
«A TODOS QUIERO CONTAR | UN CASO QUE ME HA ADMIRADO»: LA CONVOCACIÓN DEL PÚBLICO EN LOS PLIEGOS SUELTOS POÉTICOS DEL SIGLO XVI

MARÍA SÁNCHEZ PÉREZ
(Universidad de Salamanca & SEMYR)

QUIENES ESTAMOS interesados en conocer la cultura del Siglo de Oro no podemos pasar por alto cómo se produjo la transmisión de los textos literarios en dicho período. Por ello, en este pequeño estudio intentaremos desentrañar algunas características de la divulgación de los pliegos de cordel para poder, en alguna medida, captar la realidad viva de dicha difusión.

Los ciegos y buhoneros, difusores de la literatura popular impresa, intentarán seducir al auditorio a través de la palabra. Para ello, deberán hablar de manera apropiada para halagar los oídos de quienes escuchan, tendrán que impresionar y deleitar al público y, por lo tanto, deberán hacer uso de todas sus habilidades y combinar así los elementos orales, gestuales y corporales que estén a su alcance, para persuadir y seducir al pueblo. Y de manera sumamente plástica nos lo describe Terrones del Caño en su instrucción para otros usufructuarios de la voz:

Así, conforme el auditorio, se ha de templar la voz y modo de reprehender. Al vulgo, a gritos y porrazos; al auditorio noble, con blandura de voz y eficacia de razones; a los reyes, casi en falsete y con gran sumisión¹.

1. Francisco Terrones del Caño, *Instrucción de predicadores*, Madrid: Espasa-Calpe, 1960, pág. 151.

Por otra parte, debemos considerar que la implantación de la imprenta en el siglo xv no supuso un cambio radical en los hábitos de lectura mantenidos hasta entonces. La oralidad² está presente, por tanto, en todas estas piezas literarias e influyó en casi todos los géneros literarios de esta época. Ello se debe a que la mayor parte de esos textos eran leídos en voz alta, recitados de memoria, salmodiados o cantados, por tanto, la palabra y la voz van a ser fundamentales. Se producen, así, lecturas individuales, pero también colectivas, que pueden ser: familiares, en la casa, o públicas, en la calle. Uno de estos casos lo encontramos, precisamente, en la obra cumbre de nuestras letras:

Porque cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí, las fiestas, muchos segadores, y siempre hay algunos que saben leer, el cual coge uno destes libros en las manos, y rodeámonos dél más de treinta, y está-mosle escuchando con tanto gusto, que nos quita mil canas³.

El público es, en su mayoría, oyente y por tanto los manuscritos e impresos servían en buena medida para apoyar la recitación en voz alta, para fijar esos textos y facilitar la memorización. La voz, la palabra, el hablar, el leer y el oír son elementos consustanciales a todas estas manifestaciones, por ello, durante el Siglo de Oro, toda esta literatura entraba unas

2. Véanse, entre otros: Fernando Bouza, *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los Siglos XVI y XVII*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2000; Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México: Fondo de Cultura Económica, 1987, y *Oralità e scrittura nel sistema letterario*, edición de Giovanna Cerina, Cristina Lavinio & Luisa Mulas, Roma: Bulzoni, 1982.

3. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Martín de Riquer, Barcelona: Planeta, 1996, I parte, capítulo xxxii, págs. 339-340. Por eso afirmaba Julio Caro Baroja que «ser buen lector, o buen recitador han sido cualidades apreciadas en las sociedades antiguas: incluso en las rurales, donde los ocios o los trabajos permitían oír, escuchar en común, tenían particular importancia en épocas de invierno o en horas de descanso veraniegas. Así, el pliego comprado al ciego o el librito adquirido al buhonero, incluso la obra de más empeño [...] servían para ser leídas en voz alta, para ser recitadas ante un público heteróclito», *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*, Madrid: Istmo, 1990, pág. 373. Además, sabemos que gracias a esas lecturas colectivas, «Cada ejemplar de un impreso o manuscrito era virtual foco de irradiación, del cual podían emanar incontables recepciones, ya por su lectura oral, ya porque servía de base a la memorización o a la repetición libre. Bastaba con que en una familia o en una comunidad hubiese una persona que supiese leer para que, virtualmente, cualquier texto llegara a ser disfrutado por muchos», en Margit Frenk, *Entre la voz y el silencio. (La lectura en tiempos de Cervantes)*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997, pág. 25.

veces por el oído, otras por la vista y constituía un entretenimiento más colectivo que individual:

No tardó en entablarse una incesante dialéctica entre oral y escrito. Por una parte, lo dicho aspiró a ser escrito para que el acto de la palabra cobrara forma perenne; y por otra parte, muchas veces, lo escrito no era sino la preparación o estado previo a la posterior realización oral⁴.

