

# Literatura y oralidad en los costumbristas

**Salvador García Castañeda**

The Ohio State University



La poesía oral, tal como la definió Zumthor (1990), es toda comunicación poética en la que la transmisión y la recepción, por lo menos, pasan por la voz y el oído. La oralidad abarca diferentes modalidades discursivas como relatos épicos, canciones amorosas, leyendas, cuentos y anécdotas y otros subgéneros con carácter didáctico y moral como proverbios, fábulas y ejemplos. Y, por supuesto, otras formas actuales de expresión oral, como las canciones difundidas a través de los medios audiovisuales. Se considera oralidad primaria la que no tiene contactos con la escritura, y se produce en sociedades primitivas carentes de sistemas de simbolización gráfica, o en grupos sociales analfabetos; mixta, cuando en una sociedad en la que existe la escritura ésta ejerce una influencia parcial sobre la tradición oral, como en el caso de las masas analfabetas del tercer mundo; y secundaria la que nace o se recompone a partir de la escritura, en una sociedad alfabetizada. Las manifestaciones de oralidad están generalmente definidas por el modo de ser transmitidas, ya sea directa o indirectamente. Para Zumthor, “performance” [representación] es la compleja acción por la que el mensaje poético es transmitido y percibido simultáneamente aquí y ahora. La “performance” constituye el momento crucial en una serie de operaciones diversas: 1) producción; 2) transmisión; 3) recepción; 4) almacenamiento [*storage*]; 5) repetición.

Me propongo examinar aquí algunos ejemplos significativos del paso de la poesía oral a la impresa basándome en el testimonio de los costumbristas españoles del siglo XIX, quienes en su propósito de rescatar y sacar a la luz las tradiciones, usos y costumbres que formaban parte de las señas de identidad de cada país, de cada región y de cada pueblo, los recogieron en sus escritos y transcribieron en ellos el modo de expresarse de las clases populares. Me he centrado principalmente en la obra de algunos escritores de la Montaña, hoy Cantabria, por conocerla mejor, y por parecerme que su modo de transmitir la oralidad es representativo del de los demás costumbristas españoles de su tiempo.

Sabido es que el costumbrismo es parte integrante del movimiento romántico del siglo XIX. Entrado ya el segundo tercio del siglo, tiene lugar en España un cambio en las costumbres que se manifiesta principalmente en la Corte, más cosmopolita y abierta a influencias externas que las provincias. Los costumbristas tienen consciencia de ser depositarios de una herencia cultural que desaparece y tratan de que su obra sea testimonio y recuerdo de ella. Están orgullosos de su modo de ser y de vivir, y ven una amenaza en la irrupción de cos-

tumbres foráneas, pero, al mismo tiempo, ávidos de progreso y escarmentados por los relatos de los extranjeros que visitan su patria –Gautier y Dumas a la cabeza–, reaccionan contra la “España de pandereta” forjada por aquéllos y tratan de modernizarse y de poner el país a la altura de los más avanzados de Europa. Difícil disyuntiva en la que por fuerza hay que escoger entre dos soluciones a cual más dolorosa: o los españoles continúan mirando al pasado, conservando sus viejos valores pero aislándose de una Europa civilizada y próspera, o se modernizan, sacrificando así la tradición al progreso. Disyuntiva ésta, todo hay que decirlo, más teórica que real, ya que una vez aceptadas las primeras innovaciones, no hubo manera de escoger entre lo bueno y lo malo, llegando de fuera desde los *vaudevilles* hasta la máquina de vapor.

El costumbrismo se aclimató definitivamente al principiar los años treinta cuando Mesonero Romanos, Estébanez Calderón y Larra se dieron a conocer. Estébanez fue sin duda el iniciador del costumbrismo regional y en sus *Escenas Andaluzas* “enseña a mirar a otros muchos lo peculiar y lo típico de sus ciudades o tierras” (Correa Calderón, 1951, xxxix), desde entonces se desarrolló en cada región el interés por las costumbres y tradiciones propias.

Los costumbristas solían ser gente educada, vecindada en la ciudad y con valores burgueses y no resulta extraño que en muchas ocasiones vieran con irónica indulgencia a sus compatriotas de las clases bajas o del campo, cuyas diversiones y fiestas, tal como están contadas, toman en muchas ocasiones visos bárbaros y exóticos. Así, en *El Laberinto* Antonio Flores da una descripción irónica de la *espatadanza* vascongada, en el *Semanario Pintoresco*, Vicente de la Fuente pone en solfa a los aragoneses, Rico y Amat a los alcañares, Rafael Monje a las gentes de Extremadura, José Canga Argüelles a los asturianos, “P. J. G. y C” las fiestas del pueblo gallego, y Amalia Corradi de Van Halen en el mismo semanario y Antonio de Pineda en el *Siglo Pintoresco* ridiculizan las fiestas populares andaluzas (García Castañeda, 1971, p. 148).

