

# POESÍA DE CORDEL ESPAÑOLA Y LIRA POPULAR CHILENA: UNA LECTURA DESDE LA MATERIALIDAD Y SU APROPIACIÓN POPULAR<sup>1</sup>

CORDEL SPANISH POETRY AND CHILEAN POPULAR  
LIRA: A READING FROM MATERIALITY AND POPULAR  
APPROPRIATION

**ROCÍO RODRÍGUEZ FERRER**

Pontificia Universidad Católica de Chile  
Facultad de Letras  
Dirección  
Santiago  
Chile  
rcrodri@uc.cl

## RESUMEN

El artículo plantea el modo en que las materialidades de la poesía de cordel española (de los siglos XVI y XVII) y de la

---

<sup>1</sup> El artículo se enmarca en el proyecto Fondecyt Regular 1130680, del que soy investigadora responsable, titulado “De monstruosidades y prodigios en la lírica popular: superstición y devoción en la poesía de cordel española (siglos XVI y XVII) y en la lira popular chilena (siglos XIX y XX)” (2013-2016). Agradezco a María José Geldres, Begoña Pessis y Constanza Ternicier por su colaboración iluminadora en las sesiones de trabajo sostenidas.

lira popular chilena (siglos XIX y XX) arrojan luces sobre el proceso de configuración de lo popular poético. Al prestar atención a dichas materialidades, será posible columbrar y valorar relaciones de solidaridad y de divergencia entre diversos testimonios poéticos de corte popular. Desde una perspectiva transatlántica y material, entonces, se propone comprender las particularidades de cierta poesía popular: la de carácter impreso y urbano.

*Palabras claves:* Poesía de cordel española, lira popular chilena, materialidad, literatura popular, estudios trasatlánticos.

#### ABSTRACT

This paper presents how the materiality of Spanish cordel poetry (from 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries) and the Chilean lira popular (19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries) enlighten the process of configuring the poetic popular. By paying attention to these materialities it will be possible to reveal and evaluate possible connections of solidarity and divergence between different poetic testimonies of popular style. From a transatlantic and material perspective, the paper aims to understand the peculiarities of some popular poetry: the printed and urban character one.

*Key words:* Spanish cordel poetry, Chilean lira popular, Materiality, Popular Literature, Transatlantic Studies.

---

Recibido: 29/08/2014

Aceptado: 21/10/2014

En torno al año 1596, en España, un poeta de nombre Diego Gasque, “vezino de la ciudad de Villena”, asombraba a los consumidores de pliegos sueltos con relatos en verso como el de un “Caso espantoso sucedido en el Reyno de Navarra en la ciudad de Panplona a una muger la qual decía que la muger que paría dos criaturas que era la una del marido y la

otra de su amigo, y cómo por voluntad de Dios vino a parir siete criaturas juntamente...”.<sup>2</sup> Tres siglos más tarde, y en la otra orilla del océano, también tomaríamos conocimiento de alumbramientos inusitados por boca de un *pueta* de nombre José Hipólito Cordero, quien relataba en verso la historia de “La chilota que dió a luz un niño con tres cabezas, en el Parral”.<sup>3</sup> Desde la zona central de Chile, procuraba impactar con historias de prodigios al público ansioso por leer su poesía de hojas volantes. Como él, más *verseros* chilenos conmocionaban el espacio urbano con relatos de hombres pegados a una escalera por maldiciones femeninas o culebrones devoradores de niñas a los pies de un volcán. Tres siglos y un océano separan las producciones de Diego Gasque y de José Hipólito Cordero. Y sin embargo, ni la geografía ni los calendarios son suficientes para negar cierto aire de afinidad entre ellas.

Pareciera ser que estamos ante una continuidad cultural en clave trasatlántica. En torno a dicha evidencia se erige este artículo. Con una mirada vinculante y transcultural, procuraré dar algunas luces sobre el paisaje de lo popular literario en España y Chile. Es allí donde radica la especificidad de la lectura trasatlántica que aquí se propone: en el hacerse cargo, desde dicha perspectiva, de ciertas particularidades de la poesía popular impresa, pretendiendo, en consecuencia, anular una doble hegemonía: la del colonialismo y la de la llamada alta cultura.<sup>4</sup> Me

<sup>2</sup> Perteneciente a la colección de pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Gotinga, identificado como N° XXI [*Diccionario*, 216].

<sup>3</sup> Perteneciente a la colección Alamiro de Ávila, resguardada en el *Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares* de Santiago de Chile.

<sup>4</sup> Los estudios trasatlánticos se yerguen como la mejor opción para este estudio, pienso, en cuanto permiten atender a fenómenos de migración y transculturación, al tiempo que originan reposicionamientos y revalorizaciones. En un viaje de doble dirección, se comprenden mejor y mayormente las producciones literarias de Hispanoamérica, y se resitúan las españolas en este nuevo escenario geotextual hispánico, en el decir de Julio Ortega (2007), por estar asentado en un principio de horizontalidad dialógica. Impulsados fundamentalmente desde la academia norteamericana, los estudios trasatlánticos se remontan a una tradición en la que deben inscribirse críticos como F. de Onís, R. Gullón, A. Cornejo Polar, Á. Rama, J. M. Oviedo, F. Alegría, M. Frenk, etc. Para un estudio sobre las propuestas metodológicas y las potencialidades de los estudios trasatlánticos, véase Fernández de Alba (2011).

propongo, en definitiva, compartir un singular modo de leer la expansión trasatlántica española iniciada en 1492: la configurada principalmente a partir de matrices tipográficas y moldes literarios. Para ello, me centraré en las dos manifestaciones poéticas tildadas de populares a las que aludía al comienzo: la poesía de cordel española de los siglos XVI y XVII y la lira popular chilena de la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX.<sup>5</sup> Por supuesto, esta travesía intercontinental reclama una conciencia diacrónica, la que, a modo de recurso mnemotécnico, relevará una verdad de sobra conocida: la de lo popular es una conceptualización histórica (Bubnova 628). Es de esperar que este enfoque nos permita vislumbrar y comprender relaciones de solidaridad y de divergencia existentes entre producciones poéticas populares distantes en el tiempo y en el espacio. Y verificar, además, que una ascendencia cultural no tiene por qué suponer una subordinación estética.

#### I. DE ACULTURACIONES TIPOGRÁFICAS U OTROS MODOS DE LEER EL ENCUENTRO ENTRE DOS MUNDOS

No son infrecuentes las referencias a la lira popular chilena como nuestra poesía de cordel (Navarrete, 1998; Orellana, 2008), en tanto la expresión local de esa literatura de pliegos sueltos castellanos. No obstante, la aproximación académica a dicha suerte de vínculo genealógico con la tradición lírica española ha enfatizado, mayormente, la raigambre hispánica de las formas poéticas identificables ya desde el Chile colonial, especialmente en lo que respecta a la décima; forma predilecta de la poesía popular en Hispanoamérica.<sup>6</sup> Lo que aquí se pretende, en cambio,

---

<sup>5</sup> Descarté de momento la lectura trasatlántica enfocada en el siglo XIX peninsular, debido a que, para entonces, la poesía de cordel española arrastraría un desarrollo de al menos tres siglos y, por consiguiente, una propia trayectoria evolutiva.

<sup>6</sup> Léase al respecto el planteamiento de Bernardo Subercaseaux en su *Historia del libro en Chile. Desde la Colonia hasta el Bicentenario*: “Una de las formas expresivas de

es hacer referencia más bien a la faceta “editorial” del fenómeno, a la aculturación tipográfica que supuso la colonización de América. De los conquistadores torvos, decía Pablo Neruda, heredamos las palabras. Pero también ellos nos trajeron libros, pliegos y hojas volantes.<sup>7</sup> En palabras de Leonard Irving, fue una “. . . avalancha de literatura popular [la] que recorrió las colonias durante todo el período de la dominación española” (88), literatura popular que al asimilarse en tierras americanas acabaría por convertirse, en ocasiones, en una de las señas de identidad más nítidas de la cultura del Nuevo Mundo. Ese es el caso, al menos, de la lira popular chilena.

El encuentro entre dos mundos tendrá también lugar, en consecuencia, en la cultura impresa. Con total claridad y precisión lo expone Fernando Cabo Aseguinolaza:

---

mayor difusión entre las capas urbanas de fin de siglo fue la poesía popular. Con el nombre genérico de poesía popular —u hojas de poesía o lira popular, cuando estaban impresas— se suele denominar a distintas formas poéticas de raigambre hispánica (la décima, el romance, la seguidilla, el corrido, el eco, las preguntas y respuestas, el coleo, el brindis, etc.) que han venido siendo apropiadas desde la Colonia en el país. De entre ellas, la que cimentó una tradición más vigorosa y con perfil propio fue la décima octosilábica o décima espinela, llamada así por el autor español Vicente Espinel (1550-1642), que la fijó como forma poética. Consistía en una cuarteta y cuatro décimas de glosa, que finalizaban cada una con el verso correspondiente de la cuarteta. Se suele hablar, entonces, de poesía popular para referirse a la forma de raigambre ibérica de mayor cultivo entre los pobres del campo y en la ciudad: la décima.” (103). Para ahondar en la vigencia de la décima en el mundo hispanoamericano en general, pueden consultarse los diferentes estudios de Maximiano Trapero, especialmente *El libro de la décima: la poesía improvisada en el Mundo Hispánico* (1996).

<sup>7</sup> Cfr.: “Desde los primeros tiempos de la conquista se constata la presencia importante de libros, junto a pliegos, estampas y grabados, entre los efectos que acompañaban a los colonizadores en la llamada carrera de Indias. A veces lo hacían en calidad de posesión puramente personal, lo cual es en sí mismo expresivo del repertorio simbólico y cultural que rodeaba a los pasajeros de naos y galeones en su desplazamiento a las nuevas tierras. Pero en otras ocasiones, el material impreso tenía la consideración de mercancía que buscaba en el otro lado del océano un mercado incipiente y muy prometedor, al tiempo que trataba de satisfacer las demandas de quienes veían en las letras uno de los instrumentos fundamentales para la apropiación de los nuevos territorios” (Cabo Aseguinolaza 341).

