

LA LITERATURA DE CORDEL  
EN LA SOCIEDAD HISPÁNICA  
(SIGLOS XVI-XX)



## COLECCIÓN LITERATURA

### DIRECTOR DE LA COLECCIÓN

Juan Montero Delgado

### CONSEJO DE REDACCIÓN

Barrera López, Trinidad. Universidad de Sevilla

Candau Morón, José María. Universidad de Sevilla

Carrera Díaz, Manuel. Universidad de Sevilla

Delgado Pérez, María Mercedes. Universidad de Sevilla

Falque Rey, Emma . Universidad de Sevilla

Maldonado Alemán, Manuel. Universidad de Sevilla

Montero Delgado, Juan. Universidad de Sevilla

Pérez Pérez, María Concepción. Universidad de Sevilla

Prieto Pablos, Juan Antonio. Universidad de Sevilla

Utrera Torremocha, María Victoria. Universidad de Sevilla

### COMITÉ CIENTÍFICO

Avramovici, Jean-Christophe. Université Paris-Sorbonne

Calvo Rigual, Cesáreo. Universidad de Valencia

Carriedo López, Lourdes. Universidad Complutense

Costa, Virgilio. Universidad Tor Vergata (Roma)

Galván, Fernando. Universidad de Alcalá de Henares

Gargano, Antonio. Università degli Studi di Napoli Federico II

Gibert, Teresa. Universidad Nacional de Educación a Distancia

Gil Fernández, Juan. Real Academia Española

Gómez Camarero, Carmen. Universidad de Málaga

Gualandri, Isabella. Università degli Studi di Milano

Marelli, Carla. Università degli Studi di Torino

Marx, Friedhelm. Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Pérez Jiménez, Aurelio. Universidad de Málaga

Puig Montada, Josep. Universidad Complutense

Siguán, Marisa. Universidad de Barcelona

Valis, Noël. Yale University

# LA LITERATURA DE CORDEL EN LA SOCIEDAD HISPÁNICA (SIGLOS XVI-XX)

Inmaculada Casas-Delgado  
Carlos M. Collantes Sánchez  
(coordinadores)

LITERATURA  
EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
Sevilla 2022

LITERATURA Nº: 165  
EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA

COMITÉ EDITORIAL

Araceli López Serena (Directora de la Editorial Universidad de Sevilla)

Elena Leal Abad (Subdirectora)

Concepción Barrero Rodríguez

Rafael Fernández Chacón

María Gracia García Martín

Ana Ilundáin Larrañeta

María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado

Manuel Padilla Cruz

Marta Palenque Sánchez

María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda

José-Leonardo Ruiz Sánchez

Antonio Tejedor Cabrera

Imagen de portada: *Pregonera vendiendo gacetas y almanaques / Crieuse de gazette, et d' Almanaks.*

Dibujante don Manuel de la Cruz y grabador don Juan de la Cruz Cano y Olmedilla.

Imagen cedida por la Fundación Joaquín Díaz.

Este libro está financiado por la Universidad de Sevilla a través del VI Plan Propio de Investigación y Transferencia (2017-2020).

Primera edición: 2022

© Inmaculada Casas-Delgado, Carlos M. Collantes Sánchez (coords.) 2022

© De los textos, sus autores 2022

© Editorial Universidad de Sevilla, 2022

c/ Porvenir, 27 41013 Sevilla

<https://editorial.us.es> | [eus4@us.es](mailto:eus4@us.es)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada, salvo excepción prevista en la ley, con la autorización de sus titulares. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual [art. 270 y siguientes del Código Penal].

DL: SE 1110-2022

ISBN: 978-84-472-2316-9

Impreso en papel ecológico.

Maquetación: Cuadrantín Estudio

Impresión: Masquelibros

# Índice

Nota preliminar	
CARLOS M. COLLANTES SÁNCHEZ . . . . .	13
Prólogo	
JOAQUÍN DÍAZ . . . . .	19
 <b>Autoría, producción, contenido y difusión de los pliegos sueltos</b>	
Capítulo I. Pliegos cultos y autoría: la delimitación de un género	
PEDRO RUIZ PÉREZ . . . . .	39
Capítulo II. El tipógrafo como autor. Cuatro impresores, cuatro siglos de edición de pliegos de cordel	
JUAN GOMIS. . . . .	65
Capítulo III. Francisquillo «el sastre» y retos de Spanish Chapbooks	
ALISON SINCLAIR . . . . .	91
Capítulo IV. Papeles y menudencias de imprenta en la carrera de Indias: envíos en el mundo atlántico	
PEDRO RUEDA RAMÍREZ . . . . .	111
Capítulo V. Los últimos impresos de cordel en España (1939-1999)	
JEAN-FRANÇOIS BOTREL . . . . .	137

**Subgéneros de la literatura de cordel:  
entre la información y el ocio**

Capítulo VI. Del <i>exemplum</i> medieval al pliego poético mariano (s. XVI): promoción de la práctica devocional del rosario a través de la literatura popular impresa LAURA PUERTO MORO . . . . .	179
Capítulo VII. La multiplicación de los peces «de armas y letras»: el pez polaco del Vístula (1624) en las prensas hispánicas JAIME GALBARRO GARCÍA . . . . .	209
Capítulo VIII. Las relaciones de comedia como agente socioliterario SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ . . . . .	245
Capítulo IX. Villancicos religiosos barrocos en la España del siglo XVII y sus implicaciones socioculturales. Lo que dicen los pliegos ESTHER BORREGO GUTIÉRREZ . . . . .	259
Capítulo X. Almanques a real de plata: de la menudencia de imprenta al libro en los pronósticos astrológicos del siglo XVIII FERNANDO DURÁN LÓPEZ . . . . .	297
Capítulo XI. Periodismo musical de cordel. Pliegos noticieros en la Guerra de África (1859-1860) INMACULADA CASAS-DELGADO . . . . .	329

*A la memoria de  
María Cruz García de Enterría (1934-2021)*





Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas,  
y de otros versos, especialmente de romances, que los cantaba con  
especial donaire [...] y así, se los procuró y buscó por todas las vías que  
pudo, y no faltó poeta que se los diese; que también hay poetas que se  
acomodan con gitanos, y les venden sus obras, como los hay para ciegos,  
que les fingen milagros y van a la parte  
de la ganancia.

Miguel de Cervantes, *La gitanilla*

La Literatura de Cordel nos muestra cómo ha funcionado y se ha  
difundido una parte importante de la cultura europea: mezclando  
tradiciones distintas, cosmovisiones a veces encontradas, sin pararse  
en fronteras, ni en ámbitos rurales o urbanos, sin sujetarse a normas  
cerradas, al margen muchas veces de lo establecido por las élites  
dominantes, más allá del gusto imperante de las corrientes estilísticas  
y las cronologías más convencionales del arte. Estudiar la Literatura  
de Cordel nos obliga a abrir los ojos y desechar prejuicios y modelos  
limitados para enfrentarnos con toda la complejidad de la creación y  
transmisión cultural.

Luis Díaz G. Viana, *Palabras para el pueblo*



## NOTA PRELIMINAR

CARLOS M. COLLANTES SÁNCHEZ  
*Universidad de Sevilla – Grupo PASO*

En 1973, la adelantada estudiosa de la literatura de cordel María Cruz García de Enterría, publicó *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. El origen del presente libro se encuentra precisamente en ese trabajo de la profesora García de Enterría (que tristemente nos dejó el pasado año), donde vislumbró con lucidez una de las principales cualidades de este tipo de literatura, que no es otra que su relación simbiótica con la sociedad que la produce y la consume: «[los pliegos sueltos] forzosamente retratan unas realidades sociales, unas corrientes de pensamiento o ideas sociológicas que no se pueden ignorar. Más: se nos imponen» (1973: 11). Son los propios pliegos los que desde su concepción material y su contenido literario se imponen como conjunto y se individualizan respecto de cualquier otro tipo de literatura.

En la actualidad, el estudio de la literatura hispánica de cordel goza de muy buena salud, sobre todo gracias al buen hacer de diversos grupos de investigación que proyecto tras proyecto iluminan el sendero por donde transita la crítica. Tras los importantes trabajos que aparecieron en el último tercio del siglo XX, se pudo calibrar la magnitud de este tipo de literatura, hasta ese momento infravalorada por los estudiosos. Desde ese punto de

partida surgieron cruciales iniciativas para profundizar en su conocimiento, pero fue necesario acotar ese mar de pliegos sueltos en categorías diferenciadas: pliegos sueltos poéticos, relaciones de sucesos, relaciones de comedias, villancicos, almanaques..., destacando sus diferencias, sobre todo las que atañen a su contenido, estructura (prosística o versificada), origen (tradicción oral, manuscrita, teatral...), o finalidad (informativa, lúdica o de interés público, paralitúrgica, devocional...). Con todo, esta categorización más que necesaria para su estudio inicial no deja de ser una imposición contemporánea hacia ese tipo de papeles de imprenta, una separación artificial de un solo conjunto natural. Claro está que sin dicha separación metodológica no se habría llegado al conocimiento que hoy día tenemos de la literatura de cordel, pero es necesario un acercamiento desde la *imposición* de los propios pliegos sueltos, como indicaba García de Enterría, y no desde planteamientos metodológicos actuales.

En este sentido se manifestó Jaime Moll cuando dio las claves con las que acercarnos a las menudencias de imprenta como conjunto, más allá de convenciones metodológicas contemporáneas. Su estudio en conjunto radicaría en el análisis de la «finalidad editora, su forma de difusión —no limitada al ciego vendedor, por supuesto— y la amplitud del público lector». Lo resumía en «una serie de factores de relación entre el acto de edición y el de su recepción, sin olvidar el de su distribución» (1994: 46). Estos aspectos comunes a todas las categorías de la literatura de cordel son los que propician asimismo el concepto de «género editorial» propuesto por Víctor Infantes (1988; 1992; 1996a; 1996b; 1999; 2001). El análisis desde los presupuestos del género editorial nos permitirá obtener conclusiones válidas para el conjunto natural de los pliegos de cordel.

A esta delimitación de la literatura de cordel como género editorial habría que añadir las precisiones de Jean-François Botrel (2000: 43) sobre el género de cordel desde una perspectiva que denominó «ecológica», «una encrucijada de textos, formas y prácticas» que no se pueden «disociar de su ambiente». De esta forma se posibilita ampliar el estudio de estos pliegos más allá de la etapa de la imprenta manual, superando el primer tercio del siglo XIX, sin que por ello se pierdan las características que lo definen como un género propio.

Es una tradición comenzar los estudios sobre las menudencias de imprenta definiéndolas desde su materialidad, y, a pesar de ello, solo se ha podido llegar a consensuar determinados aspectos comunes a toda esta literatura, llegando a la conclusión de que para su clasificación y estudio no

es relevante que la obra se componga en cuatro o cinco pliegos o que su formato predilecto de impresión sea en cuarto, sino las propiedades que lo definen como «papel» y no como «libro». Los papeles de imprenta en los que se estampa la literatura de cordel se diferencian de los libros desde su propia concepción y por su cualidad de efímeros, inmediatos y actuales. Son estas necesidades, vinculadas al consumo y la recepción, las que condicionan su aspecto material, producción y distribución. Aun así, no quisiéramos volver a transitar por este camino suficientemente bien cartografiado por los investigadores Juan Gomis (2015) y Silvia González-Sarasa (2019), que tan nítidamente han expuesto el estado de la cuestión en fechas recientes.

Desde ese prisma analizamos en este libro las dos caras de la misma moneda: en primer lugar, cómo la sociedad moldea esta suerte de textos irremediamente unidos al devenir de la imprenta, amoldando sus contenidos a los gustos de los lectores (u oidores); y, por otro lado, cómo los impresores (en su faceta de editores) adaptan los pliegos desde la perspectiva material<sup>1</sup> a «una literatura específica coherentemente programada» para afianzar compradores fieles a partir de «la noción de espacio tipográfico y [de] todo un entramado comercial y editorial» (Infantes 1988: 247).

Las investigaciones que presenta este volumen monográfico delimitan de forma precisa la relación de la literatura de cordel y la sociedad, desde su autoría, la producción por parte de los impresores, el comercio y la distribución, y la relación entre la temática/finalidad con los consumidores finales. Es decir, este acercamiento se posiciona en el lugar del comprador/lector de estos papeles, los cuales, ya fuese a través de ciegos, buhoneros o libreros, se encontraban en un mismo cordel (tanto en sentido metafórico como literal), una amalgama de menudencias mezcladas, desde relaciones de sucesos a almanaques, pasando por pasillos y relaciones de comedias, hasta romances y villancicos, solo por citar unos cuantos subgéneros de esta literatura efímera. El encuentro entre el comprador y el pliego es el paso intermedio, anterior a su lectura y recepción, pero posterior al proceso editorial que se inicia desde la autoría (cuanto menos difusa), creación o manipulación de los textos (no necesariamente trasladados desde manuscritos), adaptación del texto al pliego, selección de tacos xilográficos reconocibles por el

---

1. «Lo que sí parece es que la Literatura de cordel está íntimamente ligada a la innovación técnica y que la aparición de la imprenta no sólo favorece, sino que prácticamente determina su existencia» (Díaz G. Viana 2000: 28).

comprador, su sistema de distribución..., en fin, una serie de procesos que hacen única a esta literatura.

Así, el lector apreciará en este volumen dos secciones: la primera de ellas destinada al estudio de la vida del pliego de cordel (autoría, producción, difusión y recepción); y la segunda, enfocada hacia los estudios de casos concretos de subgéneros literarios de cordel. Todo ello desde la relación de la literatura de cordel con la sociedad hispánica.

El monográfico pretende seguir la estela y el modelo<sup>2</sup> propuesto en *Palabras para el pueblo*, coordinado por Luis Díaz G. Viana (2000), donde no se centraba en acotar subgéneros de cordel, sino en una perspectiva transcultural de todos ellos. De esta forma, seguimos su ejemplo en el que se muestran en una primera parte los aspectos comunes y perspectivas novedosas a la literatura de cordel en su conjunto, y dejamos para la segunda parte del libro el estudio de pliegos sueltos poéticos, relaciones de sucesos, relaciones de comedias, villancicos y almanaques. Somos conscientes de los muchos subgéneros que se quedan en el tintero, pero el tiempo y el espacio tipográfico juegan en nuestra contra.

Como ya se adelantó, cada uno de estos tipos de pliegos han sido tratados por la crítica de forma separada, siempre haciendo hincapié en las características que los individualizan, aunque, en la mayoría de los casos, esos elementos se vinculan a concepciones metodológicas actuales que poco tenían que ver con la propia realidad de estos impresos. Bajo estas premisas se fija el objetivo de este monográfico, que es el de transitar por la vida (efímera) de estos pliegos desde su producción y distribución hasta su recepción, mediante perspectivas innovadoras y transversales. El estudio que proponemos no se ciñe a la franja cronológica de la imprenta manual, ya que esta literatura nos ha acompañado (casi) hasta nuestros días.