Un caso aparte sería el de aquellos amantes de las costumbres populares que, tentados de ver su nombre en los periódicos de la capital, fueron costumbristas de lance, y avalados por la rareza o curiosidad de lo que contaban, aunque no por la calidad de su prosa, rescataron materiales de gran interés etnográfico. Y al señalar la importancia que tuvo el *Semanario Pintoresco* para conservar los usos y tradiciones populares de España cuando estaban a punto de perderse para siempre, dedicó José F. Montesinos un recuerdo afectuoso a aquellos “modestos aficionados de provincia [...] no muy duchos en menesteres literarios, de pluma torpe, que sin arrostos retóricos y hasta sin gran corrección gramatical, dieron a conocer usos singularísimos de varias provincias de España” (1960, pp. 88-89). El costumbrismo local se desarrolló de modo desigual en las diversas regiones, y Correa Calderón señalaba entre las muestras más tempranas en el siglo XVIII el artículo “El estudiante que acaba de llegar a Salamanca”, publicado en 1749 en el *Semanario de Salamanca*, y tanto en el *Semanario Pintoresco* como en *Los españoles pintados por sí mismos* pueden leerse numerosos artículos de autores provincianos que escriben sobre la tierra que les vio nacer.

La vía oral, la manuscrita y la impresa existían simultáneamente ya en el siglo XVI y las tres se entremezclaron e influyeron mutuamente. El recoger por escrito narraciones y poemas

no acabó con la tradición oral, pues las versiones orales continuaron, a veces independientemente dando así lugar a influencias intertextuales mutuas. A mediados del siglo XIX la literatura oral continuaba viva, principalmente en el ámbito rural y entre las clases bajas ciudadanas cuyo índice de analfabetismo era muy elevado. Y la impresa, que pertenecía al mundo de las educadas, estaba cada vez más afincada gracias al extraordinario desarrollo del libro y de la prensa. En esta literatura oral habrá que distinguir entre la que Menéndez Pidal, refiriéndose a la poesía, llamaba “tradicional”, que era la recibida y asimilada por un amplio público durante un continuo y largo proceso de recreación y variación (cuentos, cantares, romances, etc.) y la “popular”, recién compuesta y conocida ampliamente por cierto tiempo durante el cual su forma no cambiaba.

Nuestros escritores de costumbres tuvieron en común la carencia de conocimientos lingüísticos y llevados de su amor a la patria chica reunieron amorosamente vocabularios en los que, junto a términos arcaicos o de uso muy localizado, convivían incorrecciones, vulgarismos y palabras que no eran exclusivas de la Montaña. Otros hicieron hablar a aldeanos y marineros una cómica jerga “popular” en la que los términos incorrectos o los propios de aquella gente iban siempre entrecorridos o en cursiva para destacar así tanto lo extraño de la terminología como las incorrecciones cometidas por el hablante, que eran exponente de su incultura.

Se recordará, sin embargo, que la imitación de hablas y acentos provinciales o extranjeros con fines cómicos es un viejo recurso en la literatura occidental, que los costumbristas utilizaron profusamente. Sirvan de muestra dos artículos de Mesonero, “La posada, o España en Madrid”, en el que varios provincianos pretenden expresarse al modo de su región y “El Romanticismo y los románticos”, en el que una criada selvática que habla en “galego” protagoniza un cómico episodio. Como escribe María Ángeles Ayala, “*Los españoles de ogaño* (1872) se nos presenta como un rico mosaico o conglomerado donde anglicismos, galicismo e italianismos se mezclan con jergas y vulgarismos que intentan reflejar el estado y variedad del lenguaje de la época” (1993, p. 60). Y Montesinos llama la atención sobre la influencia de “algunos pasajes aún torpes pero sabrosos” en el *Fray Gerundio de Is-la*, y advierte que cuando los costumbristas hacen hablar a sus provincianos se limitan naturalmente a remedos groseros y a la simple transcripción de las formas fonéticas más aparentes (1960, p. 70) y, más adelante, insiste sobre el interés de aquéllos en recoger “todo lo que en el hablar había de genérico” (p. 129).

En contra de la creencia de que es anónima, la poesía oral nos llega a través de una cadena de intermediarios, pues el anonimato de un texto o de una melodía no indica la carencia de autor sino nuestra incapacidad de conocerle (Lacourcière, cit. por Zumthor, p. 169). El narrador o intérprete es aquel cuya voz y gestos se perciben durante la representación [performance], puede ser también el autor de todo o de parte de lo que dice o de lo que canta (p. 170) y es el elemento más determinante en la producción y difusión de mensajes poéticos. Como escribe Joaquín Díaz, el proceso de creación y repetición de éstos da lugar a unas fórmulas cuya memorización permite después usarlas cada vez que es necesario, pues constituyen un repertorio común que llega a ser patrimonial para la sociedad en la que ha nacido y con la que se identifica y refleja sus creencias, sus modos de pensar y sus

patrones morales y culturales. Quienes repiten un texto aprendido de memoria lo van cambiando según lo recuerdan, lo que da lugar a variantes. Esta "vida en variantes", según expresión acuñada por Menéndez Pidal para los romances tradicionales, señala precisamente la índole voluble de esta poesía que se actualiza en cada momento, en cada grupo social y en cada generación. Los cambios "no se hacen al azar ni según la invención individual, sino siguiendo los modos de sentir y apreciar las situaciones compartibles por una comunidad. En el plano de la expresión (del 'discurso') retoman también modelos y giros estilísticos consabidos" (Débax, 1994, p. 319)

