

# *Tejuelo.*

**Número 1.  
Año I (Febrero de 2008).**

© Consejería de Educación, Ciencia y Tecnología, 2008.

© Texto, los autores.

Edita: JUNTA DE EXTREMADURA.

Consejería de Educación, Ciencia y Tecnología.

*CPR de Trujillo.*

*IES Gonzalo Torrente Ballester.*

Trujillo\_Miajadas. 2008.

Editor y Coordinador: José Soto Vázquez.

ISSN: 1988-8430

URL: [iesgtballester.juntaextremadura.net/web/profesores/tejuelo/index.htm](http://iesgtballester.juntaextremadura.net/web/profesores/tejuelo/index.htm)

## **Editorial.**

**T***ejuelo* se concibe como una revista científica que en formato electrónico saldrá a la luz con una periodicidad semestral. El principal objetivo que persigue es servir de exposición de trabajos de investigaciones de rigor científico que tengan como temática la literatura y la lengua en cualquiera de sus aspectos (Teoría literaria, literatura comparada, historia de la literatura, crítica literaria, didáctica de la literatura, lingüística, sintaxis, morfosintaxis, semántica, semiótica, didáctica de la lengua...) desde sus orígenes hasta la actualidad.

Igualmente, la idiosincrasia de la publicación, nacida en un ámbito académico dedica un apartado a aquellas investigaciones de carácter científico que se ocupen de la historia de la educación en cualquiera de las áreas que desde su nacimiento hasta hoy día la han conformado, instituciones, legislación, biografías, enfoques metodológicos, etcétera.

Por ello, se pretende ofrecer un espacio abierto a la interdisciplinariedad en el que los investigadores tanto de la literatura y lingüística general, así como de la historia se den la mano y compartan una visión conjunta de sus trabajos.

j.s.



## **I.- Artículos.**

## ***Need your love so bad: Los poemas amorosos de Catulo en las letras de blues. Joaquín Villalba Álvarez.***

Universidad de Extremadura.

### **Resumen:**

En el 32, Ellington grabó *Baby when you ain't there*, uno de sus temas menos alabados y al que el fiel Barry Ulanov no dedica mención especial. Con voz curiosamente seca canta Cootie Williams los versos:

*I get the blues down North, The blues down South, Blues anywhere, I get the blues down East, Blues down West, Blues anywhere. I get the blues very well. O my baby when you ain't there ain't there, ain't there*

¿Por qué, a ciertas horas, es tan necesario decir: "Amé esto?" Amé unos blues, una imagen en la calle, un pobre río seco del norte. Dar testimonio, luchar contra la nada que nos barrerá. Así quedan todavía en el aire del alma esas pequeñas cosas, un gorrioncito que fue de Lesbia, unos blues que ocupan en el recuerdo el sitio menudo de los perfumes, las estampas y los pisapapeles (Julio Cortázar, *Rayuela*, 87).

**Palabras claves:** literatura comparada, blues, Catulo, poesía amorosa.

La razón por la que comenzamos estas reflexiones con esta cita de *Rayuela* es bien simple: las palabras de Cortázar sirvieron en su día para confirmar de manera clara y contundente algo que mucho tiempo atrás ya habíamos fantaseado en nuestra imaginación: el hecho de que la poesía amorosa de Catulo tiene mucho en común con la música popular afroamericana que se conoce con el nombre de *blues*.

El poeta veronés Gayo Valerio Catulo constituye sin duda una de las cumbres de la poesía latina y universal. Su condición de pionero en la adaptación a la lengua latina de los metros griegos tradicionales, le llevó a ejercer una influencia fundamental en los poetas latinos posteriores, y ello tanto en sus poesías cortas de tema amoroso, como en sus composiciones más largas y “serias” de tema mitológico, como, finalmente, en sus antológicos epigramas obscenos en que castiga vicios o ataca a sus rivales.

De entre los 113 poemas conservados de Catulo, una parte importante nos presenta como tema central la pasión amorosa que el poeta siente por Lesbia<sup>1</sup>, sobrenombre poético tras el que se esconde un personaje real: Clodia, esposa de Quinto Metelo Céler, con la que Catulo mantiene una relación que trasciende la mera atracción física, elevando las composiciones catulianas a unos altísimos niveles emotivos. En efecto, la idílica consideración de su amor por Lesbia como pacto inquebrantable –algo característico de la poesía elegíaca– provoca que, en el momento en que la infiel<sup>2</sup> Lesbia rompa ese acuerdo, todo se venga al traste, tornándose los poemas de amor en amargos versos de desamor.

Ése es, precisamente, el punto de conexión que, en su momento, observamos entre dos tipos de representación artística tan distantes en el tiempo y en el espacio como son la poesía amorosa latina de Catulo y la música afroamericana que conocemos como *blues*. El término *blues* designa en inglés un estado depresivo de tristeza y melancolía, motivado muchas veces por conflictos amorosos; de ahí pasaría a los cantos populares de los esclavos africanos en América, caracterizados por ese tono melancólico y atormentado<sup>3</sup>. Y esos aspectos comunes entre Catulo y el *blues* son los

---

<sup>1</sup> Según Ramírez de Verger (en su “Introducción” a *Catulo. Poesías*, Madrid, Alianza, 1988, p. 19), los poemas en que Lesbia aparece, implícita o explícitamente, son 2, 3, 5, 7, 8, 11, 13, 36, 37, 42, 43, 51, 58, 68B, 68C, 70, 72, 75, 77, 79, 82, 83, 85, 86, 87, 91, 92, 104, 107 y 109.

