

LOS ROMANCES BURLESCO-SATÍRICOS COMO SOPORTE DE LA *RISA POPULAR* EN EL XIX: APROXIMACIÓN A LAS ESTRATEGIAS COMERCIALES

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/RiHC.2013.i01.02>

M^a Eugenia Gutiérrez Jiménez - megutierrez@us.es  <https://orcid.org/0000-0002-1113-0447>

Francescomaria Evangelisti - f.evangelisti@gmail.com

Universidad de Sevilla

Resumen: Este artículo comprende un primer estudio de quince romances burlesco-satíricos encontrados durante los trabajos de digitalización del Fondo Hazañas de la Universidad de Sevilla, que han llevado a cabo los miembros del grupo Historia del Periodismo y las Lecturas Populares en Andalucía. La especificidad de estos romances (el humor) y el contexto de transición en que pudieron haber sido producidos y consumidos (en el paso del antiguo régimen al nuevo orden político burgués) hacen que nos hayamos planteado la necesidad de historiar sus estrategias de comercialización para así valorar su contribución a la imbricación del humor popular en la prensa seria y periódica.

Palabras clave: Prensa popular, literatura de cordel, romances vulgares, humor

Abstract: This article is about a first study of fifteen humorous romances found during the work of digitizing the Fondo Hazañas that has been done by members of the group Historia del Periodismo y las Lecturas Populares en Andalucía. This kind of humorous romances and the context of change where these were produced and were consumed

(the old regime to the new political order bourgeois) are important for us. So, we will studying their commercial strategies and will value the contribution of popular humorous or laughter in serious print.

Keywords: *Popular print, blind beggar ballads, chapbook literature (broadsides) and the joke*

1 Introducción: Los romances burlesco-satíricos y su doble condición marginal

Desde la antropología, el humor ha sido entendido como un "tributo a la condición humana¹", ya que se sirve de maneras poco "serias" o extravagantes, como la burla, la sátira, la ridiculización, etc., para "intentar algo tan serio como es una revisión crítica de nuestro sistema de pensamiento" (Álvarez Junco, 2009, p. 16). Por lo que podemos comprender el humor como un medio para acceder a los asuntos socio-culturales que en un momento determinado fueron "importantes" para un colectivo. Es decir, que a través de los objetos/sujetos, intereses y/o actitudes que se critican, el humor nos desvela los valores de una cultura, así como la forma de pensar y sentir de una época.

No obstante, con la llegada de la Ilustración y el sometimiento de toda manifestación cultural o artística a los cánones de la cultura academicista, comienza la marginación del humor por ser considerado como un lenguaje poco serio, irracional, banal, superficial, menor e incluso inmoral²; hasta tal punto se asume esta consideración que al humor no le queda más remedio que sobrevivir en los márgenes entre la cultura oficial y la cultura popular. Ésta es quizás la principal razón por la que el humor ha sido muy poco estudiado hasta el momento. Éste también es el argumento principal que justifica la razón de ser de nuestro artículo: la necesidad de empezar a historiar el humor en los sistemas populares de transmisión de la cultura, como el romancero vulgar.

Por tanto, este artículo pretende contribuir a esa necesidad iniciando un primer análisis de quince romances³ burlesco-satíricos hallados⁴ en el Fondo Hazañas⁵ de la Universidad de Sevilla y que probablemente fueron producidos y consumidos en el periodo de transición del antiguo régimen al nuevo orden político burgués. El contexto de producción y consumo puede ser revelador si nos planteamos en qué medida el

¹ Léase el trabajo de Henk Driessen, "Humor, risa y trabajo de campo: apuntes desde la antropología", incluido en la publicación colectiva de P. Burke, A. Gurevich y J. Le Goff: *Una historia cultural del humor*.

² Algunos ejemplos históricos los encontramos en los argumentos dados por los defensores del "buen gusto" para deslegitimar la novela del Padre Isla, *Fray Gerundio de Campazas*, o la de Lesage, *Gil Blas de Santillana*, para quienes estas obras contribuyen a corromper el espíritu.

³ Todos los romances que componen el corpus han sido hallados en la caja 104 y 110 del Fondo Hazañas, sito en la Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Sevilla.

⁴ El hallazgo se debe, en parte, a las labores de catalogación y digitalización que los miembros del grupo de investigación *Historia del Periodismo y las Lecturas Populares en Andalucía* (código SEJ070), en el marco del proyecto I+D "Biblioteca Siglo de Oro", han llevado a cabo en los dos últimos años.

⁵ Este fondo bibliográfico, que lleva el nombre de su colector, Joaquín Hazañas y La Rúa, bibliófilo, historiador, catedrático de Filosofía y Letras, crítico literario y dos veces rector de La Hispalense (la primera en 1904, la segunda en 1921), está compuesto por cerca de nueve mil volúmenes, una copiosa colección de folletos, relaciones de sucesos, canciones populares y romances vulgares, entre otros.

humor popular consustancial a este tipo de romances pudo determinar la construcción de las mentalidades decimonónicas.

Asimismo, cabe declarar ciertas apreciaciones sobre la naturaleza de los romances burlesco-satíricos. En primer lugar, los romances *atravesados* por el humor constituyen una de las *modalidades* más populares de la literatura de cordel⁶, aunque el *popularismo*⁷, con frecuencia concebido como sinónimo de *andalucismo*, es una característica consustancial a toda esta literatura *menor*, pues se entiende que es reflejo -y manifestación- del “gusto” del *pueblo*, tan despreciado por la literatura “cultura”.

En segundo lugar, la especificidad de estos romances, “burlescos” y “satíricos”, los convierte en un género doblemente marginal, ya que no sólo participan de un género popular o menor, como es la literatura de cordel, sino que además venden la anécdota o la historia haciendo uso del humor, también excluido de la literatura culta por su falta de seriedad o más bien por su visión *transgresora* ante la realidad, pues los sucesos objeto de burla o risa suelen revelar conductas y acciones situadas fuera de la ley o norma social. Un claro de ello lo trae a la memoria Caro Baroja (1990) al reconocer que Agustín Durán, aún siendo el colector del *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII* (1877), no dudó en excluir de su antología los romances burlesco-satíricos ser expresión de un “cenagal de corrupción, de falsa ciencia y de fe extraviada” (p.20).

