

LA POÉTICA DE LAS RELACIONES DE SUCESOS
TREMENDISTAS EN PLIEGOS SUELTOS POÉTICOS (SIGLO XVI):
CONSTRUCCIÓN Y REELABORACIÓN

María Sánchez-Pérez
CSIC

La peculiar relación que se estableció entre poética y retórica durante los Siglos de Oro, no sólo en España, sino también en Europa, tiene fácil comprobación al estudiar la obra de numerosos escritores y tratadistas de la época. La subordinación o la desvinculación de ambas disciplinas son dos posturas contrarias que contaron con defensores y detractores de una y otra inclinación teórica¹. Sin embargo, no quisiéramos entrar ahora en controversias de este tipo, sino solamente intentar acercarnos al proceso de construcción y reelaboración poética que se observa en las relaciones de sucesos en pliegos sueltos poéticos del siglo XVI, fijando nuestra atención concretamente en los *casos horribles y espantosos*².

¹ Existen numerosos trabajos particulares sobre este aspecto, aunque no es momento ahora de detallarlos todos. No obstante, como estudios generales pueden verse, entre otros, Francesco Tateo, *Retorica e Poetica fra Medioevo e Rinascimento*, Bari, Adriatica, 1960; Karl Kohut, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI: estado de la investigación y problemática*, Madrid, CSIC, 1973; Antonio García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia: Universidad de Murcia, 1980; Eustaquio Sánchez Salor, “La Poética, ¿disciplina independiente en el humanismo renacentista?”, en *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico. Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico. (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990)*, coords. José María Maestre Maestre & Joaquín Pascual Barea, Cádiz, Universidad de Cádiz & Instituto de Estudios Turolenses, 1993; y José A. Sánchez Marín & M^a. Nieves Muñoz Martín, eds., *Retórica, poética y géneros literarios*, Granada, Universidad de Granada, 2004.

² Ya estudiamos en otro lugar el aspecto retórico como modelo compositivo que vertebraba estas obras: María Sánchez Pérez, “La retórica de las relaciones tremendistas del siglo XVI”, en *Praestans Labore Victor. Homenaje al profesor Víctor García de la Concha*, coord. y ed. Javier San José Lera, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005, pp. 217-234.

No queremos tampoco ahondar en los diferentes juicios estéticos que, a lo largo del tiempo, se han ido pronunciando en torno a esta literatura de cordel. Sabemos que fueron muy pocos los coetáneos que se ocuparon de estas piezas³ y, durante siglos, se consideró a este tipo de literatura de “mal gusto”, no sólo desde un punto de vista estético, sino también moral. Durante años, la investigación literaria evitó el estudio de esta parcela fronteriza y a la vez marginada de nuestra literatura. Los juicios de valor estuvieron presentes a la hora de valorar los pliegos sueltos. Así, M^a. Cruz García de Enterría afirmaba:

Parecen todas ellas [las Historias de la Literatura Española], o casi todas, basadas en un prejuicio o apriorismo muy claro: la literatura del pueblo, o del vulgo, o de la masa, es una subliteratura y, como el mismo nombre indica, no es propiamente literatura: luego, no hay motivo para ocuparse de ella, puede dejarse al margen. Y si por acaso se le dedican algunas observaciones, marginales y rápidas también, están escritas con una gran carga negativa, estética o ideológica, que termina por teñir de oscuro el leve panorama subliterario que trazan⁴.

Aunque existen diversos acercamientos a estas obras literarias a lo largo de su historia, es en el siglo XIX cuando encontramos que los estudios en torno a estas piezas van cobrando ya un cariz diferente. No obstante, será en el siglo XX, gracias a la obra de don Antonio Rodríguez Moñino y la labor realizada posteriormente por sus discípulos, cuando los

³ Baste como ejemplo la biblioteca de don Fernando Colón, quien anotó en sus libros de registro, con minucioso cuidado y detalle, los títulos de los pliegos de cordel –junto con su precio– que fue comprando y adquiriendo por toda Europa.

⁴ M^a. Cruz García de Enterría, *Literaturas marginadas*, Madrid, Playor, 1983, pp. 15-16. Lo mismo opinaba Julio Caro Baroja cuando afirmaba que “no ha de chocar, así, que la ‘literatura de cordel’, expresión perfecta del gusto popular, cayera bajo la condena de quienes, además de esgrimir razones morales contra ella, esgrimieron razones de tipo estético, para considerarla despreciable: razones de ‘mal gusto’”, en su *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Istmo, 1990, p. 20.

pliegos sueltos poéticos sean considerados testimonios literarios e históricos que no podían ser silenciados por más tiempo⁵.

Con todo, nuestra intención ahora es comprobar cómo a pesar de la calidad poética inferior que se desprende de la lectura de estos textos, al examinar algunas de estas obras con mayor detenimiento, se observa que algunos de sus compositores intentaban dotar a sus textos de una mayor calidad artística. Actualmente, es difícil saber con exactitud qué acceso tuvieron estos copleros a la tradición literaria anterior y qué obras de su época pudieron influir a la hora de componer sus obras; sin embargo, los sermones, las lecturas públicas y el hecho de que los libros impresos no fueran privilegio exclusivo de las gentes más acomodadas, son algunos de los aspectos que debemos tener en cuenta al abordar esta cuestión. No obstante, ya señaló Margit Frenk que este aspecto debía ser reexaminado⁶.