No es posible ignorar, por poner algunos casos expresivos, que la presencia y el arraigo de la literatura en español en América, está ligada muy directamente a la consolidación de la cultura impresa y, a otro nivel, a la de su propia literatura española como literatura nacional. Se ha insistido en los últimos tiempos en que la expansión española y europea en América tiene una matriz tipográfica. O dicho de otra manera, en que la integración ideológica de ese impulso colonial con la nueva realidad que deriva de él se realizó, por vez primera, en un escenario cultural dominado por la imprenta y la generalización de la escritura y la cultura alfabéticas. (...) Desde este punto de vista, cabe asegurar que América es uno de los elementos más relevantes de constitución moderna de la literatura española. (338)

Será la imprenta, entonces, la responsable de acortar distancias entre España y América, al menos en lo que a producción literaria se refiere. Gracias a ella podrá realizarse todo un trasvasije de cultura escrita. Tan singular aproximación cultural tendrá también particulares corolarios: así como se suele afirmar que para comprender el Barroco español no puede desconocerse el impacto que supuso la irrupción cartográfica de América, tampoco puede valorarse correctamente la expansión y dominación española en tierras americanas sin tomar en cuenta el fenómeno editorial en sentido amplio. Y en este, un lugar significativo lo tuvieron los pliegos sueltos.

Ahora bien, una primera y casi obvia relación de solidaridad entre las producciones literarias de ambas regiones se desprende de lo ya expuesto. Tanto la poesía de cordel española —y sus símiles europeos— como la lira popular chilena tienen un origen ligado al desarrollo de la imprenta, verdadero agente creador de contenidos culturales. Ello es lo que ha posibilitado a estudiosos como Víctor Infantes (1993, 1996) o Roger Chartier (2002) hablar de géneros o fórmulas editoriales y, en consecuencia, afirmar que “lo que es ‘popular’ en semejante catálogo [de la *biblioteca azul*] no son tampoco los textos . . . sino los objetos tipográficos que los llevan, escogidos con la doble exigencia de un menor precio y de una lectura que no sea forzosamente hábil y competente” (Chartier, “Lecturas y lectores ‘populares’” 421). Concebida así la materialidad como cierto pie forzado

para estas formas literarias, se explica por sí solo por qué la lira popular chilena surge recién en la segunda mitad del siglo XIX: no hay otra razón que la aparición tardía de la imprenta en Chile.<sup>8</sup> Refiere Sergio Martínez Baeza que “[l]a primera imprenta que se instaló en el Nuevo Mundo estuvo en la capital de la Nueva España, donde se sostiene con fundamento que ya se imprimía en 1535” (26). Sin embargo, en lo que respecta a Chile,

. . . se conoce la existencia de un pequeño taller de imprenta que en 1776 dio a la estampa un manual de ocho páginas, titulado *Modo de ganar el Jubileo Santo*, que se considera el primer impreso chileno. Se sabe, asimismo, que una pequeña prensa fue introducida en Chile por los jesuitas en 1748, pero ella no funcionó jamás y fue, al parecer, enviada a Córdoba, donde la Orden realizó muy buenas impresiones, o a Ambato, en Ecuador, donde la Compañía inició publicaciones en 1754. (27)

El arte tipográfico en Chile no se iniciaría realmente sino ya comenzado el siglo XIX, bajo el gobierno de José Miguel Carrera, vinculado, pues, al proceso independentista. El arranque de la actividad editorial estará signado, además, por una singular práctica: la del periodismo. Y es que un hito en la historia de la cultura escrita en Chile lo constituye la publicación, en 1812, del primer periódico nacional: *La Aurora de Chile*. Será años después cuando la imprenta busque aplicarse a la producción y venta de libros, con la llegada al país de impresores españoles como

---

<sup>8</sup> No es este el lugar para ahondar en el por qué de esta ralentización del arribo de la imprenta en tierras chilenas. Pero, por sugerente, recojo aquí una de las posibles explicaciones, planteada por Sergio Martínez Baeza: “El interés por la lectura comenzó siendo muy escaso en Chile, en parte por la falta de libros, pero, en especial, por ser otros los intereses prioritarios de nuestros antepasados y por el carácter castrense del reino, en casi permanente lucha contra los naturales” (36). Por lo mismo, “[s]ólo en el siglo XVIII, al aumentar la población de las ciudades y aparecer asegurada su estabilidad por la línea de frontera establecida en el siglo anterior, comienza lentamente a apreciarse una mayor demanda de lectura. Se desarrollan entonces las bibliotecas privadas, de las órdenes religiosas y de algunas corporaciones” (36).

Santos Tornero (en 1840) y Manuel Rivadeneira (en 1841). Como reseña el portal *Memoria Chilena*, “[e]llos difundieron la literatura europea de la época con reimpresiones de autores españoles y franceses e iniciaron la comercialización de libros en el país, que hasta entonces se ofrecían en mercerías, ferreterías y otros almacenes no especializados. Tornero abrió en Valparaíso la primera librería del país con el nombre de ‘Librería Española’ y luego otra con el mismo nombre en Santiago”.<sup>9</sup> En sus inicios, como puede verse, la cultura del impreso literario no se desplegaba en escenarios exclusivos para ello. Su falta de especialización espacial —en términos comerciales— también será determinante para su configuración en la vertiente popular.

Hijas de la imprenta, tanto la poesía de cordel española como la lira popular chilena —es decir, el “libro” en su modalidad más modesta— jugarán un rol no menor en la formación de un público lector masivo. Pero cabe relevar aquí un dato curioso de los efectos de los itinerarios trasatlánticos: será la guerra sostenida contra España en 1865-1866 el gran aliciente para la publicación de poesía en hojas volantes en Chile, formato que, como ya se ha dicho, fue conocido en suelo americano gracias a esos mismos conquistadores españoles con los que ahora se enfrentaban los chilenos para defender su independencia. Será la lucha por la emancipación de España la que, en un sentido, impulsará la aculturación de un molde tipográfico llegado desde la península ibérica. Como explica Juan Uribe Echevarría:

En el gobierno de José Joaquín Pérez (1861-1871) se produjo un hecho decisivo para la historia de nuestra poesía popular.

La guerra contra España (1865-1866) dio origen a una serie de acontecimientos, como la captura de la *Covadonga*, el suicidio del almirante José Miguel Pareja y el bombardeo de Valparaíso, el 31 de marzo de 1866, hechos que sacudieron profundamente el alma del pueblo.

<sup>9</sup> Minisitio “La imprenta en el siglo XIX”, consultado en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3519.html>. en julio de 2014.

En los diarios de Santiago y de provincias, poetas cultos como José Antonio Soffía, Eduardo de la Barra y Enrique del Solar pulsaron la lira patriótica, americanista y antihispánica con extraordinario brío.

Por su carácter más popular destacaremos el *San Martín*, de Valparaíso, periódico de caricaturas que se singularizó, desde el primer número, aparecido el 29 de agosto de 1864, por la publicación de décimas y zamacuecas de tal virulencia contra España que provocaron reclamaciones diplomáticas y fueron una de las causales del bombardeo. (...)

La guerra produjo la confluencia de la poesía culta y la poesía popular en el canto de exaltación nacional provocado por la independencia amenazada. El proceso evolutivo del periodismo satírico y la reacción unánime de toda la opinión pública, sin diferencias políticas y sociales, crearon el clima favorable para la aparición de las primeras *hojas de versos populares imprentados*, en las que se hizo el comentario periodístico de hechos de actualidad. (14-16)

Más allá de la ironía histórica que este hecho supone, se destaca un aspecto central de la poesía popular impresa en Chile y, asimismo, en España: desde sus inicios, aparece ligada a cierta conciencia de ciudadanía. Fenómeno cívico por donde se lo mire, el modelo del pliego suelto, de las hojas volantes, devenía idóneo para un período como el del siglo XIX hispanoamericano, en el que lo literario aparece vinculado a la construcción de la nación.<sup>10</sup> O como el del siglo XVI peninsular, marcado por la

<sup>10</sup> En la explicación de Marcela Orellana (2005): “Los años iniciales de la lira popular, alrededor de 1863, corresponden al predominio de las ideas de la generación de 1842, en que al decir de José Victorino Lastarria, su principal exponente, ‘estaba terminada la revolución de independencia política y principiaba la guerra contra el poderoso espíritu que el sistema colonial inspiró en nuestra sociedad’ (...). En ese marco surge la figura del poeta como el responsable de la buena conducción del pueblo desorientado y confundido. El hombre de letras está, de este modo, comprometido con el devenir de su país” (68). En tiempos en que Lastarria, Bello y Sarmiento impulsaban la formación de una sociedad lectora, los *puetas* (con tirajes de hasta 8 mil ejemplares) evidenciaban que la expansión de la cultura letrada/escrita en Chile no iba a darse (al menos no exclusivamente) a través del libro.

expansión y poderío del Imperio español. Para la realización de estas empresas, poetas e impresores parecieron ser conscientes de una realidad enunciada por Antonio Rodríguez Moñino: “Libros gruesos y caros, para minorías; pliegos sueltos, literatura para las masas” (15). O en una formulación más estrictamente económica, las palabras de Mendoza Díaz- Maroto: “Desde los orígenes de la imprenta se producen libros para ricos y pliegos para pobres” (27). Será esta una bifurcación que, en el caso chileno, se plasmará incluso en la denominación que adquirirán las hojas de poesía popular impresa: fue el poeta Juan Bautista Peralta, que de niño había trabajado como suplementero, quien nominó sus impresos como *Lira popular* para diferenciarlos, en un gesto paródico, de una publicación de marcado carácter elitista en la sociedad santiaguina de fines del siglo XIX. En efecto, *La Lira Chilena* (1898-1907) era el nombre de una revista que divulgaba “las novedades culturales y políticas del medio chileno e internacional”, con énfasis en la cultura francesa e inglesa, y que lucía en sus páginas confeccionadas con lujoso papel satinado litografías en color de expertos artistas.<sup>11</sup> Ideología y molde bastante opuestos, como veremos, a los de la lira popular.

A pesar de lo que pudiesen sugerir lo recién descrito, no pretendo ahora hablar ni de distancias con una legitimidad cultural ni de mitificaciones de lo popular. Simplemente aspiro a una lectura que me permita, desde la materialidad de la poesía de cordel española y de la lira popular chilena, verificar de modo más objetivo el marbete de “popular” que reciben estas producciones. Se trata de atender a los textos en su dimensión impresa, material, asumiendo una perspectiva editorial más que literaria, con la confianza de que a partir de ello podremos comprender mejor el modo en que han sido apropiadas estas obras. Y es que, como ha afirmado Roger Chartier, las formas originan sentidos (*El mundo como representación* 108).<sup>12</sup> Asumimos,

<sup>11</sup> Minisitio “La Lira Chilena (1898-1907)”, consultado en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-31514.html>. en julio de 2014.