---

2. No quisiéramos dejar de mencionar en esta introducción otras dos obras fundamentales que también asentaron el estudio de la literatura de cordel en su conjunto, bien desde los principales tipos de impresos de cordel, como clasificaba Francisco Mendoza Díaz-Maroto (2001), bien desde los principales *topoi* de esta literatura en el *Ensayo* de Julio Caro Baroja (1988). El primero, tras un estudio introductorio, a partir de su colección particular, clasifica los principales tipos de impresos de cordel en aleuyas, pliegos sueltos poéticos, teatro de cordel y prosa de cordel; mientras que el segundo estudioso, también partiendo de su colección personal, comienza su distinción de impresos a partir de su composición en verso o prosa y de ahí su división en los *topoi* principales, tales como el andalucismo, erotismo, bandolerismo..., entre otros tantos. Con la cita de estas obras resaltamos y ensalzamos el estudio conjunto de la literatura de cordel.

Quisiéramos cerrar esta nota introductoria con el sincero agradecimiento al Prof. Juan Montero y a la Profa. Carmen Espejo, directores del Grupo PASO e HICPAN *Historia Crítica del Periodismo Andaluz*, respectivamente, por su apoyo y asesoramiento. Igualmente, queremos extender dichos agradecimientos al Vicerrectorado de Investigación y a la Editorial de la Universidad de Sevilla por su apoyo para la publicación.

Este monográfico se enmarca en las tareas de dos proyectos de investigación: *SILEM II. Hacia la Institucionalización Literaria: Polémicas y Debates historiográficos (1500-1844)* [RTI2018-095664-B-C22] e *HICPAN Historia Crítica del Periodismo Andaluz* [INV-2-2020-I-001].

## Bibliografía

- Botrel, Jean-François (2000): «El género de cordel», en Luis Díaz G. Viana (coord.), *Palabras para el pueblo, vol. 1, Aproximación general a la Literatura de Cordel*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas Departamento de Antropología de España y América, 41-70
- Caro Baroja, Julio (1988): *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Díaz G. Viana, Luis (2000): «Se venden palabras: los pliegos de cordel como medio de transmisión cultural», en Luis Díaz G. Viana (coord.), *Palabras para el pueblo, vol. 1, Aproximación general a la Literatura de Cordel*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas Departamento de Antropología de España y América, 13-38.
- García de Enterría, María Cruz (1973): *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid: Taurus.
- Gomis Coloma, Juan (2015): *Menudencias de imprenta. Producción y circulación de la literatura popular (Valencia, siglo XVIII)*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim. Diputació de València.
- González-Sarasa, Silvia (2019): *Tipología editorial del impreso antiguo español*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- Infantes de Miguel, Víctor (1988): «Los pliegos sueltos poéticos constitución tipográfica y contenido literario (1482-1600)», en María Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra García, (coords.), *El libro antiguo español: actas del Primer Coloquio Internacional, (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*. Salamanca: Universidad; Madrid: Biblioteca Nacional, 237-248.

- Infantes de Miguel, Víctor (1992): «La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial», en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*. Barcelona: PPU, 467-474.
- Infantes de Miguel, Víctor (1996a): «¿Qué es una relación?: divulgaciones varias sobre una sola divagación», en Henry Ettinghausen, Víctor Infantes de Miguel, Augustin Redondo y María Cruz García de Enterría (coords.), *Las relaciones de sucesos en España: 1500-1750 Actas del primer Coloquio Internacional (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de junio de 1995)*. Alcalá: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá; Publications de la Sorbonne, 203-216.
- Infantes de Miguel, Víctor (1996b): «El género editorial de la narrativa caballerescas breve», *Voz y Letra*, VII (2), 127-133.
- Infantes de Miguel, Víctor (1999): «Edición poética y poética editorial», *Analecta Malacitana*, XXII (1), 5-26.
- Infantes de Miguel, Víctor (2001): «Los géneros editoriales: entre el texto y el libro», en Manuel Peña Díaz, Pedro Ruiz Pérez y Julián Solana Pujalte (coords.), *La cultura del libro en la Edad Moderna. Andalucía y América*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 37-46.
- Mendoza Díaz-Maroto, Francisco (2001): *Panorama de la literatura de cordel española*. Madrid: Ollero y Ramos, Editores.
- Moll, Jaime (1994): «Los surtidos de romances, coplas, historias y otros papeles», en *De la imprenta al lector Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*. Madrid: Arco/Libros, 45-55.



# PRÓLOGO

JOAQUÍN DÍAZ  
*Fundación Joaquín Díaz*

Aunque podría asegurarse que la expresión «literatura de cordel» agrupa unívocamente a todos aquellos papeles que eran vendidos en la calle —habitualmente expuestos a la atención del público colgando de una cuerda—, aún habría que matizar bastante los orígenes y los contenidos de dicho material para calibrar mejor su incidencia sobre la sociedad española a lo largo de más de cinco siglos. Hay pocas dudas acerca de la función de medio de comunicación que este modelo de impresos ejerció, si bien cabría señalar que esa comunicación, desarrollada habitualmente en una sola dirección, abría en ocasiones un amplio campo para el debate, el contraste de pareceres o la controversia, ya fuese inmediatamente después del anuncio, narración o canturreo de la noticia impresa, ya fuese en la tranquilidad de los hogares donde la lectura del papel corría a cargo del más versado (de la familia o de la vecindad) para deleite y admiración de numerosos contertulios, la mayor parte, desde luego, analfabetos. Esto, casi desde la invención de la imprenta. Es difícil de creer que en siglos anteriores al XVIII no existiera en el ámbito rural la costumbre de leer, cantar y comentar esas producciones en torno a la lumbre baja, como parece deducir Carolina Lecocq en su interesante texto acerca de los pliegos existentes en las bibliotecas de París:

Ha existido hasta ahora la noción de que las lecturas «populares» o comunitarias se desarrollaban al calor del hogar («en las llamadas veilleés»), pero esto es bastante improbable, puesto que estas asambleas nocturnas, de los que comparten una misma existencia, eran más bien ratos para la conversación u otro tipo de diversiones (Lecocq 1988: 52).

Pero, ¿qué mejor tipo de diversión que la lectura comentada de cualquier romance o la interpretación de algún fragmento de seguidilla o de la última jácara cantada por las esquinas? Creo que incluso sería injusto pensar que solo determinados sectores, ya rústicos ya urbanos, de la sociedad usaban y disfrutaban de esa escuela pública cuyos catones eran tales papeles, que tan pronto difundían noticias o anuncios oficiales como divulgaban sucesos y conocimientos en forma de versos encadenados. Otra cosa sería suponer que de esos textos se hacía una interpretación única. Enrique Rodríguez Cepeda insiste en la idea, todavía muy generalizada a fines del siglo XX, de que este tipo de literatura estaba destinado a un nivel popular:

La verdad es que el romancero impreso popular responde a todo un estilo de literatura del pueblo, y hay que considerarlo en el siglo XVIII como un movimiento social, con marca de altura, por el alcance de todos los elementos y problemas de comunicación que envuelve. Estos sentimentales trataditos de costumbres estaban llenos de imaginación y suponían una literatura de consumo fundamental y dirigida, intencionadamente, a cierta clase social y a un tipo de lector-escucha bastante numeroso que se adaptaba y necesitaba de tal producto (Cepeda 1984, I: 33).

Sigo pensando, sin embargo, que los textos más frecuentes contenían —más allá de los hechos narrados— revelaciones primarias del alma humana y reacciones espontáneas o primitivas por las que toda la sociedad sin excepción se sentía atraída, aunque luego la educación, las formas sociales o la hipocresía sirviesen de freno o de moderación en algunos a la naturalidad de la primera escucha o de la primera lectura (que, por supuesto, tampoco producían el mismo efecto).

El ciego cantor, tradicional difusor de ese peculiar corpus, se erige ya desde la Edad Media en principal transmisor de la palabra y de la imagen plasmadas en esos papeles; en portavoz de una cultura rudimentaria, igualadora, de la que luego tratan de desasirse personas y clases sociales condicionadas por sus maneras o sus prejuicios. También es cierto que esa

didáctica tarea —aparentemente democrática y hasta filantrópica en ocasiones— solo le convence al ciego si le produce un beneficio. Como escribe Rodríguez Cepeda:

La venta y distribución de pliegos en el XVIII fue un negocio, y un negocio que pudo producir la envidia o quejas de escritores y editores de prestigio que no participaban del movimiento populista de la literatura de ciegos (Cepeda 1984, I: 10).

Esas dos razones —no participar del estilo descarnado en la exposición y no tener un acceso al público inmediato y privilegiado— creo que por sí solas justificarían buena parte de las críticas que antes y después lanzaron poetas, literatos y músicos contra esta forma de comunicación. Me parecería, sin embargo, una contradicción sorprendentemente impropia de los impresores, utilizar sus recursos y su talento solo para lanzar un producto que iban a apreciar exclusivamente los iletrados y los analfabetos. Quisiera pensar que, por el contrario, hay en aquellos un encomiable intento de crear una suerte de enciclopedias familiares por fascículos que compendiasen distintas facetas del conocimiento popular, expuestas breve y sencillamente en forma de digesto. He tenido ocasión de ver, en desvanes y sobrados de muchas casas aldeanas, colecciones de treinta o cuarenta pliegos atados, formando un cuaderno, o alineados en la estantería de alguna alcoba al lado de algún «reportorio», almanaque o pronóstico perpetuo, que, junto a la *Agricultura General* del sacerdote talaverano Gabriel Alonso de Herrera o el célebre «zaragozano», venía a componer la biblioteca básica de las familias. Por encima de los textos de famosos poetas, pensadores y moralistas de épocas concretas, cuyo contenido devenía anticuado incluso antes de que sus autores pasasen a la historia, los pliegos ofrecían una variedad de literatura entretenida, atractiva y no tan depravada como frecuentemente se la ha querido presentar. Ya digo que hay mucha incomprensión hacia estas producciones, cuando no envidia, a la hora de ser criticadas por quienes parecían tener a su cargo la salud espiritual y mental del público. No obstante, ese tipo de obritas que tantas veces ha sido tildado de subproducto o infraliteratura, atravesaba los tiempos e iba sirviendo de texto escolar a una generación tras otra. Y digo texto escolar, no tanto porque se utilizase en la escuela para aprender a leer, como bien sabemos por testimonios de Rodrigo Caro y otros, sino porque parecía advertirse en quienes se dedicaban a enjuiciar esos temas como un rechazo tardío de aquella ignorante candidez, rechazo que llegaba en la edad madura con la pérdida definitiva

de la inocencia parvularia. Jovellanos, Moratín, Meléndez Valdés critican la «depravación» del gusto en la sociedad de su época y preparan con su actitud los grandes alegatos que, ya en el siglo XIX, expondrán Durán, Valera o Trueba en contra de esta forma un poco adánica de entender la cultura.

Llevamos un par de siglos hablando acerca de los «progresos» de la sociedad y discutiendo sobre la conveniencia o no de modificar las costumbres, en particular aquellas que atañen al comportamiento, sea individual, sea colectivo. Donde se percibe con más nitidez el avance y el cambio, sin embargo, es en la comunicación, sobre todo si se considera el término en el sentido de transmisión de noticias. Es notable la pugna despertada a mediados del siglo XIX entre gacetilleros y ciegos por la primicia en la comunicación de sucesos y su consiguiente influencia en el público: los ciegos, tradicionales distribuidores de la información, se ven atacados —en ocasiones con auténtica virulencia— por los periodistas y redactores de sucesos, quienes consideraban al coplero ambulante un peligroso competidor, ya que no estaba sujeto a censura, era su propio vocero —con lo cual llegaba mucho antes al público— y además no le importaba si la noticia era reciente o no, ni siquiera si había sucedido en realidad. Los gacetilleros debían contrastar la noticia, entregarla a la censura para su visado y, finalmente, esperar al día siguiente a que se publicara. Su cometido, sin embargo, iba más allá de la paciencia para soportar esos inconvenientes y entraba en el terreno de la educación ya que, entre otras cosas, proponía la creación de una conciencia cívica —una «correcta policía» se decía entonces— y la implantación de un reinado de buenas costumbres urbanas. Que su esfuerzo fue baldío lo acredita el incesante martilleo de todos los periódicos de la época reiterando incansables: que los niños no jueguen en las plazas a diversiones violentas como la chirumba, el tirador o la honda; que los mozos no lancen la barra en los paseos públicos; que los mozalbetes no arrojen piedrecitas a las caras de los músicos de las bandas; que se acabe con las cencerradas; que los infantes que piden para la cruz de mayo, San Felipe y Santiago, no persigan enfadosamente a los transeúntes desprevenidos... Mesonero Romanos nos ofrece un catálogo de actos impropios de una urbe moderna:

Los gritos de los vendedores, agudos y disonantes; el descoco de las naranjas; las ropas nada limpias puestas a secar en balcones y ventanas; los tocadores al sol en calles no muy retiradas; el humo de las hachas que acompañaron al Santísimo Viático, impreso a propósito en las paredes del portal; las rejas salientes que amenazan los hombros de los adultos y las cabezas de los chiquillos; las

riñas de los aguadores en las fuentes por tomar vez para llenar; las carretadas de bueyes cargadas de carbón; las interminables filas de mulas conductoras de paja; los inevitables serones de los panaderos ecuestres; los muchachos que venden candela y suelen arrimarla al que no la solicita; los que salen en tropel de las aulas o convierten la calle en público anfiteatro imitando la corrida de toros; los fogosos caballos de la brillante carretela que se dirige al Prado; la eterna pesadez de los simones; la silenciosa embestida de los bombés facultativos y la vacilante dirección de los calesines (Mesonero 1851: 71).

Como se puede suponer, tal panorama diurno convertía la ciudad en un campo de batalla que no cesaba al anochecer: luz escasa, delincuencia, borrachos, serenos, basuras amontonadas en las calles... Solo la esperanza de un porvenir más limpio y venturoso hace escribir al «Curioso parlante» el siguiente párrafo:

Libre ya, en fin, de los pasados sustos, y procurando hacerme superior a las encontradas impresiones, reflexioné las inmensas mejoras que el aspecto de nuestra capital ha tenido en pocos años: reconocí que ellas son la causa de la exigencia actual sobre los inconvenientes que aún observamos y cuyo remedio en un pueblo grande no es obra de un instante, y me dormí contento con la lisonjera perspectiva que el celo de las autoridades nos presenta, trabajando en hacerlas desaparecer de día en día (Mesonero Romanos).