Ya estudiamos en otra ocasión cómo las descripciones de tempestades y tormentas en el mar seguían unos patrones cultos establecidos desde antiguo y, por lo tanto, los ciegos y copleros populares del Quinientos echaban mano de todos los materiales que tenían a su alcance a la hora de componer sus obras⁷. Los tópicos y lugares comunes que se repiten en nuestra literatura, en todas estas narraciones de las obras consideradas “mayores”, son utilizadas también por estos *ruiseñores* populares, por lo que es posible afirmar que existe un trasvase de formas y contenidos, especialmente de la literatura culta a la popular. No obstante, este hecho no siempre sucede así, y ello puede comprobarse gracias al proceso judicial abierto a un coplero popular del siglo XVI –descubierto hace unos años por Pedro M. Cátedra–, donde se pone de manifiesto cómo existen límites muy delicados a la hora de analizar textos

⁵ Nos referiremos a muchas de estas obras a lo largo de este trabajo.

⁶ “Quizá ya es tiempo de enfocar bajo otro ángulo la cuestión de los sectores sociales que tenían acceso a las obras literarias en el Siglo de Oro y, para ello, reexaminar los vehículos por los cuales esas obras llegaban al público”, en M. Frenk, *Entre la voz y el silencio (La lectura en tiempos de Cervantes)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997; cita tomada de la p. 24; sobre este aspecto consúltense, especialmente, pp. 24-26.

⁷ Vid. María Sánchez Pérez, “Noticias sobre desastres naturales: tormentas y tempestades en pliegos sueltos poéticos (siglo XVI), en *Las noticias en los siglos de la imprenta manual. Homenaje a Mercedes Agulló, Henry Ettinghausen, M^a. Cruz García de Enterría, Giuseppina Ledda, Augustin Redondo y José Simón*, ed. Sagrario López Poza, A Coruña, SIELAE & Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 2006, pp. 191-199.

construidos fundamentalmente para infundir sentimientos de piedad y virtud⁸.

Pretendemos mostrar ahora solamente algunos ejemplos, tomados de las relaciones de sucesos tremendistas, que demuestran la voluntad de estos autores por conferir a sus textos una mayor calidad literaria. Para ello, comenzaremos por el siguiente pliego de Benito Carrasco⁹: *Caso admirable y espantoso, agora nuevamente sucedido en este año de mil y quinientos y ochenta y siete, que trata cómo un mal hijo fue desobediente a sus padres y de la maldición que su madre le hechó, y cómo se tornó moro. Y el riguroso castigo que Dios hizo sobre él, con otras cosas de grande admiración y exemplo para que los padres castiguen a sus hijos. Compuesto por Benito Carrasco, natural de Fuente Vejana. Impresa con licencia en casa de Hubert Gotard. Año de MDLXXXVIII*¹⁰. El título no deja lugar a dudas de que nos hallamos ante una obra de carácter truculento. No queremos alargarnos ahora resumiendo el contenido de esta pieza, pero sí debemos situar el contexto para comprender mejor los versos que trataremos a continuación. Cuando ese hijo desobediente

⁸ Pedro M. Cátedra, *Invencción, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2002. Para este aspecto, véanse, especialmente, pp. 89-98.

⁹ La obra de Benito Carrasco, uno de los *ruiseñores* populares más conocidos y prolíficos de pliegos sueltos poéticos, no ha sido estudiada aún con detenimiento. Sin embargo, ya en 1983, M^a. Cruz García de Enterría incluyó el estudio de uno de sus pliegos en su monografía *Literaturas marginadas*, pp. 68-78. Otros trabajos en torno a este autor son: Juan Carlos Izquierdo Villaverde, “Un acercamiento a la obra de Benito Carrasco”, en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso de la AISO*, 1998, pp. 857-868; David Ferrer, *Ávila y la literatura del Barroco*, Ávila, Diputación de Ávila, 2004; véase concretamente el Capítulo V, titulado “Pliegos sueltos, literatura popular y otros asuntos no tan marginales. Benito Carrasco y la literatura de cordel”, pp. 87-123.

¹⁰ Se trata del núm. 94.5 recogido en la magna obra de Antonio Rodríguez Moñino, *Nuevo Diccionario Bibliográfico de Pliegos Suelos Poéticos. Siglo XVI*, edición corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins & Víctor Infantes, Madrid, Castalia & Editora Regional de Extremadura, 1997 (en adelante nos referiremos a él utilizando sencillamente sus dos primeras palabras, *Nuevo Diccionario*), que se ha visto incrementado por las aportaciones que Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes han ido publicando en seis entregas distintas de la revista *Críticón*: “Suplementos al *Nuevo Diccionario*. Olvidos, rectificaciones y ganancias de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI”, 71 (1997), pp. 191-193; 74 (1998), pp. 181-189; 77 (1999), pp. 143-153; 79 (2000), pp. 167-176; 83 (2001), pp. 197-201; y 90 (2004), pp. 137-152, respectivamente.

reniega de la fe católica y se encuentra en Tetuán, compra como esclavo a un mercader cristiano, de quien desea vengarse por haberle ganado, en cierta ocasión, todo su dinero en una partida. Tras la terrible tortura a la que se ve sometido el mercader, éste, a punto de expirar, profiere las siguientes palabras:

Dulcísimo Iesús, ya es allegada
la dulce hora de mí más pretendida,
quando ha de ser mi alma desatada
del ñudo con que el cuerpo la trae asida.
¡O, hora dichosa y bien afortunada,
ven muerte, pues serás bien recibida,
que morir por mi Christo quiero ahora,
que un bel morir toda la vida honora!