Con lo dicho hasta aquí, es evidente que toda esa inmensa producción de milagros, casos, relaciones de sucesos de batallas, de «casos horribles y espantosos», de villancicos, de letrillas, etc., es decir, todas estas composiciones que integran nuestros pliegos sueltos poéticos del siglo xvi, circulaban igualmente entre ricos y pobres, entre gentes pertenecientes al ámbito rural, urbano e incluso cortesano, pues, además de las lecturas silenciosas e individuales, por las calles y plazas se recitaban, cantaban y bailaban todas estas piezas.

Por otra parte, frente a la opinión de quienes pensaban que la sociedad del Siglo de Oro en su conjunto, esto es, el vulgo, era básicamente ignorante y apenas era capaz de pensar por sí mismo, es posible que, como apunta Margit Frenk «captaran infinitamente más de lo que sus despectivos censores suponían», ya que

desde la Edad Media la oratoria sagrada había suministrado a las clases populares una comprensión sofisticada de los textos bíblicos, un contacto permanente con esa 'elegancia del lenguaje [y] la agudeza de los pensamientos y conceptos levantados' que caracterizaba a los buenos sermones. Durante el siglo xvi habían venido recibiendo oralmente porciones cada vez mayores de las letras divinas y humanas, en verso y en prosa. Los pliegos sueltos desempeñaron aquí un papel de primer orden [...]⁵.

Así pues, y volviendo al modo de divulgación de estas piezas literarias, observamos que, en la transmisión de estos pliegos sueltos poéticos,

4. Francis Cerdan, «El sermón barroco: un caso de literatura oral», *Edad de Oro*, 7 (1988), págs. 59-68; concretamente la cita está tomada de la primera página.

5. M. Frenk, *Entre la voz*, pág. 37. Además, obras como *El queso y los gusanos* de Carlo Ginzburg nos hacen recapacitar sobre algunos aspectos que, en ocasiones, se han pasado por alto. La visión del mundo que nos ofrece ese molinero italiano del siglo xvi nos hace ver que, quizá, fueron muchas más las lecturas que llegaron a lo que se ha dado en llamar «clases subalternas» y la influencia de esas lecturas para crear una opinión en aquellas mentes sea mayor de lo que se creyó durante años.

nos vamos a encontrar con una verdadera «puesta en escena», una auténtica dramatización en muchas ocasiones, donde interaccionan la voz, el cuerpo, el espacio, el tiempo, etc.

Imaginemos a los ciegos y buhoneros por las calles y plazas más concurridas de nuestros pueblos y ciudades pregonando su mercancía, anunciando unos la *Égloga trobada por Juan del Enzina*; otros, la *Verdadera relación de un martirio que dieron los turcos en Constantinopla a un devoto fraile de la orden de Sant Francisco*; o bien, la *Historia de las mercedes tan cumplidas que la Virgen del Monte Carmelo obró con tres hermanas cofradas*; o también, el *Horrendo y espantable caso acontecido en la ciudad de Génova, del qual pueden tomar exemplo los que biven en peccado*, etc.⁶

Junto a ellos y, confundiéndose las voces las más de las veces, encontraríamos también sacamuelas, afiladores, castañeras, predicadores, vendedores ambulantes ofreciendo las más diversas mercancías, como pócimas mágicas contra los males que acechaban al mundo, gritando al viento las diversas virtudes de sus brebajes. Peter Burke va más allá y señala también que existían «cantantes de baladas, domadores de osos, bufones, charlatanes, payasos, comediantes, espadachines, tontos, prestidigitadores, malabaristas, animadores, ministriles, saltimbanquis, actores, titiriteros, curanderos, [...] y acróbatas»⁷. Efectivamente, para un pueblo acostumbrado a todos ellos, en muchas ocasiones, todas esas palabras –huecas o no– caerían en el olvido, pero otras veces resonarían en un auditorio lleno de oídos y ojos expectantes, preparados para aplaudir tanto los aciertos como las incongruencias de todos esos discursos. El que habla, por su parte, prefiere refugiarse en el griterío ensordecedor del auditorio y acompaña su recitación con un sinnúmero de muecas, ademanes y guiños hacia su público. Todo aquello que anuncian estos copleros se dirige a un conglomerado de individuos que poseen unas particularidades distintas, pero es cierto también que todos ellos comparten una tradición común, de la que son herederos y partícipes al mismo tiempo.

Estamos, no lo olvidemos, ante el inicio de un verdadero proceso de comunicación de masas, y a éstas es mucho más fácil manejarlas que a

6. Todos los ejemplos han sido tomados 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. Los títulos citados se corresponden con los siguientes asientos: RM 177.5, 277, 362.5 y 367.