<sup>12</sup> Seguimos aquí también lo expuesto por Jacques Lafaye en *Albores de la imprenta*: “El impreso, el libro sobre todo, es a la vez algo ideal y concreto, vehículo de ideas y objeto material: razón por la cual es espejo de la vida intelectual, espiritual, política,

entonces, un enfoque que viene justificado desde el mismo objeto libro y de esta, su forma más “embrional”: la de los pliegos y hojas sueltas, soportes que, con características morfológicas bien definidas, se ganan el derecho a existir por sí mismos, sin acusar falta alguna de desarrollo.<sup>13</sup> El derrotero de la lectura será, pues, descriptivo a la vez que interpretativo.

## 2. DE CÓMO UN IMPRESO POÉTICO LLEVA INSCRITO SU DESTINO POPULAR

La poesía de cordel española y la lira popular chilena responden, como es sabido, a una cultura de lo modesto y de lo efímero, de factura algo desprolija y de cómodo manejo, por lo que es no extraño que seduzca —en términos comerciales— a un público masivo.<sup>14</sup> Pero si por *pliego suelto* se entiende, en general (y en un primer momento histórico),

---

y también de la economía y la sociedad en el momento de su producción y difusión. La consideración del libro primitivo (entendiendo este adjetivo con el significado que tiene aplicado en la historia de la pintura) es ilustrativa de una realidad permanente: el libro es producto híbrido, depende a la par del medio cultural, del capital y del mercado” (14-5).

<sup>13</sup> En conversación personal sostenida con Víctor Infantes con motivo del X Congreso Internacional de la AISO, celebrado en julio de 2014 en Venecia, el académico español me hizo saber la que sería una nueva manera de denominar este tipo de textos por parte de un sector de la crítica, liderado, entre otros, por él mismo: se trataría de “no libros”, designación que, a mi juicio, resulta poco acertada si lo que se pretende es validar estos textos y su estudio por sí mismos y no en comparación con otros; como analogía presidida por el adverbio de negación, acentúa, pienso, los problemas de legitimación en el campo cultural. Pero no es esta la única propuesta surgida en los últimos años. Jesús Rodríguez-Velasco, por ejemplo, propuso hace un tiempo la nomenclatura “literatura menor”. Para abordar la problemática de estas denominaciones, puede consultarse la obra *Literaturas marginadas* (1983) de García de Enterría.

<sup>14</sup> Así, por ejemplo, lo percibe María Cruz García de Enterría: “Porque la razón de ser de la literatura de cordel es así: efímera como ella, sin complicaciones, sin grandes aspiraciones, sin apenas duración temporal” (*Sociedad y poesía de cordel* 17). Y en la misma línea, afirma Mendoza Díaz- Maroto: “humildes, efímeros, huidizos y conmovedoramente reaccionarios impresos de cordel” (21).

“cuatro hojas [al menos] que nacen de doblar dos veces un pliego; sin encuadernación, ni tapas, ni la más pequeña sujeción que podría haberles dado un hilo y una puntada...” (*Literaturas marginadas* 33),<sup>15</sup> por *lira popular* habremos de designar aquella impresión en una pieza de papel que se ofrece extendida en toda su dimensión, sin plegado o doblez alguno, conteniendo entre cuatro y ocho poemas, aunque puede alcanzar hasta los doce (Navarrete 24). Esta primera diferencia formal podría deberse, según pienso, a la indiscutible proximidad que con el periodismo evidencia la lira popular. No es ya, como se ha dicho en el caso español, que en los pliegos sueltos encontremos los antecedentes de la prensa moderna.<sup>16</sup> Referido a la lira popular, podemos decir que ella, en gran medida, es impulsada por el ejercicio y formato de un periodismo anterior a ella. La lira popular se nutre del espacio y valor concedido a la prensa en aquellos años, como se explicará más adelante.<sup>17</sup> En el caso del pliego suelto español, hijo tardomedieval de la naciente imprenta, su referente inmediato fue el libro

<sup>15</sup> Antonio Rodríguez Moñino, en una cita ya clásica, hacía notar que la de cuatro hojas no es la única forma que puede adoptar esta literatura: “Por *pliego suelto* se entiende, en general, un cuaderno de pocas hojas destinado a propagar textos literarios o históricos entre la gran masa lectora, principalmente popular. Su extensión varía según la de la obra que contienen y así, aunque en un principio sirvió como norma atenerse a lo que era en verdad un pliego, es decir, una hoja de papel en su tamaño natural, doblada dos veces para formar ocho páginas, poco a poco se ha ido extendiendo el concepto y se considera como pliego suelto al cuaderno de hasta 32 planas y aún más” (15). Cabe destacar, eso sí, que entre la crítica no hay consenso absoluto acerca de la extensión máxima que puede tener un pliego suelto para ser designado como tal. García de Enterría, por ejemplo, solo admite “como auténticos *pliegos sueltos* (en su aspecto externo) los cuadernillos de 2 a 16 hojas, y también las hojas volantes impresas por un solo lado o por los dos” (*Sociedad y poesía de cordel* 61).

<sup>16</sup> Véase *La aparición del periodismo en Europa: comunicación y propaganda en el Barroco* (2012), editado por Roger Chartier y Carmen Espejo.

<sup>17</sup> Corroboran lo afirmado arriba las siguientes palabras de Rodolfo Lenz: “Las hojas en que publican sus versos se parecen a los *suplementos* editados por los diarios modernos. Salen casi sólo con motivo de algún acontecimiento extraordinario, un asesinato atroz, un accidente, un fusilamiento de algún criminal, etc. El ferrocarril lijero distribuye las hojas sobre el país entero, el ‘suplementero’ que en tal caso se transforma en ‘versero’ vende la hoja en cinco centavos por las calles” (Lenz 523).

manuscrito —al que procurarían imitar estos primeros impresos—, que, en la aspiración de un cómodo manejo, había hecho del formato *in quarto* su predilecto a fines del Medioevo, en especial para los libros más populares.

Dada la diferente manipulación del pliego, las medidas materiales, lógicamente, varían. Con respecto a la lira, el primer estudioso de ella, el filólogo alemán Rodolfo Lenz, afirma que: “El tamaño de las hojas en los primeros años era en jeneral de unos 26x38 cm [apaisadas]; ahora es común el tamaño de 35x56 cm., algunas miden 55x75 cm. Otras dimensiones (35 cm. de ancho por 25 de largo, una vez 5 de largo por 19 de ancho) son excepcionales” (570).<sup>18</sup> La literatura de cordel, por su parte, como ya hemos dicho, respondía ampliamente al formato en cuarto, tras un breve período de incunables infolio (Infantes “Los pliegos sueltos poéticos”). La organización interna del pliego también difiere. Mientras los de la lira popular ameritan el calificativo de “pliegos compuestos”, cobijando entre cuatro y ocho poemas de un mismo autor, la variante española oscila entre “pliegos unitarios” y “pliegos compuestos”, con “una medida de unos 500 versos por pliego de 4 hojas repartidos a doble columna de 60/70 versos por página en la mayoría de las cajas de imprenta. Las modificaciones de imprimir a una sola columna parecen abandonarse a mediados de siglo [XVI] o se reservan para alguna obra especialmente singular, así como la existencia de una portada independiente y *completa*” (Infantes, “Los pliegos sueltos del Siglo de Oro” 292). De cualquier modo, a dos columnas o con la inclusión en paralelo de diferentes composiciones, el resultado no difiere mayormente: la lectura se plantea de modo seccionado, fragmentario, muy en la línea de las prácticas populares.

Tanto el de la lira como el de la poesía de cordel es un soporte que lleva inscrita la inestabilidad. Su carácter rudimentario, su apariencia

<sup>18</sup> Uribe Echevarría, por su lado, aporta los siguientes datos: “Las primeras hojas que circularon eran apaisadas, de 26 x 35 cm. Contenían glosas de carácter patriótico. Posteriormente, las hojas crecieron hasta alcanzar un tamaño de 54 x 38 cm. Si sobraba espacio, éste era ocupado con letras de tonadas y cuecas” (17).

sencilla, invita a un consumo rápido. Su preservación no se piensa como imperativa.<sup>19</sup> Aquello de *scripta manent* más pareciera aplicable al libro propiamente tal, objeto que sí se registra como bien de lujo en testamentos y que se resguarda en una biblioteca. Para que el estudioso pueda acceder a los pliegos sueltos y hojas volantes, debe procurar configurar previamente un archivo. Es esta una literatura que, por su misma materialidad, requiere de cierta labor de recolección y acopio que no suele demandar el libro, al que las cubiertas y guardas parecen asegurarle más años de vida.<sup>20</sup> Y es

<sup>19</sup> Resulta pertinente al respecto traer a colación la siguiente reflexión de García de Enterría: “Por otro lado, el menor aprecio en que se tendrían llevaría consigo un descuido comprensible, por su mismo escaso coste incluso. Además, se plegaban, se guardaban en un bolsillo, se podían olvidar días y días en él, y la rotura era cierta y fácilmente comprobable cuando se volvían a sacar. Ya se ha dicho también muchas veces que cuanto más grande es el tamaño de un libro y mayor el número de hojas, más prolongada es su duración temporal. Si a algo se puede aplicar la inversa de esta observación, es al pliego suelto con sus pobres dos o cuatro hojillas. Forzando mucho el sentido del adjetivo *suelto*, hasta se podría decir que éste apunta a otra condición de los pliegos; la de no quedarse tanto tiempo como el libro en manos de su primer comprador, sino que va de mano en mano, se pierde (...), se encuentra por otro lector que lo conserva un tiempo... y así hasta que, milagrosamente casi, llega a nosotros gastado y deteriorado” (*Sociedad y poesía de cordel* 62).