En la cultura tradicional las canciones acompañaban la mayoría de las celebraciones aldeanas, ya fueran aquellas que marcaban ritos de pasaje como las marzas; las rondas nocturnas de los mozos para cortejar a las muchachas solteras; las rondas de quintos, y los cantos de boda. Otras canciones estaban relacionadas con las fiestas que marcaban diversas épocas del año como las carnavalescas, las mayas, las de poner el ramo y las de la noche de San Juan. Y, finalmente, las canciones de trabajo, como las de siega y las de salla. Por falta de espacio, tan sólo me ocuparé aquí de algunas de ellas.

Según el DRAE, las marzas son las "Coplas que los mozos santanderinos van cantando de noche, por las casas de las aldeas, en alabanza de la primavera, de los dueños de la casa, etc. etc." Una segunda acepción es el "Obsequio de manteca, morcilla, etc., que se da en cada casa a los marzantes". Para el musicólogo don Sixto Córdova las marzas "constituyen un género de villancicos absolutamente montañés, de música exclusivamente propia". Y por eso les dedicó especial atención.

Se cantaban en la última noche de febrero y el primer día de marzo, propiamente, y en otras fechas como la Nochebuena, Año Nuevo y Reyes. También se cantaban otras modalidades semejantes en el martes de Carnaval, los domingos de Cuaresma, el Sábado de Gloria y el Domingo de Resurrección, el primer o tercer día de mayo y los de San Juan y de San Pedro en junio. Antonio Montesino halla cierta semejanza estructural y funcional de las marzas con algunas mascaradas y comparsas carnavalescas (1992, p. 106).

Los costumbristas montañeses del siglo XIX o de principios del XX que se ocuparon de ellas las habían oído a lo largo de su vida o en su juventud y las transcribieron de oído directamente, haciéndoselas repetir a quienes las habían cantado, o recogiendo de textos ya escritos. Por lo general, los textos impresos iban acompañados de explicaciones acerca de cómo se cantaban en un lugar determinado, y en otros casos, como en "La noche de Navidad" de Pereda o en "Noche de marzas", de Hermilio Alcalde del Río, daban ocasión a un cuadro costumbrista en el que trataban de reproducir el habla aldeana y sus dialectalismos locales.

El primero en describir esta costumbre fue Pereda en "La noche de Navidad", una de las *Escenas montañesas* publicadas en 1864. Desde entonces muchos han sido los amantes de la etnografía y del costumbrismo locales que han tratado las marzas, cada uno según su propia experiencia pues, para Córdova, "en cada valle y aun en cada pueblo tienen las marzas distintos modos, títulos, melodías y letras" [1955, IV, p. 41]. Baste recordar los nombres de José María de Pereda, Demetrio Duque y Merino, Amós de Escalante, Hermilio Al-

calde del Río, José Calderón Escalada, Delfín Fernández y González, y Manuel Llano entre los costumbristas, y de estudiosos como Sixto Córdova y Oña, G. Nuevo Zarracina, Adriano García Lomas, Tomás Maza Solano, Francisco de Cossío y Antonio Montesino. En muchas ocasiones es difícil distinguir el costumbrista del etnógrafo de afición.

En términos generales, “Por la noche, cantando, relinchando y haciendo resonar los tarugos de las almadreñas salía un grupo de mozos por las calles del pueblo a pedir las marzas a sus convecinos. Los dirigía el mozo soltero más viejo, el bolsero llevaba la bolsa para recoger el dinero, otro un farol y otro una cesta o un cuévano para los demás regalos. Llamaban en cada casa y quitándose la gorra saludaban: ‘A la paz de Dios, señores’. Si los de dentro preguntaban ‘¿Quién llama?’, contestaban los mozos: ‘¿Dan marzas?’ La respuesta era, por lo general, afirmativa, y entonces los marceros volvían a preguntar: ‘¿Cantamos o rezamos?’” (1955, IV, p. 39).

Antes de llamar a la puerta, uno de los marzantes disfrazaba la voz para no ser conocido, para poder gastar bromas y pedir cosas de comer. Este modo de hablar se llamaba algarrabía e iba acompañado de los relinchos del grupo. Cantaban en la calle o el dueño de la casa les hacía entrar y les ofrecía un trago de vino, pero si los visitados pedían a los marzantes que rezasen, éstos rezaban entonces un padrenuestro “Por las obligaciones de vivos y muertos en esta casa”, hincados de rodillas y descubiertos. Por lo general, les pedían que cantasen. Acabado el cantar, recibían el “dado” que solían ser chorizos y huevos, que eran lo tradicional, y otras cosas como dulces, castañas o dinero. Si marchaban contentos se despedían con gritos coreados de “¡Que viva don Fulano y toda su familia con salud y por muchos años!”. Terminada la ronda se merendaba todo lo recogido al domingo siguiente.