El periodista y el escritor de costumbres —en ocasiones vienen a ser la misma persona— tienen una importante misión, que es la de, en forma de admonición, servir de guías en la difícil tarea de conducir a la sociedad desde el pasado hasta el futuro. En esa tarea le pueden ayudar desde los bandos de buen gobierno para las ciudades que de vez en cuando promulgaban los alcaldes hasta los pliegos y aleluyas que publicaban «repertorios» de los peligros que amenazaban en las urbes. La imprenta Hernando edita unos «Peligros de Madrid» en forma de aleluya (titulada «Escenas Matritenses») con un inacabable catálogo de advertencias que, en broma o en serio, ponían en guardia a cualquier persona sensata. Una de las circunstancias más irritantes que hacían peligrar la estabilidad física o psíquica de los habitantes de la urbe era el ruido; sin pretender llegar a la exageración que defiende la monotonía del ruido ciudadano del siglo XXI frente al horrisono deambular de una carreta por el empedrado de un burgo medieval, el siglo XIX trajo con el maquinismo imperante o la actividad industrial voces y sonidos novedosos

—algunos francamente desagradables para los peatones, pero también para los inquilinos de las casas— a los que varios autores costumbristas dedicaron su atención. Antonio Flores, uno de los mejores y más agudos escritores ochocentistas, se refería a los gritos de Madrid con estas palabras:

Aquella voz débil, enfermiza y escasa con que la España de 1800 anunciaba su existencia en el mundo industrial y mercantil se ha convertido, no ya en una voz fuerte y robusta, sino en una gritería descompuesta y atronadora. El primer grito de esa orquesta diabólica es el que lanza la tierra, herida en sus entrañas por el incansable pico de los mineros, a cuyo eco lúgubre responde el atronador rodar de los carruajes, el látigo de los cocheros, las imprecaciones de los mayores, el silbido de la locomotora, los chillidos de la gente que huye atropellada y los ladridos de los perros que se apartan por no dejarse atropellar... A ese grito constante que ensordece la atmósfera se junta el murmullo de los logreros, las confidencias de los bolsistas, el continuo y desesperado vocear de los vendedores ambulantes, la campanilla chillona de los carros de la basura, la trompeta de las diligencias, el espeluznante arañar de las arpas, el chirrido de los organillos y cien ecos distintos que lanzan al aire, el martinete de los herreros, el tableteo de los molinos de chocolate y el áspero galopar de las incansables máquinas de vapor (Flores 1892, II: 19).

Las máquinas son, precisamente, los elementos que más diferencian la ciudad moderna de la antigua: la llegada del ferrocarril, los tranvías, la transformación del calor en energía mecánica, todos los ingenios que el siglo XVIII había generado y puesto modestamente en funcionamiento, se convierten en las primeras décadas del XIX en orgullosa realidad que sacude la cultura, la economía y la sociedad urbanas. La electricidad, la fotografía, el teléfono y el periódico harían el resto.

Hemos visto algunos de los aspectos en que la vida de las ciudades se comenzó a diferenciar de la de los pueblos, aunque en el fondo ese distanciamiento fuese más voluntarista que real. Sofía Tartilán, aguda y elegante escritora, reflexiona acerca de los cambios que su siglo introdujo en la vida madrileña con estas palabras:

Hoy, que el cosmopolitismo destruye las costumbres, como el barreno y la pólvora destruyen las barreras naturales que separaban a los pueblos, estas fiestas gráficas que tan al vivo retratan el carácter, uso e inclinaciones de un pueblo de ellas apasionado, con tanta rapidez van desapareciendo, que muy pronto ten-

dremos que acudir para recordarlas a los libros curiosos que algún anticuario haya conservado en el rincón de su biblioteca (Tartilán 1881: 98).

Sin embargo, casi a renglón seguido, describe una fiesta —la de San Isidro— que no solo no ha perdido las tradiciones antañonas, sino que ha ido incorporando las novedades con la misma naturalidad que la vida incorpora nuevas existencias al censo de población.

Con un cielo diáfano y un sol espléndido y dorado como el de la India, empieza en la mañana del 15 de mayo el movimiento de coches, calesas, ómnibus y toda clase, en fin, de vehículos que, situados en largas filas desde la cuesta de la Vega hasta la Puerta del Sol, se disponen a transportar a la concurrencia hasta la pradera del Santo. A medida que el día avanza la barahunda crece, el calor aprieta, los cocheros gritan más fuerte y el tumulto, el rodar de los coches, las voces de los vendedores y el afán de llegar lo antes posible a la fiesta hacen de aquella parte de Madrid una nueva Babel, en donde todos hablan y ninguno se entiende (Tartilán 1881: 99).

De nuevo el ruido inusitado como protagonista:

El ruido crece, se eleva, se extiende; ya no es rumor ni vocerío, es delirio, locura, algarabía infernal, ensordecedora, embriaguez, orgía, bacanal completa. Los organillos ambulantes, la charanga de los bailes, las guitarras de los ciegos, los diez o doce mil silbatos que lanzan al aire sus agudísimas notas; las voces diversas y desentonadas de los músicos de taberna al lado de las frescas y argentinas de las muchachas que cantan los aires populares; los perros que ladran, los chicos que lloran, los borrachos que disputan; los vendedores de agua, de barquillos, de torrados, de naranjas, de frutas, de juguetes, de rosquillas y de silbatos, que anuncian todos a la vez sus mercancías; el tan-tan a la puerta de los panoramas, neoramas, figuras de cera, niños con dos cabezas, linternas mágicas, mujeres que pesan cien arrobas, elefantes que hablan, cetáceos que escriben en castellano y otras mil maravillas más, anunciadas con tambores y trompetas más ruidosas que, de seguro, han de serlo las del juicio final y que si no hacen resucitar a los muertos pueden muy bien hacer morir a los vivos; y sobre todo esto las campanas de la ermita echadas a vuelo con tal furor capaz de ensordecer a la imagen de piedra que corona la entrada... He aquí queridos lectores, lo que es hoy la romería de San Isidro, patrón de la muy noble y muy heroica villa del oso y del madroño. Para hacerla más ruidosa, más pintoresca, más gráfica, se han adunado las costumbres antiguas y las modernas (Tartilán 1881: 101).

Ese adunamiento, sin embargo, no se produce de hoy para mañana: la resistencia ofrecida por una base social de extracción rural a las novedades aburguesadas que llegaban de París y Londres habría de mostrarse a lo largo de varias generaciones. ¿Cómo explicar, si no, la renuencia a aceptar el sistema métrico, tan universal y tan exacto, en sustitución de un cúmulo de medidas locales que hacían tan variables los pies como las fanegas? ¿Cómo justificar costumbres del tipo de las cerradas o del «agua va», que hacían sonrojar a los gacetilleros con solo mencionar su pervivencia? La vida en la ciudad era un odre nuevo que se rellenaba con vino añejo... La religión —y especialmente sus ministros— tenía mucha influencia en las costumbres. Todo lo novedoso, especialmente si venía impreso y contribuía a la reflexión o al pensamiento, era rechazado, excepto lo que destilaba esencias «tradicionales». Luis Coloma, dirigiéndose a los suscriptores de *El Mensajero del Corazón de Jesús*, escribía en 1884:

No por eso es nuestro intento introducir a los suscriptores de *El Mensajero* por el peligroso campo de la novela, perjudicial, a nuestro juicio, en todas sus manifestaciones. Lo es, sin disputa alguna, y en un grado apenas concebible, la novela cínicamente inmoral, descarada propaganda de doctrinas disolventes, envuelta, unas veces en obras maestras de genios lastimosamente perdidos, contenida, otras, en partos monstruosos de ingenios vulgares, e instrumento siempre mortífero de que se sirven la maldad de las sectas y aun los cálculos de la política, con harta más frecuencia de lo que muchos sospechan (Coloma 1929, I: 8).

No extrañará, por tanto, que, si el Padre Coloma repudiaba las novelas, escritores menos comprometidos con la religión, aunque bastante sin embargo con la moralidad y las costumbres, solo viesan inconvenientes en la literatura de cordel, que era la biblioteca popular y cotidiana de la inmensa mayoría. Antonio Trueba, seducido en los primeros años de su vida por los romances de ciego, fue en su madurez comprador y después lector arrepentido de lo que él consideró finalmente una auténtica basura; su reacción ante tanto papel acumulado durante años es, por lo menos, atrabiliaria:

Así que me repuse un poco de mi desencanto, llamé al gallego, le hice cargar con los veinte mil romances de ciego, y me encaminé tras él a la era del Mico, y allí pegué fuego a aquel infame y estúpido centón de groserías morales y artísticas, no sin haber tenido que andar antes a pescozones con el gallego y la gente del barrio que querían salvar de las llamas lo que yo había condenado a ellas, porque lo creían el prototipo de la belleza artística y moral (Trueba 1882: 278).



La reacción y el juicio de Trueba, repito, son exagerados, aunque reflejan en el fondo, muchas veces lo he dicho, una cierta envidia del escritor de costumbres hacia el ciego coplero, asociacionista y liberal, y comunicador afortunado; de hecho, muchos ciegos formaron sociedades que casi tenían un carácter gremial y protegían a sus asociados, como nos recuerda Domingo Faustino Sarmiento en sus *Contrastes madrileños*:

Los ciegos en España forman clase social con fueros y ocupación peculiar. El ciego no anda solo, sino que aunados varios en una asociación industrial y artística a la vez forman una ópera ambulante que canta y acompaña con guitarra y bandurria las letrillas que ellos mismos componen o que les proveen poetas de ciegos, último escalón de la jerarquía poética de la España... El paisano español posee además todas las cualidades necesarias para ejercitar con éxito la profesión de mendigo. Un aire grave, una memoria recargada de oraciones piadosas y de versos populares y un vestido remendado (Sarmiento 1846: 135).

La afición a satirizar, esa inclinación de los poetas populares a opinar sobre lo divino y lo humano, hizo surgir a lo largo de la historia del pliego suelto —que es la de la imprenta— no pocas voces, en ocasiones autorizadas y las más de las veces autoritarias, como la de la censura, casi siempre ejercitada desde la ciudad y desde el poder. Uno no se explica, por ejemplo, por qué se incluye en un Apéndice del Índice Inquisitorial de 1817 el pliego titulado «Chistoso pasaje que ha acontecido este presente año en Jerez de la Frontera, sucedido entre un molinero y un corregidor». Se alega estar comprendido en la regla séptima del Índice expurgatorio, pero por esa misma razón también podría haberse retirado de la circulación el romance de Pedro Marín ya conocido en el siglo XVIII que dio origen a este que comentamos. Más probable parece que sentaran mal estas coplas porque se burlaban veladamente de las relaciones entre un corregidor de la capital de España y Antonia Molino, famosísima intérprete de baile español, como bien acierta a suponer Emilio Cotarelo y Mori en su *Historia de la Zarzuela*:

Por entonces [habla de los años 1809 a 1813] fueron muy sonados los amores de esta bailarina con el Corregidor de Madrid y los ciegos resucitaron y pregonaban por las calles las antiguas Coplas del Corregidor y la molinera (Cotarelo 1934: 285).

El mismo Pedro Antonio de Alarcón, sin pretenderlo, legitima que consideremos injustificada aquella prohibición cuando en el prólogo de *El*

*sombrero de tres picos* pone en boca del pastor Repela que le cantó el romance las siguientes palabras:

¿Qué se saca en claro de la historia del Corregidor y la molinera, que los casados duermen juntos y que a ningún marido le acomoda que otro duerma con su mujer? Me parece que la noticia... (Alarcón 1938: 73–74).

Por otro lado —y siguiendo con el siglo XIX— se produce también, según apuntamos anteriormente, una censura del «profesional de la información». A partir de 1850 se levantan protestas entre periódicos «serios y juiciosos» ante la poca fiabilidad de las noticias divulgadas por los ciegos en los papeles impresos que se vendían en las calles y mercados. Hay un exceso de proteccionismo en los gacetilleros y periodistas hacia el público, al que se pretende defender de patrañas y exageraciones «poco acordes con los tiempos que corren». Se lamentan los concienzudos cronistas de que los ciegos canten coplas contra el papa (aunque no dicen que es porque se ha metido en terrenos políticos), contra el rey (cuando este es Amadeo, un monarca extranjero), o contra la propia Constitución (cuando esta no refleja el sentir y los deseos de libertad de una sociedad en proceso de cambio). Pero lejos del apasionamiento transitorio de esas opiniones, uno cree adivinar en la actitud decidida de esos ciegos cantores un prototipo radicalmente contrario al que se nos ha descrito en algunos libros sobre la literatura de cordel, si bien esa gallardía pudiera estar amparada por hermandades, cofradías u organizaciones. Cuando aparecieron en las calles de las ciudades los organillos o pianos mecánicos, por ejemplo, los sesudos periodistas de la época se hacían cruces al observar que quienes se encargaban de dar vueltas a la manivela no estuviesen comprendidos en la ley de vagos,

porque no vemos que el simple manejo de un manubrio sea un oficio u ocupación que requieran aprendizaje, talento, habilidad o cosa parecida. Lo consentiríamos en un ciego o en los pobres impedidos como un medio decoroso de mendigar, pero a un bigardo de robustos miembros y salud potente no le toleraríamos que buscara una manera tan sencilla, fácil y cómoda de evadirse del trabajo y de vivir holgadamente a costa de aquellos cuyos oídos estropea (Norte 1864: 3).

Esta reprobación contra las «estruendosas» formas de comunicación ochocentistas se vuelve incluso contra los propios invidentes y su actividad, llegando a constituir un *leitmotiv* o una buena excusa para atacar otros puntos cuya censura resultaría más enojosa o más comprometida:

Anteayer tarde recorrían las calles los ciegos... atronando los oídos del público y llenando el corazón de todos del horror más espantoso a los gritos de «El papelito nuevo, de los hombres vivos a quienes se les han arrancado las orejas y los ojos» y francamente lamentamos sobremanera que haya personas que se atrevan a inventar calumnias con el fin de exacerbar los ánimos (Norte 1873: 4).

¿Sería don Agustín Durán quien pusiese en cuarentena todo este material, previniendo a los especialistas posteriores contra su utilización y estudio, por razones estéticas y morales? Parece evidente que, si bien las palabras del autor del *Romancero General* son concluyentes, no son las únicas ni mucho menos las más duras:

Todas o casi todas estas composiciones consideradas como poesía, son detestables; pero ofrecen mucho interés porque conservan los vestigios de una civilización degradada y forman el contraste más notable entre el carácter y costumbres del antiguo pueblo ignorante con el del nuevo vulgo humillado y envilecido; de la barbarie que camina a la cultura, con la civilización que desciende a la barbarie (Durán 1849: XXXII).

Estas consideraciones tan negativas parecen más de un poeta romántico y depresivo que de un científico reflexivo, pero la época, las circunstancias y los temas lo exigían. ¿Y cuáles eran esos temas? Por supuesto, y como no podía ser menos tratándose de nuestro país, está presente —independientemente de las ideas que van llegando con la Ilustración o con el prerromanticismo— el catolicismo icónico y angustioso: la pasión de Cristo, las Vírgenes, los milagros... También el tremendismo que provoca espanto, miedo o atención máxima: hay asesinatos, venganzas, atrocidades, truculencias, rarezas y desviaciones (por tal debe tomarse, por ejemplo, el caso de un ajusticiado en la hoguera que había «ejecutado una bestialidad con su jumenta»). No faltan los casos de valentías y hazañas, tan queridas y admiradas por los españoles, quienes desde la Edad Media solíamos elevar a la categoría de héroe a cualquiera que fuese montado en un caballo, abstracción hecha de su calificación moral. Tampoco escasean, aunque en realidad tales casos eran menos frecuentes según avanzaba el tiempo, las menciones a cautivos y renegados. Las descripciones exótico-sentimentales que ayudan a descubrir el alma sensible de indios o negros no son ajenas a este repertorio. Las celebraciones y festejos abundan, asimismo. Proliferan también las colecciones de canciones de actualidad, los modelos de cartas,

las obritas para representar sombras, los chistes, los calendarios y fiestas del año, los sucesos espantosos, los memoriales, las relaciones y, entre las muestras de literatura dramática, las historias, pasillos, sainetes, tonadillas y reducciones de zarzuelas y óperas.