En otro orden de cosas, la condición *marginal* de este tipo de romances también está condicionada por el carácter *híbrido* de la literatura popular. Así, el hispanista francés J.F. Botrel, en su artículo “El género de cordel” (Díaz G. Viana, 2001), la define por su “indefinición de contornos –sin fronteras genéricas– en el sentido literario clásico –ni nacionales, por supuesto–” (p. 42); haciendo de esta forma hincapié en la necesidad de analizar el fenómeno desde la combinación de dos mundos: “el de la cultura escrita e impresa con referencia al libro y a la imagen, y el de la cultura oral folklórica” (p. 44). En este mismo sentido se pronuncia R. Chartier (1992) al destacar que la característica que define a la literatura de cordel es su *discurso mixto*, donde “se imbrican media y prácticas múltiples” (la imagen y lo escrito; lo literario y lo informativo; lo culto y lo popular); lo que nos recuerda también la *dimensión performancial* de estos impresos,

⁶ Esta literatura popular, estudiada por Julio Caro Baroja en su obra fundacional *Ensayo sobre la Literatura de Cordel* (1969), designa en España el fenómeno cultural (con raíces esparcidas por toda Europa) originado mediante la producción –y consumo- de productos impresos a partir de la reutilización del *pliego suelto*, papel de baja calidad sobrante de la impresión de libros (principal producto demandado durante el Siglo de la Imprenta). Algunos de los géneros más consumidos fueron: las canciones, estampas, aleluyas, almanaques, romances, relaciones, etc.

⁷ Desde que Caro Baroja (1990) pusiera énfasis en la *meridionalización* como característica consustancial al fenómeno de la literatura popular, se traduce el *popularismo* como sinónimo de “andalucismo y aún gitanismo” (p. 29).

que tienen la específica *función* de vertirse en el discurso al uso, de estar rehaciéndose dependiendo del contexto en que se producen, escenifican y practican.

Por último, y en relación a su función social, no podemos olvidar que en estos romances burlesco-satíricos la máscara del sátiro (autor–impresor) establece un juego que parece acabarse en el principio de *placer*, en la simple provocación de la risa, en el instituto lúdico del hombre. En cambio, este hecho no niega la principal característica que define al humor y, por ende, a la sátira: su "inercial dialéctica negativa" (Llera, J.A., 1998-99), ya que estos romances no dejan de mostrarnos *otra* cara del ser humano, aquella que puede traducirse en *tópicos*, que desvelan el matiz soez y obsceno de muchas de nuestras prácticas sociales. Y de ello, del reírnos de nuestro "yo" colectivo, quizás sólo se busque la sensación de catarsis propia de quien se siente atrapado por una realidad alienante.

2 Pensar el humor popular desde lo masivo

Justificada la elección de nuestro objeto de estudio, debemos declarar cuáles son los objetivos que se persiguen con este trabajo. En primer lugar, se hace necesario *poner en valor* el humor popular intrínsecamente vinculado a la literatura de cordel y estudiar en qué medida su consumo ininterrumpido hasta principios del XX y masivo⁸ pudo contribuir a la asimilación de este lenguaje transgresor en la prensa seria.

Para ello, se hace necesario entender, por un lado, el romancero vulgar como un discurso *intermedio* entre la *cultura oficial*, comprendida por la prensa ideológica⁹, la prensa pintoresca¹⁰ y la prensa de información general¹¹, y la *cultura popular*.

⁸ García de Enterría en su obra *Literaturas marginadas* (1983) asume la tesis, ya esgrimida por Leonardo Romero Tobar, historiador del romancero del XIX, que ve en el consumo masivo de la literatura popular hasta principios del XX "una primera manifestación de la comunicación de masas".

⁹ La prensa ideológica, en su vertiente más radical y combativa, dio lugar al desarrollo de una prensa *satírico-política* mediante la cual no sólo se conseguiría atraer adeptos para la causa que se defendía, sino también popularizar la política como un asunto de interés general. Algunas de las cabeceras del momento son: *Fray Gerundio* (1837), *El Matamoscas* (1836-37), *El Guirigay* (1839), o *Guindilla* (1942).

¹⁰ Un ejemplo ilustrativo de la prensa de negocios del momento es el *Semanario Pintoresco*, fundado por Mesonero Romanos en 1836 y que introdujo en España el grabado en madera. Asimismo, sólo estuvo al alcance de unos pocos afortunados.

¹¹ A partir de los 50, esta prensa no dudaría en introducir la sátira mediante la inserción de caricaturas. Un buen ejemplo de ello, según cuenta Seoane (1992), lo encontramos en *Las Novedades* (1850), cabecera que incorporaría en su edición de los lunes una caricatura "por el estilo y tamaño de las que da el periódico satírico francés *Le Charivari* (1830), anticipándose así a los Lunes de *El Imparcial*".

Asimismo, y debido a su especificidad (humor), también debe entenderse como un discurso *alternativo* al de lo real-institucionalizado, debido a la visión *transgresora* que promueven las historias de estos romances así como la risa “liberadora” que provocan.

Por otro lado, y para llevar a cabo un análisis más específico de la forma en que se manifiesta el humor en los romances, habría que seguir las *huellas* dejadas por el promotor (figura que en ocasiones concentra el rol de tres agentes: autor, editor e impresor) en los impresos y así poder reconstruir la previsualización del lector *modelo*; esto implicaría *analizar* sus estrategias de producción: estructura del impreso, datos formales, lenguaje utilizado, *lugares comunes* a los que se recurre o si aparece fechado o no, etc., así como el espacio en que los lectores pudieron *apropiarse* de su contenido.

Así, en un nuevo intento por continuar pensando de qué forma se produce la asimilación de lo popular (romances y humor) en lo masivo, resulta necesario recuperar la tesis esbozada por J. Martín Barbero en *De los medios a las mediaciones* (1993): Pensar lo popular *desde* lo “masivo” no tiene por qué significar alienación o manipulación, sino más bien la constatación de que el espacio en que “se hacen” –y conviven– los distintos productos culturales (periódicos y literatura de cordel) está en constante cambio, propiciando así continuas transformaciones en las condiciones de producción y consumo.

3 Bosquejo de las estrategias comerciales de los impresores

Procedamos, pues, al análisis de los quince romances burlesco-satíricos que conforman nuestro objeto de estudio. En primer lugar, declaramos que la principal dificultad con la que hemos tenido que batallar ha sido el hecho mismo de que la mayoría de los romances seleccionados aparezcan sin fechar. Lo que nos ha llevado a estudiarlos a partir de los *indicios* dejados por el promotor, fijándonos sobre todo en la continuidad –o novedad– de su aspecto material, en comparación con las formas y estructura de las ediciones dieciochescas¹² de estos romances; en si la forma de narrar la anécdota o historia ha cambiado o refleja posibles nuevas preferencias entre los lectores y en los datos de edición que aparecen –o desaparecen– en el pie de imprenta. Sabemos, por tanto, que esta circunstancia puede ir en detrimento del valor “científico” que pudieran adquirir las conclusiones de este estudio.

¹² Las ediciones del XVIII que hemos manejado para llevar a cabo la comparación con las del XIX son las recogidas en la obra *Ensayo sobre la Literatura de Cordel* (edición de 1990), de J. Caro Baroja.

Pero, a pesar de ello, creemos necesario un primer acercamiento a este tipo de romances por lo que *revelan* ideológica y estéticamente: en un primer término, historiando la producción de los impresores referidos, constatamos la persistencia del gusto de un público popular por el consumo de la literatura de cordel hasta fines del XIX, conviviendo así con la prensa *seria*; esto significa, en un segundo término, que esta infraliteratura durante el XIX debió salir de los mismos establecimientos tipográficos donde se imprimía la prensa seria; lo que revela, por otro lado, un cambio en las condiciones de producción que debieron promover transformaciones tanto en sus formas como en la representación de la parte del mundo reflejada en estos romances. Y, por último, en relación con su especificidad, cabe preguntarse en qué medida este tipo de romances (los burlesco-satíricos) contribuyeron a imbricar el *humor popular* en la prensa periódica y a legitimarlo como otra forma (políticamente incorrecta) de narrar la realidad.