Sin embargo, no faltaban vecinos que, por las razones que fueran, no admitían a los marceros o les daban huevos podridos o morcillas rellenas de ceniza, y aquellos se vengaban cantándoles las marzas rutonas que eran insultantes, y de este tenor:

*“De casa salimos / De muy mala gana / A cantar a ruines / Que no nos dan nada. / Aquí vive un andrajoso, / Cara de pocos amigos/ Con más costras que un piojoso [...] / Grandísimo tiñoso, / Jorobado y galicoso [...]”*

Los insultos alcanzaban a toda la familia:

*“La mujer alcagüetona...”.*

Y en lugar de despedida la conclusión era más ofensiva, si cabe, que el resto de la marza:

*“Como era de noche / Pedíte posada, / Dormí con tu hija / Churréle la cama” (Pámanes, Montesino, p. 170).*

Si en la casa había una moza soltera se cantaban también los Sacramentos de Amor o los Mandamientos, que iban dedicados exclusivamente a ella:

“Los Sacramentos de Amor, / moza, te vengo a cantar”, “Los Mandamientos de Amor, /niña, te vengo a cantar”,

y ambos eran versiones “a lo humano” o “a lo amoroso”, si se puede decir así, de los siete Sacramentos y de los diez Mandamientos de la Iglesia. Los marzantes iban enumerándolos con comentarios de carácter piadoso, aunque la mayoría expresaban los sentimientos del enamorado hacia su amada, como en esta versión de los Sacramentos:

“El quinto es la Extremaunción. / ¡Tan extremado te quiero / Que yo, soluco, me muero! / Si me quitan tu atención” (Campoo, Montesino, p. 169).

Sacramentos y Mandamientos solían concluir con declarar a la joven sus intenciones de casamiento.

“El séptimo el Matrimonio. / ¡Que es lo que vengo a buscar/ Anoche salí a tu padre/ y él me va a autorizar! (Campoo, Montesino, p. 169); “Los Diez Mandamientos santos / solo se encierran en dos:/ en quererte a ti, paloma,/ prenda de mi corazón, / para irnos a la iglesia / y allí casarnos los dos” (Guarnizo, Montesino, p. 165).

La versificación de las marzas, así como la de los Mandamientos y los Sacramentos, es preferentemente la del romance y el romancillo con presencia frecuente y caprichosa de versos pareados. La polimetría en muchas de estas composiciones se debería a la presencia de fragmentos formulaicos comunes que pasan de unas a otras y suelen guardar un orden establecido (presentación, alabanza, petición, despedida, etc.). Como es propio de las composiciones cantadas transmitidas oralmente hay versos con sílabas mal contadas.

La estructura es semejante a la de otras canciones petitorias y, en términos generales, yo señalaría:

1) Saludo a los futuros donantes y presentación de los cantores, mencionando en ocasiones a quienes murieron durante el año y a los ausentes, y petición de permiso para cantar, lo que hacían todos a una:

“Ni es descortesía / Ni es desobediencia / En casa de nobles / Cantar sin licencia; / Si nos dan licencia, / Señor, cantaremos; /Con mucha prudencia / Las marzas diremos” (Escalante, 1961, II, 73 n. 218);

2) Exhortación a los dueños de la casa a que se asomen, salgan o abran;

3) Consciencia por parte de los marzantes de ser continuadores de una antigua tradición:

“A cantar las marzas / Como acostumbraron / Nuestros abuelucos / Desde muy antaño....!” (Marza galana, Montesino, p. 150);

4) Petición que, por lo general, tiene carácter de humorística exageración:

“Dennos oro, dennos plata, / cobre también lo queremos. / Pedimos cuatro mantecas / y dos docenas de huevos, / un celemín de castañas / para irnos entreteniéndose; / tres varas de longaniza, / tocino también comemos. / Si no hay oro, / nos dais plata, / sino cobre tomaremos” (Última noche de febrero. Lloreda de Cayón, Montesino, p. 149);

5) Oraciones o cantos;

6) Despedida:

“La limosna nos han dado / Para alumbrar al cordero, / Jesucristo se lo pague / Y también el Rey del cielo.” (Última noche de febrero, San Pedro del Romeral, Montesino, p. 146).

Estilísticamente, destaco:

1) Los temas divinos adaptados a lo humano en el caso de los Mandamientos y los Sacramentos de Amor.

2) El uso de fórmulas propias de los romances de ciego.

[“Baile el cielo de contento...”, “Cristianos que estais atentos...”];

3) Las enumeraciones elogiosas, propias también del romancero

[“Tu pelo, señora / son madejas de oro, / que cuando lo peina / se le riza todo; / Tu frente espaciosa / es campo de guerra, / donde el rey de España / plantó su bandera.../”(Del día 1 de marzo, Fresnedo de Soba, Montesino, p. 156)];

4) Variantes y adaptaciones en cada caso concreto, como la sustitución de nombres de los distintos homenajeados, inclusión de otros miembros de la familia, destacar alguna circunstancia.