Parece evidente, por testimonios literarios e iconográficos, que el ciego cantor y comunicador es un personaje destacable en cualquier época. A partir del siglo XVIII se acrecienta esta tendencia de «pintar» al personaje. Rodríguez Moñino, uno de los primeros estudiosos que dedican atención a la bibliografía que generan algunos vates «privados de la vista corporal», los denomina «ruiseñores populares» y compone un retablo biobibliográfico con la vida y obras de Cristóbal Bravo, ingenioso poeta cuya vida transcurre entre el último cuarto del siglo XVI y el primero del XVII (Moñino 1966). Algunas de sus creaciones le sobreviven, alcanzan la fama y se siguen imprimiendo durante dos o tres siglos más, de modo que se continúan cantando en tiempos de Cornelio (el ciego del Escorial), de Perico el ciego o de la ciega de Manzanares, sobradamente conocidos y apreciados en las calles que recorrían y alegraban durante el siglo XIX. Pero solo en el teatro del siglo anterior, el ciego se destaca ya como protagonista en numerosos sainetes y tonadillas: *El ciego por su provecho*, de autor anónimo; *Los ciegos y Una dama, un paje y un ciego de las enigmas*, que escribe Luis Misón; Ventura Galván es autor de *Los vagamundos y ciegos fingidos*; de Antonio Rosales son *El ciego fingido y payo* y *Los ciegos*; Blas de Laserna lleva a las tablas *El ciego con anteojos*, *El ciego fingido* y *Los ciegos y el amolador* (Subirá 1928). Tal abundancia de apariciones en escena no es solamente un recurso dramático o la evidencia de un personaje de papelón, se trata de un prototipo cuyas carencias físicas le han condenado a un oficio, por cuya boca habla y se expresa un sector numerosísimo de la sociedad; de una personalidad cuyas características, por notorias y excepcionales, se han estudiado y se siguen estudiando con indudable interés por sociólogos, especialistas en literatura y musicólogos. Desde la forma de llamar la atención de un posible público hasta el atuendo o el instrumento que toca, todo es peculiar en el ciego. Botrel escribe que los ciegos siguen siempre, en su actuación ante el público, un proceso lógico que comienza en el grito para alertar, continúa con el canto y acaba en la venta del papel anunciado (Botrel 2000: 84). Su técnica depurada, nutrida por la experiencia y el uso permanente de recursos escénicos, le lleva a diferenciar su cantinela para anunciar una relación, una gaceta o un diario; como vehículo privilegiado de comunicación está siendo precursor de las

secciones fijas de los periódicos que aparecerán a mediados del siglo XIX: los sucesos, la cultura general y los anuncios están contenidos en esos tres toques de atención cuyas dos o tres últimas notas dirigen al posible cliente hacia el papel concreto que desea adquirir o escuchar. De hecho, Luis Misón, en su tonadilla a tres *Los ciegos* (Subirá 1928, IV: [1]) inventa tres personajes a los que llama «Relación», «Diario» y «Gaceta», cuyas cancioncillas características suponemos que coincidirían con las cantinelas que aplicaban los ciegos a cada una de las publicaciones. Cuando Juan de la Cruz Cano decide pasar al tórculo unos dibujos de personajes populares con sus trajes correspondientes, coloca en los números uno y dos a un «ciego jacarero» y a una «gacetera». Ignorar que ambos representan al sector mayoritario de la cultura de la época sería lo mismo que rechazar el papel del quiosco, de la televisión o de internet en nuestros días. Jean-François Botrel nos recuerda la variedad del material vendido al referirse a una Resolución Real, previa a estas fechas, por la cual los pobres y sus viudas serían los únicos vendedores en las calles de «gacetas, almanaques, coplas y otros papeles de devoción y diversión que no excedan de cuatro hojas» (Botrel 1973). La vendedora de Cruz Cano exhibe, junto a la *Gaceta de Madrid* o *de los ciegos* que tiene en su mano, una serie de papeles en un cesto entre los que el grabador ha querido destacar una «cartilla» o, lo que es lo mismo, el libro para el aprendizaje de los niños. Todas estas cualidades caracterizan y dan forma al perfil del ciego cantor acerca del cual se ha hablado y escrito mucho. Joaquín Álvarez Barrientos, en su artículo «Literatura y economía en España. El ciego», recalca el giro que el interés del ciego da, tal vez como inconsciente portavoz de una sociedad más liberada y progresista, a partir de la tercera década del siglo XIX:

...de entretener, como parece que hacía en los primeros siglos, ha pasado a denunciar. Ha dado... una dimensión más a los asuntos que le sirven de materia literaria: una dimensión política. Al parecer, esta denuncia no siempre se hizo de forma ceñida a los hechos y se abundó en expresiones groseras y llamativas, en lo que hoy llamaríamos sensacionalismo (Barrientos 1987: 313–26).

Sensacionalistas y groseras eran, en efecto, las expresiones habituales de Perico el ciego, célebres por su descaro, al que inmortalizaron sus propios hechos y los comentarios que sobre él hacían numerosos escritores contemporáneos, alguno de ellos molesto —como Antonio Trueba— porque ciertamente les restaba popularidad:

Cuando por primera vez fui a Madrid —dice el autor vasco—, ya era piedra de escándalo en aquellas calles, por las suciedades que cantaba, un ciego de diez a doce años. Aquel ciego es el que aún se conoce en Madrid con el nombre de Perico, y por espacio de medio siglo ha mantenido su triste celebridad de desvergonzado (Trueba 1882: 279).

Nos imaginamos, conociendo el carácter un poco pacato de Trueba, lo que podía escandalizarle, aunque él mismo, hablando poco después de los textos de los romances, dice que Perico era, entre sus autores, uno de los más decentes. Lo cierto es que Perico el ciego fue, junto con el ciego Cornelio del Escorial y con la ciega de Manzanares, uno de los personajes más notables del siglo XIX; de la gracia y buen humor de que hacía gala nos da idea esta copla que, según dicen, era una de sus favoritas:

Ojos que te vieron ir  
por esos mares afuera  
cuándo te verán venir  
para alivio de mis penas.

Benito Pérez Galdós recuerda —porque seguramente le escuchó— los corrillos que se formaban alrededor de su persona y de su ingenio:

Al son de su guitarra canta, no las proezas de los héroes, porque no los hay, sino las vivas historias de bandoleros y ladrones. Atento público le escucha con simpatía y emoción. Yo me he sentido medieval agregándome a este pueblo. Anoche hicieron furor dos o tres coplas de Perico harto ingeniosas. O me engañé mucho, o eran alusivas a nuestra reina, que anda ya en jácaras de los cantares callejeros. Desengáñate, Manolo; aquí no hay más cronista popular que Perico el Ciego, ni más poetisa que la Ciega de Manzanares (Galdós 1906: 192).

María Francisca Díaz Carralero, la ciega de Manzanares, se hizo, efectivamente, famosa por su capacidad para improvisar en verso y por su innata facilidad para salirse de cualquier aprieto en el que quisieran meterle los malintencionados que le demandaban públicamente ripios originales. Es bien conocida la respuesta que dio a unos graciosos que le pidieron una improvisación sobre el pie forzado de la palabra «indio», tan difícil de rimar en español. La contestación les calló la boca:

Un soldado dijo rindio  
 por decir que se rindió  
 y de este modo encontró  
 un consonante con indio.

Sin mucho esfuerzo podríamos comprender hasta qué punto asustaba esta facilidad para «echar coplas de repente»; hasta qué extremo preocupaban actitudes disidentes o provocadoras a los encargados de velar por el orden social: el ciego no solo cantaba indecencias y las acompañaba con acciones no «correspondientes», sino que difundía papeles «en perjuicio» de Fernando VII o de la «sagrada religión», por ejemplo, sin calcular las consecuencias. De este modo, no es extraño que en 1820 apareciese en Madrid un Bando Municipal con el cual se pretendían evitar las nocivas influencias que todas estas acciones pudieran tener sobre la sociedad y particularmente sobre los niños y jóvenes, cuyos padres veían «frustrada» su educación. La exigencia es terminante:

A fin de evitar la impresión, publicación y venta de varios papeles que se han anunciado como resoluciones y decretos de las Cortes y del Rey; los abusos que con este motivo se cometen por los ciegos y demás personas dedicadas a la venta de papeles públicos, acaso sin malicia, tergiversando el título del papel que venden para darle mayor importancia que la que en sí tiene, extraviando de este modo la opinión e incomodando al vecindario con gritos y voces descompasadas a deshora de la noche, mandamos:

1º Que por persona alguna que no esté legitimada por el Gobierno se imprima, publique ni venda como decretos y resoluciones de las Cortes las que no hayan tenido la sanción del Rey.

2º Que los ciegos y demás individuos dedicados a la venta de papeles impresos anuncien su venta al público con el preciso título que tengan, no alterándole de ningún modo; absteniéndose de vocear después de anochecer, exceptuando cuando vendan los anuncios interesantes del Gobierno.

El gusto modificado por las costumbres nuevas, esas que llegan y se van según las épocas y los vientos, encuentra un razonable contrapeso en aquellos otros hábitos que el tiempo convirtió en estilo. Aquí cabría hablar también de los metros y melodías en boga (seguidillas, boleros, fandangos, tiranas, etc.) frente a los clásicos (romances), pero en todos los casos en boca de los mismos ciegos que hacían uso de cada modalidad para amplificar sus

recursos expresivos y de comunicación. Su obsesión por lo último, por lo reciente, por lo que acababa de aparecer, que en ocasiones les hace llamar «nuevos» a papeles y composiciones vetustas con tal de poderlos vender, les lleva también a veces a abandonar los ámbitos habituales en que ofrecían su mercancía para intentar abordar otros, en donde son rápidamente rechazados. La petición de los editores de *El correo de los ciegos* para que se impriman y se repartan copias de las tonadillas más famosas y populares que se cantaban en los teatros es respondida inmediatamente con un informe en el que se aclara:

¿Quién atrae el concurso a los teatros? La novedad. Y así se experimenta que cuando se ofrece comedia nueva, tonadilla o sainete nuevo, al día siguiente hay un concurso notable respecto a cuando es viejo lo que se ejecuta; y con repetidas experiencias de esto, uno de los mayores cuidados que ponen las graciosas con sus caudales de sainetes y tonadillas es privarse enteramente en lo posible a dar unas mismas piezas al público este año que el pasado; particularmente en las de teatro; porque si la gente que concurre tuviese una idea de ellas muy continuamente, se estragaría el gusto y no concurriría y así se deja pasar en su ejecución o repetición lo menos cinco o seis años. ¿Cuánto, pues, peor sería en los sainetes y tonadillas, que no habría ciego que no las cantase por calles y por esquinas, y a costa de un cuarto desacreditar (diciendo que aquello era mucho mejor) a los actores del más conocido mérito en el teatro? (Subirá 1928, I: 312-313).

¿Justifica la atención de los investigadores todo este batiburrillo temático y conceptual? Sin duda. No solo (como habitualmente se ha hecho) para fustigarlo o condenarlo, sino para observar qué puede haber tras la caroca y la sociedad que la contempla. Probablemente nadie se ha acercado a estos papeles con mejor predisposición que Julio Caro Baroja. Por su erudición y preparación, pero también por su humildad al reconocer sus prejuicios y disculpar los de los demás. Caro advierte acerca de la dificultad para comprender los criterios con que se escribió la mayor parte de estos papeles, que se creaban «por y para el pueblo». Parece inclinarse por la idea de que abundan en ellos, y gustan, las pasiones, sobre todo las que parecen no tener freno. En efecto. Da la impresión de que todo ese material formara una gran sierra de la que entusiasman fundamentalmente los dientes o picos; aquello que es capaz de rasgar, de herir, de causar una reacción y, por tanto, de alejarnos de la vida normal, plana, racional, que no es vida, o al menos no lo parece.



## Bibliografía

- Álvarez Barrientos, Joaquín (1987): «Literatura y economía en España. El ciego», *Bulletin Hispanique*, 89 (1-4), 313-326.
- Botrel, Jean-François (1973): «Les aveugles, colporteurs d'imprimés en Espagne I. La confrérie des aveugles de Madrid et la vente des imprimés, du monopole à la liberté du commerce (1581-1836)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, IX, 417-482.
- Botrel, Jean-François (2000): «Les aveugles colporteurs en Espagne: un vecteur original de propagande», en Maurice Carrez y Thomas Boucher (dirs.), *Le verbe et l'exemple. Colporteurs et propagandistes en Europe de la Révolution française à nos jours, Territoires contemporains. Cahiers de l'IHC*, 5, 84-99.
- Caro Baroja, Julio (1969): *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Revista de Occidente.
- Coloma, Luis (1929): *Cuadros de costumbres populares*. Bilbao: El mensajero del Corazón de Jesús.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1934): *Historia de la Zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a finales del siglo XIX*. Madrid: Tipografía de Archivos.
- Durán, Agustín (1849): *Romancero General*. Madrid: Rivadeneyra.
- El Norte de Castilla*, 24-6-(1864)
- El Norte de Castilla*, 22-3-(1873)
- «Escenas matritenses», aleluya apaisada. Librería y casa editorial Hernando. La primera viñeta lleva el título de «Peligros y costumbres de Madrid». Aunque los dibujos y grabados son de José Pérez, algunos de ellos están tomados de xilografías anteriores, de Alenza y otros, aparecidas en el *Semanario Pintoresco Español*.
- Flores, Antonio (1892-1893): *Ayer, hoy y mañana*. Tomo I, II y III. Barcelona: Montaner y Simón.
- Lecocq, Carolina (1988): *Los pliegos de cordel en las bibliotecas de París*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores.
- Mesonero Romanos, Ramón de (1851): *Escenas matritenses*. Madrid: Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig.
- Pérez Galdós, Benito (1906): *Prim*. Madrid: Perlado, Páez y Compañía.
- Rodríguez Cepeda, Enrique (1984): *Romancero Impreso en Cataluña*. Tomo I, II y III. Madrid: Porrúa.

- Rodríguez Moñino, Antonio (1966): *Cristóbal Bravo, poeta ciego del siglo dieciséis. Intento Bibliográfico (1572-1963)*. Valladolid.
- Sarmiento, Domingo Faustino (2004): «Contrastes madrileños (1846)» en José Esteban (ed.), *Viajeros hispano americanos en Madrid*. Madrid: Silex.
- Subirá, José (1928-1930): *La tonadilla Escénica*. Madrid: Tipografía de Archivos.
- Tartilán, Sofía (1881): *Costumbres populares. Colección de cuadros tomados del natural*. Madrid: Minuesa.
- Trueba, Antonio (1882): *De flor en flor*. Madrid: Oficinas de la Ilustración Española y Americana.