En segundo lugar, declaramos una segunda limitación que está en relación con la *indefinición* de las fronteras entre los géneros de la literatura de cordel. De hecho, hemos hallado algunos ejemplares de relaciones burlescas y otras sátiras que parecen haber sido compuestas para ser representadas *a posteriori*, lo que nos lleva admitir cierta confusión a la hora de reconocer los romances burlesco-satíricos de entre las relaciones de comedias¹³, sainetes, pasillos, o entremeses¹⁴, ya que guardan semejanza tanto en su estructura como en el uso de recursos narrativos utilizados para narrar la historia.

En tercer término, y dado que sólo podemos fijar en el espacio-temporal a estos romances por el conocimiento parcial que tenemos de los impresores, hemos creído conveniente historiar las *continuidades* en la producción de esta modalidad de "subliteratura" desde fines del XVIII hasta mitad del XIX a partir de los *temas o lugares comunes* tratados, ya que consideramos que el estudio de los objetos/sujetos sociales que son objeto de burla, broma o ridiculización pueden arrojar datos sobre los asuntos que un determinado colectivo valora como "importantes"¹⁵, y a través de la identificación de los mismos acercarnos a conocer los intereses dominantes de esa época, las actitudes y valores que caracterizaron a un determinado grupo social, las contradicciones sociales y/o culturales de las que ellos mismos fueron conscientes, etc.

¹³ La principal diferencia hallada entre las relaciones burlescas y las relaciones de comedias es que las primeras suelen utilizar el tono del monólogo y las segundas incluyen los parlamentos de los personajes.

¹⁴ Las relaciones de comedias, sainetes, pasillos o entremeses han sido excluidos de nuestro estudio porque sólo nos interesa estudiar las modalidades de la literatura de cordel que usen criterios informativos en la reconstrucción de los sucesos narrados así como el humor, ya que el fin último de este artículo es historiar los inicios de la prensa humorística.

¹⁵ Uno de los primeros trabajos que ahonda en la institucionalización de lo "cómico" en las relaciones sociales fue el artículo "On joking relationships" (años 40), del antropólogo funcionalista A. R. Radcliffe-Brown; posteriormente reproducido en su *Structure and Function in Primitive Society* (1952).

Por otro lado, y antes de adentrarnos en el análisis propiamente dicho, hemos de mencionar que todos los romances burlesco-satíricos que conforman el objeto de estudio comparten las siguientes características: por lo general, suelen ser textos breves, sin periodicidad, en su mayoría constan de 4 páginas (un pliego suelto¹⁶), realizados en papel de baja calidad y suelen narrar una historia -o anécdota- protagonizada por tipos populares del mundo urbano. Además, estos impresos constan también de la siguiente estructura: aparecen presididos por una imagen (grabado); a continuación, se presenta la historia con un encabezado, dentro del cual se incluye una especie de título construido por un *epíteto* (jocoso, burlesco, gracioso y satírico) más el vocablo “relación” o “romance” y un breve resumen del “suceso” (acontecimiento), que luego se desarrollará en el cuerpo de texto, dividido en dos columnas; y por último, sólo en algunos casos, encontramos el pie de imprenta y el colofón.

Empecemos, pues, con el análisis temático de los quince romances, probablemente consumidos en un contexto social de transición: durante el paso del antiguo régimen a un orden político burgués, coincidiendo con la primera etapa del reinado de Isabel II (1844-1854). Parece ser que durante ese periodo la sociedad, como sujeto histórico colectivo, seguía *percibiéndose* en el marco dicotómico que establece la oposición *riqueza vs. pobreza*, característico por otro lado de toda sociedad que se quiere industrializada y que observa cómo al mismo tiempo el tan añorado progreso conlleva el auge de las desigualdades sociales. Parte de esta realidad se vislumbra en el siguiente romance titulado: “RELACION¹⁷ JOCOSA DE LA CALABAZA, DEL VINO: COMPUESTA POR UN INGENIO QUE SE MENEABA¹⁸”. En este caso, la disputa moral que supone comparar la forma de vida del rico frente a la del pobre se trata desde un punto de vista burlesco, en forma de chasco, pues así lo anuncia el epíteto “jocosa”, que acaba adjetivando la historia de esta *relación*, protagonizada a su vez por “un mozo con apariencia de bachiller que pasea por la cuesta de la Alambra y el Sotillo”. Por otro lado, esta historia parece haber sido compuesta para ser representada en una tertulia, ya que empieza de la siguiente forma: “*Silencio, atencion, soniche, / atendite,*

¹⁶ Según María Correa Ramón (2003), basándose en la definición dada por el *Diccionario de la edición y de las artes gráficas* (1990), dirigido por J. Dreyfus y F. Richaudeau, por *pliego de cordel* puede entenderse “la unidad de fabricación de papel” (p. 44), por lo que “un pliego de un doblez constaría de 2 hojas o 4 páginas en tamaño folio, el de 2 dobleces constaría de 4 hojas u 8 páginas en tamaño cuarto”, según el *Diccionario de la edición* (1990). A lo que Aguilar Piñal (1980) añade que la característica fundamental del pliego suelto es no estar cosido ni encuadernado con ningún otro pliego.

¹⁷ En la transcripción de los títulos mantendremos la grafía e incorrecciones lingüísticas y ortográficas originales.

¹⁸ En el pie de imprenta del ejemplar visto *in situ* se hace constar dónde puede adquirirse: “Se hallará en Malaga, en la Imprenta y Librería de D. Felix de Casas, y Martínez. Frente del Sto. Cristo de la Salud”. En cambio, la edición dieciochesca manejada por Caro Baroja (1990, p. 197) fue impresa por el impresor cordobés D. Rafael García Rodríguez. Asimismo, García de Diego (1971) en su clasificación de pliegos sueltos maneja una edición de esta misma relación impresa en Madrid por la “Casa Editorial Hernando (S.A)”, aunque no la hemos visto para estudiar si existen cambios en su aspecto material.

Camaradas, / que voy à contar un caso, / que me sucedió en Granada". Observamos así como el recitador, encargado con posterioridad de realizar la *performance*, recurre al tono del *monólogo* para contar el anecdótico caso que al parecer él mismo presencié. Además, tanto el recitador como el protagonista de la historia aparecen representados en la imagen que ilustra la relación: el primero guarda cierta semejanza con la representación histórica y caricaturesca del sátiro-bufón y el segundo porta la vestimenta de un majo bachiller tan popular en la recreación histórica del mundo urbano. Esto nos lleva a pensar en la función del grabado, que tiende a anclar, cuando no a orientar, la interpretación o sentido último de la historia.