<sup>20</sup> De hecho, el estudio de la lira popular y de los pliegos españoles ha sido posible gracias a la labor recopiladora llevada a cabo desde fines del siglo XIX por filólogos y amantes de la cultura impresa. Con un total de 1.567 conservados, por el momento se conocen tres colecciones de la lira popular, dos de las cuales se encuentran en el *Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional*. La primera, donada por el estudioso alemán Rodolfo Lenz, comprende cerca de 500 pliegos; la segunda, recopilada por el historiador Alamiro de Ávila, contiene 350 pliegos. Por último, la tercera colección, de aproximadamente 800 hojas de lira, se encuentra en el *Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile* y fue reunida por Raúl Amunátegui. En lo que respecta a la literatura de cordel española, altamente significativo es el hecho de que esta se haya conservado especialmente en bibliotecas extranjeras. Lo explica Antonio Rodríguez Moñino: “Acaso sea este desdén la causa de que los pliegos sueltos se nos hayan guardado en bibliotecas extranjeras y de que las principales colecciones se encuentren en Praga, Copenhague, Gotinga, Milán, Pisa, Cracovia, Munich, Oporto, Londres o Lisboa. Viajeros curiosos adquirieron en España, en el curso de sus caminatas, como unas piezas más de producto indígena, alguna o algunas docenas de pliegucillos que, encuadrados, han resistido el paso de los tiempos” (16). La realidad indicaría que, ya sea en suelo chileno o español, “no hay impreso suelto en su tierra”.

este, claro está, un índice de su condición popular. Como explica Trevor Dadson, “[l]os libros más populares, los que se leen más, son también los que acaban en un estado peor, o son prestados, o se pierden porque se utilizan más frecuentemente y se cambian de su sitio habitual en las estanterías, mientras que los libros de devoción o un tomo in-folio de historia o de literatura sagrada se consultan menos a menudo y conservan una condición más impecable” (126). En otras palabras, la popularidad de los textos los hace también móviles y pasajeros. Pero, además, su formato facilita dicha transitoriedad. El círculo deviene vicioso: de dimensiones fácilmente transportables, como literatura portátil, se propagan mano a mano. Y boca a boca. La itinerancia colectiva emerge así desde las señas materiales de identidad.

Pero para que esto ocurra, es necesario contar con el favor del aparato económico. Y son estos, como sabemos, soportes caracterizados por su baratura: poco papel y de mala calidad, desgastadas y descuidadas tipografías y xilografías de reducido costo. “Vehículo barato, fácil y rápido”, en el decir de Rodríguez Velasco (646). Ya sea en las imprentas chilenas o en las españolas, la tendencia es incluso a trabajar con materiales reciclados (grabados, tipos e incluso temas y versos). Según lo que detalla el filólogo Lenz sobre su archivo personal, solo “[u]n ejemplar está impreso en papel azul, los demás en papel ordinario blanco. Casi todas las hojas salen de imprentas pequeñas que tienen tipos muy gastados, i están llenas de erratas” (570-1). Y es que “hay que destacar el deseo de amortización y máxima rentabilización tipográfica —de papel, de letrerías, de xilografías— como motor fundamental” (Puerto 561). Pragmatismo este que también evidencia una concepción popular de este arte poético. Escasos maravedíes (Enterría, *Sociedad y poesía de cordel* 81) o cinco centavos la hoja (Lenz 523) es lo que costaban estos impresos, a los que, seguramente, muchos se acercarían atraídos por el grabado que solía acompañarlos. Pero la materialidad iconográfica de los pliegos puede ser estimada de popular no solo porque con ella se pretendiera atraer a una población analfabeta, a receptores *pauperibus* en cuanto a formación intelectual, por ejemplo,

atraídos por un modelo de cultura figurativa.<sup>21</sup> Es el mismo proceso de producción de estos el que explica el calificativo.

Dos son las variedades de grabados que se distinguen tanto en la poesía de cordel como en la lira popular chilena. Por un lado, lo que Lenz designa como *clichés*, estampas antiguas existentes en las imprentas, de gran variedad y que son reutilizadas en los pliegos sueltos, sin mayor vinculación muchas veces con el contenido de los textos. Así, claramente se abarataban costos. Por otra parte, están los grabados realizados *ex profeso* para los pliegos. A ojos del filólogo alemán, las xilografías chilenas de este segundo grupo son “increíblemente toscas”: “Tales grabados orijinales se fabrican sólo por encargo especial de los poetas, quienes pagan por ellos dos a tres pesos i los guardan como propiedad suya para volver a usarlos en otras ocasiones más o menos propicias . . . el poeta Adolfo Reyes; éste los hace, para sus propios versos o para venderlos, con un cortaplumas ordinario en un pedazo de tabla de raulí” (574-5). Producción fácil y económica la de la xilografía, al insertarse de forma sencilla en la caja tipográfica (Portús 404). En ambos márgenes del océano estos grabados han recibido los mismos calificativos: rígidos, esquemáticos, toscos, desproporcionados (405).<sup>22</sup> Podremos o no estar de acuerdo en ello, pero sí hallamos consenso

<sup>21</sup> Por lo demás, como explica Juan Poblete, “esta interacción entre el texto y la gráfica en el discurso popular (en el doble sentido de masivo y popular) es una constante prolongada hasta nuestros días por la vía de fotonovelas, comics, telenovelas y sitios en la internet” (204).

<sup>22</sup> Es conveniente problematizar en torno al matiz peyorativo que encierran estos calificativos. Para este fin, son acertadas las palabras de Pierre Civil: “Es evidente la poca preocupación por el estetismo en composiciones que reúnen, por ejemplo, a personajes de diferentes escalas, procedentes de tacos distintos. La xilografía, en la que prevalece el trazado, no adopta los cánones de la representación espacial ni pretende formar parte del sistema jerarquizado de las obras de arte. La pobreza formal que se ofrecía a un sector social ignorante o poco exigente se explica por una voluntad de sencillez a base de arquetipos de convenciones gráficas. Esta economía figurativa no era forzosamente degradación de modelos cultos; también podía ser el fruto de una elaborada estilización de los mismos”. (116) Estemos de acuerdo o no con la relectura que ofrece Civil sobre las xilografías que acompañan estos impresos, no podemos desconocer que su valoración se ha hecho siempre en oposición a producciones de la catalogada como “alta cultura”, con una concepción más bien selectiva y homogénea de lo estético.

en afirmar que son estos grabados los responsables, en gran medida, de la codificación tan singular de los pliegos y hojas volantes, que acaban por significar estéticamente a partir de la convención.<sup>23</sup> La literatura popular impresa es una literatura “mirable”, que golpea visualmente a su potencial consumidor con un formato reconocible por su fijación óptica.<sup>24</sup> Materialidad que hace de la reiteración una de sus notas de originalidad. Y a tanto llega esta codificación, que una lectura no facsimilar de estos impresos ve disminuida, pienso, su capacidad significativa. ¿O sería posible, por ejemplo, acceder a estos pliegos en formato *ebook*, sin sentir traicionada al menos en parte su esencia?<sup>25</sup>

La forma más o menos estandarizada nos habla del reclamo comercial perseguido. Una literatura que desde su materialidad expresa su deseo de ser comprada, de ser consumida, revela una concepción de sí misma, ante todo,

---

<sup>23</sup> Cfr.: “Esencial rasgo distintivo del nuevo producto será una pronta y marcada codificación visual, que podemos considerar establecida en los años 20-30 del siglo XVI, y que se mantendrá, con alteraciones mínimas, prácticamente hasta nuestros días. Distingue esta retórica tipográfica (siguiendo la terminología de Infantes), el formato en cuarto, la extensión de cuatro hojas (es decir, un pliego natural), la distribución de la primera página en título más grabado y a continuación el texto poético en dos columnas, y el predominio (durante casi todo el s. XVI, al menos) de la letrería gótica” (Puerto 544).

<sup>24</sup> En el caso de la lira popular, su xilografía ha llegado a tal grado de individualización, que ha sido requerida en diversos ámbitos comerciales, desde restaurantes hasta tiendas especializadas en artículos de decoración y diseño o publicidades varias (como la de la última edición del Festival Cine de Mujeres, FEMCINE4). Por extensión, en un claro juego de sinécdoque, la expresión “lira popular” puede ser utilizada para designar concretamente estos particulares y reconocibles grabados, olvidándose en ocasiones por completo el componente verbal que llevan aparejados los impresos.

<sup>25</sup> Por ello, y a pesar de su gran utilidad y valor, me parecen arriesgadas las formas en las que se ha editado en el presente la lira popular en Chile. Si bien el criterio autorial es el que predomina en las diferentes publicaciones de la DIBAM, se ha roto la organización interna del pliego al presentar de modo independiente los poemas, de acuerdo con una ordenación temática. La captación de la narración interna de la hoja volante y el diálogo que establece con grabados y titulares se ve entonces obstaculizada. En contraste, óptimas me parecen las ediciones facsimilares de pliegos sueltos aparecidas en la colección Joyas Bibliográficas, aun con las dificultades que pueden suponer para el lector hodierno.

como mercancía. El impreso, al responder al anhelo de asequibilidad para una población numerosa, se vuelve (o desea volverse) popular, entonces, en sentido inclusivo y no exclusivo (Bubnova 629), traspasando muros socio-culturales y socioeconómicos. Acceso y penetrabilidad son términos clave. Hallamos aquí una de las tantas lecciones irónicas de la historia literaria (otra más): una poesía fácilmente desechable por su material, condenada a desaparecer pronto como papel volante de mala calidad, es, por ello mismo, fácilmente infiltrable en diversos círculos. Perviviendo. Porque es este uno de los ejemplos más rotundos de que aquí la poesía no es independiente de su soporte impreso. Y de que el valor económico de la literatura sí es determinante para la constelación de receptores. ¿O acaso no es el mismo Siglo de Oro español el que nos ofrece una lección semejante, con un espectáculo teatral dirigido al vulgo en su totalidad, con precios al alcance de todos? ¿Y acaso la reforma teatral impulsada por los neoclásicos no propuso incrementar el valor de las entradas al teatro como medida regenerativa de un drama áureo que arrastraba consigo la sombra de la vulgarización? Economía y poética hermanadas también en tan célebres preceptivas.