5) Presencia ocasional de estribillos.

6) Mayor arcaísmo en unas composiciones que en otras, pues aunque las marzas eran tradicionales, admitían numerosas variantes y en ocasiones eran producto del ingenio de algún vate aldeano

[“En aquel castillo / hay doce doncellas /...veinticinco infantes / nacieron entre ellas.../ de turcos y moros limpiaron la tierra / y la Casa Santa / volverá a ser nuestra”] (3. Última noche de febrero, Ampuero, Montesino, p. 141).



7) Respeto a los valores religiosos y sociales tradicionales.

8) Repetición de imágenes líricas y de fórmulas narrativas.

Quienes cantaban las marzas eran mozos aldeanos solteros, la mayoría posiblemente analfabetos, para quienes formar parte de un grupo petitorio o de ronda constituía un rito de iniciación (“pagar la patente”) a la pubertad. Desde niños, y a fuerza de oírlos y de cantarlas después, aprendían unos cantos transmitidos por generaciones, con escasas variantes impuestas por las circunstancias. Córdoba ha recogido la música de algunas de ellas, según Pereda tenían “un tono triste y siempre igual” [“La Noche de Navidad”, 1989, I, p. 73] y como escribía Amós de Escalante, se cantaban “con voz plañidera, sin acompañamiento alguno y con un ritmo sencillo de dos frases, parecido al canto llano de la liturgia católica” (1961, II, p. 74). Estos y otros autores han dejado referencias al disfrazar la voz con fines humorísticos o satíricos, a la colocación del grupo y a la ausencia de instrumentos musicales.

Una antigua costumbre en los pueblos españoles, y entre ellos en los de Cantabria, ha sido el salir de noche para cortejar. Los rondadores eran hombres solteros que iban solos o en grupos y cuando éste era numeroso, como en el caso de las marzas, les dirigía un “mozo mayor”. La temporada comenzaba en San Juan, cuando se ponían los ramos en las ventanas y balcones de las mozas, y duraba hasta el día de San Miguel.

En estas rondas no se cantaba un tipo de canción específica. Aunque eran de tipo tradicional también se daban en ellas variantes o eran creadas por algún ingenio local. El rondador anunciaba su presencia con una especie de relinchos llamados ijujús y al llegar frente a la casa de la que iba a cortejar, sus canciones eran de salutación, reflejaban el estado de su ánimo o el de las relaciones que mantenía con la moza, como estas dos recogidas por Córdoba:

A tu puerta están cantando  
Y tu, niña, no lo entiendes;  
Tu galán es el que canta,  
Morena y salada,  
Despierta, niña, si duermes.  
(Córdoba II, 1949, p. 203).

Esta noche rondo yo,  
Mañana ronde quien quiera;  
Esta noche rondo yo  
La casa de mi morena  
(Córdoba II, p. 216).

Si la homenajeadá gustaba de escuchar a la ronda o tenía interés en el que cantaba, abría la ventana y hablaba con él un rato. Ni que decir tiene que estas rondas formaban parte de los rituales conducentes al noviazgo.

Como sabemos, hasta hace muy poco años, el servicio militar era obligatorio en España y los jóvenes destinados a hacerlo recibían el nombre de quintos. Los de cada año formaban grupos que rondaban a las mozas, iban a bailar a las romerías y a beber vino por los pueblos cercanos. Según el modo de ponerse el sombrero los quintos corría este dicho: "Sombrero al lado, enamorado; atrás, charrán; adelante, tunante; y en medio, tonto y medio". Cantaban abrazados por el cuello canciones alusivas a su marcha y a sus amores, además de otras canciones que solían cantarse en las rondas:

Ya se van los quintos, madre,  
Del pueblo se va la flor;  
Ya no tendré quien me ponga  
El ramito en el balcón (Córdoba III, 1952, p. 291).

Las coplas nuevas nacían de la circunstancia del momento o eran adaptaciones de otras viejas. Al *Cancionero* recogido por Córdoba pertenece ésta que se cantaba durante la Guerra de África:

Bayoneta calada, nos vamos a Nador;  
Para servir a España no hay pena ni dolor.  
Vamos allá. Marchemos ya.  
De la guerra del moro ya pronto volveré,  
Que tengo en la Montaña todo mi querer (Córdoba, III, 1952, p. 287).

Característicos del matrimonio en la Montaña fueron el respeto a la tradición y el carácter profundamente cristiano, manifiestos en un ritual que variaba según las diversas regiones. Tradicionalmente recogía al novio un cortejo formado por parientes y amigos, mozos que disparaban escopetas y mozas que cantaban coplas acompañándose de los pandereros:

"Buenos días, señor novio, / también la señora novia, / el padrino y la madrina / y todos los de la boda" (Córdoba, III, 1952, p. 313).

Después iban a buscar a la novia, a la que saludaban con coplas como ésta:

"Sol devino de estos valles, / deja tu oscuro retiro / que a tu puerta está el lucero / que va a casarse contigo" (Córdoba, III, 1952, p. 316).