Dulce Iesús, Señor del alma mía,
recibe esta alma allá en tu eterno seno.
Y a vos, sacra christífera María,
oloroso ciprés en valle ameno,
sed intercessora vos, señora pía,
pues tengo este tormento por muy bueno.
Ya mi dichosa suerte se mejora
que un bel morir toda la vida honora. [vv. 351-366]

No solamente encontramos un cambio en la métrica, ya que el resto de la obra está compuesta en las típicas quintillas dobles o de ciego¹¹; sino que se observa claramente un tono distinto: frente a la

¹¹ Vid. Nieves Baranda, “Andanzas y fortuna de una estrofa inexistente: las quintillas dobles o coplas de ciego”, *Castilla*, 11 (1986), pp. 9-36.

sencillez de los versos anteriores, existe ahora una clara voluntad artística, por parte de Benito Carrasco, quien incluye estas octavas reales en el clímax de la narración, durante el martirio de un católico a manos de un renegado. Es muy poco frecuente la inserción de estrofas cultas en este tipo de obras, ya que lo habitual es encontrarnos con quintillas de ciego o romances. Los sonetos, las octavas reales, etc., no son patrones métricos usuales en los pliegos sueltos poéticos. Sí es cierto que, en ocasiones, se insertan este tipo de estrofas para celebrar el nacimiento del príncipe don Fernando¹²; para expresar la aflicción que sintió la ciudad de Zaragoza ante la muerte de Felipe II¹³; para ensalzar las excelencias de la ciudad de Granada, tras la expulsión de los moriscos durante la guerra de las Alpujarras¹⁴; para alabar a algún santo¹⁵; etc., pero, como señalamos, no son habituales en los pliegos de cordel.

¹² Se trata del núm. 591 del *Nuevo Diccionario*. Es una obra de Juan de Torres que lleva por título: *Relación del nacimiento y christianíssimo [sic] del sereníssimo príncipe don Fernando, hijo del cathólico rey de España, don Philippe y de la reina doña Anna de Austria, nuestros señores. Compuesta a modo de romance por Iuan de Torres, vezino de Medina del Campo, y en la dicha villa impressa, con licencia, por Vicente de Millis, y por el mismo original en Toledo, en casa de Miguel Ferrer, que sea en gloria. Año de mil y quinientos y setenta y dos.*

¹³ Es la entrada 1013 del *Nuevo Diccionario*. Se trata de una obra anónima titulada *Romance de las obsequias funerales que la insigne ciudad de Çaragoça hizo a la muerte del rey don Philippe, nuestro señor, en el qual se declara la orden que llevaron los consejos, iusticias y iurados y las demás parrochias. Y hallarse han algunos sonetos de los más escogidos que para este efecto se hizieron. Y también hallarán las ingeniosas y artificiosas letras que en Collegio Mayor de la Universidad de Alcalá de Henares se hizieron en la muerte del Rey, nuestro señor. Con licencia por el tiempo de dos meses, como consta por el original, desde el día de la data. En Çaragoça, por Iuan Pérez de Valdivieso, 1598. A costa de Iacomo Balde. Véndense en la Diputación.*

¹⁴ Está catalogado con el núm. 141.8 del *Nuevo Diccionario*. Es una obra de Gaspar de la Cintera que lleva por título: *Aquí se contiene cierta cofesión que el illustre señor licenciado Lope de Montenegro Sarmiento, oidor del Consejo y Chancillería de Granada le tomó a Brianda Pérez, amiga y muger que fue del primer reyezillo don Fernandillo de Balor; la qual, siendo preguntada, descubrió grandes y estraños secretos que los moros desse reino tenían para su rebellión y açamiento. Sacado al pie de la letra en verso por Gaspar de la Cintera, privado de la vista, natural de Úbeda y vezino de Granada. Impressa en Pamplona con licencia, por Thomas Porralis de Saboya. Año de 1571.*

Ahora bien, en el caso que nos ocupa, es obvio que Benito Carrasco poseía un buen acervo cultural, ya que sus dos octavas recuerdan la poesía cancioneril de los siglos XV y XVI, la poesía religiosa y épica de su tiempo e, incluso, se observan rasgos de petrarquismo espiritualizado como se muestra en el verso que cierra ambas estrofas: “que un bel morir toda la vida honora”. La acogida de la muerte con alegría la encontramos en algunos poemas de la lírica popular, en el *Cancionero* de Garci Sánchez de Badajoz o en *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor que, como sabemos, tuvo una gran acogida y ejerció una gran influencia en la literatura española de los Siglos de Oro. Esos tópicos sobre la muerte –recuérdese el famoso cantar “Ven muerte tan escondida, que no te sienta venir”–, procedentes de la lírica cancioneril, gustaron especialmente en el siglo XVI y así se observa, por ejemplo, en místicos como Santa Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz. Ese recibimiento gozoso del tránsito hacia la muerte se encuentra también en alguna obra contemporánea a la fecha de impresión de nuestro pliego, como en *La conversión de la Magdalena* de fray Pedro Malón de Chaide y, en efecto, en textos posteriores como las *Rimas sacras* de Lope de Vega.