7. Peter Burke, *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid: Alianza Universidad, 1996, pág. 148.

las individualidades, porque en un auditorio con el griterío y la confusión constantes se ahogan y difuminan las divergencias y las controversias. Se trata de un público relativamente extenso, heterogéneo y anónimo. Aunque es difícil imaginar el tamaño del auditorio que escucharía estas coplas en un lugar determinado, debemos pensar que estos ciegos se desplazaban de un lugar a otro y, de ese modo, el número de potenciales oyentes / lectores se multiplicaría. Además, los propios impresores hicieron transacción de estas obras, con lo que el abanico de posibilidades aumentaría considerablemente. Efectivamente, el ciego –que, no lo olvidemos, podía ser autor, pero también simplemente transmisor– realizaría una verdadera representación, donde lo importante sería la palabra, pero también la expresión corporal y gestual –como venimos apuntando–. Un profesional, como lo es él, domina las técnicas esenciales de la expresión oral y con ello se asegura el éxito en las distintas situaciones de comunicación verbal:

Ha sido el ciego desde hace varios siglos [...], un creador e intérprete con características lo suficientemente marcadas como para causar un rechazo o una devoción en su auditorio; y puede asegurarse que los ciegos sabían (bien por un sentido desarrollado de la orientación, bien por un agudo olfato comercial), dónde colocarse en cada población para que nadie quedase indiferente a su reclamo⁸.

Sabemos, por varios testimonios que se nos han conservado, lo que aconsejaban las artes de predicar a sus oradores cuando se dirigieran a un auditorio para enseñar con sus sermones. Se decía que no debía ser «ruidoso», ni con su voz, ni con sus gestos o movimientos. No debía dar gritos, sino al contrario, la voz debía ser lo más moderada posible, agradable, modulada según los pasajes de la composición, el volumen debería adecuarse al tamaño del auditorio, etc. No obstante, parece ser que muchos de estos oradores y, seguramente también ocurriría con nuestros ciegos copleros, no seguían literalmente estas instrucciones, ya que

Entre los defectos computables, las voces de altísimo registro parece que eran de lo más común, ello hasta el punto de que Arias Montano mismo dice en su *Retórica* que en su tiempo muchos cristianos ya no frecuentaban los templos por miedo de perder el oído ante voces tan fuertes y estridentes⁹.

8. Joaquín Díaz, *Coplas de ciegos. Antología de pliegos de cordel*, Valladolid: Ámbito, 1992, pág. 7.

Pero, ¿seguirían los ciegos vendedores de pliegos sueltos estas normas? En efecto, la costumbre de esta sociedad hacia los sermones y la oratoria sagrada¹⁰ hace que uno de los ejemplos más cercanos que tenían los ciegos, a la hora de declamar sus coplas, fuese el predicador.

No obstante, también es cierto que el ciego debía hacerse oír entre la muchedumbre situada en la calle o en la plaza, por eso, intentaría llamar la atención del público lo máximo posible para conseguir vender su mercancía y hacer prevalecer su voz sobre los demás vendedores públicos. Ahora bien, una vez que el auditorio a quien se dirigía el ciego estuviese, más o menos, asentado, el coplero iría modulando la voz para anunciar los títulos y recitar los diferentes textos que presentaba. Debía ser capaz de hacer llegar a su público un mensaje determinado, convencer y persuadir a su audiencia, y por ello, debería saber seleccionar los temas que más gustasen a sus oyentes y lectores. Tendría que enfatizar y dar realce a los puntos concretos más importantes de su recitación, convenciendo y actuando al mismo tiempo. Además, los larguísimos títulos, junto con los amplios preámbulos, donde el autor solicita que la ayuda divina le ampare en la recitación y en la redacción de la obra, servirían para dar tiempo al público despistado para que fuese arremolinándose alrededor del recitador.

Pero, ¿qué sabemos o qué podemos intuir de quienes escuchaban estas coplas?, ¿ese auditorio se mantendría callado o, por el contrario, participaría en este proceso de representación? Es difícil saberlo con exactitud, pero atendiendo a las obras que se contienen en estos pliegos sueltos poéticos del siglo xvi, es probable que muchas de esas composiciones se dirigieran directamente al público que las estaba escuchando y que el auditorio participara en el proceso de recitación y representación de las coplas. En nuestra opinión, tomando como ejemplo las relaciones de sucesos, las composiciones que abren estos pliegos de cordel son las que, preferentemente, sirven para informar a los oyentes de un nuevo caso, milagro o martirio; mientras que esas pequeñas composiciones –se trata, la mayor parte de las veces, de villancicos y letrillas que sirven para rellenar los espacios sobrantes del pliego–, que poseen en ocasiones la indicación «cántese al tono de...», servían para hacer partícipe al auditorio en la

9. Fernando Rodríguez de la Flor, «La oratoria sagrada del Siglo de Oro y el dominio corporal», en *Culturas en la Edad de Oro*, dirigido por José María Díez Borque, Madrid: Editorial Complutense, 1995, págs. 123-147; concretamente la cita está tomada de la página 137.