Otro de los tópicos más comunes en el humor popular lo hallamos en la categoría que agrupa a los romances sobre *las mujeres*, quienes casi siempre representan la causa de las desdichas que viven los personajes ridiculizados: en la mayoría de los casos hombres. Un ejemplo de ello lo encontramos en la "*SATIRA GRACIOSA DE LOS QUINCE NOVIOS. En que se manifiestan todos los dengues, modas y zalamerias que gastan las señoritas doncellas cuando ven que tienen muchos novios y se mueren por sus pedazos, con lo demas que verá el curioso lector*"¹⁹. No obstante, Caro Baroja (1990) catalogó otra edición (del XVIII) de esta misma relación con un "leve" cambio en el título, pues en lugar de ser "quince" los que pretendieron a la doncella, eran "once" (p.201). Esta sátira fue ilustrada con una imagen que bien pudiera evocar en el lector-oyente algunos de *Los Caprichos* de Goya (1799), sobre todo los grabados que ridiculizan las formas de relacionarse entre las doncellas y los majos, como pudiera ser el número 7, titulado: "Ni así la distingue"; el número 27, "Quién más rendido"; o el 5, "Tal para cual". Hecho que puede hacernos pensar que el poder de la burla no acaba en la ridiculización, sino que tiende a reproducir imágenes, que ya yacen en el imaginario colectivo, para así *guiar* al auditorio en la construcción colectiva del sentido de la historia.

Asimismo, este romance puede observarse como una muestra de la corriente de "antifeminismo" burlesco (Caro Baroja, 1990, p. 201) que hizo que los romanceristas en el XVIII no perdonasen ni a casadas ni a solteras, viejas o jóvenes... Tampoco escapan a sus burlas los hombres, aunque éstos siempre salen mejor parados que las féminas, ya que suelen aparecer referidos como víctimas de los abusos a los que éstas los someten. Por ello tienen "razones" para rehuir del matrimonio, como presenta este otro impreso: "*RELACION DE UN MOZO SOLTERO, MANI-festando los motivos para no casarse*"²⁰.

¹⁹ Impresa en Ronda, en la imprenta de Moreti. Éstos son los únicos datos que aparecen en el pie de imprenta; precedido, asimismo, del colofón "FIN".

²⁰ Esta relación burlesca fue analizada en el trabajo de I. Casas Delgado (2011, p. 164) y se halla en la caja 29 del Fondo Hazañas, documento número 24. Impreso "Con licencia: En Córdoba, en la Imprenta de D. Rafael García Rodríguez.

Dando un paso más en nuestro recorrido por los *lugares comunes* que se tratan en este tipo de romances, encontramos un tema clásico: *la pobreza de la gente hidalga* o de ciudad. Tratado ya por la literatura canónica en la figura del escudero del *Lazarillo de Tormes* o en el hidalgo de *El Alcalde de Zalamea*, el romance titulado “RELACION JOCO-SERIA DE LOS TREINTA REALES²¹”, lo hace mediante la recreación del lance que le sucedió a “un pobre lechuguino con una señora marquesa de boardilla”. En esta ocasión, y según podemos observar en la ilustración, el caso narrado también parece suceder bajo la atenta mirada del sátiro-burlón. Así, constatamos que fue algo habitual en las sociedades tanto del XVIII como del XIX²² reírse, ya no sólo del pobre, sino de *las desgracias ajenas*. Éste fue también el caso del siguiente romance, protagonizado por un “pobre” hombre, Marcos Cabra, caído en desgracia tras casarse por lo que se verá más adelante: “JOCOSA RELACION, EN QUE SE REFIERE EL trágico casamiento de un desgraciado Mozo, llamado MARCOS DE CABRA, vecino de la Ciudad de Guadarrama, que despues de unas alegres bodas, experimentó à pocos meses tanta multitud de partos en su casa, que por asistir à ellos, no pudo comer ni descansar en todo el dia. Dase cuenta de su gran afliccion, y de otras muchas circunstancias que verá el que no fuere ciego²³”. De este modo, lo que a algunos ojos puede resultar de una extrema crueldad: reírse de la infelicidad o desgracia ajena, al pueblo parecía excitar muchísimo, quizás “guiado por un sentimiento subconsciente de la propia frustración, unido a un deseo consciente de bromear” (Caro Baroja, 1990, p. 205).

En otra categoría hallamos los romances a caballo entre personajes de vidas desgraciadas y *chascos* que tanto gustaron en el Sur. Un ejemplo ilustrativo es: “ROMANCE GRACIOSO, Y BURLESCO, PARA reir y pasar tiempo el que tuviere la barriga bien llena, por un soplon, llamado SANCHO CORNILLO, y lo que sucedió²⁴”. El origen de la broma en este romance se encuentra en la condena social de la actitud de Cornillo y en el castigo que recibió por ser “soplón”. En otros impresos donde también se pueden observar los comportamientos censurados y admitidos socialmente, la comicidad no surge de la condena de una actitud individual como en el caso anterior, sino de la

²¹ Esta relación no tienen pie de imprenta, simplemente finaliza con la fórmula “FIN”.

²² Según las pesquisas seguidas por Yanéz Polo (1987) en su intento por historiar la llegada del daguerrotipo a Sevilla, fechada entre 1839 y 1840, “en los albores de 1840 la ciudad mantenía casi los mismos perfiles de fines del siglo XVIII [...] casi la mitad fueron simples jornaleros de brazos y fatigas, desheredados seculares de las fortunas [...] (que formaron parte del) 32% del total de la población activa representada por 27.536 personas dedicadas a sobrevivir con el sudor de sus frentes. Otro porcentaje relativamente alto estuvo estructurado por clases aristocráticas”. La mayoría de las cifras utilizadas para configurar esta radiografía de la época proceden de la obra de Cuenca Toribio, *Historia de Sevilla. Del antiguo al nuevo Régimen* (1979).

²³ Esta relación tampoco declara los datos de edición; de este modo, termina con el colofón “FIN”.