Y si el criterio cuantitativo resulta válido para hablar de lo popular, cabe traer a cuento los tirajes que evidencian estar destinados a un público numeroso. La presencia rotunda de los pliegos poéticos es sintetizada por Víctor Infantes:

Los pliegos sueltos poéticos tiene una primera aproximación estadística, tanto para el período incunable (Infantes, 1989<sup>a</sup>), como para el siglo XVI (Rodríguez-Moñino, 1997), que sitúa su número cercano a los 1500 títulos, unos 2.000.000 de ejemplares editados; para el siglo XVII, aún sin contar todavía con un *diccionario* básico, se puede avanzar que el número casi se duplica y es posible contar con más de 2.500 obras, lo que supone más de 3.000.000 millones de ejemplares. (“La tipología de las formas editoriales” 45)

Por otro lado, Rodolfo Lenz aporta la siguiente información en su rol de testigo atento y coleccionista de la lira popular chilena entre 1890 y 1894:

En el trascurso de los cuatro años de mi permanencia en Santiago, he juntado unas ochenta hojas de versos, que constituirán, quizás, la cuarta o la sexta parte de las que se publicaron en este tiempo. Es muy difícil calcular esto. Las ediciones me parecen muy irregulares; durante semanas no se oye nada; de repente un suceso extraordinario da motivo para «sacar versos», y en una semana aparecen media docena de hojas casi al mismo tiempo. Uno de los poetas populares, el ciego *José Hipólito Cordero*, me dijo que poetas aplicados publican más o menos cada quince días una hoja, y que la edición comúnmente es de 3,000 ejemplares; pero que «la Rosa Araneda» sacaba a veces hasta 8 y aún 10 mil de una vez. Supongo que estas noticias sean exageradas en todo sentido. (570)

Un indiscutible índice de popularidad reconocible en un notorio éxito editorial. Con tales tiradas, la lectura extensiva y no intensiva sería la frecuente, característica además de las formas de aproximarse a lo popular (Chartier, *El mundo como representación* 116). Si Peter Burke, en una declaración ya clásica, afirmaba que hacia 1500 “la cultura popular era una cultura de todos; una segunda cultura para los más instruidos, y la única para el resto” (376), yo preferiría sostener, ajustando, que estamos ante una literatura que, desde su materialidad, ofrece las condiciones para *poder ser* de todo el mundo. En ese sentido, concuerdo con lo sostenido por Marcela Orellana con respecto a la lira popular chilena, en cuanto a considerar esta como “un punto de contacto entre diferentes sectores sociales” (*Lira popular. Pueblo, poesía y ciudad* 65). Y por ello es que me parecen discutibles —o al menos matizables— afirmaciones que apuntan a identificar la lira como “una constelación moderna de cultura, compuesta por circuitos culturales paralelos, cada uno con sus propias lógicas de producción y de consumo, y también con productos artísticos y públicos diferentes” (Subercaseaux 106). Y es que, tratándose de pliegos sueltos y hojas volantes, ¿podemos pensarlos como objetos culturales que no pueden encontrarse en su trayecto con otras producciones o con un público heterogéneo? En el siguiente apartado, procuraré argumentar cómo desde su materialidad y su puesta en circulación estos impresos están llamados a la intersección.

### 3. DE LA VOCACIÓN GREGARIA DE PLIEGOS SUELTOS Y HOJAS DE LIRA Y OTROS RECLAMOS INTERPRETATIVOS

Lo cierto es que no solo mediante la compra estos impresos pueden ser consumidos por el público. Más allá de la democratización de la cultura impresa que habrían supuesto los pliegos (Lafaye 30), al facilitar el acceso a una producción escrita, es esta una literatura, peninsular y sudamericana, con vocación pública. Con una materialidad apostrófica —pensemos también en los títulos, altamente explicativos en tanto indicadores catafóricos—, acorde también con marcas textuales apelativas del tipo “curioso lector”, es esta una poesía que, como explica Neruda en 1966 refiriéndose a la lira popular chilena, “tiene ese sello de lo que debe vivir a la intemperie, soportando la lluvia, el sol, la nieve, el viento. Es poesía que debe pasar de mano en mano. Es poesía que debe moverse en el aire como una bandera”.<sup>26</sup> Como veremos, los singulares mecanismos de venta y difusión contribuyen a esa trashumancia a cielo descubierto. Y en su soporte está la raíz de su sociabilidad.

Como impresos que viven a la intemperie asumen, por tanto, una identidad espacial. Con la ciudad como escenario, los pliegos, de por sí transportables, parecen contagiarse del tránsito urbano. Y de los procesos de modernización a los que, indiscutiblemente, se vinculan. Aun a riesgo de abusar del estricto sentido de las palabras de Baudelaire, vale traerlas a colación: “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente” (92). La poesía popular impresa, emblema de lo fugitivo, pareciera nacer y desarrollarse como literatura de *flâneur* y para *flâneur*. Tanto los pliegos del siglo XVI y XVII como las liras del XIX y del XX se insertan en contextos de modernización y transformación urbana. Y en consecuencia, emergen con inclinación a la inmediatez. La palabra poética fijada en la

---

<sup>26</sup> Texto recogido como proemio en la joya bibliográfica titulada *Lira Popular* (1968), que contiene la edición facsimilar de 15 hojas de lira.

escritura se vuelve escurridiza por cobijarse en un impreso de materialidad frágil y expuesta a las vicisitudes de la compleja vida ciudadana. Como arte que se exhibe —que otro fin sino tienen los cordeles que están tras la denominación española—, acaba por curtirse en la ciudad. Su existencia se completa entre el gentío, en la práctica peatonal. Con la multitud como destino —tiradas cuantiosas para receptores múltiples—, tanto los pliegos poéticos españoles como la lira popular chilena devienen formas editoriales acechantes en su existencia *in propatulo*.

Y es que unos impresos con vocación pública, como decíamos, hallan en la ciudad, espacio cinético por excelencia, la complicidad para una cultura de lo relacional. Es en la ciudad donde se localizan las imprentas y talleres. Pero es también en el entramado de lo urbano donde pliegos y hojas volantes circulan por cronotopos del encuentro y del camino y, por ende, por ámbitos figurativos de lo heterogéneo. Literatura “patiperra” que gusta de callejear y de ser acogida más allá de la lectura en solitario. Modalidad centrífuga que va desde la imprenta a la calle. Porque es cultura pública también compartida a viva voz en una ciudad concebida, en sí, como una feria ambulante: calles, plazas, mercados y tiendas de abarrotes, además de estaciones de ferrocarriles, fondas y chinganas en el suelo chileno, son espacios de venta y transmisión; escenarios todos óptimos para el trasvasije, para el intercambio, para el movimiento, para la concentración popular. Y donde, además, la variopinta clientela acudiría a satisfacer diversos requerimientos, que poco y nada tendrían que ver, en un comienzo, con lo poético. Lo detalla Uribe Echevarría:

En el siglo pasado, los poetas populares competían en verso en las fondas y chicherías tan famosas como *La Fonda Popular*, en la esquina formada por el Camino de Cintura (Avenida Matta) y la Calle Vieja de San Diego; en la Fonda de la Peta Basaure, y en el Arenal de las Hornillas (Vivaceta). Muy concurridas eran también la de la calle Duarte (Lord Cochrane) y la de Juanito “El Patero”, vendedor de patas y guatas, cerca del Matadero (27).

Entre rumores callejeros, voces de suplementeros, aromas de cocineras y despliegues etílicos, el público accedería de un modo u otro, más o menos voluntarista, a versos que acabarían contagiándose de esa atmósfera connotada de necesidades vitales: alimentación, bebida, información, desplazamiento. Particulares ámbitos de comercialización los de estas obras, con importantes consecuencias para la reflexión literaria. En palabras de Gloria Chicote: “En cuanto a las dimensiones sociales de la apropiación debe ser señalado que se imponen modos de difusión alternativos . . . en una operación en la que se produce el olvido del autor y de la propiedad intelectual” (175), en favor de una concepción popular y colectiva del hecho poético, podríamos añadir.

En espacios de uso público la poesía impresa se vuelve también pública, reflejando una suerte de “comedia urbana” —a veces humana, a veces divina—, en tanto supone una particular demarcación, una territorialización de la cultura popular y una atribución de significado al espacio por parte de esta. La ciudad se comprende como extensión del ámbito familiar, doméstico y cotidiano. Y por ella circulan, al igual que por los pliegos, seres más propios de la comedia que de la tragedia. Es en la cartografía urbana donde se visualizan más nítidamente los “seres inferiores”. Poesía que se proyecta en la urbe y viceversa. En la línea de lo expuesto por García Santo-Tomás en su sólido estudio *Espacio urbano y creación literaria*, y siguiendo a Henri Lefebvre, podría afirmarse que el ámbito urbano se yergue “como territorio de creación, ocupación y reproducción a partir de un presupuesto que rompe con la idea tradicional del espacio como fondo estático para trasladarlo así a una categoría radicalmente distinta, más próxima a un concepto activo y delimitador, determinante (casi como un personaje más) en la construcción de las tramas y meollos literarios” (36). *Espacio representacional* el de la ciudad, en el decir de Lefebvre, vivido y sentido en la cotidianidad, para esta poesía impresa que, en su “performance”, es evocada sobre esta particular escenografía. Y de ella extrae provecho. Si ya decíamos que la tipografía es determinante para la

comprensión de estas formas como populares, añadamos que también lo es la topografía.<sup>27</sup>

Si la ciudad toda (o casi toda) se vuelve punto de venta, si la ciudad toda (o casi toda) es espacio de transacción e intercambio, imposible pensar en estos impresos como una cultura popular autónoma, aislada, cerrada en sí misma. Invocada y provocada por los suplementeros a cargo de su venta y propagación bajo la fórmula “vamos comprando, vamos pagando, vamos leyendo, vamos vendiendo” —tras la que seguía el pregón en voz alta de los títulos y materias y el grito de cierre “¡Los versos! ¡Los versos!” (Lenz 573) —; la lira popular, al ser voceada en la calle o recitada y cantada en las fondas, se vuelve instrumento de vinculación entre diversos sectores. Promocionada con una perífrasis de gerundio incoactiva, se apela a un acercamiento inmediato y directo —mediatizado por prácticas comerciales— con los textos; en su gradación, además, se acentúa la impresión de un continuo que sugiere la presencia innegable de la lira popular en el núcleo urbano.