10. Como veremos, la oratoria sagrada juega un papel decisivo en el siglo xvi e influirá claramente en todo este fenómeno de la literatura popular impresa.

recitación de estas coplas¹¹. Sin duda, la influencia de la música es esencial en este proceso de transmisión de los pliegos sueltos y, por ello, en muchas de las ilustraciones que tenemos de ciegos, éstos aparecen con diferentes instrumentos musicales, si bien destacan, en aquella época, la zanfona y la vihuela. Ello nos hace pensar también que el público de estos pliegos conocía bien la tradición común en la que estaba inmerso y, que esas pequeñas indicaciones –que hoy son tan difíciles de desentrañar para conocer la tonada que acompañaría a estas composiciones– serían suficientes para que el auditorio acompañase al ciego en su recitación.

Las calles y las plazas de nuestra geografía no estarán, por tanto, al margen de la transmisión de la literatura –ya sea ésta mejor o peor– en aquellos años. A ello debemos añadir también que «la poesía escrita –en distintas variedades– sale a la calle en los adornos que decoran las vías urbanas con motivo de las entradas públicas solemnes, en los carteles poéticos de hermandades y cofradías»¹². Por lo tanto, el español del siglo XVI estaba acostumbrado a oír poesía desde su infancia, tanto en el ámbito urbano como rural, aunque esa poesía podía ser profana o religiosa, tradicional o de autor conocido, compuesta por grandes nombres o no. Eso sí, posiblemente más que leída con los ojos, debió ser escuchada por muchos durante siglos. En palabras de Margit Frenk:

Oírlo [el poema] era percibirlo con los cinco sentidos, pues se estaba en contacto físico con el que lo leía, recitaba, contaba o cantaba; se palpaba su presencia, su «voz viva», sus ademanes corporales; se sentía la presencia de los demás oyentes; se interactuaba con ellos en el evento común. Leerlo era estar a solas con la «voz muerta» de las letras sobre la página; era leer solo y sólo leer¹³.

Ahora bien, esa literatura estuvo viva mientras se recitaba, se cantaba, pero la voz y los gestos se nos han perdido; no sabemos tampoco con

11. Según M. Frenk, «En el Siglo de Oro la poesía [...] no se memorizaba para tenerla en la cabeza, sino para recitarla. Cuando se tenía buena voz y se conocía la melodía, se cantaba el poema», por eso, «en los siglos XVI y XVII estaba generalizadísima la costumbre de cantar poemas, ya con acompañamiento de guitarra o vihuela, ya en versión polifónica, ya, obviamente, con la melodía sola, dependiendo de las circunstancias y del entorno social», *Entre la voz*, pág. 70.

12. Jaime Moll, «Transmisión y público de la obra poética», *Edad de Oro*, 4 (1985), págs. 71-85; concretamente la cita se halla en la página 83.

13. M. Frenk, *Entre la voz*, pág. 79.

exactitud si, realmente, lo que se imprimió y hoy conservamos se corresponde en su totalidad con lo que estos ciegos proclamaban. No obstante, Pedro M. Cátedra afirma que es muy probable el hecho de que la totalidad del título, incluyendo las letrillas menores que cerraban los pliegos, debían ser pregonados en su totalidad¹⁴. Y, como todo acto de comunicación, son muchos los aspectos y matices que se nos escapan hoy a nosotros y que debían ser de sobra conocidos por los oyentes / lectores de estos pliegos sueltos en el Siglo de Oro:

En ausencia del hablante, el lector no cuenta con el gesto, la entonación, la expresión facial, el espacio físico, las acciones físicas que realiza el hablante y muchos otros tipos de información que el habla normal ayudan al oyente a saber cómo debe tomar las palabras que escucha¹⁵.

No tenemos, pues, ni los actos orales, gestuales ni corporales de los ciegos de aquel tiempo, pero, afortunadamente, son bastantes los pliegos sueltos poéticos que se nos han conservado y podemos leerlos, interpretarlos e intentar sacar conclusiones sobre la cultura del Siglo de Oro a partir de ellos.