# AUTORÍA, PRODUCCIÓN, CONTENIDO Y DIFUSIÓN DE LOS PLIEGOS SUELTOS



# CAPÍTULO I

## PLIEGOS CULTOS Y AUTORÍA: LA DELIMITACIÓN DE UN GÉNERO

PEDRO RUIZ PÉREZ

*Universidad de Córdoba – Grupo PASO*

Las marcas formales pueden ser definitorias en la constitución de un género, y el hecho puede ser aun más determinante cuando hablamos de un «género editorial» (Infantes 1996a y 1996b). Ello es así no solo por la falta de una poética previa, de carácter expreso o basada en acrisolados modelos de prestigio. Suele tratarse de cuños genéricos novedosos y, generalmente, de carácter popular, para los que la imprenta aún incipiente funciona ya de manera plena en clave de industria y de mercado. Esto es, las posibilidades de una producción multiplicada, el consiguiente abaratamiento y las posibilidades de acceso a un público más amplio alientan el desarrollo de contenidos, formas y formatos impresos ajustados a la demanda y el consumo. Si esta dinámica llega a tener incidencia en la germinación de ficciones cercanas a lo novelesco, de cierta extensión y con claves procedentes de códigos aristocráticos (es el caso de los relatos caballerescos breves, pero también

de la ficción sentimental y, algo más diluido, de las distintas modalidades pastoriles), su peso es más determinante, por razones obvias, en los subgéneros estrictamente populares, que demandan una poética mínima y unos rasgos perfectamente identificables en su repetición. Dichos rasgos, para el potencial comprador, empiezan a configurarse en el propio canal de distribución, sobre todo cuando se trata de cauces específicos, *ad hoc*, como el de los buhoneros ambulantes o el *colportage*, cuyo soporte característico, el cordel, se erige en denominación de un género, tal como lo acuña Caro Baroja (1969). Son, claro está, relaciones y datos conocidos, pero no está de más volver sobre ellos, para hacerlos explícitos y retomar el trazado de unas fronteras que llegan a hacerse muy permeables a partir de la imposición, no siempre justificada, del formato material como factor aglutinador de una variedad enorme de contenidos y discursos, no siempre en la clave popular asumida como inseparable de un diseño editorial. Aunque sí en la inmensa mayoría de los casos, no todos los pliegos sueltos son pliegos de cordel. Y esta distinción me parece productiva, tanto para orientar la exploración de un territorio poco definido, el de lo que he llamado «pliegos cultos», como, en la clave de esta convocatoria, para definir mejor el perfil de la «literatura de cordel».

## 1. Interferencias

Iniciada en la década de los cincuenta, la anterior a la que vio nacer el concepto y rótulo de «literatura de cordel», y de manos de un benemérito bibliófilo y bibliógrafo, encontramos un llamativo ejemplo del no siempre consciente imperialismo con que un rótulo pujante (por su prestigio o, como en este caso, por su novedad) va anexionando territorios ajenos, cercanos y aun colindantes, pero en absoluto identificables. En aquellos años el erudito de Cieza mantenía en la revista murciana *Monteagudo* una interesante y novedosa sección, iniciada en 1955, con el rótulo de «Literatura murciana de cordel»<sup>1</sup>. En ella iba

---

1. La serie tenía precedentes en los encartes fuera de texto iniciados con el número 3 de la revista, que se acompaña de una reproducción de la relación compuesta sobre el terremoto murciano de 1829. En el número 6 los anexos se presentan en la serie «Poetas murcianos de cordel». Evoca aquellos momentos el fundador de la revista en 1953, Baquero Goyanes (1976: 57); amplía la noticia Díez de Revenga (2012). La empresa halló eco y continuación en la antología de González Castaño y Martín-Consuegra Blaya (2004), con reproducciones facsimilares y noticias de algunos de los textos editados por

ofreciendo sucesivas muestras del género, con presentación de las mismas, su transcripción y ocasionales reproducciones facsimilares. En la secuencia de textos y de estudios se recompone, con datos de primera mano y novedosos, medio siglo atrás, una activa práctica de producción, difusión y consumo. En este horizonte de evidencia destacan algunos títulos, representativos de la serie murciana y, en general, del género de cordel, con su variedad de contenidos y de rotulaciones. La pieza elegida para abrir la serie en el índice de la revista es ilustrativa: *Obra nueva y muy verdadera donde se trata el doloroso suceso que sucedió en la villa de San Clemente, en el mes de enero de año de 1586, de la dolorosa muerte que dio una mujer a su marido por casarse con su amigo, y fue en su ayuda una tía suya y su amigo, y de la justicia que de ellos se hizo. Compuesta por Francisco González de Figueroa, privado del sentido visivo. Con dos villancicos al cabo* (Valencia, junto al Molino de la Rovella, 1587; 9, 1955). A modo de espigada muestra, otros títulos testimonian lo variado del panorama dentro de unas coordenadas bien definidas: *Relación verdadera de cómo las seis galeras del reino de Sicilia, cuyo general es el ilustre señor don Pedro de Leyva, han tomado una fragata y una nave de alto bordo de moros junto a la playa de Cartagena este presente año de 1622. Compuesta por Jaime Ollero, natural de Murcia* (Barcelona, Esteban Liberos, s.a.; 16, 1956); *Nueva relación y entretenida en donde se refiere alguna parte de la Vida del Estudiante Tunante, en particular algunos hechos de seis estudiantes vagamundos. Compuesto por un ingenio murciano* (sin pie de imprenta; 28, 1959); *Aquí se contiene doce otavas nuevas, en muy sentido estilo, a la conversión del pecador y desengaño del hombre, donde se tratan cosas de la pasión de nuestro señor Jesucristo estando en la cruz. Con un famoso romance nuevo en alabanza de la inmaculada concepción de nuestra señora. Y al cabo lleva una glosa sobre aquella letra que dice «Todo el mundo en general». Compuesto por Cristóbal del Castillo, natural de Sevilla* (Murcia, Diego de la Torre, 1615; 30, 1960); o, por no extendernos, *Síguese un gracioso cuento que sucedió en la villa de Madrid a un caballero que se fue a la ciudad de Valladolid con la corte. Es de mucha curiosidad. Trata de cómo en una casa principal de la dicha villa andaba un duende que maltrataba a todos los criados porque se iban a Valladolid y de cómo se apareció al caballero en hábito de fraile y de muchos coloquios que entre los dos pasaron. Compuesto por Francisco de la Cruz, natural de la villa de [...]* (Murcia, 1601; 33, 1961).

---

Pérez Gómez. En las referencias que siguen añado, tras el pie de imprenta original, el número y año de la revista *Monteagudo* en que apareció, modernizando grafía y puntuación. Todos los textos están disponibles en la red.

No es apreciable ninguna novedad respecto a la conocida tipología de las piezas agrupadas bajo la marca del cordel (Infantes 1999a). Sin embargo, el repaso de los rasgos que pueden apuntar a una definición del género arroja una luz particular al hacerse en el contexto de la selección hecha por Pérez Gómez para la revista de referencia en el panorama académico regional. No es pertinente detenerse en los rasgos de brevedad y su correspondiente formato impreso, que es el grado cero de la noción de pliego suelto; lo es más avanzar en los que le otorgan la condición de literatura de cordel, como es la marca de oralidad (Ong 1987; García de Enterría 1995) y, de manera más precisa, de coloquialidad, compartida desde la narración de un suceso a algunas formas de lirismo, sin que en ello se aprecie diferencia sustancial entre la prosa y el verso. En relación con este carácter, la novedad se restringe al carácter noticioso, en tanto se impone un fuerte componente tradicional, basado en la repetición de los modelos reconocidos y generalmente manifiestos en unos títulos o *incipit*, más bien, de carácter metarreferencial, con abundante uso de deícticos («síguese», «aquí se contiene» ...), que parecen marcar una separación respecto a un texto objetualizado, identificado con su misma materialización editorial. El uso de las imágenes opera en la misma dirección de comunicación popular, no letrada, de tradicionalismo y de vinculación a un papel impreso. En la pieza inicial de la serie y la primera aquí citada, estos rasgos se sitúan de manera más clara en las facetas que me interesa destacar en este momento (Figura 1).

La imagen de la xilografía ratifica y amplifica la truculencia de un texto ampliamente informativo, y todo ello denota la correspondencia con una materia en el nivel más *humilis* y orientada a un consumidor popular, posiblemente analfabeto o escasamente formado, que en muchos casos accedería al texto a través de su realización oral. Frente al predominante anonimato, el texto aparece firmado, pero al nombre propio le acompaña una caracterización arquetípica, la de la ceguera, que aparentemente es la que otorga autoridad a la composición, adscribiéndola a un identificable circuito popular. En estrecha correspondencia se muestra la realización métrica, sujeta a tal identificación, que se acuña la noción y el rótulo de «quintillas de ciego», convertidas en garantía genérica de un determinado tipo de comunicación, con su específico ritmo en la recitación, salmodiada o cantada, y una disposición tipográfica en doble columna, permitida por la brevedad del octosílabo e idónea para presentar el impreso con la visualidad tradicional (perceptible aun para un analfabeto) de los incunables y los impresos góticos, todo ello acondicionado en las cuatro hojas en cuarto del formato más habitual.



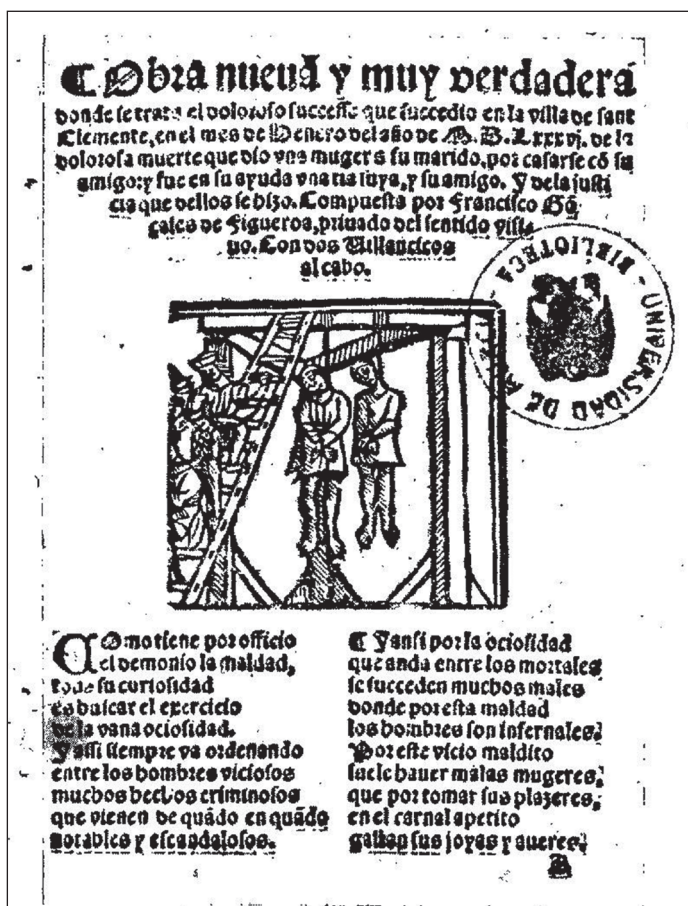


Figura 1. Portada  
 de *Obra nueva y  
 muy verdadera*.  
 Reproducción de  
 Monteagudo, 9, 1955

La labor de Pérez Gómez resulta, sin ninguna duda, encomiable, máxime en esos años tempranos y en un contexto no especialmente atento a los que se consideraban subproductos marginales; su selección, aun con el criterio de algún vínculo con las tierras murcianas (por asuntos, autores o imprentas) es amplia y representativa, ofreciendo con su corpus de cincuenta entregas en dieciséis años, lo que bien podría tomarse como un paradigma del género de cordel y sus formatos abreviados. Al menos, lo es en la práctica total del muestrario de títulos, porque una aparición singular rompe la identidad de la serie y lleva a una reconsideración de los límites del género.

En efecto, en el número triple 46-48, de 1967, y movido por el carácter especial de la publicación, volcada en homenaje póstumo a Carlos Ruiz-Funes,

aparece lo que el editor considera el pliego «más importante de los publicados hasta ahora» (p. 8), al tratarse de una obra «de uno de nuestros más eximios poetas: Salvador Jacinto Polo de Medina» (p. 7). Se trata de la *Fábula de Apolo y Dafne burlesca* de Polo de Medina, impreso breve de doce hojas, en cuarto (A<sup>12</sup>), publicado en Murcia en 1634. Son, con evidencia, estos rasgos formales los que mueven la inclusión en la serie, que Pérez Gómez ratifica en sus palabras de presentación, justificándolo «por ser un impreso de doce hojas, que cae dentro del género de «literatura de cordel»» (p. 7). Y es aquí donde empiezan los problemas, pues difícilmente pertenecen al mismo tronco familiar muestras como las señaladas hasta ahora y un poema en silva que, por mucho que lo haga *cum grano salis* y actitud paródica, se inscribe en el género de la fábula mitológica, de raíz clásica y avivado por la poética cultista, como el autor expresa de manera programática en el mismo arranque de la composición:

Cantar de Apolo y Dafne los amores,  
 sin más ni más, me vino al pensamiento.  
 Con licencia de ustedes, va de cuento;  
 vaya de historia, pues, y hablemos culto                   (vv. 1-4).

Polo juega con la paradoja a partir de la consciencia de estar hibridando elementos procedentes de dos poéticas bien distintas, pues ni la fábula mitológica es materia para expendirse en los cordeles de los buhoneros, junto a relaciones de sucesos o supersticiones populares, ni el tono elegido era el habitual en las academias o los salones cortesanos, si no es en el espacio destinado a las burlas, y en este caso se hallaban lejos de la circulación impresa. El codificado soporte del pliego suelto ya no es exclusivo de la literatura de cordel, convertido en apropiación de un poeta culto, que ya había dado a la imprenta dos volúmenes, las *Academias del jardín* (Madrid, 1630) y los *Ocios de la soledad* (1630), y tendría en preparación, al menos, otros dos que no tardarían en salir: el *Hospital de incurables* (Valencia, 1636) y *El buen humor de las musas* (Madrid, 1637). Nada más lejos del anónimo villanciquero o relator de sucesos o del tipo del ciego encarnado por González de Figueroa. Y no podía ser de la misma materia su obra, por más que se redujera a la extensión editorial del pliego y explotara (o explorara) este formato y la comunicación a que se prestaba.