²⁴ “Con licencia: En Córdoba, en la Imprenta de Doña “...ria” [errata] de Ramos, y Coria Plazuela las Cañas”. Según hace constar Casas Delgado (2012) en su intento por esbozar una historia de la prensa popular andaluza en femenino, este romance fue impreso por la impresora andaluza María de Ramos y Coria, posiblemente “hija o hermana de Luis de Ramos y Coria” (p.107), afincados ambos en Córdoba.

recreación de enfrentamientos históricamente dados entre colectivos unidos por lazos de parentesco, tal como reza en el: "*CURIOSO ROMANCE, Y GENERAL BA-talla, que ordinariamente sucede entre los Suegros y Yernos, Suegras y Nueras, cuya comun desdicha es poseida de todos, y deseada de ninguno. Refierese en ella las condiciones, propiedades y regañoso chasco de la Suegre cil milicia, y la escarmentada Yernería*²⁵". También parecieron tener éxito los chascos que nacieron en el fuego abierto entre un viejo y una vieja, narrado *a posteriori* bajo el esquema de una comedia: "*GRACIOSO ROMANCE DE UNA REÑIDA PENDENCIA QUE han tenido un Viejo y una Vieja de ciento y ochenta años, por zelos de ella; y los particulares y graciosos chascos que tuvieron entre los dos; como la Justicia los llevó á la carcel á hacer las amistades, con otros particulares sucesos*²⁶". Otras burlas y cuchufletas las encontramos en la "*OBRA MUY GRACIOSA PARA REIR Y PASAR EL TIEMPO, la qual se llama el Testamento del Gallo. Vá con un estilo muy curioso: y al fin de la obra van unas bravatas, y desgarras de un Rufian, largo de lengua, y corto de manos. COMPUESTO POR CRISAVAL BRAVO, CIEGO, natural de Cordova*²⁷". En este caso, el sujeto objeto de la burla sufre un proceso de animalización, para así destacar la parte de su conducta más censurable, como si de una caricatura se tratase. En general, y tal como se observa en los romances destacados, todo lugar público puede ser fuente de inspiración para localizar el "caso", que atravesado por el humor dará lugar al chasco; incluyendo el espacio en que tiene lugar la representación de estos romances.

Por otro lado, están los impresos que retoman la denuncia cómica de los *vicios sociales*, entre ellos, el del alcohol. En esta categoría encontramos la "*RELACION BURLESCA DE BORRACHO*²⁸", personaje que sufriendo "ajitera de vino", cuenta al público lo que a él y a su compadre sucedió; o los "*BANDOS DIVERTIDISIMOS contra los borrachos y borrachas, en que se manifiestan las multas aplicadas à cada especie de borrachera*²⁹", compuesto por dos documentos escritos en prosa: en uno se hace constar las decisiones tomadas por "los señores jueces, no apostolicos, ni reales, arrendadores y provisos del zumo de Noé", que componen el "concejo Bodeguil",

²⁵ Consta de colofón: "FIN" y de pie de imprenta: "Con licencia: En Córdoba, en la Oficina de D. Luis Ramos y Coria, Plazuela de las Cañas, donde se hallará todo género de surtimiento y Estampas".

²⁶ Termina con un simple "FIN".

²⁷ Termina con un "FIN".

²⁸ Consta de colofón: "FIN" y de pie de imprenta: "SEVILLA: Imprenta de la Viuda de Haro", en referencia a la heredera del impresor Diego López de Haro. El nombre del impresor deja de aparecer en el pie de imprenta a partir de 1752, año en que probablemente falleciera. Desde entonces, sería su viuda la que se encargaría del negocio hasta 1760, convirtiéndose en una de las imprentas sevillanas especializada en la producción de romances vulgares.

²⁹ En su pie de imprenta se hace constar lo siguiente: "MADRID: 1846. IMPRENTA DE D. J. M. MARES. Corredera baja de S. Pablo, núm. 27". De todos los impresos que componen nuestro corpus, sólo dos, éste y la relación sobre el caso "raro" del ratón de Canarias, que se verá más adelante, aparecen fechados. Posiblemente se traten de reediciones.

presidido por “Juan de la Uba”; y en otro, se declara que ellas, “las madamas caderillas de primera y segunda” han dispuesto separarse “en Bodega aparte [...] formando y fijando para nosotras, *in solidum*, nuestras Constituciones chupaderas”, debido a que a “sus narices” llegó cómo “el género masculino, en congregacion de Bota se han juntado, y fecho en su cónclave Lobuno, unas ordenanzas, tarifas y aranceles”. De nuevo, la oposición entre sexos y sus actitudes fuera de la norma marcan el principio de la transgresión humorística. El segundo aparece firmado por la “Mona mayor”, Doña “Sarmiento de la Uba”. Precisamente, tuvo que ser ese mundo carnal, y de pasiones desinhibidas, recreado en este tipo de impresos y vivido en los templos urbanos del dios Baco: las tabernas, el que dominara tanto a los personajes de estas historias como a los lectores-oyentes para que esta apelación a los sentimientos más primitivos del hombre se haya seguido consumiendo hasta bien entrado el XX.

En penúltimo lugar, veremos los romances que mezclan historias fantásticas con el tono burlesco, como si los romanceristas buscasen que el público riera de sus propios sueños o anhelos. Un buen ejemplo de ello es la “*RELACION BURLESCA, en que se contiene el descubrimiento de una Isla llamada Jauja, [...] mas rica y abundante de todo cuanto hay en el mundo, descubierta por el afortunado Capitan, llamado Longares de Sentiom y de Gorgas. Compuesta por un soldado que iba en el Navio que la descubrió como testigo de vista de todo lo que aquí se refiere*”³⁰. Caro Baroja (1990), tras consultar una de las ediciones dieciochescas, define a esta relación como “rabelaisiana” y la vinculaba con la literatura “colportage”, pues posiblemente llegara “a España a través de algunos buhoneros franceses de los muchos que pulularon durante los siglos XVII y XVIII” (p. 209-210). “*Llámesese esta ciudad Jauja/ Isla deliciosa, y tanto/ que allí ninguna persona/ puede aplicarse al trabajo/ [...] Allí todo es pasatiempos, / salud, contento y regalos, / alegría, regocijos, / placeres, gozos y aplausos*”. ¿Quién no soñó alguna vez con un lugar así? ¿Promueve, por tanto, la liberación colectiva a partir de la recreación de los sueños comunes de una colectividad?

Por el contrario, también encontramos relaciones que narran historias desde una óptica más nacional, potenciando también el mundo que puede estar por debajo de la construcción retórica de *lo real* (¿surrealismo o ficción?). Una de ellas es la de “*EL RATON DE CANARIAS. RELACION graciosa y divertida en que se refieren los estragos, muertes y valentías ejecutadas por un ratón que se descubrió en las islas de Canarias, en casa de un tejedor, segun consta de una carta que recibió el autor, de un amigo suyo: con lo demas que verá el curioso lector*”³¹. Unidos todos para acabar con el

³⁰ Termina con “FIN. Valladolid, Imprenta de Santaren”. Esta relación, junto con la del ratón de Canarias, aparece incluida entre los “casos raros y prodigiosos” en la clasificación de pliegos realizada por García de Diego (1971).

³¹ Pie de imprenta: “MADRID 1852. Impta. de D. J. M. Marés, calle de Relatores, núm. 17. Impresa en el mismo lugar -y similar en sus formas- al papel sobre los “Bandos divertidísimos”.

enemigo común, los lugareños probarán con diferentes métodos, ya que la muerte del "ratón" puede beneficiar a todos. No obstante, aún queda por descifrar el significado dado por la sociedad del momento al hecho de que fuese una "vieja" la que acabara con el ratón.