Sabemos que los autores de estos pliegos de cordel se valían de unos recursos formales y estilísticos que estaban influidos y marcados directamente por la oralidad. Las técnicas utilizadas en este tipo de literatura son las que M^a. Cruz García de Enterría designó bajo el nombre de «retórica menor», ya que los autores de pliegos sueltos se valen de la retórica y la oratoria, es decir, de la palabra hablada y de la elocuencia¹⁶, para instruir deleitar, persuadir, conmovir, etc., a través de sus obras. En suma, una de sus finalidades es influir emocionalmente en el público, para mover los afectos, ya fuera hacia el llanto, en unas ocasiones, o hacia la risa, en otras. Pensemos que el ciego al recitar estaría hablando de memoria, con una gestualización y unos matices en la voz determinados para imprimirle

14. Pedro M. Cátedra, *Invencción, difusión y recepción de la literatura popular impresa (Siglo XVI)*, Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2002, pág. 81.

15. *Pragmática de la comunicación literaria*, edición de José Antonio Mayoral, Madrid: Arco Libros, 1987, págs. 35-57.

16. Sobre este aspecto pueden verse: Antonio Espina, *La elocuencia*, Madrid: Prodhufi, 1995; Luis Alburquerque García, *El arte de hablar en público. Seis retóricas famosas del siglo XVI: Nebrija, Salinas, G. Matamoros, Suárez, Segura y Guzmán*, Madrid: Visor, 1995, y *La elocuencia en el Renacimiento. Estudios sobre la teoría y la práctica de la retórica renacentista*, edición de James J. Murphy, Madrid: Visor, 1999.

al texto alegría, pasión, tristeza o admiración según demandase el contenido del material seleccionado. No olvidemos que la tarea del recitador va a cumplir una función social.

La profesora García de Enterría describió esa «retórica menor» como «la retórica no codificada, no escrita, pero sí existente en la literatura que llamamos popular o [...] literatura marginada por los cultos e intelectuales»¹⁷. Los autores de la literatura de cordel hacen uso «a su manera» de los tópicos, fórmulas y modelos de discurso de todos esos recursos formales y retóricos relacionados con los «afectos», aunque ellos mismos, quizá, no hubieran sido capaces de dar una descripción sistemática del método que seguían. Eso no implica, en efecto, que ellos no fueran conscientes de su capacidad literaria –mejor o peor–, pues en ningún caso queda nada en manos de la improvisación y siempre existe un plan que vertebra todas las composiciones¹⁸. Aunque no debemos olvidar que nos movemos en el terreno de una sociedad cuya cultura seguía siendo básicamente oral, y es precisamente de esa mezcla entre lo oral y lo escrito de donde surge esta peculiar retórica, presente en los pliegos de cordel.

Es importante también señalar que la fuerza de la palabra, utilizada adecuada e inteligentemente, podía ser peligroso de alguna manera, pues muchas veces el ciego avisará a la población de posibles amenazas y situaciones críticas que podían sembrar el pánico entre el público, diciéndoles que son numerosos los peligros inminentes que se ciernen sobre ellos. Evidentemente, la capacidad de persuasión que tenían estos ciegos podía ser peligrosa y desestabilizar el gobierno de un país, de ahí que tanto el Estado como la Iglesia se valieran, en muchas ocasiones, de estos pliegos sueltos para manipular a la población. No olvidemos que nos enfrentamos con el inicio de un auténtico fenómeno de comunicación de masas, y por ello, los gobernantes harán un tratamiento particular de la información.

17. M^a. Cruz García de Enterría, «Retórica menor», *Studi Ispanici*, 1987-1988, Pisa: Giardini, 1990, págs. 271-291; la cita está tomada de la primera página.

18. «Se podrá hablar de calidades, pero no de falta de plan retórico. La organización de las relaciones en sus partes constituyentes depende del registro que el poeta haya tomado y del género narrativo por el que opte, así como también de los temas y motivos, referencias o alusiones con las que quiera jugar y alcanzar la sintonía –el reconocimiento– con el oyente: epístola o diálogo, sermón o *legenda* hagiográfica, *exemplum* o milagro [...] Sus fuentes de información son la misma literatura de cordel, pero también las experiencias 'intelectuales' y literarias que comparten con sus oyentes. Es capaz, incluso, de manejar los registros literarios por medio de una persistente práctica de la alusión, seria o burlesca, beneficiándose así no sólo de los recursos de la ironía paródica popular, sino también de la retórica mayor. También en la literatura, el ciego es un excelente intermediario», P. M. Cátedra, *Invencción*, pág. 203.

El orador, desde la Antigüedad, y en este caso concreto, el ciego posee el arma de la palabra, de la voz para persuadir a su público en el sentido deseado –ya sea éste bueno o malo– y de ahí también que los poderes civil y eclesiástico utilizaran estos pliegos de cordel para manipular al pueblo. Por ello, en el mensaje que transmiten estas hojas sueltas encontramos, en muchas ocasiones, elementos persuasivos que inducen al temor¹⁹. Además, el miedo ya había sido aprovechado por los oradores sagrados en sus sermones, por lo que este uso viene de antiguo.