Liberado de las exigencias de un poemario y, sobre todo, de la todavía extendida práctica del poeta culto de relegar la impresión de sus obras hasta el final de su vida o después de su muerte, Polo de Medina opta por la publicación de un poema exento, relativamente extenso para una composición lírica

(la silva consta de 483 versos, rematada con un romance de 52 octosílabos), pero de una brevedad acomodada a los términos de un pliego. Al tiempo, los referentes de popularismo dominantes en la literatura de cordel le permiten un acomodo a su formato material del tono jocoso de un *contrafactum* en el que se asume con solvencia la lección gongorina de la poética de burlas (Pérez Lasheras 1995). En el espacio de intersección de los límites genéricos de todas estas fórmulas sitúa Polo su escritura y la difusión de esta, jugando con la plena consciencia de lo liminar de su obra, trufándola desde el inicio de elementos metarreferenciales, que explicitan la poética del poema en sus propios versos, a partir de la deriva de la fábula (o la historia) al cuento (vv. 3-4), con todo lo que ello implica, sobre todo al no renunciar a la dimensión culta vinculada a las fuentes de su materia. El poeta contrapone a la dignidad del asunto la rustiqueza de la voz poética, patente desde el inicio en el *topos* de la invocación a la musa, que convierte en un ejemplo de coloquialidad, propia de los registros de las piezas de cordel, pero manejado desde la distancia y la superioridad de un escritor culto:

vaya de historia, pues, y hablemos culto.  
 Pero ¿cómo los versos dificulto?  
 ¿Cómo la vena mía se resiste?  
 ¡Qué linda bobería!  
 Pues a fe que, si invoco mi Talía,  
 que no dé ventaja al más pintado.  
 Ya con ella encontré, mi Dios loado.  
 señora doña musa, mi señora.  
 Sópleme vuesasted muy bien ahora,  
 que su favor invoco  
 para hacer esta copla.  
 Y mire vuesasted cómo me sopla

(vv. 4-15).

El motivo de la inspiración es degradado cuando se le pide a la musa que sople y se le da tratamientos en los que al anacronismo se suma la deturpación lingüística, en la más pura línea sanchopancesca y, en términos generales, de la oralidad, que el poeta toma del género de cordel para plantear su propuesta en medio del debate sobre la poética culta, usando la parodia del género clásico y su clave burlesca, para continuar el modelo del Góngora jocosario, pero oponiéndose al envaramiento cultista, como sintetiza en el juego de palabras «culto-difículto» (vv. 4-5).

Si el texto se contamina de elementos de dos poéticas en tensión creativa, también la propia materialidad del impreso registra un proceso similar, a partir de la identificación como pliego suelto.

Las diferencias con el paradigma de los pliegos de cordel comienzan con la existencia misma de una portada y los rasgos tipográficos de la misma (Figura 2), identificables como los propios de un volumen de rimas. Tal es el caso de la orla, la inclusión de un título, ya de por sí alejado de lo habitual en el género de cordel y con una disposición destacada en la página, en la que incluso el calificativo de «burlesca» queda empequeñecido. Continúa con la mención del autor, que podría ser reconocido como responsable de obras de carácter más convencional y que luce, frente a rasgos como el de la ceguera, un título universitario, que denota una posición social, distinta de la del versificador que compone *pro pane lucrando*. En relación con ello se encuentra la dedicatoria, resaltada desde el frontispicio, a un miembro de la aristocracia urbana del entorno y al que identifica, además, como amigo, proponiéndose el autor como parte de un círculo selecto. La utilización de las fórmulas «la escribí» y «la dedicó» representa una forma de rúbrica (Ruiz Pérez 2009) que implica la conciencia autorial y la voluntad de control completo sobre la escritura y la transmisión, para mantenerla en clave cortesana, sin renunciar a las ventajas del impreso y sus posibilidades de difusión. Y, aún en la portada, encontramos el pie de imprenta, inhabitual en los pliegos de cordel (debido a la doble necesidad de aprovechar espacio en el papel y sortear los controles administrativos), pero obligado en los volúmenes de cierta extensión; en los datos se hace constar incluso que la impresión cuenta con licencia.

Mención aparte merece la presencia de un prólogo-dedicatoria, en el que se suceden los argumentos habituales en estos preliminares, incluyendo la justificación de la escritura por la edad y el gusto, el rechazo de la mercantilización, el debate propio de la república literaria, el manejo de elementos de preceptiva poética y el elogio del amigo-mecenas, como bien ilustran, sin necesidad de mayor explicación, los pasajes extraídos a continuación:

Porque no se enconasen más unas melancolías (...) quise divertirme escribiendo de burlas (...), que he dado en hacer gusto, gala y cortesanía (...); dijeron que no le estaba bien a mi autoridad el entregarme mucho a escritos tan poco serios, mas yo les respondo que, como los versos son en mi divertimento y no caudal, escribo lo que más me entretiene y lo que más tiene que ver con mis pocos años (...) esta fábula la empezaron mis melancolías y la acabó el deseo de que saliese consagrada a su nombre (...) es demasía embarazar con esta menudencia tantos

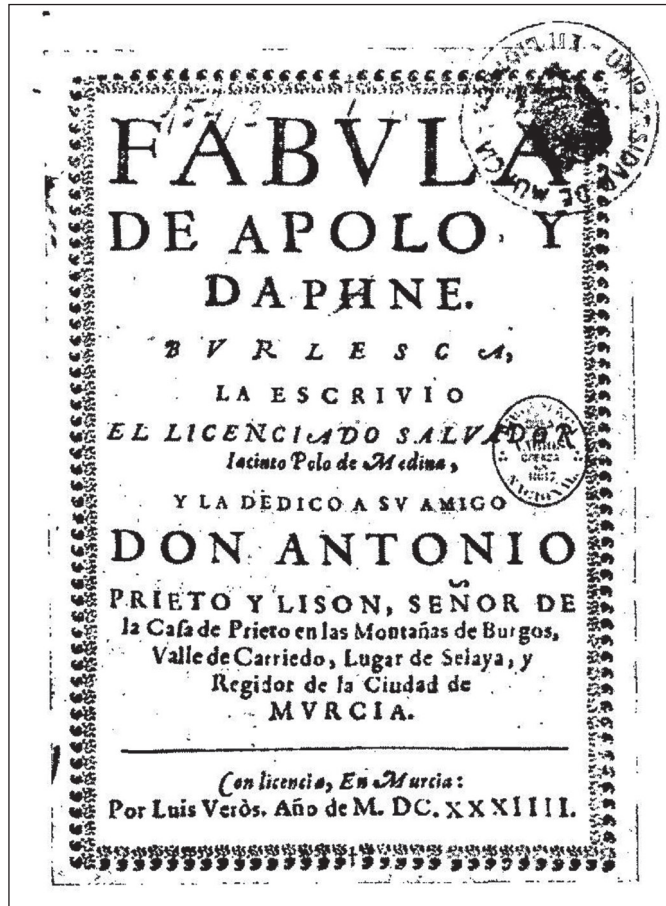


Figura 2. Portada de la *Fábula de Apolo y Dafne*. Reproducción de Monteagudo, 46-48, 1967

gloriosos méritos como v.m. estrecha (...) que tantas partes ilustres no las debe al ejemplo, si se las agradece a la imitación, que a todos visos le quiso hacer único la naturaleza, y v.m. se corrige sin ajena doctrina y se sabe acertar sin estraño documento (...) Pues, si me voy a sus liberalidades, todos blasonan de socorridos, sin que les estrague el socorro la porfía del ruego, su condición apacible, su cortesía, que bienquistos tienen a los demás sus méritos (9-11).

Junto a lo que hay en el texto de manifestación de un discurso culto, en las antípodas del registro de cordel, es necesario destacar la referencia al «deseo de que saliese consagrada a su nombre», por lo que tiene de explicitación (clave en nuestro planteamiento) de la opción por derivar a la imprenta

unas prácticas que hasta muy pocos años antes estaban relegadas al ámbito del salón cortesano, a partir de que de manera creciente en estas décadas la celebración de un nombre, el del mecenas pero también el del autor, estaba inseparablemente ligada a su divulgación mediante la imprenta, incluso aprovechando el formato de sus productos menos ennoblecidos.

La cortesía de Pérez Gómez para con el amigo difunto apartó por un momento el rigor conceptual y nos dejó un ejemplo de una confusión que ha podido extenderse no solo a partir de este caso, sino también de una tendencia a ampliar un género atendiendo solo a sus marcas formales, sin penetrar en lo profundo de la economía comunicativa de las obras que pretenden incluirse en el mismo, el modo en el que textos como el de Polo de Medina se apropian de un cauce consagrado para unos propósitos muy diferentes a los que corresponden al género de cordel. Estamos ante una muestra acabada del aprovechamiento de un formato de difusión (el pliego suelto), que había dado soporte a un género editorial con rasgos de hegemónico en su campo (el pliego de cordel), pero hacia el que se vuelven los autores cultos para encauzar obras con componentes de pragmática externa e interna, de materia y de forma refinadas, en las antípodas de los géneros de cordel.

Se impone, pues, la necesidad de una delimitación, tanto para el correcto entendimiento del significado histórico-literario de obras como la de Polo de Medina como para avanzar en una definición más precisa de un género, a partir de la distinción entre los pliegos de cordel y otros tipos de pliegos. Comenzaremos por estos.

## 2. Fundación y aprovechamiento

Como en tantos otros campos, hay que reconocer en Lope de Vega el fundador de una práctica editorial<sup>2</sup> que afecta tanto a la definición del mercado del libro impreso como a la articulación de los géneros literarios en un sistema definido. Al igual que en otras vertientes de las prácticas narrativas, teatrales y, en este caso, líricas, el ejemplo del Fénix hace que el panorama

---

2. A falta de una exploración sistemática que confirme una cuestión de prioridad cronológica en el caso de algunos tanteos, sí se impone que el factor determinante en el asentamiento de este modelo editorial es su práctica continuada, hasta un nivel de regularidad, por parte de Lope. Véase Ruiz Pérez 2013a.

establecido se renueve y amplíe sus opciones, incluyendo su propuesta y su inclusión en el nuevo horizonte de normalización.

Desde lo más evidente y constatable, hay que tomar en consideración el impacto (y más en el caso de un autor y figura de referencia con la visibilidad de Lope) de la aparición de más de una treintena de impresiones, reediciones incluidas, en las tres décadas entre 1599 y 1631. La regularidad con que el poeta acude a esta modalidad se relaciona, sin lugar a dudas, con su decidida y cada vez más intensa voluntad de profesionalización (García Reidy 2013), no menoscabada en absoluto por su paralela búsqueda del reconocimiento por cultos y aristócratas (Wright 2001; Sánchez Jiménez 2006). La dualidad del Fénix le lleva a simultanear sus conocidas y cuestionables relaciones con el de Sessa y las que mantiene, sobre todo a partir de 1620, con el librero Alonso Pérez. Aunque no se puede documentar que el padre de Pérez de Montalbán se encuentre detrás de la impresión de alguno de los pliegos de Lope<sup>3</sup>, la relación comercial entre ambos es inseparable de la actitud del escritor hacia la imprenta y el mercado, a la que hay que atribuir su exploración de este espacio relativamente virgen, pues ya en las primeras décadas del XVI había sido explotado por avispados empresarios para ofrecer en productos asequibles fragmentos de obras que ya formaban parte de volúmenes de mayor peso y precio, como sucedió con Juan del Encina (Infantes 1999a). Con Lope, esta práctica se invierte, pues la iniciativa corresponde al propio autor, la emplea para dar (en la mayoría de los casos) una primera muestra de sus textos y la acaba dotando de un valor creativo en el plano poético. No considero desvinculable el ejercicio lopesco de un fenómeno que comenzaba a vislumbrarse con gran amplitud en el horizonte del cambio de siglo y que, a partir del agotamiento del modelo unitario del cancionero petrarquista, suponía un tiempo de crisis, de cambio en el diseño editorial del poemario culto, a la vez que se producía una redefinición de gran profundidad en un poema épico-narrativo que en su forma más canónica, la de la épica culta del siglo XVI, estaba transformándose en la epopeya religiosa fomentada por la contrarreforma tridentina (Pierce 1968; Prieto 1980). Así, el espacio entre las formas canónicas de la lírica y la épica al acabar el primer tercio de siglo viene a ser ocupado por el auge de formas poéticas marcadas, además de por una extensión idónea

---

3. Hay que contar con las restricciones en los datos de impresión y más aún en los de financiación. El panorama más completo de la actividad del librero lo realizó Cayuela (2005).



para acomodarse al formato de un pliego suelto, por un acentuado carácter epidíctico, manifiesto en modalidades como el epicedio mortuorio, el epitafio nupcial, el epinicio celebrativo o el narrativo epilío (Bègue 2013); este último es el caso, por ejemplo, de la fábula mitológica (Ponce Cárdenas 2010), cuyo pliegue paródico hemos visto en el pliego de Polo de Medina; del resto consideraremos una muestra sobresaliente a continuación.

Volviendo a Lope, y a modo de síntesis y manifestación del valor trascendente de su práctica editorial con los pliegos sueltos, encontramos un hecho ajeno en última instancia a la voluntad del poeta, pero altamente significativo, como es la agrupación editorial póstuma en *La Vega del Parnaso* (1637) de una serie de piezas de la senectud lopiana, que se habían difundido previamente en forma de pliegos sueltos y que se relacionaban, además de por su constitución de un ciclo poético, por una fuerte marca de oralidad (más o menos diferida) propia de géneros como el de la epístola, la elegía o el panegírico. El tomito que el Fénix no llegó a ver revela varias circunstancias: la intensa y bidireccional relación mantenida entre la poesía y la imprenta por los años en que Polo de Medina hacía imprimir su *Fábula*; la naturaleza ambivalente de unas piezas líricas susceptibles de su difusión autónoma o englobada en un volumen; la dispersión de modelos dispositivos y genéricos que conoce el libro de poesía camino de mediados del siglo; y, en última instancia, la pragmática generada por la colonización de un territorio, a la vez editorial y literario, donde se redefinen las relaciones entre la oralidad (la de unos géneros en los que la enunciación directa y apelativa es definitiva), la privacidad (por los vínculos personales en una comunicación muy anclada en la realidad biográfica) y la imprenta, que obliga a la escritura y hace las obras públicas, incluso di-vulgadas. En la doble vía de los pliegos previos y el volumen intitulado con un trabado concepto<sup>4</sup>, podemos apreciar desde nuestra perspectiva histórica la conformación de un público lector nuevo, entre el consumidor de productos menores y el elitista poseedor de una

---

4. El título elegido para el volumen póstumo se muestra muy en relación con lo expuesto, pues «Vega» y «Parnaso» actualizan el nombre del poeta y sus pretensiones de consagración, al tiempo que establecen, en lo meramente denotativo, un eje de verticalidad entre lo bajo (la vega y la llaneza coloquial de la oralidad, pero también de los pliegos originales) y lo alto (el monte y la marca de cultura ligada a la elaboración escrita y su canonización en un volumen); en definitiva, entre el todavía denostado nivel del mercado del impreso y la voluntad de canonizar al poeta en una empresa complementaria de la de la *Fama póstuma* (1636), cuando ya la sombra del autor habita en la corte mítica de Apolo.



biblioteca de traza humanista, en relación con la apertura de los circuitos de distribución de una ampliada gama de impresos; entre ellos ganan terreno modalidades genéricas que no se mantienen ajenas a lo celebrativo (aunque no necesariamente en popular clave religiosa o patriótica, alimentada por relaciones de ritos y noticias de batallas) y que manifiestan en su diseño editorial la voluntad de una vida continuada en la lectura, superadora del agotamiento en el primer consumo: frente a lo efímero de la circunstancia, la vocación de permanencia propia de la escritura, en especial la poética; frente a la pragmática y la codificación emanadas del cordel, lo propio de una dimensión artística y culta; pliego en el formato, pero pieza de biblioteca en su sentido y vocación.