Por último, queda por valorar otro tipo de romances vulgares que Caro Baroja (1990), a diferencia de A. Durán, sí intenta definir: son aquellos que "se hicieron *ex profeso* para ser representados en tertulias" (p. 211). Y en esta categoría la literatura de cordel contó con un ingenio cordobés llamado Agustín Nieto³², a quien debemos estos romances, que no son todos los que compuso, sino una muestra de los pocos conservados en el Fondo Hazañas: "*RELACION BURLESCA INTITULADA DEL CABALLO*"; "*RELACION BURLESCA INTITULADA: LA CALLE DE LA FERIA*"; y la "*RELACION BURLESCA INTITULADA: LA TERTULIA*"³³. Además, estos romances ponen de relieve una de las características constitutiva del romancero vulgar: el *andalucismo*³⁴, es decir, la transcripción del habla andaluz como reclamo para su venta, percibida en ocasiones por las incorrecciones ortográficas típicas de quienes debieron practicar este dialecto: La *s* y la *c* se confunde, la *b* y la *v* andan a la greña, la *y* griega sustituye a la *ll*, etc. Pero más allá de la comprensión del andalucismo como una estrategia comercial, debemos atender –desde la perspectiva de este artículo– al hecho de que la recreación de la forma de ser y de vida de los andaluces, que tanto gustó al público en general desde fines del Barroco en adelante, nunca estuvo exenta de humor. Lo que implicaría la necesidad de plantearnos en qué medida este "humorismo meridional" contribuiría a *institucionalizar* el humor como lenguaje para traducir la realidad y narrar al hombre de una época.

³² Agustín Nieto, de origen humilde y sin apenas educación, destacó entre los romanceristas andaluces del XVIII y XIX, sobre todo por su gran habilidad para la composición literaria y la oratoria, lo que le permitió obtener el reconocimiento social tanto de las clases populares como de la aristocracia. Tal fue la repercusión de este versificador que, según cuenta Ramírez de Arellano (1921-22, p. 430), aún a principios del XX pervivía su recuerdo en la memoria colectiva, pues "a los que pretendían hacer gracia sin tenerla, se les decía [...]: *Otro chiste, Nieto*".

³³ Las tres relaciones compuesta por Agustín Nieto constan del siguiente pie de imprenta: "Con licencia: En Córdoba, en la Imprenta de Don Rafael García Rodríguez, Calle de la Librería".

³⁴ Algunas de las razones que se esgrimen para comprender el éxito de "lo andaluz" son, en primer lugar, el rechazo generalizado al gusto extranjerizante, que se suele asociar con la literatura culta desde la Ilustración; en segundo lugar que la recreación de la ambientación andaluza en el romancero se debe, según Caro Baroja (1990), al hecho de que los principales agentes implicados en su producción: el autor y el impresor, son con frecuencia de procedencia andaluza (p. 122). A esta segunda se añade un tercer razonamiento: según Aguilar Piñal en su *Romancero popular del siglo XVIII* (1972), el andalucismo en la literatura popular no sólo se debe a la procedencia andaluza de los productores, también a la del público-lector, en su mayoría andaluz.

4 Conclusiones

Hecho ya el recorrido por los quince romances burlesco-satíricos, cabe ahora extraer generalidades sobre lo observado: Quizás la nota más relevante sea la *continuidad* en los temas y formas entre los romances *humorísticos* del XVIII y los del XIX. Ya los datos anteriormente expuestos por Yáñez Polo nos ponían sobre aviso: la sociedad de principios del XIX apenas se diferencia de la de fines del XVIII, lo que posiblemente nos ayude a entender por qué en la primera mitad del XIX los lectores siguen comprando las mismas recreaciones humorísticas de ambientes andaluces y anécdotas populares que a finales del XVIII; además de permitirnos especular con la idea de que los ejemplares de los romances analizados puedan ser copias que nos han llegado de ediciones dieciochescas o reediciones del XIX sobre historias compuestas en el XVIII. Por otro lado, el hecho de que la mayoría de los romances estudiados no estén fechados, también puede tener relación con “la pérdida de vigor de la prensa popular sevillana en las últimas décadas del XVIII, coincidiendo con el comienzo de la hegemonía cordobesa y malagueña” (Espejo Cala, 2006, p. 435); así como con el progresivo afianzamiento de la llamada *prensa seria* en la ciudad del Sur.

De este modo, rastreando los nombres de los impresores mencionados, tomamos conciencia de que también el negocio de la imprenta pasaba por un momento de transición, donde observamos el paso de una segunda generación de impresores especializados en prensa popular desde mitad del XVIII, entre quienes podemos mencionar a la Viuda de López de Haro o José Padrino, a una tercera, protagonizada por impresores cordobeses, tal como María y/o Luis Ramos y Coria y Rafael García Rodríguez; y malagueños, como Félix de Casas y Martínez; hecho que constata a su vez el desplazamiento de Sevilla como centro de impresión de esta literatura popular. Quizás debamos interpretar el hecho de que los romances analizados no aparezcan fechados como parte de una estrategia comercial en un momento de *reestructuración* del mercado popular, porque el hecho de que apenas conozcamos composiciones nuevas, no significa que no hayan cambiado las condiciones de producción y recepción de los pliegos; recuérdese que éstos ya conviven con la prensa seria.

En otro orden de cosas, cabe destacar que en este tipo de romances el epíteto “breve” o “verdadero”, característico de las relaciones de sucesos durante el XVIII, es sustituido por “jocoso”, “burlesco”, “satírico”, “gracioso”, etc., actuando así como *reclamo* para su venta. Este hecho a su vez comprende un claro *indicio* de que la comicidad, al igual que la sátira, en la primera mitad del XIX –sobre todo, entre las clases medias- goza ya de *legitimidad* para ser considerada –y consumida- como medio *alternativo* en el acceso al discurso de *lo real*.

Por otro lado, la imagen, situada en la parte superior de la relación a modo de frontispicio, desempeña la función de *anclaje* (según R. Barthes), ya que suele ser *guía* tanto para el lector, en su búsqueda individual del *sentido*, como para el ciego-

recitador, a la hora de interpretar y poner en escena la historia que se narra. Sin embargo, hay otros factores que ponen en cuestionamiento el proceso de *fosilización* del que han hablado muchos autores al interpretar estas *continuidades*; y es que olvidamos con facilidad que los romances del XIX no son consumidos en las mismas condiciones que los del XVIII, a pesar de tener casi el mismo porcentaje de población analfabeta que a fines del XVIII.

Según los estudios de Cipolla (1983), "en 1857 de una población total de 15.591.000 habitantes [...] existía en España un 75 por cien de analfabetismo adulto". Por lo que, a pesar de la llegada de la prensa seria, el consumo de estos romances siguió siendo masivo, por su bajo precio y por facilitar al menos el acceso al conocimiento de los sucesos de aquellos que no sabían leer ni escribir. Una de las diferencias en el XIX la hayamos, por tanto, en el espacio en que son consumidos, pues los romances empiezan a ser leídos, oralizados y representados en el entorno familiar, en tertulias, gabinetes de lectura, etc., u otros espacios destinados al ocio urbano; lo que implica la posibilidad de que en su consumo se combine tanto la *audición* colectiva como la lectura individualizada; o que se dé el consumo de estos romances con el de los carteles, los distintos tipos de periódicos y los espectáculos ópticos (diorama) que ya ocupaban el mundo urbano.