Por otra parte, vamos a encontrarnos, en esta época, con una unión entre teatro, sermón y poesía de cordel, o lo que es lo mismo, entre actor, predicador y coplero, ya que los tres cumplen una función comunicativa en la sociedad del Siglo de Oro. Los tres, además, para conseguir el éxito, utilizaban una serie de recursos, técnicas y fórmulas de la misma índole. Si Fernando Rodríguez de la Flor ha afirmado que «en efecto, la iglesia es o puede ser tomada como teatro, sucede también que el predicador es sin duda el actor privilegiado, mientras la pieza oratoria conforma la esencia misma –el guión– de la representación sagrada»²⁰, esto mismo, pero en la calle, en la plaza, sucede con los copleros autores y difusores de estos pliegos sueltos²¹.

En nuestros pliegos observamos una relación estrecha entre predicadores y copleros. Aunque no podemos saber con seguridad si estos ciegos

19. «Las grandes angustias escatológicas no habrían podido marcar profundamente la mentalidad colectiva, en particular en las ciudades, sin las grandes predicaciones populares a las que, sobre todo, san Vicente Ferrer dio un nuevo estilo a principios del siglo xv. Frailes mendicantes se desplazan a partir de ese momento de una ciudad a otra, deteniéndose a veces largo tiempo en una de ellas para dar una serie completa de sermones. Estos nómadas del apostolado exhortan ante todo a la penitencia anunciando castigos próximos», Jean Delumeau, *El miedo en Occidente*, Madrid: Taurus, 2002, pág. 324.

20. F. Rodríguez de la Flor, «La oratoria», pág. 132. Para esta relación entre oratoria sagrada y teatro pueden verse también: José Lara Garrido, «La predicación barroca, espectáculo denostado (textos y considerandos para su estudio)», *Analecta malacitana*, 6 (1983), págs. 381-387; F. Cerdan, «El sermón», págs. 59-68. Del mismo modo, para la relación entre copleros y predicadores consúltese: M^a. Cruz García de Enterría, «El cuerpo entre predicadores y copleros», en *Le corps dans la société espagnole des XVI et XVII siècles*, edición de Augustin Redondo, París: La Sorbonne, 1990, págs. 233-244.

21. «En este sentido, las ferias no eran únicamente lugares donde se negociaba con cordero y caballos o donde se contrataba a criados. También eran, como sucede en los países menos desarrollados en la actualidad, espacios donde los jóvenes podían escaparse de la tutela familiar, ver a todo tipo de animadores itinerantes, bailar o conocer las últimas noticias», P. Burke, *La cultura popular*, pág. 171. Véase la II Parte, Capítulo IV de su estudio dedicado especialmente a la «Transmisión de la cultura popular».

tuvieron acceso a los textos que manejaban los predicadores, en mi opinión es poco probable que tuviesen un contacto directo con ellos; pero acostumbrados como estaban a los sermones de los predicadores, es más que posible que conociesen algunos preceptos básicos. Por ejemplo, que en la elaboración de cualquier discurso el texto debía quedar configurado y distribuido en cuatro partes, de acuerdo con el llamado «orden natural»: exordio, narración, argumentación y epílogo; y estos elementos, a grandes rasgos, están presentes, por ejemplo, en la mayor parte de las «relaciones de sucesos» contenidas en pliegos sueltos poéticos.

Parece cierto también que

El orador sagrado del Siglo de Oro es, en todo, ciceroniano, pero de modo singular creo lo es en esta asunción reivindicativa de la *actio*, como parte fundacional del uso persuasivo (*modus persuasionis*) de la palabra²².

En efecto, como todos sabemos, Cicerón se preocupó en más de una ocasión por la figura del orador; así, escribió entre otras, una trilogía sobre la elocuencia y el arte de hablar o escribir: *Orator*, *De oratore* y *Brutus*. Cicerón nos dice:

En lo que se refiere al cómo hay que hablar, consiste en dos cosas: en la acción y en la elocución. La acción es, en efecto, una especie de elocuencia del cuerpo, ya que se basa en la voz y en el movimiento. Los cambios en la voz son tantos como los cambios en los sentimientos, los cuales a su vez son especialmente provocados por la voz. Por ello, ese orador perfecto [...] adoptará un determinado tono de voz según el sentimiento que quiera dar [...] y según el sentimiento que quiera provocar en el ánimo del oyente. [...] Recurrirá también a los movimientos, sin exageración. En el porte, se mantendrá derecho y erguido; pocos pasos y cortos; desplazamientos moderados y escasos; nada de flaccidez en el cuello, nada de movimiento en los dedos, nada de flexión en las falanges al ritmo de la voz; moderará más bien su movimiento con todo el tronco y con flexiones viriles el busto, extendiendo los brazos en los momentos de pasión y recogiénolos en los de relajación²³.