Por otra parte, debe tenerse en cuenta la tradición de los *ars moriendi* que gozaron de gran éxito ya desde finales de la Edad Media y que contaron con una amplia difusión editorial durante los Siglos de Oro. Esta literatura doctrinal suponía un cambio de mentalidad al dotar de gran importancia al momento del tránsito hacia la muerte y al considerar a ésta como el momento crucial para conseguir la salvación. El género contó, fundamentalmente, con dos tipos de destinatarios: por una parte, el clero, ya que una de sus misiones era ayudar a bien morir a sus feligreses; y otra, los propios fieles cristianos, quienes debían estar preparados para cuando llegase aquel momento. Por citar algunas de las obras más influyentes, destacaremos las siguientes: *Praeparatio ad mortem* de Erasmo de Rotterdam, *Agonía del tránsito de la muerte* de Alejo Venegas o *Arte de ayudar y disponer a bien morir a todo género de personas* de Juan de Salazar. Sin duda, estas y otras obras fueron bien conocidas durante el

¹⁵ Es el núm. 343.5 del *Nuevo Diccionario*. Se trata de una obra de Juan Martín Cordero titulada: *El successo y lamentable del fuego de Santa Catharina Mártir, illustre parrochia de la ciudad de Valencia, que succedió el iewes santo, a las doze horas y media después de mediodía, a los 29 de março, año de nuestro Señor, 1584. Descrito por el Doctor Iuan Martín Cordero, rector de la dicha parrochia. Impresso en Valencia, en casa de la viuda de Pedro Huete. Año 1586.*

Quinientos –y aun después– y las doctrinas que contienen es probable que calasen hondo en la mentalidad de la sociedad renacentista¹⁶.

Además, como ya hemos señalado anteriormente, encontramos la influencia clara de Petrarca al citarse casi textualmente su famoso verso: “ch’un bel morir tutta la vita honora”¹⁷. Poco tiempo después, estas palabras se convirtieron en máxima y, de este modo, ya en la segunda mitad del siglo XVI encontramos que

en la edición de Bevilacqua se emplea [...] la mayúscula con la curiosa finalidad utilitarista de dar realce a versos en los que se advierte un carácter sapiencial, con lo que se facilita la búsqueda de citas que convengan cuando el lector así lo requiera”¹⁸.

En efecto, dentro de estas sentencias se recoge dicho verso, que debió popularizarse pronto, ya que Francisco de Espinosa la recoge en su *Refranero*: “Un bel morir fa tutta la vitta buona, dize el Ytalliano”¹⁹. También Gonzalo Correas lo registra en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, donde indica: “Un bel morir tota la vita honora.

¹⁶ Algunos estudios actuales en torno a este asunto que pueden consultarse son: Augustin Redondo, ed., *La peur de la mort en Espagne au Siècle d’Or*, Paris, Publications de la Sorbonne & Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993; Fernando Martínez Gil, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid, Siglo veintiuno de España, 1993; Máximo García Fernández, *Los castellanos y la muerte. Religiosidad y comportamientos colectivos en el Antiguo Régimen*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996; Philippe Ariès, *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, trads. Francisco Carballo & Richard Perrin, Barcelona, El Acantilado, 2000; y Antonio Rey Hazas, ed., *Artes de bien morir*, Madrid, Lengua de Trapo, 2003.

¹⁷ Se trata del verso 65 de la canción CCVII del *Canzoniere*. Seguimos la siguiente edición: Francesco Petrarca, *Cancionero*, edición bilingüe de Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra, 1989.

¹⁸ Jordi Canals Piñas, “Salomón Usque y la primera traducción castellana del *Canzoniere*”, *Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinario, 2005, pp. 103-114; tomamos la cita de la p. 107.

¹⁹ Francisco de Espinosa, *Refranero (1527-1547)*, ed. Eleanor S. o’Kane, Madrid, Real Academia Española, 1968, p. 250.

Tómase del poeta italiano²⁰. La aceptación de esta máxima se comprueba al observar que se incluyó también, por ejemplo, en *Don Quijote de la Mancha* de Alonso Fernández de Avellaneda:

En verdad –dixo don Quixote– que si el señor Japelín acabara tan bien su vida quanto honrosamente acabó la del adúltero soldado, que diera por ser él la mitad del reyno de Chipre que tengo de ganar; pues como muriera, no desesperado como murió, sino en alguna batalla, quedara gloriosísimo, que, en fin, *un bel morir toda la vida honora*²¹.

No es la única vez que aparece citado en las obras literarias de los Siglos de Oro, ya que, en 1634, Lope de Vega lo parodió ya en su obra *La Gatomaquia*²². Sabemos, además, que la impronta de Petrarca se dejó sentir desde muy temprano en nuestras letras, en ocasiones, de forma espiritualizada, gracias a las influencias cristiana y neoplatónica.

Tenido en cuenta, por tanto, todos estos aspectos no es de extrañar que Benito Carrasco en ese pliego tremendista intentase dotar a sus versos de una mayor calidad y, para ello, nada mejor que utilizar las

²⁰ Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, texte établi, annoté et présenté par Louis Combet, Bordeaux, Université de Bordeaux, 1967.

²¹ Alonso Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha*, edición, introducción y notas de Martín de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 89. Aparece la cita al final del Capítulo XVI, “En que Bracamonte da fin al cuento del rico desesperado”.

²² Según Marcelo Blázquez Rodrigo: “Dos alusiones a Petrarca encontramos en *La Gatomaquia*: en una de ellas, Lope parodia en italiano el verso final de la estancia 5 de la Canción XX, *In vita di Madonna Laura* que comienza: ‘Ben mi credea passar mio tempo omai...’

Miente el que dijo y miente el que lo estampa,
que *un bel fugir tutta la vita scampa*;
pues mejor viene ahora
que *un bel morir tutta la vita onora*. (vv. 2.635-2.638).

Micifuf quiere decir que lo que produce honra es la muerte gloriosa (el *bel morir*) y no la huida salvadora (el *bel fugir*)”, en M. Blázquez Rodrigo, *La Gatomaquia de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1995, p. 95.

fuentes orales y escritas que conocía para componer estas dos octavas reales e incluirlas en la parte más dramática de su composición.