No muy diferente a lo ocurrido con la poesía de cordel en manos de ciegos y buhoneros difusores, quienes “intentarán seducir al auditorio a través de la palabra. Para ello, deberán hablar de manera apropiada para

<sup>27</sup> Por alejarse de los objetivos de esta lectura, dejo de lado el profundizar la relación entre ciudad, analfabetismo y literatura popular. Solo una pequeña mención de la mano de García de Enterría en *Literaturas marginadas*: “La ciudad explica la producción abundante puesto que en ella el analfabetismo era menor (Cruickshank habla de treinta por ciento como cifra aproximada de posibles lectores urbanos en el Siglo de Oro)” (35). Y ya que se aportan datos sobre el alfabetismo en España, compárese con la realidad chilena. José Joaquín Brunner, refiriéndose al siglo XIX, afirma: “Los letrados bordeaban un 10% de la población a mediados del siglo pasado. (Una proporción equivalente se ha estimado para el Imperio Ruso en el mismo año). . . El analfabetismo en los sectores populares y en las regiones apartadas de la capital se mantuvo sin embargo extraordinariamente alto hasta bien entrado el presente siglo” (19). Hacia 1865, fecha estimativa de la aparición de la lira popular, el analfabetismo alcanzaba un 83%. En 1920, cuando empieza a declinar este fenómeno editorial, la cifra había descendido a 49.7%. Como puede deducirse, tanto para el caso español como para el chileno, los índices de analfabetismo nos reafirman que, en la constelación de receptores de pliegos y liras, habría que otorgar un lugar significativo a los oidores y no solo a los lectores.

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” (Sánchez Pérez 145). El acompañamiento musical será también decisivo. Gracias al arte y oficio de todos estos mediadores, la poesía popular impresa se proyecta sobre la ciudad y, en el reclamo visual y sonoro, se vuelve escritura oída, visible y exhibida. La puesta en escena, lo poético vuelto acontecimiento, tiene, además, un efecto democratizador en términos económicos (y no olvidemos que estamos ante mercancías a la venta): no es necesario comprar los impresos para conocerlos.<sup>28</sup> Gracias a su difusión oral, gracias a la musicalización que de ellos también se solía llevar a cabo, gracias a lecturas colectivas, los impresos poéticos populares no conocían de límites *a priori* en su irradiación.<sup>29</sup> Materialidad y *performancia* facilitan, pues, la ubicuidad cultural de estos textos, su topografía de la sociabilidad.

Y si hablamos de continuos movimientos, altamente significativo es el hecho de que sea Sevilla uno de los centros clave en la impresión de esta literatura popular. Y en la difusión. Pero no solo en el ámbito peninsular. No se olvide que es esta una propuesta de lectura trasatlántica. Y que si la

<sup>28</sup> Lo afirmado no invalida, claro está, que la oralidad forme parte también de prácticas literarias que atañen a obras consideradas no populares. Pueden consultarse al respecto los estudios de Margit Frenk para el caso español (*Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*) y, para la situación chilena, *Formas de sociabilidad en Chile 1840-1940*, de autoría colectiva.

<sup>29</sup> Lo expuesto podría llevarnos a pensar en la porosidad de las fronteras entre la cultura popular y la cultura de masas. No es este el espacio para ahondar en ello, pero sí al menos para recoger la sugerente reflexión de García Canclini: “[L]o masivo no es algo ajeno ni exterior a lo popular, hecho malévolamente por los grupos dominantes para invadir o sustituir la cultura propia de las clases populares. Lo masivo es la forma que adoptan, estructuralmente, las relaciones sociales en un tiempo en que todo se ha masificado; el mercado de trabajo, los procesos productivos, el diseño de los objetos y hasta las luchas populares. La cultura masiva es una modalidad inescapable del desarrollo de las clases populares en una sociedad que es de masas” (8). Asimismo, cabe no olvidar que, como ha sostenido José Antonio Maravall (1983), ya en el Barroco español se encuentran indicios de una cultura de masas.

ciudad andaluza fue uno de los grandes focos de irradiación de la literatura de cordel, también fue, por aquellas centurias, la única autorizada “para el comercio transoceánico, por ella pasaba toda la corriente comercial y migratoria entre la península y las colonias” (Irving 91). Pensemos Sevilla, entonces, como el gran eje migratorio, en términos diacrónicos, de la poesía popular impresa. Literatura peregrina en el más estricto sentido, hasta llegar a las travesías trasatlánticas; travesía que hallaría en Santiago, Valparaíso y Concepción sus principales centros de destino. Las tres ciudades más habitadas en el Chile del siglo XIX y del XX, como lo eran Madrid, Barcelona y Sevilla en los siglos XVI y XVII, y que a su vez fueron las tres localidades más productoras de pliegos de cordel (García de Enterría, 1973). No hay duda, pues, del claro vínculo entre literatura popular impresa y circuitos comerciales.

Lo popular, según vamos viendo, se funda también en una sociabilidad de la difusión y de la recepción, de la apropiación. El siguiente testimonio decimonónico en torno a la lira popular da prueba de ello. Vale decir que esta “representación de lectura” es fruto de un exponente de la élite chilena: Zorobabel Rodríguez, abogado, diputado, académico y hombre de letras.<sup>30</sup> El texto apareció el 5 de septiembre de 1873 en *La Estrella de Chile*, revista de literatura, política y religión, vinculada al Partido Conservador y dirigida “a la juventud estudiosa i seria, amiga de la ciencia o del arte”.<sup>31</sup> La mirada, como es de suponer, expele verticalidad. Refiriéndose al *pueta* Bernardino Guajardo, señala:

Guajardo es para la inmensa mayoría de la población de Santiago el fabricante i espendedor de un artículo que en la capital de Chile como en todas partes es de primera necesidad. En efecto, tan equivocado andaría quien se imaginase que el vulgo es insensible a las armonías de la rima i que los rudos

<sup>30</sup> Para testimonios y textos diversos sobre literatura de cordel (siglos XVI-XX), puede consultarse el material recogido en el *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, de Antonio Rodríguez Moñino.

<sup>31</sup> Texto recuperado en edición del historiador Tomás Cornejo.

trabajadores no experimentan la necesidad de retener en la memoria algunas estrofas con que aliviarse de las fatigas del trabajo, como el que sostuviese que, por cuanto los peones no se visten de paño i sus mujeres no se engalanan con encajes i piedras preciosas, aquellos no necesitan de vestidos i estas no sienten el deseo de parecer hermosas. (523)

Como “fabricador y espendedor de un artículo . . . de primera necesidad” es presentado Guajardo. Como si el de poeta popular fuese un oficio manufacturero, como si su quehacer fuera similar al de cualquier otro obrero, al de cualquier comerciante. Y sus versos, “poesía para el pobre, poesía necesaria /como el pan de cada día”, nacidos de un “ingeniero del verso”, que diría décadas más tarde Gabriel Celaya, refiriéndose a una singular concepción poética anclada en el compromiso social.

Y prosigue Zorobabel Rodríguez describiendo ese mundo del proletariado en el que se mueve el “versero”, al que el vulgo llega en busca de abastecimientos, encontrándose con la lira popular entre verduras y mercancías varias, como si de otro suministro básico se tratase:

Si queréis divisarlo, id cualquier mañana de Dios a la plaza de abastos (pues suponemos que en su calidad de discípulo de Apolo, a pesar de su poncho, tenga todavía franca entrada a ella) i buscarlo atentamente, que lo encontraréis entre las verduleras que venden i las fregonas que compran, ya sentado en nutrida plática con las chocolateras, ya en continuo movimiento desde los baratillos de afuera a la puerta, i desde la puerta a las callejuelas interiores de aquella animadísima feria. Alto de cuerpo, enjuto de carnes, tuerto de un ojo i del otro no mui bueno, Guajardo debe tener allá como unos cincuenta i cinco años de edad. Como el albañil-enjerto en sastre de Quevedo, que marchaba siempre con su casa a cuestras, Guajardo marcha siempre con la colección de sus obras debajo del brazo.

A diferencia de los demás vendedores ambulantes, nuestro poeta no pregona sus mercancías; reserva que guarda, talvez por el decoro de las musas, talvez porque estima que la misma popularidad de que goza haría inútiles los pregones i encarecimientos de costumbre. Lo cierto del caso es que Guajardo es invitado a cada instante a detenerse, a desabrochar el cuero mugriento i

sobado por el continuo frote en que lleva forradas sus coplas, i a ofrecer al comprador las que desee, a razón de dos centavos cada una. Se nos asegura que la venta que hace nuestro vate de sus poemas fluctúa entre 60 centavos i un peso diario; modesta suma con que el pobre atiende al propio sustento i al de su familia. (524)

Pero no es del único “versero” del que nos deja testimonio. De otro “privado de la vista corporal”, en el decir peninsular, también relata sus andanzas:<sup>32</sup>

[Juan] Morales tendrá diez o quince años menos que Guajardo. La única vez que lo hemos visto ha sido en la oficina de *El Independiente*, a donde había ido a tratar la impresión de algunas de sus coplas. Su moreno semblante parece velado con esa sombra de vaga melancolía que es el distintivo de los ciegos; i en sus labios anda asomada siempre una triste sonrisa. Guíalo de ordinario un mozo que le presta, mediante un salario convenido, los servicios de lazarillo, de escribiente i de vendedor de sus composiciones poéticas. Así es que cuando se trata de componer Morales dicta i el secretario escribe, i cuando se

<sup>32</sup> También el colectivo de puetas chilenos tenía entre sus filas a individuos con algún tipo de minusvalía: Daniel Meneses era tullido, Juan Bautista Peralta era ciego. Curiosa coincidencia respecto a la situación española, que nos lleva a pensar en las innegables vinculaciones entre poesía popular y exclusión social a ambas orillas oceánicas. Para ahondar en ello, en el nexo existente también entre cultura popular y mendicidad organizada, conviene leer a Pedro Cátedra y su documentado *Invencción, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*. Aquí encontraremos, además, valiosa información acerca del carácter gremial alcanzado por los ciegos, esto es, “la pertenencia a un grupo que se rige por unas determinadas reglas y que cumple con una función social auto-designada o reconocida por quienes se relacionan con él en virtud de un intercambio, económico, cultural o ambos a la vez” (102). Y aunque también va más allá de los límites de este artículo, no conviene pasar por alto que esa conciencia de colectivo, un cierto sentido de comunidad, también fue propio de los poetas populares chilenos. Para profundizar en este punto habrá que esperar que salgan a la luz las investigaciones de la historiadora Josefina Araos Bralic, quien se encuentra finalizando su tesis de Magíster titulada “La Lira Popular en la circulación de lo escrito. Santiago, 1890-1910”. Aprovecho este espacio para agradecerle la generosidad a la hora de compartir los resultados de sus investigaciones.

trata de corregir las pruebas, ése lee i aquel oye con la más profunda atención para dar a sus coplas la última mano. (545)