Todos estos rasgos que Lope deja asentados se hacen identidad y hasta bandera en la práctica, más breve pero más intensa, de Francisco de Trillo y Figueroa, aristocrático poeta andaluz y uno de los máximos representantes y teorizadores de una poética cultista desplegada en una diversidad de manifestaciones. Todas ellas aparecen aunadas por su florecimiento en un entorno bien definido y de rasgos característicos, la Granada de mediados del siglo XVII, sede de la Chancillería, la Universidad y de un ennoblecido patriciado urbano, con su conjunción en un espacio académico-cortesano, pero también la periferia de un centro madrileño que conciliaba los extremos de capital del reino y la alta cultura, de un lado, y de foco y eje del comercio del libro. Todo ello, enmarcado por el magisterio poético de Pedro Soto de Rojas y el auge de las prensas de Francisco Sánchez y Simón de Bolívar (separados o por junto), conforma el contexto y las claves de la poética y la práctica literaria de Trillo, en especial de la canalizada a través de pliegos sueltos, al lado de su extenso poemario de varias rimas (1652), la epopeya panegírica de *La Neapolísea* (1651) y su reelaboración posterior y las variadas muestras de erudición histórica y poética, generalmente en prosa y en no pocos casos inédita (Ruiz Pérez 2010). Ciñéndonos a los impresos en formato de pliego, las noticias de la obra de Trillo incluyen las siguientes entregas:

- 1649 *Epitalamio en las felicísimas bodas de los señores don Francisco Ruiz de Vergara y Álava (...) y doña Guiomar Venegas de Córdoba y Aguayo (...)*, Granada: por Baltasar de Bolívar y Francisco Sánchez.  
Pliego de 20 ff. en 4.º. Silva
- 1650 *Epitalamio al Himeneo de don Juan Ruiz de Vergara y Dávila (...) y doña Luisa de Córdoba y Ayala (...)*, Granada: por Francisco Sánchez y Baltasar de Bolívar.  
Pliego de 18 ff. en 4.º. Silva

- 1650 *Panegírico natalicio al señor Marqués de Montalbán (...)*, Granada: por Francisco Sánchez y Baltasar de Bolívar. Pliego en 4.º, de 12 hojas. Estancias, con una octava para la dedicatoria.
- 1651 *Notas al Panegírico del señor Marqués de Montalbán*, Granada: por Francisco Sánchez y Baltasar de Bolívar. Pliego de 28 ff. en 4.º.
- 1661 *Panegírico sacro en la Fiesta que celebró la ciudad de Granada, día del Corpus, año de 1661*, Granada: por Baltasar de Bolívar, s.f. Granada: Imprenta Real por Francisco Sánchez. Pliego de 4 ff. en 4.º. Octavas
- 1663 *Descripción del sitio, templo y milagrosa imagen de N. S. de la Cabeza de la ciudad de Motril*, Granada: por Baltasar de Bolívar. Pliego en 4.º, de 8 hojas. Romance, más otro de dedicatoria.
- 1663 *Afectos de contrición, hablando en la hora de la muerte con un santo crucifijo (...)*, Granada: por Baltasar de Bolívar, 1663. Pliego en 4.º, de 6 hojas. Romance.
- 1672 *Carta y relación de la fiesta del Santísimo Sacramento que celebró.. Granada, año 1672*. Granada: Imprenta Real de Francisco Sánchez, 1672. Pliego en 4.º, de 4 hojas. Romance.

Los ocho títulos (y nueve impresiones) comparten el formato del pliego suelto y la opción por el tamaño en cuarto; este era, es sabido, el plegado predominante en el género de cordel, hasta el punto de funcionar como una marca genérica favorecida por su modo de distribución. No obstante, la regularidad de su molde en los impresos breves de Trillo puede interpretarse como un designio personal para, sin abandonar el gesto de complicidad con el género popular, favorecer la agrupación en un volumen facticio que se acerque al resultado editorial de *La Vega del Parnaso*<sup>5</sup>. Todas las piezas

---

5. Aunque es solución habitual para la conservación de impresos menores, puede tomarse como respuesta a una posible voluntad autorial la iniciativa de al menos un lector, particular o institucional, al componer el facticio XVII.21 de la Biblioteca de Galicia en Santiago de Compostela, reuniendo pliegos de Trillo. Conviene recordar que esta es la tierra de origen del poeta asentado en Granada.

vienen marcadas por el rasgo común de los estrechos vínculos con el entorno granadino (Osuna 2009), pues la que se abre a un tema de alcance más general, tópico en estos años<sup>6</sup>, los *Afectos de contrición*, está ligada a la ciudad del Darro, al menos, por su impresión. Esto nos lleva a otro rasgo de comunidad: la relación estable que en estos títulos (y en sus volúmenes mayores) se mantiene con los dos empresarios editoriales más importantes de la ciudad (López-Huertas Pérez 1997), en los que no es descartable un desdoblamiento en la función de librero, como promotores y financiadores de la impresión y animadores de la distribución y venta. No menor, sobre todo en el primer bloque de títulos, es la relación (Marín Cobos 2013) sostenida con el patriciado urbano de Granada, que adquiere un carácter más institucional en la década de los 60, sobre todo en los tres títulos de carácter celebrativo, difícilmente separables de entidades municipales o religiosas. Finalmente, cabe atender a la relación sostenida por las formas poéticas a través de una métrica marcada por la tendencia al cultismo y, sobre todo, por un renovado pero sólido principio del *aptum*, que armoniza materia y forma; por dicho principio, las composiciones de más neto carácter panegírico, a personas ilustres o hechos relevantes, se encauzan en los moldes cultos de metros elevados, como la silva de raíz gongorina, unas estancias de canción filtradas por la renovación herreriana y unas octavas de asentada tradición épica; del otro lado, el versátil romance, muy redefinido en la segunda mitad del siglo XVII (Alatorre 2007; Ruiz Pérez 2013b), se acomoda, tal como quería Lope y se formulaba en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, a las relaciones, pero también a la pintura descriptiva y una expresión de los afectos que se mueve entre la coloquialidad y la epistolaridad.

Asistimos, pues, a una sistemática hibridación de rasgos en estas piezas y, sobre todo, en su sistemático conjunto. Por una vía confluyen los elementos compartidos con las formas del cordel, como son la elección del formato, la tendencia al localismo y las particulares relaciones con la imprenta<sup>7</sup>; en un plano complementario se concitan rasgos y características propias de la

---

6. Nótese el paralelismo con los *Afectos de un pecador arrepentido, hablando con un santo crucifijo a la hora de la muerte, compuestos por doña Salvadora Colodro...* (Granada: en la Imprenta Real de Baltasar Bolívar, 1663; 8 h. en 4.<sup>o</sup>); y con el título que mencionamos algo más adelante.

7. No puedo entrar ahora en la posición de Trillo entre el profesionalismo que tiene su arquetipo en los ciegos y el amateurismo propio de los ministros grandes (Jiménez Belmonte 2004).

poética culta, incluidas las elecciones genéricas, la presencia de dedicatarios selectos y la vinculación a ocasiones muy particulares, un estilo que se modeliza en la opción por una métrica alta y refinada, y, de manera muy destacada y privativa de este autor, una manifiesta conciencia teórica y doctrinal, plasmada, también en formato de pliego suelto, en el comentario que cierra la primera serie de textos editados y parece marcar un punto de inflexión. Tras su aparición sigue un paréntesis de una década de apartamiento de esta fórmula editorial, coincidente con la dedicación del poeta a dar a la imprenta sus títulos mayores y proyectar su teorización cultista en los preliminares de la obra más gongorina del maestro de la generación, Pedro Soto de Rojas (Trillo 1652).

Si atendemos a la nitidez de esa distinción simétrica en la producción de Trillo, se aprecia que en los cuatro impresos más tardíos y desplegados a lo largo de una década se recupera una cierta aproximación a las materias habituales en los pliegos de cordel (la exaltación de lugares de culto de una cierta popularidad, la apelación devocional ejemplarizante, la relación de fiestas), incluso con la elección del ancho campo del romance para su formalización; sin empacho de un mayor grado de decantación por la vertiente popular y popularizante del pliego suelto, se mantienen con peso distintivo los rasgos de una poética culta, tanto en la *inventio* como en la *elocutio*, con la selección de referentes y modalidades de los asuntos, en el primer punto de la retórica, y la persistencia de un estilo de rasgos gongorinos en lo que toca a la forma y el ornato de la expresión verbal.

Por el contrario, los cuatro primeros títulos, concentrados en apenas dos años, representan la separación más radical del modelo de la literatura de cordel, al margen de la coincidencia en el formato editorial del pliego suelto. A partir de la forma editorial compartida, más que de una diferencia radical habría que hablar, para alguno de sus rasgos, de un desplazamiento en la opción tomada respecto a las propuestas del cordel: son relaciones o celebraciones de sucesos, pero solo extraordinarios por la dignidad de sus protagonistas; se trata de circunstancias locales, pero adscritas al patriciado urbano; son inseparables de la imprenta, pero de la que alcanza la dignidad de real, con realizaciones nada populares; mantienen la opción por el verso, pero en los cauces métricos más refinados. En otras facetas, sin embargo, la oposición se extrema respecto a la dialéctica establecida en los elementos de contaminación genérica. Así, la cuidada incorporación a la portada (como vimos en el caso de Polo de Medina) del pie de imprenta acerca estos pliegos a los usos y circuitos del libro, frente a la marginalidad en que se sitúa el

pliego de cordel respecto al comercio y la consideración de los volúmenes impresos. En la misma línea, sobre todo en la primera serie, se sitúan la existencia de dedicatorias<sup>8</sup> y el carácter elitista de los destinatarios, en correspondencia al selecto protagonismo de los acontecimientos celebrados; el panegírico como modelo genérico se sitúa en las antípodas de la relación de sucesos, contraponiendo lo epidíctico a lo narrativo, el encomio a la maravilla, los modelos clásicos al simple valor noticiero, la métrica culta a los cauces vulgarizados; la presencia de una clara conciencia poética y aun teórica manifiesta en algunos apuntes metarreferenciales y, sobre todo, en la desusada publicación exenta de unos comentarios a una obra en pliego, como si se tratara de un gran poema culto o la obra de una *auctoritas* (Ruiz Pérez 2019b). Finalmente, y en relación con todo lo apuntado, hay que considerar la presencia y la funcionalidad específica de la firma, en la que se opone al valor de la «marca comercial» que representan nombres como González de Figueroa y el *signum* de su ceguera (*supra*) un principio de autoría, que Trillo va a cultivar en su trayectoria posterior, la construcción de su obra y su posicionamiento en el campo literario granadino. La afirmación de la autoría, la rúbrica de poeta, se sitúa como clave de bóveda del sistema de divergencias y oposiciones que, con el horizonte de una poética propia, opone a la referencia genérica del pliego de cordel las propuestas específicas de los pliegos cultos o, como podemos considerar a la luz de casos como los de Lope, Polo de Medina y Trillo, de pliegos de autor.

### 3. Decantación

Los datos expuestos invitan a volver la mirada sobre los límites de la noción de cordel aplicada mecánicamente a la caracterización editorial del pliego suelto, recuperando como elemento de reflexión sobre los límites de la definición la propuesta crítica de «pliegos cultos», en procura de algunas conclusiones tentativas. Sirva de engarce un nuevo dato.

Un episodio canalizado en pliegos sueltos, de diferente carácter a los ya considerados en Trillo y que podría tener alguna relación con su tiempo de

---

8. Junto al uso mismo y su pragmática de legitimación y dignificación, hay que considerar la relevancia de este elemento en la economía material del impreso, frente al principio de reducción del producto popular y las formas de surtido.

silencio en el género, ayuda a completar esta perspectiva. Por las referencias, posiblemente a no mucha distancia de 1651, aparece (sin otros nombres que los de los implicados en la polémica y carente de pie de imprenta<sup>9</sup>, aunque es de suponer que confeccionado en Granada) el pliego *A don Francisco de Trillo y Figueroa, vecino de la ciudad de Granada y, por más señas, el que escribió «La Neapolisea» y el «Panegírico natalicio»*, firmado tras el texto por don Pedro Alfonso de la Cueva y Benavides<sup>10</sup>. Varios datos vinculan a ambos autores y parecerían apuntar a una celebración. Cueva es un miembro del patriciado granadino, «señor de las villas de Albuñán, las Uleylas, Montarmín, Mescua, Morillo, Vejarín, Tablar, Zeque y Luchena», según consta en la portada del *Espejo poético en que se miran las heroicas hazañas y gloriosas vitorias ejecutadas y conseguidas por el excelentísimo señor don Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque...* (Granada, por Baltasar de Bolívar, 1662), especie de fiesta poética colectiva promovida por Cueva, «en cuya casa se celebró en Granada a 29 días del mes de enero del año de 1662», antes de promover la impresión; en el volumen participan, entre un buen número de ingenios locales, los dos hermanos Trillo y Figueroa. De hecho, al margen del carácter colectivo y un formato de libro, el asunto es equiparable al de los pliegos de Trillo, con los que comparte el carácter celebrativo y la relación con la nobleza local que trasluce en los apellidos implicados y sus vínculos, que dan sentido a una práctica que lleva «de la academia al monumento» (Fasquel 2013). Si un posible carácter de certamen en esta reunión poética pudo conllevar una rivalidad personal, esta también podría haber surgido en otros inevitables encuentros poéticos o, sencillamente, de la convivencia en un espacio reducido de perfiles complementarios pero disímiles<sup>11</sup>. La

---

9. Es de notar en relación con dichas carencias que, contra lo habitual, la segunda y última hoja solo incluye diez líneas impresas en el recto, dejando todo lo demás en blanco.

10. Sin datos de imprenta. Manejo el ejemplar VE/129/57 de la Biblioteca Nacional de España, con digitalización en la red.