No es la única vez que encontramos en estos *casos horribles y espantosos* la inserción de octavas reales en el momento en que algún personaje está siendo martirizado. Fijémonos ahora en el pliego que lleva la siguiente rúbrica: *Trata la presente historia de cómo dos hijos de Mosén Faro, general que fue del ejército de Mandoma, fue muerto en el cerco de Ruán por un soldado español; los hijos hizieron voto y omenaje de vengar la muerte del padre en el reino de España. Dentro de Bearne, asalarieron quatro ingleses luteranos para el efeto y de los crueles hechos que hizieron en entrando en el reino de Catalunia, especial el domingo de Carnestolendas, en un devoto Christo y una imagen de san Juan y de Nuestra Señora [...]*, compuesta por Juan de Mesa, a finales del siglo XVI²³. No nos detendremos ahora en el resumen de esta obra, pero sí es necesario concretar el momento en que un pobre ermitaño es martirizado y desollado por estos luteranos.

Este grupo de herejes protestantes –que entra en España con el fin de arrasar varios templos dedicados a la devoción mariana– se dirige una noche tempestuosa hacia una ermita y quien allí reside decide acogerlos por caridad. Se produce entonces un diálogo entre el ermitaño y los luteranos, tratando sobre los diferentes atropellos que se están produciendo en Francia e Inglaterra, donde se persigue a los herejes. El ermitaño se compadece de éstos, pero más por su “ceguedad” y el mal fin que tendrán al seguir las doctrinas de Lutero. Uno de los luteranos, indignado, decide que deben acabar con la vida del ermitaño del mismo modo que fue martirizado san Bartolomé, santo a quien estaba erigida la ermita. Antes de morir desollado, el ermitaño dirige las siguientes palabras a la Providencia:

Los ojos inclinados azia el cielo
y dellos distilando, assí dezía:

²³ Se trata del núm. 365 del *Nuevo Diccionario*. Hemos estudiado con más detenimiento este pliego, junto con la totalidad de la obra conservada hasta el momento de Juan de Mesa, en el siguiente trabajo: Eva Belén Carro Carbajal & María Sánchez Pérez, *Literatura popular impresa en La Rioja*, San Millán de la Cogolla, CiLengua, 2008.

“Muy lleno de contento y de consuelo
recibe, buen Jesús, el alma mía.
Sácala, Señor, del frágil suelo
y llévala a gozar de tu alegría.
O, dichosa hora y rica suerte,
pues por ti, Dios, padezco muerte;

págasse el tributo qu'es debido
y a la tierra el cuerpo qu'es vicioso
y al cielo el alma esclarecido,
sufriendo este martirio riguroso
súbela Señor con mi querido
Bartolomé, sacro y glorioso,
el qual murió por ti sin maleficio.

Yo no soy en paz ni soy tan dino
como fue el apóstol excelente,
recio a mi desseo, aunque indigno
el alto consagrado omnipotente,
no quieras, Señor, sacro y divino,
castigar con rigor aquesta gente,
perdónalos, Señor, su maleficio
y recibe este martirio en tu servicio”. [vv. 196-219]

Como en la obra de Benito Carrasco que comentábamos en primer lugar, aquí también Juan de Mesa abandona las quintillas dobles en las que está compuesta la narración, para insertar, en uno de los momentos más álgidos de la composición, tres octavas reales que le ayuden a dar

realce al martirio que sufrirá a continuación el ermitaño. La inserción de esta oración supone un pequeño *excursus* que no entorpece la trama narrativa del *caso horrible y espantoso*, ya que una de las finalidades de estos pliegos era precisamente arraigar virtudes, conmover al público y, de paso, apuntalar los valores y doctrinas del catolicismo.

De igual forma que ocurría en el caso anterior, estas tres octavas beben directamente de la tradición, de los mismos temas y motivos que señalábamos anteriormente, de la literatura considerada “mayor”, a la que debemos unir también la oratoria sagrada, los sermones, como uno de los géneros que aportó, a estas relaciones tremendistas, diferentes temas, motivos, fórmulas, etc., que serán ampliamente aprovechados por los copleros populares de los Siglos de Oro²⁴.

Queremos señalar ahora un último ejemplo, compuesto también por Benito Carrasco. Se trata del *Espantoso suceso que a un mercader genovés sucedió, el qual dio muerte a su padre y madre y a tres personas de su casa por cierta invención del diablo. Fue traída esta relación por un padre religioso. Vistas y examinadas por el padre fray Diego Ortiz, predicador [sic]. Compuestas por Benito Carrasco, vezino de Ávila. Impresas con licencia por Juan de Herrera, en Antequera. Año de MDXCIII*²⁵. Como en los casos que veíamos anteriormente, el autor incluye tres octavas reales en un momento decisivo de la narración: este mercader genovés llega a su casa, sube a su habitación y encuentra a dos

²⁴ La relación entre predicadores y copleros ha sido puesta de manifiesto en distintas ocasiones. Véanse los siguientes estudios: M^a. Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973; Hillary D. Smith, *Preaching in the Spanish Golden Age*, Oxford, University Press, 1978; M^a. Cruz García de Enterría, “Retórica menor”, *Studi Ispanici* (1987-1988), Pisa, Giardini, 1990, págs. 271-291; de la misma autora, “El cuerpo entre predicadores y copleros”, en *Le corps dans la société espagnole des XVI et XVII siècles*, ed. Augustin Redondo, Paris, La Sorbonne, 1990, pp. 233-244; Augustin Redondo, “Las relaciones de sucesos en prosa”, *Anthropos*, 166-167 (1995), pp. 51-58; P. M. Cátedra, *op. cit.*, especialmente pp. 89-98; María Sánchez Pérez, “A todos quiero contar / un caso que me ha admirado: la convocación del público en los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI”, en *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, dir. Pedro M. Cátedra García, eds. Eva Belén Carro Carbajal, Laura Mier, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas & Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006, pp. 145-159.