Observamos la picaresca trasplantada a América. Un retrato que sugiere una imagen de la “esfera pública popular”, en el decir de Gustavo Remedi, esto es, “ese conjunto de cónclaves o espacios de encuentro, intercambio y negociación social y cultural efectivamente al alcance de las clases subalternas, y en los que las clases subalternas (en tanto individuos o colectivos organizados) sí toman parte y son agente protagónicos en la producción, el intercambio y la crítica cultural” (141). Y lo hacen a través de impresos que, de una u otra forma, tienen una marca de actualidad. Es la suya una contingencia que suma causas al estatuto efímero. Lo señaló sin ambages Rodolfo Lenz, refiriéndose a la lira popular: “Hojas que no tienen ningún argumento de actualidad son escasas . . . En tiempos de gran movimiento político, como después de la revolución de 1891, salían a veces hojas exclusivamente dedicadas a cuestiones políticas” (578). Asuntos del día a día —como asaltos, asesinatos y otras tragedias— son abordados poéticamente, haciendo de estos textos artículos de interés público. Realidad cotidiana y contingente, que funciona como referente de lo común y compartido y, por ende, facilita una audiencia extensa y una apropiación popular, tanto en Chile como en España. Y he aquí otra paradoja propia de lo popular: si el componente cotidiano está llamado a caducar por su enfoque hacia el presente, es ese mismo rasgo el que invita a su continua (re)actualización y, en consecuencia, a su difusión extensiva —popular, diríamos— en el tiempo y en el espacio. Más aún si, como fue habitual en los territorios español y chileno, esta literatura procuraba jugar con referencias temporales no restrictivas. Liras populares carentes de datación precisa y pliegos sueltos que hablan “en este año presente” —con la consiguiente virtualidad contextual de su construcción déictica— se prestan para continuas reimpressiones.<sup>33</sup> Su indeterminación y anclaje en

---

<sup>33</sup> Y ya que hablamos de inscripciones y registros en la hoja suelta, conviene mencionar que también en el modo en que se materializa la autoría en los pliegos hallamos

una suerte de presente continuo —el del instante en que se pronuncia el mensaje— auguran, pues, una existencia “imperecedera”: otra manera de comprender lo popular.

La vinculación con el quehacer periodístico salta a la vista con estos asuntos poéticos que, con el plus de lo anecdótico, tienen lugar en un contexto reconocible, generador de proximidad. Y tan a la vista, que la contemplamos, otra vez, en su materialidad, al menos en la realidad chilena. El lazo con los medios escritos de comunicación de masas facilita, aquí, la formulación de lo popular literario. El formato mismo de la lira popular remite a la prensa, un aparato material en concordancia con un discurso también próximo. Ello también contribuiría a la popularización de estos textos, dado que al público le resultarían familiares en su soporte similar al del periódico (medidas, configuración híbrida de texto e imagen, presencia de titulares: todo ello participaría de una dimensión de lo conocido). Si las formas producen sentidos, como sostiene Chartier, con un molde similar al de los periódicos y revistas, estaríamos ante un reclamo interpretativo hecho desde la materialidad. En un juego de curiosa proyección textual, noticia y verdad podrían ser también, a ojos de los receptores, elementos intrínsecos de la lira, con el consiguiente interés público que suscita aquello que merece ser divulgado.<sup>34</sup> Tanto la poesía popular impresa como el periodismo conjuran lo habitual. Una poesía, además, que compartiría el

---

guiños de su condición popular. Dejando a un lado aquellos casos españoles de anonimía, “en un gran número de ellos los autores se identifican de la forma más elemental como «natural de...», «vecino de...», o «privado de la vista corporal» si es ciego, pero siempre lejísimos de aportar datos sobre su cultura o condición noble o letrada, según era habitual que hicieran los autores de obras cultas” (García de Enterría, “Transgresión y marginalidad” 122). Manera esta bastante próxima a la empleada por los poetas de la lira: “El Quillotano”, “El Loro, Nuevo Poeta”, “Heraclio Acuña o El Ciego Acuña”, “Juan Bautista Peralta o El Ciego Peralta”, “Daniel Meneses, poeta nortino”, “Francisco J. Díaz, el Ruisenior Curicano”, etc.

<sup>34</sup> Como prueba indiscutible de esta vinculación con el periodismo, cabe atender a los titulares de periódicos de la época, evidentemente afines a los de las hojas de lira. Pueden consultarse, por ejemplo, los recogidos por Eduardo Santa Cruz en *La prensa chilena en el siglo XIX. Patricios, letrados, burgueses y plebeyos* (121).

simulacro participativo de la prensa: el sueño de ser accesible a todos.<sup>35</sup> La materialidad, otra vez, deviene democratizadora.

Téngase presente, asimismo, que la imprenta en Chile se vincula desde sus inicios al periodismo —recordemos *La Aurora de Chile*—, por el interés de contar con impresos que ayudasen a orientar la opinión pública en los años de luchas independentistas. Como dice Marcela Orellana, “la lira popular se abre a la actividad cultural del momento que le es de más fácil acceso: el periodismo” (71).<sup>36</sup> Singular confluencia esta, que nos permite trazar una diferencia en relación con la literatura de cordel: si en Chile el periodismo es antecedente e influjo directo de la lira popular, en España, en cambio, la literatura de cordel, especialmente en su modalidad de avisos y relaciones tanto en prosa como en verso, se configurará como precursora de las formas periodísticas oficiales (Fernández y Pena 127). El trasfondo, de cualquier modo, es el mismo a ambas orillas: recurrir a la palabra impresa para saciar la apetencia informativa, el afán noticioso de un público urbano motivado por singulares contextos sociopolíticos de modernización y crisis aparejada a ella. Que tanto diarios como pliegos y liras acostumbren al público a una cierta periodicidad en su aparición

<sup>35</sup> En el decir de Juan Poblete: “[S]i bien el periódico, en un cierto sentido, *integra* la formación cultural nacional por la vía de proponer un espacio cultural común a públicos de otra forma diferenciados y segmentados; *heterogeniza*, en otro sentido, lo nacional discursivo abriéndolo a la variedad de voces y registros realmente existentes en la sociedad, ampliando el espectro de la letra y la publicidad y de lo que puede ser por ellas registrado” (17).

<sup>36</sup> No fueron pocos, además, los poetas populares que tuvieron vínculos directos con el periodismo. Según información recogida por Uribe Echevarría (28-39), Juan Rafael Allende (“el Pelequén”), por ejemplo, fue dueño y redactor de diversos periódicos satíricos (*El Padre Cobos*, *El Ferrocarrilito*, *Poncio Pilatos*, etc.); Rómulo Larrañaga (“Rolak”) fue director de *El Criminal*, en el que se narraban en décimas los crímenes sucedidos; Juan Bautista Peralta era colaborador de *El Chileno* y fundó el *José Arnero*, etc. Si a ello le sumamos el que esta vinculación con el periodismo se dio especialmente a partir de la prensa obrera (Orellana, “Literatura de cordel en Chile” 169), no cabe duda del anclaje de estos impresos en un tipo particular de lo popular: las manifestaciones del “proletariado urbano”, categoría que también ha sido reconocida en la literatura de cordel española (García de Enterría, *Literaturas marginadas* 36).

no contribuye sino a crear en torno a estos impresos hábitos y rutinas que hablan, también, de una práctica popular.

A partir de lo expuesto, puede verse que es en gran medida debido a la materialidad y sus consecuencias que podemos valorar estos impresos como populares en su *apropiación*, en la línea de los planteamientos de Chartier.<sup>37</sup> Será en las prácticas de lectura y en las prácticas de espacio, en esa “invención de lo cotidiano”, donde esta poesía impresa complete su acto de creación y consolide su condición de popular, anunciada ya desde su soporte. Traigo a colación a Michel de Certeau pues leo en estos impresos (“objetos producidos”) y en su lectura y tránsito por la ciudad (“actos de creación”) una cotidianidad que lleva a reflexionar sobre la cultura desde el modo en que la practicamos. La de los pliegos poéticos y de la lira popular es una literatura que busca acortar la distancia con los receptores, incluso (era que no) desde la materialidad: porque estos sí son soportes que podemos guardar en un bolsillo. Y esta proximidad es característica de la estética popular, tanto a nivel de forma como de fondo. Lo explica Pierre Bordieu:

En efecto, todo ocurre como si la ‘estética popular’ . . . estuviera fundada sobre la afirmación de la continuidad del arte y de la vida, que implica la subordinación de la forma a la función. Esto se ve bien en el caso de la novela y, sobre todo, del teatro, donde el público popular rechaza toda clase de búsqueda formal y todos los efectos (pienso en el distanciamiento brechtiano o en la desarticulación novelesca operada por la nueva novela) que, introduciendo una distancia con las convenciones admitidas (en materia de decorado,

---

<sup>37</sup> Cfr.: “Sobre todo, lo ‘popular’ puede indicar una especie de relación, una manera de utilizar productos o códigos culturales compartidos, en mayor o menor grado, por todos los miembros de la sociedad, pero comprendidos, definidos y usados en estilos de forma variable. Tal argumento, evidentemente, cambia el trabajo del historiador (o del sociólogo) ya que implica identificar y distinguir no conjuntos culturales, definidos en sí mismos como populares, sino las diferentes maneras en que estos conjuntos culturales comunes son objeto de apropiación” (Chartier, “Cultura popular: retorno a un concepto historiográfico” 50).

de intriga, etc.), tienden a poner al espectador a distancia, impidiéndole entrar en el juego e identificarse completamente con los personajes. (237)

Literatura popular, sí, por construirse en torno a una matriz de lo cercano, de lo experimentado como real; porque su recepción tiene mucho que ver con la vida cotidiana y porque, como cultura popular, “moviliza lo táctil, lo incidental, lo visceral y lo insustituible” (Chambers citado en Street 20). Quizás por ello, por su condición vívida, por su anulación de la distancia, es que la poesía popular impresa se extendió por siglos en España y por décadas en Chile, amenazando una y otra vez con recuperar una vida que parece nunca morir del todo.<sup>38</sup> Y también por todo lo que se ha expuesto es que se puede afirmar que si los pliegos poéticos siguieron un derrotero extrapeninsular en su acogida popular, fue porque, en sí mismos, constituyen un soporte idóneo para travesías transoceánicas. Su materialidad lleva inscrito el movimiento constante y, en ese devenir, promueve la integración y el contacto e imposibilita una configuración como entidad cultural cerrada. ¿Podríamos, entonces, seguir hablando de esta literatura en términos de marginalidad? Considero necesario, al menos, el cuestionamiento. Literatura inscrita, sí, en una periferia: la de la geografía académica y su canon, contorno que, afortunadamente, se ha vuelto cada vez más permeable.<sup>39</sup> Y es que “[l]a «cultura popular» supone

---

<sup>38</sup> La poesía de cordel en España existió, al menos, hasta la tercera década del siglo XX, cobrando una nueva fisonomía y significación en los años de la Guerra Civil. En el caso chileno, es en el contexto político postgolpe en el que la lira popular adquiere otra vez vigencia, como puede verse en el artículo de Marcela Orellana “Lira popular en los setenta: memoria y resistencia cultural” (2000), recogido luego en su estudio *Lira popular (1860-1976)*, de 2005. Singular sintonía con lo sucedido con el romancero de la tradición de la poesía de cordel que, como se ha dicho, resurgió durante el conflicto bélico de 1936.