Por ello, tanto actores como predicadores y copleros, mediante la modulación y los quiebros adecuados en su voz, deberían llamar la atención de su público y mantener despierta la curiosidad del auditorio durante la

22. F. Rodríguez de la Flor, «La oratoria», pág. 134.

23. Cicerón, *El orador*, Madrid: Alianza Editorial, 1991, págs. 57-60.

recitación, dependiendo, además, de los «afectos» que quisiera transmitir. El tono de la voz es importante, hablar pausadamente, a un ritmo lento, para que todos los asistentes pudieran seguir el caso, utilizar adecuadamente las pausas y la entonación, modular la voz para evitar la utilización de un tono constante y monótono:

Las distinciones, como puede también suponerse, son infinitas; la voz puede ser clara u oscura, llena o tenue; suave o áspera; sostenida o derramada; dura o flexible. La modulación puede alcanzar lo agudo, lo grave, lo bemolado. Y está, sobre todo, el inmenso conjunto de defectos vocales que hay que sortear, entre los que destacarían la destrucción de la persuasión que opera una voz sorda, bronca, atroz, dura, áspera, hueca, gruesa, débil, ingrata, tenue, delicada, afeminada²⁴.

Pero si esto es lo que se nos dice en cuanto a la voz, no menos importantes son las indicaciones que se dan sobre las acciones del cuerpo y de los gestos:

La cabeza nunca se ha de menear [...] Las manos han de estar abiertas [...] Las exclamaciones y admiraciones se pueden hacer con ambos brazos abiertos o ambas manos juntas. [...] Jamás se han de dar coces ni sonar los pies [...] No toser, ni escupir o limpiar el sudor en medio del sermón [...] porque si es a menudo, interrumpe y divierte o cansa. Pero, como la necesidad del natural de cada uno le obligue a acudir a ella, no se puede dar en esto regla cierta²⁵.

El predicador debía presentar siempre su mensaje de forma animada, con entusiasmo y energía, para captar la atención de su público y, una vez conseguido esto, debía continuar cautivándole de forma habilidosa si quería que su mensaje consiguiera el efecto que pretendía, esto es, mover los afectos de quienes le escuchaban. Es importante que durante la presentación y el transcurso de la lectura o de la recitación el auditorio no se aburriera y que, al finalizar, el público acabara con la certeza de que lo expuesto era totalmente cierto. Un buen comienzo y buen final son esenciales. Veamos algunos ejemplos:

A todos quiero contar
un caso que me ha admirado

24. F. Rodríguez de la Flor, «La oratoria», págs. 136-137.

25. Francisco Terrones del Caño, *Instrucción*, págs. 154-155.

y por testigos de vista
me ha sido relatado
y es que en Génova la grande
os diré lo que ha passado [...]

Así comienza el *Horrendo y espantable caso acontecido en la ciudad de Génova, del qual pueden tomar exemplo los que biven en peccado mortal que quando está más descuidados permite Dios que sean castigados de su mal bivar*²⁶ que, sin duda, debía aterrorizar a todos los que se acercaran a escuchar esta historia de crímenes y adulterios. O también podían comenzar:

A la bondad soberana,
que es el alto Rey de gloria,
le pido gracia y memoria
para que de la Soltana
pueda yo contar su historia.

Es caso que aconteció
notable y digno de oír
y querría contar yo,
sin discrepar ni mentir,
de la suerte que pasó [...]²⁷

Pero, como hemos señalado más arriba, no sólo es importante un buen comienzo para llamar la máxima atención posible del público, sino que es fundamental también un buen final para conseguir el éxito absoluto:

Christianos con gran cuidado
servid a Dios omnipotente
y ternéis por bien vivir
buen fin y gloria excelente²⁸.

26. El autor es Juan Esteban de Miravet. [RM 367].

27. Comienza así el siguiente pliego suelto: *Aquí se contiene una obra verdadera, muy digna de memoria, es a saber de cómo la Soltana fue bautizada en Berbería. Y de la orden y traça que tuvo ella y otras quatro renegadas y un renegado y otros cautivos christianos para venirse a España. Y de cómo se emvarcaron en Argel y de cómo tomaron puerto en Denia. Compuesta por Francisco Pardo, privado de la vista corporal. Con dos letrillas al cabo: la una en alabança de la madre de Dios y la otra en alabança de Sant Jacintho. Impresas con licencia del Ordinario en Barcelona, en casa de Sebastián de Cormellas al Cal. Año MDLXXXV.* [RM 424.5].