²⁵ Se encuentra catalogado con el núm. 97.5 del *Nuevo Diccionario*.

personas durmiendo en su cama; azuzado por el diablo y pensando que su esposa yace con otro hombre en el lecho conyugal, asesina a sus padres por equivocación. Increpa entonces duramente a su mujer, acusándola de unos hechos que no ha cometido. Éstas son sus palabras antes de cometer el asesinato:

¡O, mugeriles pechos variables,
inconstantes, ligeras más que el viento,
más que la misma luna sois mudables
y más leves que el mismo pensamiento,
más duras que un peñasco y más estables
que el más fiero encumbrado y alto asiento,
más quebradizas que la misma caña,
indómitas, qual roble en la montaña!

¡Trocaste, o fiera juventud, loçana,
gallardo brío, pecho valeroso,
por un caduco rostro y barba cana,
decrépito, cansado y asqueroso,
dexaste, o cruda fiera, o tigre hircana,
fuerça indomable y ánimo brioso,
por una infame barba tembladora,
vívora del Caúcaso mordedora!

¡Profanaste mi bien, mi honor manchaste,
borraste aquel honor de las romanas
y la fe conyugal, feroz, quebraste,
exemplo infame de profanas,

ya que tal cosa dura imaginaste,
 ¿por qué te pagas de caducas canas
 y mi florida edad assí aborreces?,
 que en este hecho, al fin, muger pareces! [vv. 251-274]

Son varias las fuentes y los tópicos que aparecen en estos versos, ya que delatan claras reminiscencias de la poesía pastoril y acentos misóginos, muy característicos en la poesía y la prosa de los Siglos de Oro, aunque la encontramos también en otros períodos²⁶. De este modo, al igual que en la Edad Media, hallamos en estos versos de Benito Carrasco ideas en torno a la mujer que ya se habían puesto de manifiesto en obras anteriores. En palabras de Mercè Puig:

las críticas se centran generalmente en su personalidad inestable, en su infidelidad. Se trata del tema de la volubilidad femenina tan explotado desde la sátira y también desde la lírica.

²⁶ Sobre la misoginia en la literatura, pueden consultarse, entre otros, los siguientes estudios: Augustin Redondo, ed., *Images de la femme en Espagne aux XVIème et XVIIème siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994; Iris M. Zavala, coord., *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). II: La mujer en la literatura española. Modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII*, Barcelona, Anthropos, 1995; Mercè Puig Rodríguez-Escalona, *Poesía misógina en la Edad Media latina (s. XI-XIII)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1995; Michael R. Solomon, *The literature of misogyny in medieval Spain: the "Arcipreste de Talavera" and the "Spill"*, New York, Cambridge University Press, 1997; Robert Archer & Isabel de Riquer, eds., *Contra las mujeres: poemas medievales de rechazo y vituperio*, Barcelona, Quaderns crema, 1998; Esperanza Bosch Fiol, Victoria A. Ferrer Pérez & Margarita Gili Planas, *Historia de la misoginia*, prólogo de Bonnie S. Anderson, Rubí (Barcelona) & Palma de Mallorca, Anthropos & Servei de Publicacions i Intercanvi Científic de la Universitat de les Illes Balears, 1999; Cristina Segura Graño, coord., *Feminismo y misoginia en la literatura española: fuentes literarias para la historia de las mujeres*, Madrid, Narcea, 2001; Begoña Souviron López, *Retórica de la misoginia y el antisemitismo en la ficción medieval*, Málaga, Universidad de Málaga, 2001; Avelino Sotelo Álvarez, *La mujer desde la misoginia clerical a la exaltación del Renacimiento*, Torrevieja (Alicante), PhD Áristos, 2002; Anna Caballé, ed., *Una breve historia de la misoginia*, Barcelona, Lumen, 2006.

Ciertamente, estos poemas representan a la mujer como un ser inconstante, engañoso, infiel y venal. En tanto que inconstante y engañosa se acusa a la mujer de ser ligera de palabra, mentirosa y perjura, en tanto que infiel se la tacha de adúltera, mientras que su venalidad se explica por su avaricia y codicia. [...] la mujer es principalmente la gran responsable de los males del mundo [...]²⁷.

En este pliego suelto, el marido, creyéndose engañado, increpa a su inocente mujer, tachándola de lasciva, lujuriosa, necia, vengadora, cruel, mudable en sus pensamientos y acciones, etc. De esta manera, en la primera octava se la acusa de voluble e inconstante; mientras que en la segunda y tercera, se la describe como una mujer lujuriosa que abandona al marido por un amante de edad avanzada. En efecto, el motivo literario del viejo y el amor es un tópico recurrente en nuestras obras literarias desde antiguo y, así, en muchas ocasiones, el amor unido a la senectud resulta vergonzoso y ridículo. Ya Ovidio hablaba de *turpe senilis amor*; Plauto también representará al viejo enamorado en su teatro cómico; conservamos, asimismo, algunos epigramas de Marcial que así lo atestiguan y son numerosas también las narraciones tanto de carácter culto como popular que, desde la Edad Media, en el Renacimiento e incluso en épocas posteriores, inciden en la misma temática²⁸. Son varios, por tanto,

²⁷ M. Puig Rodríguez-Escalona, *op. cit.*, pp. 14-19.