Tampoco podemos dejar de tener en cuenta que la *función* social del humor en el XIX no debió ser la misma que la que cumplió en el XVIII, caracterizada principalmente por la *labor moralizadora*. M. Bajtin (1995) observó que en el inicio del romanticismo "se produce una resurrección del grotesco" (p. 39), aunque "no con el sentido que la risa del *realismo grotesco* [...] tuvo para las clases populares en la Edad Media. Durante el romanticismo el humor servirá "para expresar una visión del mundo subjetiva e individual" (Bordería, Martínez y Gómez, 2010, p. 22-23). En cambio, el humor popular, aquel que seguía perviviendo en los márgenes, pareció estar basado en la *transgresión* moral, en propiciar la risa a partir del cuestionamiento de los tabúes sociales. Posiblemente, su fin último sea mostrar al *pueblo* (sujeto histórico que por esta época empieza a ser *visibilizado* pero dentro de un marco de conflictividad social) el matiz *tragicómico* o "esperpéntico" que acompaña a la vida de cualquier humano.

En definitiva, la puesta en valor de los romances burlesco-satíricos de la primera mitad del XIX nos ha hecho ver, por un lado, la necesidad de analizar la incidencia del humorismo en el origen de la prensa de masas del XX y, por otro, la poca atención que se le ha prestado hasta el momento al estudio del proceso de reconversión de las relaciones de sucesos en romances vulgares desde fines del XVIII y durante el XIX, de especial interés para continuar historiando la prensa popular andaluza.

Bibliografía

- AGUILAR PIÑAL, F (1980): Poesía popular en pliegos sueltos. En: *Historia de la literatura española e Hispanoamericana*. Madrid: Orgaz. Tomo IV. pp. 173-183.
– (1972): Romancero popular del siglo XVIII. Madrid: CSIC.
- ÁLVAREZ JUNCO, M (2009): *El diseño de lo incorrecto. La configuración del humor gráfico*. Argentina: La Crujía Ediciones.
- BAJTIN, M. (1995): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- BORDERÍA ORTIZ, E.; MARTÍNEZ GALLEGO, F. A. Y GÓMEZ MOMPART, J. LL. (dirs.) (2010): *La risa periodística. Teoría, metodología e investigación en comunicación satírica*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- BURKE, P., GUREVICH, A. Y LE GOFF, J (1999): *Una historia cultural del humor*. Madrid: Ediciones Sequitur.
- CARO BAROJA, J. (1990): *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*. Madrid: Ediciones Istmo.
- CASAS DELGADO, I. (2012): *Romances con acento andaluz. El éxito de la prensa popular (1750-1850)*. Sevilla: Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces.
- CHARTIER, R. (1992). *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- CIPOLLA, C.M (1983): *Educación y desarrollo en Occidente*. Barcelona: Ariel.
- CORREA RAMÓN, M. (2003): Las hojas y pliegos sueltos impresos en Granada durante el siglo XVIII. *Boletín de la Asociación Andaluza de Bibliotecarios*. Nº 73. Diciembre de 2003. pp. 43-67.
- DÍAZ G. VIANA (coord.) (2001): *Palabras para el pueblo. Vol. I. Aproximación general a la Literatura de Cordel*. Madrid: Departamento de Antropología de España y América. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ELORZA, A. (1972): Un vacío legal: periódicos y hojas volantes republicanos (1840-1843), *Estudios de Información*, 23 (julio-septiembre), 51-63.
- ESPEJO CALA, C. (2006): El Romancero vulgar del siglo XVIII en Sevilla: estrategias de producción de los impresores. En Pedro M. Cátedra (dir.): *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría* (pp. 425-436). Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR).

GARCÍA DE DIEGO, P. (1971): Catálogo de Pliegos de cordel. *Revista de dialectología y tradiciones populares*. Tomo 27. Cuaderno 3-4. p. 371.

GARCÍA DE ENTERRÍA, M.C. (1983). *Literaturas marginadas*. Madrid: Editorial Playor.

LLERA, J. A. (1998-1999): Prolegómenos para una teoría de la sátira, *Tropelías*, 9-10, pp. 281-293.

MARTÍN BARBERO, J. (1993): De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía. México: G. Gili.

RAMÍREZ DE ARELLANO, R. (1921-22): Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba con descripción de sus obras. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

SEOANE, M.C. (1992). *Historia del periodismo en España. 2. El siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial.

YÁNEZ POLO, M. A. (1987): V.M. Casajús, introductor de la Litografía y el Daguerrotipo en Sevilla. Sevilla: Sociedad de Historia de la Fotografía Española.