Después de la ceremonia había una gran comida y, si la boda era de rumbo, se traían gaiteros, se disparaban cohetes y volteaban las campanas de la parroquia.

De estos cantares se conserva una extensa colección recogida por el imprescindible don Sixto Córdoba, y entre ellos, los de una boda celebrada en Valderredible en fecha tan tardía como 1950 (III, 1952, pp. 324-325). Estas ceremonias están descritas con frecuencia en las obras costumbristas y entre ellas, destaco "Blasones y talegas" en donde Pereda relata la unión de una hidalga venida a menos con un aldeano rico y, muchos años más tarde, el artículo "De cómo se celebran todavía las bodas en cierta comarca montañesa". En am-

bas narraciones toca el tema sin comentarios negativos, aunque aflora un ligero matiz peyorativo e irónico, y recoge bellos cantos de boda que en “De como se celebran” califica de “musa cerril”.

Aunque en Cantabria se siega durante varios meses, agosto es el tiempo de segar y recoger la hierba para alimentar el ganado durante el invierno. Con el fin de aprovechar el sol, aquellos días los aldeanos segaban toda la mañana, extendían la hierba para hacerla secar y por la tarde se recogía y se cargaba en carros para llevarla al pajar. Estas labores iban acompañadas de ijujús y canciones de siega, y han sido descritas repetidamente por los costumbristas locales, que recogieron estas canciones. La más común era el “La-la-la...”, de la que Córdoba da dos versiones.

Otra labor del campo es el sallo. Cuando a principios del verano comienzan a brotar las malas hierbas junto al maíz, las patatas o lo que se haya sembrado, se entresacan las plantas y se limpia la tierra. Esta labor se llama sallar y solían hacerla las mujeres puestas en fila a lo largo de las hileras, cavando con una azada. A Alcalde del Río y a Díaz de Quijano, entre otros, debemos descripciones de esta faena y la letra de algunas tonadas.

Ni Mesonero Romanos ni los colaboradores del *Semanario Pintoresco* ni la mayoría de los costumbristas tuvieron simpatía por las clases populares objeto de sus “estudios de costumbres”, ni apreciaron las aptitudes artísticas de aquéllas. Pereda recogió esta herencia y aunque no estaba dotado de grandes conocimientos musicales, distinguía entre las canciones “tradicionales” que se cantaban en los pueblos y las “populares” que oía en la ciudad. Se ocupó con relativo miramiento de las primeras y recogió cuidadosamente algunos ejemplos de marzas y de cantares de boda. En contraste con aquellas coplas, en la capital se cantaban otras que “cuando no pican de indecentes, pecan de bárbaras y chocarreras” (“Pasacalle”, I, 1989, p. 533) y reprodujo algunas de las “populares”, que estaban entonces en voga. Al escuchar a las sirvientas sabía quiénes eran recién llegadas, pues todavía cantaban a uso de la aldea

–“Si quieres que a güena vaiga / y me güelva la color, / dame más sastifaciones / y menos combresación”–

de las que llevaban en la ciudad cierto tiempo y trataban de refinar sus modales y su manera de vestir. Y sus nuevos gustos musicales tenían ya pretensiones de finos como esta décima que oyó a una de ellas:

“A los mares profundos / van mis suspiros, / sospiritos del alma, / pobres suspiros: / que un marinero / con los ojos en glárimas, / muy retrecheros, / me dijo un día: / serenita priciosa, / tú me dechizas.”

Tradicionalmente los transmisores de la poesía oral, tanto tradicional como popular, eran los ciegos, quienes, además de recitar, cantar o tocar un instrumento, vendían los textos impresos de lo que cantaban. Daban a conocer también las últimas noticias políticas y militares, si había guerra, o las relacionadas con crímenes y catástrofes. Y en muchas oca-

siones, el romance o la relación compuestos sobre hechos recientes despertaban más interés que los tradicionales ya conocidos. Como se recordará, los ilustrados dieciochescos, que también compusieron romances, trataron de acabar con los dedicados a contrabandistas, bandidos y mujeres bravas, que entusiasaban a la plebe y fueron popularísimos.

No faltaban los ciegos cantores y músicos en el Santander decimonónico, y la prensa del tiempo recogía más de una vez la indignación de periodistas o vecinos que denunciaban a alguno por difundir coplas que atentaban a la religión, la moral o el gobierno. Pereda se refiere en más de una ocasión a un ciego de la bandurria y su mujer, cuya especialidad eran las serenatas por encargo. Las letras de los cantares estaban en el socorrido romance octosílabo, al igual que las canciones de ronda, con las que tenían elementos en común, y que ofrecían escasas variantes:

Emperatriz de las Indias  
 Quisiera nombrarla yo  
 A la hermosa cocinera  
 Que se ha asomado al balcón.

En ese piso segundo  
 Vive la reina tirana  
 De un corazón que la adora  
 Y estos cantares la manda.