²⁸ Existen diferentes refranes sobre este asunto como “Vejez con amor, no hay cosa peor” o “Viejo con moza, mal retoza”. En efecto, el motivo del viejo enamorado ha llegado hasta la literatura del siglo XX, pasando desde la antigüedad greco-latina hasta Federico García Lorca. Así, en el siglo XVII, encontramos obras como *El juez de los divorcios*, *El viejo celoso* y *El celoso extremeño* de Miguel de Cervantes; en este último caso, el amor unido a la senectud alcanza cotas de dramatismo no expresadas antes. De épocas posteriores, baste señalar las siguientes obras: *El sí de las niñas* de Moratín, *El sombrero de tres picos* de Pedro Antonio de Alarcón, *Juanita la larga* de Valera o *Mariana Pineda* de Lorca. La profesora Marín Pina, apoyándose en las tesis de G. Minois, afirmaba que la figura ridícula del viejo enamorado es un motivo universal que viene de antiguo y que, precisamente, a partir del siglo XV vuelve a resurgir en toda Europa debido a la proliferación de “matrimonios desiguales por el desfase creciente de las edades entre los esposos”, M^a. Carmen Marín Pina, “El humor en el *Clarisel de las flores* de Jerónimo de Urrea”, en *Libros de caballerías (de “Amadís” al “Quijote”). Poética, lectura, representación e identidad*, eds. Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro & María Sánchez Pérez, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas & Sociedad

los clichés en torno a la bajeza e indecencia del amor en la vejez, aunque debemos destacar, no obstante, que no siempre aparecerá el amor en la vejez como un motivo ridículo.

La crueldad de la esposa es también un aspecto que debemos destacar en la segunda octava; de ahí, por ejemplo, los versos “dexaste, o cruda fiera, o tigre hircana, / fuerça indomable y ánimo brioso, / por una infame barba tembladora”. Encontramos ya en los clásicos referencias a Hircania, región de África famosa por la ferocidad de sus tigres. Así, en la *Eneida*, concretamente en el reproche de Dido a Eneas, leemos:

y al fin estalla: “¡Ni tu madre, pérfido,
fue diosa, ni de Dárdano es tu raza!
¡En su riscal te engendraría el Cáucaso,
de mamar te daría hircana tigre! [vv. 523-526]²⁹

También en la *Égloga II* de Garcilaso de la Vega –quien a su vez, había bebido de Pietro Bembo– encontrábamos:

así, aquejado yo de dolor tanto,
que el alma abandonaba ya la humana
carne, solté la rienda al triste llanto:
“¡Oh fiera”, dije, “más que tigre hircana
y más sorda a mis quejas que'l rüido
embravecido de la mar insana,
heme entregado, heme aquí rendido,
he aquí que vences; toma los despojos

de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 245-266; en concreto, la cita está tomada de la p. 247, nota 10.

²⁹ Virgilio, *Eneida*, ed. José Carlos Fernández Corte, trad. Aurelio Espinosa Pólit, Madrid, Cátedra, 1995, Libro IV.

de un cuerpo miserable y afligido! [...]” [vv. 560-568]³⁰

Esta expresión –bien conocida en la época– aparece también en otros poetas peninsulares, así, por ejemplo, lo hallamos en la lírica de Luís Vaz de Camões. Algunos años más tarde, Miguel de Cervantes en sus *Novelas Ejemplares* deforma el epíteto con fines humorísticos en boca de algunos personajes, como ocurre en *La gitanilla* o en *Rinconete y Cortadillo* donde “tigre hircana” ha dado paso a “tigre de Ocaña”:

Era Rinconete, aunque muchacho, de muy buen entendimiento, y tenía un buen natural, y como había andado con su padre en el ejercicio de las bulas, sabía algo de buen lenguaje, y dábale gran risa pensar en los vocablos que había oído a Monipodio y a los demás de su compañía y bendita comunidad. Y más cuando por decir *per modum sufragii*, había dicho *per modo de naufragio*, y que sacaban el *estupendo*, por decir *estipendio*, de lo que se garbeaba; y cuando la Cariharta dijo que era Repolido como un *marinero de Tarpeya* y un tigre de *Ocaña*, por decir *Hircania*, con otras mil impertinencias [...]³¹.

Sabemos que la expresión “tigre hircana”³² se convirtió en tópico para referirse a la mujer esquiva y desdeñosa, para calificar su soberbia, perfidia, deslealtad e impiedad. No es el único animal con el que se identificó y comparó a la mujer para señalar su crueldad y corrupción,

³⁰ Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros y estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995, pp. 168-169, y nota 563.

³¹ Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, ed. Jorge García López y estudio preliminar de Javier Blasco, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 214-215. Así también, por boca de Preciosa se dice: “Eres paloma sin hiel, / pero a veces eres brava / como leona de Orán, / o como tigre de Ocaña”, *ibidem*, p. 47.

³² Normalmente se utilizaba en femenino, aunque, por ejemplo, en *La Arcadia* de Lope de Vega leemos: “Si es discreto, ruego a Dios / que se te muera en los brazos; / y si es necio, al mismo ruego / que le goces muchos años. / Tus hijos te traigan muertos / de un león o tigre hircano; / que a mí, si tú lo deseas, / semejante muerte aguardo.”, en Lope de Vega, *La Arcadia*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, p. 128.

pues también son populares las imágenes de la serpiente, el áspid o la víbora. Además, aunque el miedo y el odio hacia la mujer viene de antiguo, los predicadores, ya desde la Edad Media, alimentaron este aspecto:

Por supuesto, los predicadores no hacían sino difundir y distribuir ampliamente, con la ayuda del arte oratoria, una doctrina que desde hacía mucho tiempo había quedado establecida por obras doctas. Pero éstas, a su vez, conocieron nuevo esplendor gracias a la imprenta, que contribuyó a abrumar a la mujer, al mismo tiempo que se reforzaba el odio al judío y el temor al fin del mundo³³.