11. Cueva y Benavides es autor de un pliego sin pie de imprenta, *Afectos de un pecador hablando con un santo Cristo en las agonías de la muerte*, con una reedición (a tenor del formato) en la granadina Imprenta Real de Francisco Sánchez, en 1663, el mismo año que el pliego casi homónimo de Trillo, ambos en romance. Estas formas más populares se acercan a otras prácticas de escritura de Cueva, como su manuscrita comedia *A cada riesgo un encanto*, en una línea muy opuesta a la poética cultista de Trillo. También se apunta disparidad en otro impreso de Cueva, unas *Alegaciones en derecho* en unos pleitos familiares, impreso en la misma imprenta y solo un año después de sus *Afectos*.

preposición «a» del título bien podría haber sido «contra», porque el texto (y su impresión) es una airada respuesta a una aludida intervención previa por parte de Trillo, y ambas actuaciones nos muestran el descenso de unos autores cultos y miembros de las élites ciudadanas al fango de la disputa en el ruedo de las formas y los cauces más populares y aun vulgares. Sirvan, a título de muestra, la elección del metro («y por que mejor se entiendan / os las escribo en romance», vv. 5-6), el rechazo de las formas cultas (las aludidas en el título y el comentario a una de ellas oblicuamente cuestionado en el cuartete inicial: «Don Francisco, el escribiros / tan claras estas verdades / es por que no necesiten / de comento las verdades»), el recurso a la imprenta en los límites de su regulación (ausencia de pie de imprenta, posible anonimato o clandestinidad del no conservado impreso de Trillo<sup>12</sup>) y, en último lugar, el expreso uso del verso por mor del cauce elegido, toda vez que la respuesta debió de discurrir por una vía paralela (quizá en un tribunal, con otra «alegación en derecho») que requería la prosa, como se anota entre el cierre del romance y el del impreso, con la firma del autor: «Y, por que no se presuma que esto puede ser furor poético, todo lo que he dicho en el romance vuelvo a decir en prosa, y así téngaselo por dicho» (h. 2r.).

La implicación de Trillo en este episodio, que debió de discurrir en menesteros no exclusivamente académicos o cortesanos, como acredita el recurso al romance y a la llaneza estilística, recalca que, pese a la coincidencia de formatos impresos, percibimos una diversidad de canales de transmisión y, por tanto, de registros y temas. No es concebible la difusión del *Panegírico natalicio*, menos aún de sus *Notas*, en el cordel de un buhonero; tampoco la accesibilidad de sus textos para los habituales compradores de piezas de surtido. No lo permitían ni la dignidad de los dedicatarios, ni el estilo de las composiciones, ni siquiera el cuidado editorial de las imprentas implicadas. Sobre todo, a la luz del episodio polémico, queda de manifiesto que los pliegos cultos de Trillo (como los de otros autores) se sitúan lejos de la estridencia y el vocerío de los textos/impresos concebidos para la plaza pública (García de Enterría 1995). Y esto nos lleva a la síntesis de sus marcas genéricas, centradas en 1) su ubicación en un campo de relaciones, entre la academia y el mecenazgo, propio del patriciado urbano, con sus asuntos y

---

12. Sería, sin duda, un pliego y, desde luego, sería objeto de notable volatilidad: «Es el caso que a mis manos / llegó un romance, aunque tarde, / que estampasteis atrevido / y recogisteis cobarde» (vv. 13-16).

códigos expresivos; 2) un discurrir del texto desde la oralidad performativa, en la presentación original en el marco señalado, a la lectura propiciada por la impresión; y 3) el desarrollo de una poética del panegírico, en las antípodas de la rusticidad de la literatura de cordel. Lo que encontramos (con diferencias de nivel entre los *Epitalamios* y el romance polémico) son casos de apropiación por parte de autores cultos (y aun elitistas) de un formato y de algunos de los rasgos que apareja y que llevan a su encuadramiento como un género menor, como un objeto de consumo vulgar. El resultado de esta apropiación es la subversión de los rasgos distintivos del pliego de cordel, por resemantización de sus componentes o por su nueva funcionalidad; en todo caso, por su desplazamiento en favor de unos rasgos propios de la nueva modalidad genérica, marcada fuertemente por su designio autorial y aun por su incorporación a las estrategias de caracterización y posicionamiento en el campo literario.

Frente al anonimato del pliego de cordel en la inmensa mayoría de sus entregas o de la aparición de nombres que son más bien figuras<sup>13</sup>, nos encontramos con productos impresos que parecen surgidos con el designio contrario: aprovechar los rasgos de un formato popular y popularizado para un ejercicio de afirmación de la autoría, explorando creativamente nuevos cauces, nuevas formas y nuevas prácticas. Caro Baroja (1974) cita los abundantes casos de sueltas de las *Ejemplares* en pliegos anónimos o con las iniciales «M.C.S.», y García de Enterría (1995) ha insistido en este rasgo distintivo, que lleva, incluso, a la fagocitación de un nombre relevante en aras de una poética que incluye la anonimidad como clave de acceso a una comunicación sin ninguna amenaza de dificultad, una suerte de grado cero de la elaboración artística. Cada vez más identificada con la rúbrica autorial, la aparición del nombre de autor se distancia con el orgullo de la firma de uno de los factores distintivos de la literatura de cordel y deja traslucir un programa consciente de posicionamiento en el campo literario, abriendo en su seno nuevas parcelas, en las que convergen distintos rasgos desde los modelos dominantes: el mercado para Lope en la corte regia, y las élites cultas en la periferia geográfica y política, para Polo de Medina y Trillo. Con más evidencia en el madrileño y el andaluz, en esta práctica el proceso de identificación, de reconocimiento del autor en estas obras (como evidencia el encabezamiento

---

13. Así funcionan los ciegos o, más adelante, los piscatores y otras denominaciones exóticas usadas para rubricar los almanaques dieciochescos.



del romance de Cueva y Benavides), se incrementa con el valor de la serie, sostenida en la recurrencia en la imprenta, pero también en la utilización de un formato homogéneo, que permite, desde el tamaño compartido con los pliegos de cordel, generar por agrupamiento y encuadernación facticia algo parecido a un volumen, que también comparte con los habituales de «varias rimas» la elección del 4.º. Respecto a las obras de cordel, pero también respecto a los libros de poesía lírica<sup>14</sup>, resulta hiperbólico y, por ello, distintivo el gesto de Trillo: publicar a pocos meses una anotación y comentario a una obra propia, en formato menor, y convertirla en crisol de una nueva poética cultista representan una auténtica transgresión que marca una polaridad. En su eje la relación entre los pliegos de cordel y los cultos o de autor se juega en una contradictoria danza de semejanzas y diferencias.

Respecto a la literatura de cordel, la atención a este familiar lejano (o descastado) nos obliga, cuando menos, a algunas precisiones, ya que la concepción más extendida lleva a la identificación de pliego suelto y pliego de cordel, y la caracterización del género resultante convierte en hegemonía la supremacía estadística, o bien neutralizando diferencias sustanciales o bien con una voluntad de anexión no menos niveladora. Valga a modo de termómetro la definición que en su apartado «Características de la literatura de cordel» propone la utilísima página de *Mapping pliegos*<sup>15</sup>. De hecho, late en este esquemático texto de presentación la conciencia de la complejidad de cualquier intento de determinación de un corpus tan extenso y heterogéneo, lo que conduce a buscar la «característica unificadora» en «su constitución tipográfica como producto barato creado para el consumo de masas». En los casos que hemos visto, el sentido finalista podría ser de aplicación para alguno de los títulos de Lope, pero no parece que encaje bien con los panegíricos de Trillo, y esta diferencia respecto a lo masivo o popular es determinante para la singularización distintiva de una modalidad en cuyo perfil sí resultan pertinentes los criterios y aspectos que en general se propone neutralizar a la hora de agrupar las variantes del cordel. Para los pliegos cultos hay que atender a la mayor parte de los componentes postergados en el texto citado: «temática, estilo, cronología, autoría o público»; en cada uno de ellos los pliegos cultos marcan su diferencia con los de cordel, incluida

---

14. Trillo reserva las notas en los márgenes o al final para *La Neapolisea* y el poema épico que dejó manuscrito (Ruiz Pérez 2019b).

15. <<http://biblioteca.cchs.csic.es/MappingPliegos/caracteristicas.php>>.

una cronología que, frente a la *longue durée* de las formas de surtido, tiende a la condensación, por más que se puedan encontrar réplicas o recreaciones en los «papeles» y «rasgos» a que acuden poetas bajobarrocos como Lobo o Benegasi, por citar a los más relevantes, los formatos ensayados por la vanguardia o incluso las aún vigentes *plaquettes* de poesía.

En definitiva, desde el punto de vista metodológico, parece oportuno tomar en consideración el alcance de los procesos de desvío o apropiación para definir perfiles y componentes genéricos, como muestran los pliegos cultos en relación al género de referencia, también para este volumen. La dialéctica que he pretendido mostrar revela una discriminación en aspectos sustanciales de la configuración genérica y dibuja en el espejo deformante de modelo y derivación el establecimiento de un par de oposiciones que Claudio Guillén (1993), para referirse a modalidades poéticas cultas, denominó «contragénero» y que puede iluminar el parentesco, con algo de bastardía, que se establece entre el centro y la periferia (en términos de volumen de producción) de un formato editorial con rasgos de género, pero también con fuertes elementos de distinción interna. Con ellos, la presunta neutralización de un formato material no puede ocultar las radicales diferencias en los planos del contenido y la forma de sus textos, así como en la pragmática de su comunicación.

Se impone, pues, distinguir entre un formato editorial con potencialidad de impulsar un género (o varios), y un género «literario» acondicionado a un molde tipográfico privilegiado, pero susceptible de colonización por autores cultos con voluntad de afirmación y capacidad de resignificar un formato y establecer una diferencia de género.

## Bibliografía

- Alatorre, Antonio (2007): «Avatares barrocos del romance (de Góngora a sor Juana Inés de la Cruz)», en *Cuatro ensayos de arte poética*. México: El Colegio de México, 11-191.
- Baquero Goyanes, Mariano (1976): «Antonio Pérez Gómez y la literatura murciana de cordel», *Monteagudo*, 55, 5-7.
- Bègue, Alain, ed. (2013): *La poesía epidíctica del Siglo de Oro y sus antecedentes (I). Versos de elogio*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Caro Baroja, Julio (1969): *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Revista de Occidente.
- Caro Baroja, Julio (1974): «La littérature de «cordel» et les pièces à machines au XVIII<sup>e</sup> siècle», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 10, 579-584. En red.
- Cayuela, Anne (2005): *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*. Madrid: Calambur.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (2012): «Antonio Pérez Gómez, la ciencia del bibliófilo», *Tonos Digital*, 22; disponible en la red.
- Fasquel, Samuel (2013): «De la academia al monumento. Las hazañas del duque de Alburquerque y el *Espejo poético* (1662)», *Criticón*, 119, 9-22.
- García de Enterría, M.<sup>a</sup> Cruz (1995): «Poesía marginada y callejera en el barroco», *Indagación. Revista de historia y arte*, 1, 45-58. En red.
- García Reidy, Alejandro (2013): *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Madrid: Iberoamericana.
- González Castaño, Juan y Ginés José Martín-Consuegra Blaya, eds. (2004): *Antología de la literatura de cordel en la Región de Murcia (siglos XVIII-XX)*. Murcia: Editora Regional de Murcia.
- Guillén, Claudio (1993): «Sobre los comienzos de un género: hacia la oda en España», en Grupo PASO, *La Oda*, dir. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 149-173.
- Infantes, Víctor (1996a): «Los pliegos sueltos del Siglo de Oro: hacia la historia de una poética editorial», en Roger Chartier y Hans-Jürgen Lüsebrinck (eds.), *Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation en Europe XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 283-298.
- Infantes, Víctor (1996b): «El género editorial de la narrativa caballeresca breve», *Voz y Letra*, VII/2, 127 -133.
- Infantes, Víctor (1999a): «Hacia la poesía impresa. Los pliegos sueltos de Juan del Encina: entre el cancionero manuscrito y el libro poético», en

- Javier Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 83-99.
- Infantes, Víctor (1999b): «Edición poética y poética editorial», *Analecta Malacitana*, XXII,1, 5-26.
- Jiménez-Belmonte, Javier (2004): «La Poesía ‘frecuentada de ministros grandes’: amateurismo y poesía barroca», *Alfinge*, 16, 131-145. En red.
- López-Huertas Pérez, M.J. (1997): *Bibliografía de impresos granadinos de los siglos XVII y XVIII*. Granada: Universidad de Granada-Diputación de Granada.
- Marín Cobos, Almudena (2013): «Relaciones sociales y literarias en los impresos poéticos de Granada (1650-1665)», *Bulletin Hispanique*, 115,1, 125-144.
- Ong, Walter J. (1987): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Méjico: Fondo de Cultura Económica.
- Osuna, Inmaculada (2009): «Poesía post-barroca y tipología editorial: producción y carreras literarias en Granada en la segunda mitad del siglo XVII», en Ignacio García Aguilar (ed.), *Tras el canon. La poesía del barroco tardío*. Vigo: Academia del Hispanismo. 77-107.
- Pérez Lasheras, Antonio (1995): *Más a lo moderno (Sátiras, burla y poesía en la época de Góngora)*. Zaragoza: Anexos de *Tropelías*.
- Pierce, Frank (1968): *La poesía épica del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.
- Ponce Cárdenas, Jesús (2010). «Introducción» en Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*. Madrid: Cátedra.
- Prieto, Antonio (1980); «Origen y transformación de la épica culta en castellano», en *Coherencia y relevancia textual. De Berceo a Baroja*. Madrid: Alhambra, 117-178.
- Ruiz Pérez, Pedro (2009): *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Ruiz Pérez, Pedro (2010): «Francisco de Trillo y Figueroa», en Pablo Jauralde Pou (dir.), *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*. Madrid: Castalia, II, 527-530.
- Ruiz Pérez, Pedro (2013a): «Los pliegos de Lope», en Antonio Sánchez Jiménez y Antonio Cortijo Ocaña (eds.), *Lope de Vega y la renovación literaria*, monográfico de *Ehumanista*, 24, pp. 165-193. En red.
- Ruiz Pérez, Pedro (2013b): «Para una caracterización del romance en el bajo barroco», *Edad de Oro*, XXXII, 379-406. En red.
- Ruiz Pérez, Pedro (2019a): «El poema panegírico de Trillo y Figueroa. Teoría y práctica de una poética postgongorina», en *Animar conceptos. Formas y*

*modos de la poesía bajobarroca (con actitudes de autor en Andalucía)*, Madrid: Iberoamericana, 239-254.

Ruiz Pérez, Pedro (2019b): «La poética de la erudición en Trillo y Figueroa», en *Animar conceptos. Formas y modos de la poesía bajobarroca (con actitudes de autor en Andalucía)*, Madrid: Iberoamericana, 255-283.

Sánchez Jiménez, Antonio (2006): *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*. London: Tamesis.

Trillo y Figueroa, Francisco (1652): «Introducción a los jardines del licenciado don Pedro Soto de Rojas, canónigo en la insigne Colegial y abogado en el Santo Oficio de la Inquisición. Por don Francisco de Trillo y Figueroa, su amigo», en Pedro Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos, con Los fragmentos de Adonis*. Al excelentísimo señor don Íñigo López de Mendoza, marqués de Mondéjar, conde de Tendilla, & c. Granada: en la Imprenta Real por Baltasar de Bolívar.

Wright, Elizabeth (2001): *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*. Lewisburg: Bucknell University Press.