En relación con estas serenatas, vaya un gracioso ejemplo que ilustra la función creativa del ciego transmisor: un joven artesano ajusta una con el ciego de la bandurria para enamorar a una sirvienta pero éste no quiere tocar por menos de media peseta pues dice que ha subido el pan y que el nombre de la homenajeadada es Alifonsa. Y explica que “casi todas las coplas las tengo arregladas [al nombre de María] por ser el más corriente; y las que no, se amañan en seguida diciendo Mariquita o Mariuca u otra cosa así. Créelo, es nombre muy socorrido. Al paso que Alifonsa...Vamos, te aseguro que tengo que hacer las coplas casi de nuevo”. (“Ir por lana...”, I, 1989, p. 463).

Sabido es que las manifestaciones orales populares, rurales o indígenas, recogidas directamente de boca de los informantes se consideraban por entonces, con excepción de algunos estudiosos, marginales y poco significativas desde el punto de vista de la literatura culta o letrada. Vale la pena citar aquí el juicio de Pereda, a pesar de su extensión, por ser tan tajante como atrabiliario: “autores de mucha y muy merecida fama aseguran que *el pueblo es un gran poeta*. Y suelen decir, en apoyo de su temerario aserto: ‘¿De dónde proceden, si no, esas tiernas baladas, esos cantares sentidos que andan en boca del pueblo, y aunque bajo unas formas sencillas y desaliñadas, encierran bellos y poéticos pensamientos?’. Muchas ganas se me han pasado algunas veces de contestar a estos señores lo que, aquí donde nadie nos oye, te voy a decir en confianza. ¿De dónde proceden, preguntáis (les hubiera yo dicho), esos cantares tan bellos que se oyen (muy de tarde en tarde, por cierto) en boca de los sencillos trovadores de las calles y de los bosques? De vosotros, señores míos, de vosotros o de otros poetas como vosotros, que los han creado tan bellos en

la forma como en el pensamiento; el pueblo los ha hallado después, los ha *traducido* a su lenguaje tosco y vicioso, les ha aplicado el aire que, en su sentir, mejor les cuadraba, y se los ha cantado enseguida. De modo que, en mi humilde opinión, lo único que deben esos ligeros fragmentos de bella poesía al pueblo que los manosea, es el favor de encontrarse mutilados y contrahechos a lo mejor de la vida, cuando nacieron perfectos.

Y no es posible otra cosa. Désele a ese ‘gran poeta’ que, por ende, debe sentir las bellezas del arte en todas sus manifestaciones; désele, repito, un hermoso mármol del mismo Fidias, y suponiendo que le quiera recibir por *descolorido y ordinario*, se verá cómo no tarda en colgar un cascabel al cuello de la estatua, en ponerla una cofia en la cabeza y un ramillete de siempre-vivas en la mano, cuando no un refajo sobre las caderas, o en pintarle las mejillas de almazarrón y de verde las pantorrillas; y no por escarnio, no, señores, sino porque cree sencillamente que así está más *maja*.

Millones de hechos como éste prueban con toda evidencia que el pueblo, es decir, la masa indocta, no solamente no es capaz de crear nada bello, pero ni aun de conservarlo...ni siquiera de distinguirlo”. En la 1.<sup>a</sup> ed. seguía este párrafo:

[“Por eso su literatura son pura y exclusivamente los romances y coplas de los ciegos, y no codicia más objetos de arte que las estampas de Mazeppa o del Hijo Pródigo, si abundan en ellas el verde y el carmesí”] (“Pasacalle”, I, 1989, p. 533).

Los costumbristas, en fin, se esfuerzan en rescatar los discursos procedentes de la cultura oral pero su voluntad testimonial dificulta en ocasiones la comunicación con los lectores cuando usan en los textos expresiones regionalistas y deforman las palabras para intentar reproducir de manera realista formas de pronunciación coloquiales, rústicas o vulgares. Pero no pueden reproducir los elementos sonoros y el texto simula una lengua que, naturalmente, no es real sino ficticia, aunque el texto intenta persuadir al lector de que está “oyendo” hablar a personajes y narradores.

Como escribe Joaquín Díaz, el transmisor basa la efectividad de los mensajes que va a comunicar en unos recursos internos como la memoria o la imaginación, por un lado, y el uso de fórmulas, por otro, y además en otros recursos externos como la entonación o el volumen de la voz, la colocación del cantor en las reuniones, la utilización del acompañamiento, la combinación adecuada de ritmo y melodía. Ocurre así en la transmisión de las canciones de grupo a las que me referí antes, más que en las transmitidas por un solista, en las que habrán de tenerse en cuenta otros factores propios de la ejecución o “performance” como es la actuación misma de los ejecutantes que conlleva cierta teatralidad y un fonetismo determinado, que no puede recogerse por escrito, y que les priva del necesario contexto cultural.