Por último, en la tercera estrofa de nuestra relación de sucesos, el marido continúa increpando a la mujer por haber roto la fidelidad conyugal, profanando así su honor. Vuelve a aparecer el tópico del viejo y el amor en esas “caducas canas” a las que se refiere Benito Carrasco, recordando un refrán conocido en la época: “Mal parece la moça loçana a par de la barba cana”³⁴. Este coplero se hace eco, de este modo, de un tópico común conocido desde antiguo. Se observa, por lo tanto, cómo un *ruiseñor* popular del siglo XVI recrea y reelabora todos los conocimientos que posee para dotar a sus composiciones de una mayor carga literaria. Como ya señaló Pedro M. Cátedra:

La primera literatura de cordel nace al arrimo de acontecimientos extraordinarios que se enclavan o forman parte de la variedad de signos históricos o humanos que configuran una interpretación del mundo concreto en el que nacen. *La poética de lo actual* de la literatura de cordel es sólo un

³³ Jean Delumeau, *El miedo en Occidente*, Madrid, Taurus, 2002, p. 490. Consúltese, en este caso, el capítulo 10 “Los agentes de Satán: III. La mujer”.

³⁴ Puede verse un pequeño comentario de este refrán en: Sebastián de Horozco, *Libro de los proverbios glosados*, ed. Jack Weiner, Kassel, Reichenberger, 1994, p. 334. Sin embargo, Hernán Núñez en su obra *Refranes o proverbios en romance*, recoge otra variante: “Bien parece la moça loçana, cabe la barba cana”, en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [1 de diciembre de 2007].

referente más estratégico o coyuntural que necesario. [...] Pienso que lo atractivo de muchas de las *relaciones* de sucesos se debe menos a una inapelable novedad, que a los avatares significativos y narrativos, poéticos si se quiere. [...] Cada *relación* es una verdadera historia trágica y ejemplar, una ‘novela’ en verso en su sentido tradicional³⁵.

Ahora bien, estos copleros populares se valen de diferentes estrategias poéticas y retóricas con el fin de conseguir el *pathos* aristotélico. Apelan a argumentos sentimentales para conseguir la aprobación, el rechazo, la compasión, la admiración, el odio, el llanto, la risa, etc., de quienes escucharan o leyeran estas coplas, dependiendo de sus intereses. Así, por ejemplo, frente al tono oracional, de súplica y plegaria, que predomina en las primeras composiciones que hemos visto; la hipérbole, la ponderación y la exageración abundan en el tercer ejemplo. En efecto, en los dos primeros casos, el martirio de un católico a manos de herejes debía provocar el rechazo de la sociedad renacentista y, al mismo tiempo, las gentes sentirían una gran compasión hacia los martirizados, de ahí que ambos copleros utilicen el tono lastimoso en las palabras que éstos profieren. Sin embargo, es evidente cómo en el tercer caso, el feroz y cruel ataque que lanza el marido –creyéndose burlado– contra su mujer, sólo podía estar construido sobre tópicos y clichés en torno a la indecencia y concupiscencia de la mujer. En esta ocasión, se busca el ataque y desprecio hacia el cónyuge infiel, aunque sepamos que las críticas están basadas en una equivocación.

Pensemos que, en todos los casos, nos encontramos ante relaciones de sucesos, es decir, ante composiciones cuyo fin debería ser narrar un acontecimiento real o ficcional, aunque siempre verosímil, para informar al público lector u oyente. Se ha afirmado en numerosas ocasiones que, con la literatura de cordel, nos encontramos ante el inicio de un verdadero fenómeno de comunicación de masas, como es el periodismo. No obstante, existen diferencias sustanciales entre los inicios de este género y su desarrollo posterior. A través de estos ejemplos hemos podido observar cómo en estas piezas se supera el mero nivel informativo. Es posible adivinar cómo gracias a estas composiciones en verso, el autor hace prevalecer la calidad artística frente al asunto, es decir, existe un esfuerzo por parte de estos copleros populares para dotar a sus versos de

³⁵ P. M. Cátedra, *op. cit.*, pp. 221-222.

una intención literaria –poética y retóricamente hablando–, de crear una obra que no responda únicamente a las características propias de una noticia, ya que el coplero intentará acertar, ya sea mejor o peor, “en el terreno del gusto literario”³⁶.

Existe, por tanto, conciencia artística en estos copleros y *ruiseñores* populares del Quinientos, pese a que su calidad literaria sea, en buena parte de las ocasiones, limitada. Parece evidente que en todas las composiciones versificadas que conservamos de *casos horribles* y *espantosos* se observa un afán de sus compositores por intentar seguir –probablemente de forma inconsciente– unas pautas retórico-poéticas determinadas, construyendo así obras que superan los límites de la noticia y del carácter puramente informativo. El trasvase de temas, motivos, contenidos, etc., que se produce entre las literaturas culta y popular –especialmente de la primera a la segunda– durante el período renacentista resulta evidente al analizar minuciosa y detalladamente estas coplas contenidas en pliegos sueltos poéticos. Es cierto también que nos hallamos ante una literatura menor, pero no por ello debe desviarse nuestra atención a la hora de analizarlas y estudiarlas desde un punto de vista literario, pues en alguna medida responden también a los gustos y dictados del siglo XVI, y nos permiten, asimismo, adentrarnos en las tradiciones ideológico-culturales de nuestra historia literaria.

³⁶ P. M. Cátedra, *op. cit.*, p. 221.