<sup>39</sup> No sobra aquí insistir en que el primer estudio publicado en Chile sobre literatura popular impresa fue del lingüista y etnólogo alemán Rodolfo Lenz, en 1920. Situación esta, la del interés primero por parte del extranjero, no muy diferente a la del pliego de cordel en España, que captó la atención seriamente de bibliófilos y bibliógrafos recién en el siglo XIX (García de Enterría, *Literaturas marginadas* 20).

una operación que no se confiesa. Ha sido necesario censurarla para poder estudiarla” (De Certeau, “La belleza del muerto” 47). Porque lo cierto es que el rumbo de estos impresos poéticos, más allá de la academia, cobra forma de diámetro, gracias a una materialidad que los pone en órbita, en definitiva, los lanza a la popularidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agulhon, Maurice et al. *Formas de sociabilidad en Chile 1840-1940*. Santiago de Chile: Vivaría, 1992.
- Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Trad. Alcira Saavedra. Valencia: C.O.A.A.T., 2004.
- Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Trad. Alicia Gutiérrez. Argentina: Siglo Veintiuno Editores, 2010.
- Brunner, José Joaquín y Gonzalo Catalán. *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*. Santiago de Chile: FLACSO, 1985.
- Bubnova, Tatiana. “En torno a la cultura popular y a la otredad del pueblo”. *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Dir. Pedro Manuel Cátedra García. Edts. María Sánchez Pérez, Laura Puerto Moro, Eva Belén Carro Carvajal, Laura Mier Pérez. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas-Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006. 627-640.
- Burke, Peter. *La cultura popular en la Europa moderna*. Trad. Antonio Feros. Madrid: Alianza, 2010.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando. *Historia de la literatura española 9. El lugar de la literatura española*. Barcelona: Crítica, 2012.
- Cátedra, Pedro. *Invenición, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2002.
- Certeau, Michel de. “La belleza del muerto” (en colaboración con Dominique Julia y Jacques Revel). *La cultura en plural*. Trad. Rogelio Paredes. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1999. 47-70.

- . *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. Trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- Chartier, Roger. “‘Cultura popular’: retorno a un concepto historiográfico”. *Manuscrits: Revista d’història moderna* 12 (1994): 43-62.
- . *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Trad. Claudia Ferrari. Barcelona: Gedisa, 2002.
- . “Lecturas y lectores ‘populares’ desde el Renacimiento hasta la época clásica”. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Dirs. Guglielmo Cavallo y Roger Chartier. Trad. María Barberán. Madrid: Taurus, 1998. 413-434.
- . y Carmen Espejo, eds. *La aparición del periodismo en Europa: comunicación y propaganda en el Barroco*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2012.
- Chicote, Gloria. “La poesía popular impresa en español: otra historia de la recepción literaria”. *CELEHIS*, 13. 16 (2004): 169-184.
- Civil, Pierre. “Iconografía popular en la stampa religiosa de los siglos XVI y XVII”. *Anthropos* 166-167 (1995):113-116.
- Cornejo, Tomás. “Un testimonio temprano de la lira popular chilena: ‘Dos poetas de poncho’ de Zorobabel Rodríguez”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 68. 2 (2013): 517-548.
- Dadson, Trevor J. “Las bibliotecas particulares en el Siglo de Oro”. *Historia de la edición y de la lectura en España. 1472-1914*. Eds. Víctor Infantes et al. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003. 123-132.
- Fernández de Alba, Francisco. “Teorías de navegación: los métodos de los estudios transatlánticos”. *Hispanófila* 161 (2011): 35-38.
- Fernández Travieso, Carlota y Nieves Pena Sueiro. “La edición de relaciones de sucesos en español durante la Edad Moderna: Lugares de edición e impresores”. *La evolución de las relaciones de sucesos impresas y otros géneros editoriales afines en la Edad Moderna*. Eds. Pedro Cátedra y M. Eugenia Díaz Tena Salamanca: SEMYR, 2013. 125-145.
- Frenk, Margit. *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- García Canclini, Néstor. “Ni folklórico ni masivo. ¿Qué es lo popular?”. *Diálogos de la Comunicación* 17 (1987): 4-11.
- García de Enterría, María Cruz. *Literaturas marginadas*. Madrid: Playor, 1983.

- . ed. *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Gotinga: homenaje a Menéndez Pidal*. Madrid: Joyas Bibliográficas, 1974.
- . *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid: Taurus, 1973.
- . “Transgresión y marginalidad en la literatura de cordel”. *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Coord. Javier Huerta Calvo. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1989. 119-152.
- García Santo-Tomás, Enrique. *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*. Madrid: Iberoamericana, 2004.
- Infantes, Víctor. “Los pliegos sueltos poéticos: constitución tipográfica y contenido literario [1482-1600]”. *El libro antiguo español I*. Dirs. María Luisa López-Vidriero & Pedro Cátedra. Salamanca: Universidad de Salamanca & Biblioteca Nacional de Madrid & Sociedad Española de Historia del Libro, 1988 (reimpresión de 1993). 237-248.
- . “Los pliegos sueltos del Siglo de Oro: hacia la historia de una poética editorial”. *Colportage et Lecture Populaire. Imprimés de large circulation en Europe, XVIe-XIXe siècles*. Rogier Chartier & Hans-J Lüsebrink. París: IMEC & Éditions de la Maison des sciences de l’Homme, 1996. 283-298.
- . “La tipología de las formas editoriales”. *Historia de la edición y de la lectura en España. 1472-1914*. Eds. Víctor Infantes et al. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003. 39-49.
- Irving, Leonard. *Los libros del conquistador*. Trad. Mario Monteforte Toledo. México: FCE, 1996.
- Lafaye, Jacques. *Albores de la imprenta. El libro en España y Portugal y sus posesiones de ultramar (siglos XV y XVI)*. México: FCE, 2002.
- Lenz, Rodolfo. *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al folklore chileno*. Santiago de Chile: Memorias científicas i literarias, 31 de marzo de 1894.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1986.
- Martínez Baeza, Sergio. *El libro en Chile*. Santiago: Biblioteca Nacional, 1982.
- Memoria chilena. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM). Web. 3 de marzo, 2014.

- Mendoza Díaz-Maroto, Francisco. *Panorama de la literatura de cordel española*. Madrid: Ollero & Ramos, 2001.
- Navarrete, Micaela, comp. *Aunque no soy literaria. Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX*. Santiago: Biblioteca Nacional de Chile, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, 1998.
- Neruda, Pablo. "Poetas de los pueblos". *Lira popular*. München: F. Bruckmann, 1968.
- Orellana, Marcela. *Lira popular. Pueblo, poesía y ciudad en Chile (1860-1976)*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2005.
- . "Literatura de cordel en Chile: la 'Lira popular'". *La voz y la improvisación: imaginación y recursos en la tradición hispánica*. España: Fundación Joaquín Díaz, 2008. 160-173.
- Ortega, Julio. "El hispanismo y la geotextualidad atlántica". *Bulletin of Hispanic Studies* 84.4 (2007): 671-6.
- Poblete, Juan. *Literatura chilena del siglo XIX: entre públicos lectores y figuras autoriales*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2002.
- Portús, Javier. "Imágenes de cordel". *Palabras para el pueblo. Vol. I. Aproximación general a la Literatura de Cordel*. Coord. Luis Díaz G. Viana. Madrid: CSIC, 2000. 403-428.
- Puerto Moro, Laura. "Hacia la definición de una retórica formal para el pliego suelto poético (1500-1520)". *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Dir. Pedro Manuel Cátedra García. Edts. María Sánchez Pérez, Laura Puerto Moro, Eva Belén Carro Carvajal, Laura Mier Pérez. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas-Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006. 543-561.
- Remedi, Gustavo. "Esfera pública popular y transculturadores populares. Propuesta de interpretación y crítica de la cultura nacional desde las prácticas culturales de las clases subalternas". *Hermenéuticas de lo popular*. Ed. Hernán Vidal. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1992. 127-205.
- Rodríguez Moñino, Antonio. *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*. Ed. Arthur F.-L. Askins & Víctor Infantes. Madrid: Castalia & Editora Regional de Extremadura, 1997.

- Rodríguez-Velasco, Jesús. "La literatura popular como literatura menor (narrativa)". *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Dir. Pedro Manuel Cátedra García, María Sánchez Pérez, Laura Puerto Moro, Eva Belén Carro Carvajal (ed. lit.), Laura Mier Pérez (ed. lit.). Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas-Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006. 641-654.
- Sánchez Pérez, María. "A todos quiero contar! un caso que me ha admirado: la convocatoria del público en los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI". *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Pedro Manuel Cátedra García (dir.), María Sánchez Pérez, Laura Puerto Moro, Eva Belén Carro Carvajal, Laura Mier Pérez. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas-Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006. 145-159.
- Santa Cruz, Eduardo. *La prensa chilena en el siglo XIX. Patricios, letrados, burgueses y plebeyos*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2010.
- Street, John. *Política y cultura popular*. Trad. Pepa Linares. Madrid: Alianza, 2000.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia del libro en Chile. Desde la Colonia hasta el Bicentenario*. Santiago de Chile: Lom, 1993.
- Trapero, Maximiano. *El libro de la décima. La poesía improvisada en el mundo hispánico*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1996.
- Uribe Echevarría, Juan. *Flor de canto a lo humano*. Santiago de Chile: Editora Nacional Gabriela Mistral, 1974.