Como ejemplo de estos intentos de transmitir la tradición oral a la sociedad alfabetizada querría destacar que a fines del siglo XIX y principios del XX, se pusieron de moda en España las zarzuelas con asunto regional. No faltaron en Cantabria autores que las compusieron con el propósito de dar a conocer el folclore y los cuadros de costumbres locales, y el

montañés Eusebio Sierra, cuya obra teatral le dio bastante fama en Madrid, se adelantó lo menos veinte años en escribirlas. Para ello aprovechó los cantos populares de la región y a él se deben *La romería de Miera*, “boceto de costumbres montañesas” en un acto y tres cuadros, con música de Ángel Pozas, estrenada en Madrid, en el Teatro de la Zarzuela, el 26 de marzo de 1890); *La noche de San Juan*, “zarzuela de costumbres montañesas en un acto y tres cuadros”, con música del maestro Valverde, y la adaptación para la escena de *Blasones y talegas* de Pereda. También José Díaz de Quijano escribió *Tonadas montañesas*, “Colección de cuentos inspirados en canciones populares de la Montaña” (1911) y la novela *Panojas*, refundida en forma de zarzuela como *Carmina la caseruca*, en la que incorporó tonadas montañesas, y que se estrenó en Madrid en el Teatro Cómico, el 14 de mayo de 1924 (García Castañeda, 1991, p. 44). Las acotaciones en estas obras advierten a los actores que representen con naturalidad los papeles de aldeano y cuiden los movimientos y los acentos sin exagerarlos.

Esta preocupación en todo movimiento regionalista de hallar o de crear sus propias señas de identidad se manifestó en el ámbito de la música tradicional en la “Fiesta montañesa” organizada por el Orfeón Cantabria el 12 de agosto de 1900 en la plaza de toros de Santander. Hubo concursos y exhibición de diversas actividades folclóricas presididas por Jesús de Monasterio, Pereda, Amós de Escalante, Menéndez Pelayo, Ruperto Chapí y Tomás Bretón y se convocó un Certamen para premiar la composición de una obra coral que se titularía “Escenas Montañesas” y una colección de cantos y tonadas populares de la provincia de Santander.

La fiesta dio lugar a una enconada polémica en la prensa local acerca de la existencia de una música genuinamente montañesa; la conclusión fue que, de existir, ésta tenía límites borrosos y era de stirpe castellana, por lo que hubo no pocos partidarios de crear un himno con el que los montañeses pudieran identificarse.

## BIBLIOGRAFÍA

- AYALA, María Ángeles (1993): *Las colecciones costumbristas (1870-1885)*, Universidad de Alicante.
- CATALÁN, Diego (1979): "Los modos de producción y 'reproducción' del texto literario y la noción de apertura", *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, CSIC, pp. 245-270.
- CARO BAROJA, Julio (1969): *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Revista de Occidente.
- CÓRDOVA Y OÑA, Sixto: *Cancionero popular de la provincia de Santander*, Santander, Aldus, II, 1949; III, 1952; IV, 1955.
- CORREA CALDERÓN (1951) Evaristo, *Costumbristas españoles. Estudio preliminar y selección de textos*, Madrid, Aguilar.
- DÉBAX, Michelle (1994): "Poesía y oralidad en los Siglos de Oro", *Hommage a Robert Jammes (Anejos de Críticón, 1)*, Toulouse, PUM, pp. 313-320.
- DÍAZ, Joaquín: "Surtido de romances en los tiempos modernos: Sus mecanismos de transmisión", Ms.
- ESCALANTE, Amós de (1961): *Costas y montañas*, Madrid, Publicaciones Españolas, 2 vols.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (1971): *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, University of California Press.
- (1989): *Escenas Montañesas. Tipos y Paisajes*. Edición, estudio y Notas. *Obras Completas de José María de Pereda*. Volume I (Santander, Diputación Regional de Cantabria).
- (1989): *Tipos Trashumantes. Esbozos y Rasguños*. Edición, estudio y Notas. *Obras Completas de José María de Pereda*. Volume II (Santander, Diputación Provincial de Cantabria).
- (1991): *Los montañeses pintados por sí mismos. Un panorama del costumbrismo en Cantabria*, Santander, Pronillo.
- GARCÍA LOMAS, Gervasio Adriano (1949): *El lenguaje popular de las montañas de Santander*, Santander, Imprenta Provincial.
- JASON, H., y SEGAL, D. (1977): *Patterns in Oral Literature*. París, Mouton.
- MAZA SOLANO, Tomás y COSSIO, Francisco de (1934): *Romancero popular de la Montaña. Colección de romances tradicionales recogidos y ordenados por...* 2 vols., Santander, Librería Moderna.
- MONTESINO, Antonio (1992): *Las Marzas. Rituales de identidad y socialibilidad masculinas*. Santander, Editorial Límite.
- MONTESINOS, José F. (1960): *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Madrid, Castalia.
- NUEVO ZARRACINA, D. G.: "Las Marzas", *RDTP*, I (1944-1945), pp. 200-210.
- OSTRA GONZÁLEZ, Mauricio: "Literatura oral, oralidad ficticia", *Estudios filológicos*, 36 (2001), pp. 71-80.
- RUBIO CREMADES, Enrique (1995): *Periodismo y literatura. Ramón de Mesonero Romanos y El Semanario Pintoresco Español*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- ZUMTHOR, Paul (1990): *Oral Poetry. An Introduction*. Foreword by Walter J. Ong, University of Minnesota Press.