28. Se trata de los últimos versos del pliego suelto cuyo título reza así: *Aquí se sigue una obra nuevamente hecha sobre un mal hombre que estuvo doze años sin confessarse y*

Es posible además que el coplero se ayudara de apoyos visuales como pudieran ser los grabados, pues de todos es conocida la utilización desde antiguo de elementos visuales que apoyaran la recitación o la representación de una obra. Sabemos que los actores y comediantes se ayudaron de materiales de diversa índole –como calaveras, por ejemplo– para apoyar su actuación. Del mismo modo, aunque en un plano distinto, es más que probable que esos grabados contenidos en nuestros pliegos de cordel supusieran un apoyo visual para el auditorio en la recitación del ciego. Hasta ahora hemos oído hablar de la función publicitaria del grabado en los pliegos, ya que ayudarían a su venta, y además el público consumidor de estas obras estaría habituado a su presencia. Es cierto también que esos grabados e ilustraciones servirían de apoyo en la difícil tarea de leer –piénsese en las aleluyas–, pero es muy posible también que dichos elementos visuales sirviesen al ciego en su recitación. No olvidemos que muchas veces es más importante el cómo que el qué se representa, por ello el ciego o buhonero debería procurar que la presentación fuese impactante y adecuada al auditorio.

El mensaje debe ordenarse de forma simple, sencilla y comprenderse sin dificultad. Además, el ciego debe tener una gran habilidad en el manejo de las técnicas de expresión oral y corporal, así como también de todos los fenómenos extralingüísticos que se dan en este tipo de dramatizaciones. Por eso, dentro de la *narratio* son los elementos maravillosos a los que mayor atención se presta, llegando incluso a utilizar un estilo directo, creando diálogos entre los personajes para dotar de un mayor dramatismo a la acción. Predominan también las oraciones simples y coordinadas, ya que eran más fáciles de recordar y de improvisar en la recitación:

Luego que a mi llegó
 el más anciano en edad
 llorando empeçó a hablar
 e a todos les declaró
 la embaxada de pesar²⁹.

recibió el sanctíssimo sacramento del altar sin confesión, por lo qual, y por otras maldades, un demonio visiblemente lo abogó y se lo llevó. Hecha en metro por Gaspar de la Cintera, privado de la vista y vezino de Granada. Y impressa con licencia. [RM 148.5].

29. Se trata de la *Relación cierta y verdadera de lo que sucedió en la Señoría de Persia, según lo escribió el gran Morato al Sofí, de quatro ciudades que se hundieron. Y los prodigios y señales que en esto uvo. Y de siete bocas del infierno que se abrieron en la dicha Señoría de Persia, con otras cosas dignas de saberse. Compuesta en verso por Pedro de Contreras, librero, vezino de Caçalla, en este año de MDLXXXVII.* [RM 155].

Hemos analizado solamente unos ejemplos, pero creemos que son suficientemente claros para demostrar cómo nuestros copleros populares emplearon los recursos de la oratoria sacra de los predicadores rurales. Además, la poesía de cordel se vale siempre de unas fórmulas, y ello sería un rasgo también de su oralidad básica. Debemos tener en cuenta, además, que la interrelación que establece Pedro M. Cátedra entre el sermón y el pliego suelto no es unilateral y así, partiendo del estudio de un coplero popular del siglo XVI, llega a la siguiente conclusión:

pensábamos siempre en una dirección de dependencia desde el género mayor, el sermón, en dirección al menor, la relación poética [...] Pero estábamos lejos de imaginar una utilización tan directa y, sobre todo, en dependencia inversa de la que siempre damos por supuesta, ahora desde el pliego –como *exemplum*– al sermón o la plática callejera. Los límites de los géneros pretendidamente escritos para la edificación son, a lo que se ve, delicadísimos en la época de la Contrarreforma³⁰.

Por lo tanto, nos movemos, sin duda, en un ámbito en el que la cultura considerada mayor y la popular o menor mantienen una estrecha correlación. No estaríamos hablando, por tanto, de dos tradiciones aislada una de la otra, sino que compartirían elementos comunes entre sí.

Por último cabe plantearse la cuestión, antigua ya, pero no por ello menos problemática de si esta recitación y declamación de los pliegos sueltos poéticos, ejercida por los ciegos, añade al texto poético un valor inédito, que sólo aparece de manera explícita en la modulación propiciada por la voz humana. En efecto, en mi opinión, la respuesta es claramente sí, pues no hay duda de que en el acto de recitación de los versos –sea cual sea su valor literario– existe una doble realidad, esto es, por una parte tendríamos una realidad original, y, por otra, una creación claramente *performativa* y, en cierta manera, distinta de la primera. Por ello, la divulgación del texto poético nos sigue planteando actualmente no pocos problemas y, además, si fuese de otro modo, no tendría sentido que la sociedad haya acudido al reclamo de estos copleros durante siglos.

30. P. M. Cátedra, *Invencción*, pág. 92.