Anexo. Imágenes

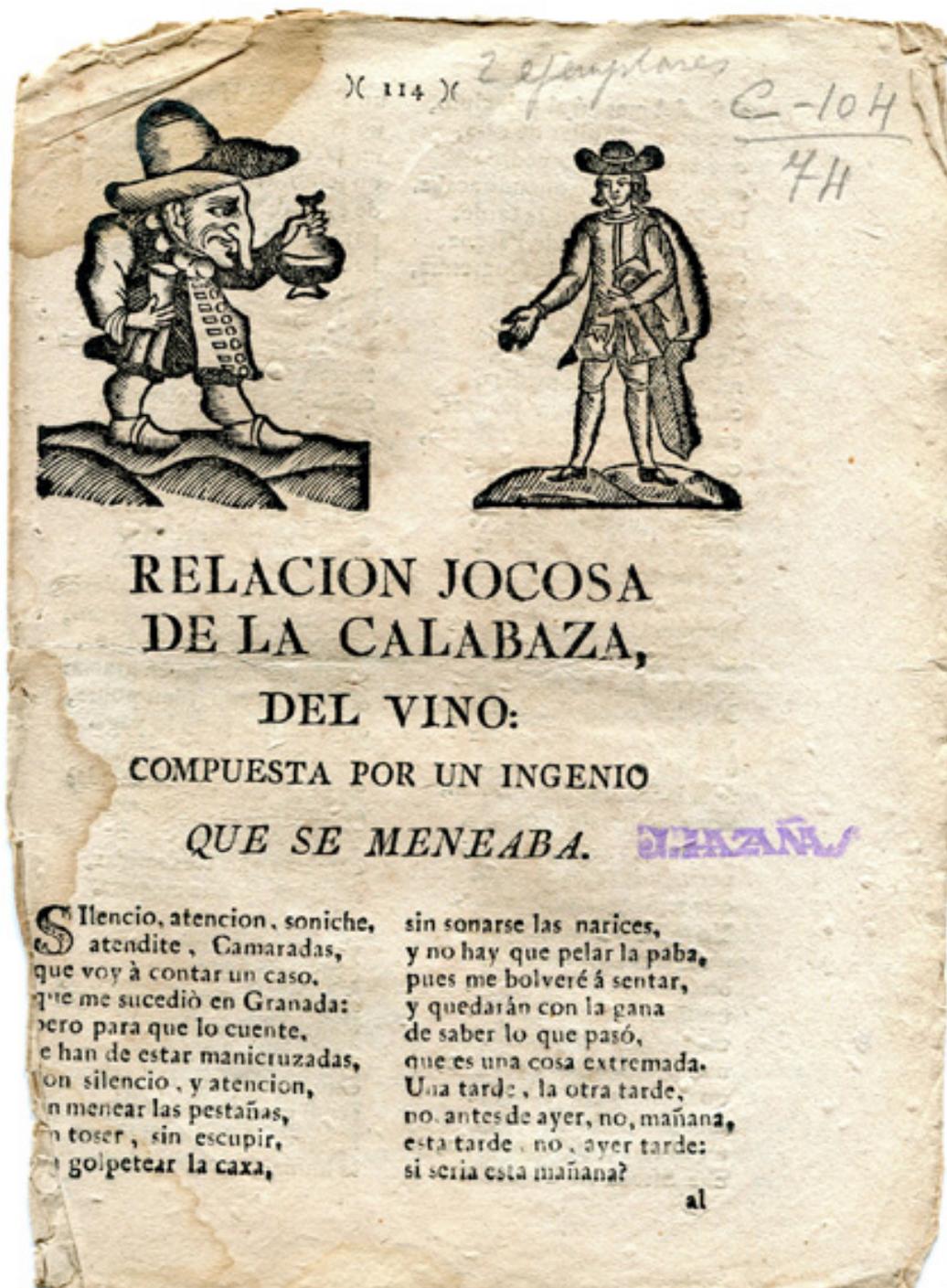


Imagen 1



CURIOSO ROMANCE, Y GENERAL BATAJJA, que ordinariamente sucede entre los Suegros y Yernos, Suegras y Nueras, cuya común desdicha es poseida de todos, y deseada de ninguno. Refiere en ella las condiciones, propiedades, y regañoso chasco de la Suegretil milicia, y la escarmentada Yerneria.

En la campaña del chasco,
que lo Suegretil sustenta,
comunmente tocan arma
contra los Yernos, y Nueras.
Eran clarines los gritos,
quanto á las voces trompetas,
los ademanes tambores,
y las armas parladeras.
Por la Vega de Xetafe
marchan á lo que tropiezan,
y con andar de hocicos
no se les quiebran las getas.
Cuerpo á cuerpo la batalla
puso frente de las Nueras,
y los Yernos campo á campo
se opusieron fuerza á fuerza.
Toco al arma la invencion,
y la siguió á toda priesa

el interes, cuyo coño
á todo rigor despierta,
En las tiendas de las bodas
empezaron las contiendas;
dicen los suegros: mancebos,
no entendemos lo que piensan.
Se les dieron nuestras hijas
para que fuesen sus negras?
Qué es de los dotes y galas,
las bagillas, las haciendas?
Se las ganamos nosotros,
para que ustedes se vengán
con sus manitas lavadas
solamente á despendelas?
Si quieren gastar con damas
en juegos, libreas, ferias,
noramala para ellos,
con el gastar no se medía.

Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4

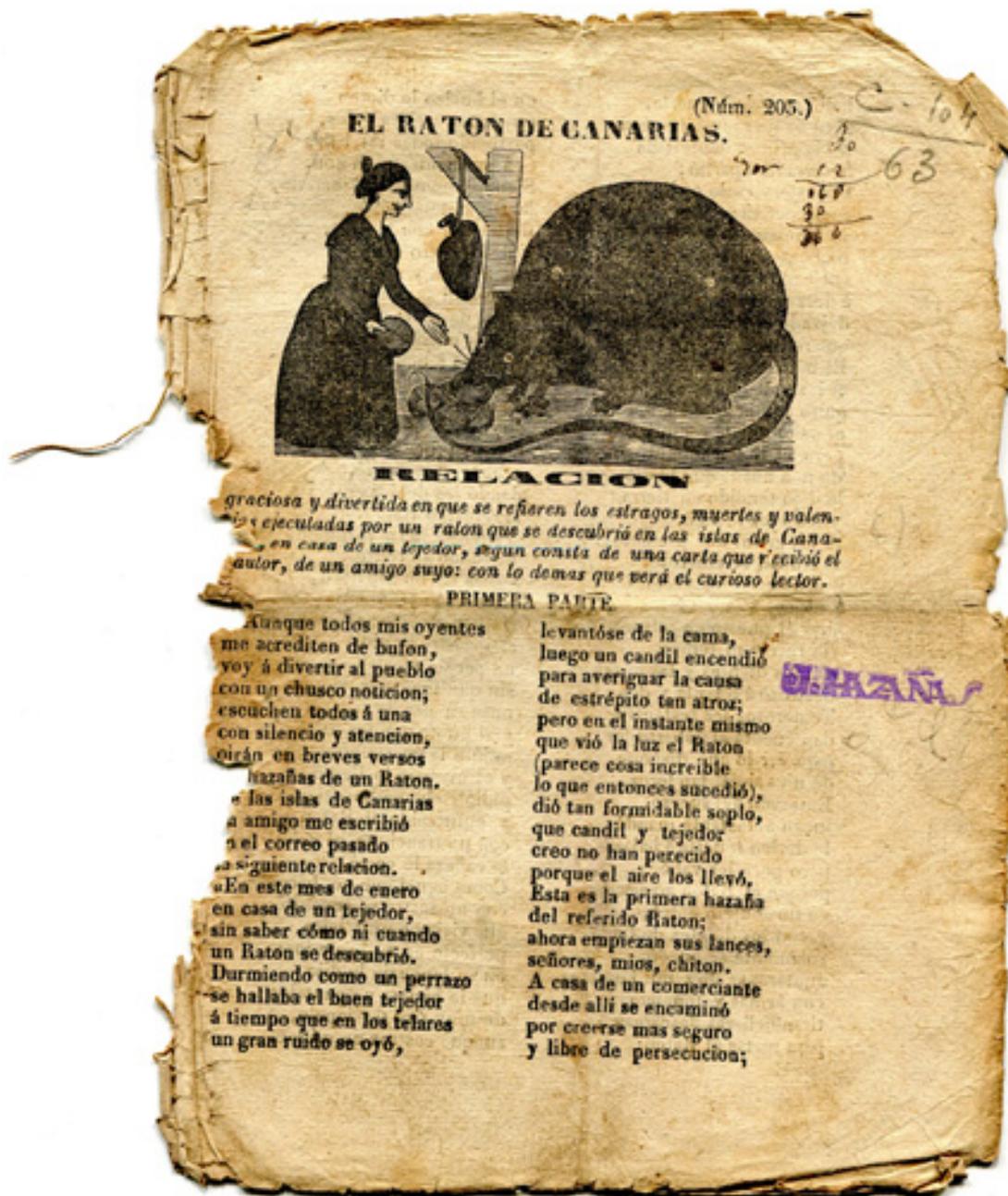


Imagen 5



Imagen 6