<sup>2</sup> Ya Cicerón la acusa de lasciva y avariciosa (*Pro Caelio*).

<sup>3</sup> Cf. la siguiente definición de *blues*: “Género musical del folclore negro americano. El *blues*, caracterizado por su simplicidad y lentitud, permite infinitas posibilidades de variación. Su estructura consta de una secuencia de doce compases repartidos en tres secuencias de cuatro según la fórmula AAB. Armónicamente, presenta una indefinición modal que procede de la llamada *blue note*. Los orígenes de esta música se han rastreado en una tradición oral que se remonta a 1860, aunque no aparece como tal hasta 1920. Las dos derivaciones fundamentales del blues son el jazz y el rock” (Enciclopedia Universal El Mundo, Barcelona, Planeta, 1996, s.v. *blues*). O también esta otra: “El Blues es un estilo musical vocal e instrumental, basado en la utilización de notas de blues y de un patrón repetitivo, que suele seguir una estructura de doce compases. En Estados Unidos se desarrolló en las comunidades afroamericanas, a través de los espirituales, canciones de oración, canciones de trabajo, rimas inglesas, baladas escocesas e irlandesas narradas y gritos de campo. La utilización

que inspiran las reflexiones que vienen a continuación. Con todo, conviene aclarar de antemano que en ningún caso estamos hablando de “tradición clásica”, es decir, de influencia de la poesía latina sobre la música popular afroamericana, pues resulta difícil creer que los viejos *bluesmen*, muchos de ellos analfabetos, leyeran a los clásicos grecolatinos: se trata más bien de manifestaciones artísticas diferentes en torno a un mismo sentimiento universal, como es la tristeza del amante rechazado.

### 1. El gorrión de Lesbia.

El primer rasgo en común que observamos entre ambos tipos de composiciones tiene que ver con la simbología propia del amor: entre los símbolos y metáforas del lenguaje amoroso empleados por Catulo para expresar su pasión amorosa destacan poemas como el 2 y el 3, que tienen como protagonista al célebre pajarillo de Lesbia:

Passer, deliciae meae puellae,  
quicum ludere, quem in sinu tenere,  
cui primum digitum dare appetenti  
et acres solet incitare morsus  
cum desiderio meo nitenti  
carum nescioquid libet iocari,  
credo, ut, cum gravis acquiescet ardor,  
sit solaciolum sui doloris (Catulo, Carm. 2.1-8)<sup>4</sup>.

Las interpretaciones a que ha dado lugar el famoso gorrión han sido variadas y muy diversas: a) para algunos se trata de un pajarillo real, regalo del amante a su amada como prenda de amor<sup>5</sup>; b) o bien que se trata del miembro viril, en cuyo caso la muerte del pajarillo (poema 3) podría representar la impotencia del amante, o también la muerte del amor entre ambos.

Sea cual sea la interpretación que pueda darse a estas composiciones, lo cierto es que se prestan a cierta ambigüedad, una ambigüedad conscientemente buscada por el poeta y que también caracteriza a esta “poesía popular” que es el *blues*. En efecto, la presencia de los pájaros es más que casual en las letras de blues. Aparte de clásicos de tono próximo al *blues* como “Bird on the wire” de Leonard Cohen, y en temas como “Hummingbird” (B.B.King), en el que la mujer aparece representada como un colibrí, lo normal es que los pájaros simbolicen, por su condición de voladores, el amor que se

---

de las notas de blues y la importancia de los patrones de llamada y respuesta, tanto en la música como en las letras, son indicativos de la herencia africana-occidental de este estilo. El blues influyó en la música popular estadounidense y occidental en general, llegando a formar parte de géneros musicales como el ragtime, jazz, bluegrass, rhythm and blues, rock and roll, hip-hop, música country y canciones pop” (www.wikipedia.org).

<sup>4</sup> “Gorrión, delicia de mi amada, con quien suele jugar y tener en su regazo, a quien inquieto suele dar la yema de sus dedos e incitarle a dar agudos picotazos. Cuando, añorándome, le gusta entregarse a no sé qué jueguecito, creo que como descanso de su dolor, cuando mengua su profunda pasión”.

<sup>5</sup> En este sentido, la poetisa griega Safo ya utilizó los gorriones en uno de sus poemas, en que presenta a Afrodita sobre un carro tirado por gorriones



va: es el caso de “Bye bye blackbird” (sobre todo en la excelente versión que interpretan Joe Cocker o Nina Simone) o también o de “Bye bye bird” del armonicista Sonny Boy Williamson. Pero llama la atención que el doble sentido erótico que algunos atribuyen al gorrioncito de Lesbia se encuentre en el tema “Corrina” (Taj Mahal), donde la mención a un pájaro puede dar a entender, en realidad, una alusión al miembro viril:

I got a bird what whistles, baby got a bird  
Honey got a bird ... it would sing, baby got a bird  
Honey got a bird ... it would sing  
Without my Corrina, sure don't mean ...,  
sure don't mean a natural thing (“Corrina”, Taj Mahal & J.E. Davis)<sup>6</sup>

## 2. El amor como pacto.

Otro de los tópicos que definen a la poesía amorosa es el del *exclusus amator* o amante rechazado. Una de las características del tópico radica en la consideración del poeta-amante de su amor como un “pacto” sagrado e inquebrantable (*sanctae foedus amicitiae* lo llama Catulo), similar a cualquier otro acuerdo mercantil que se establezca entre dos partes, basado en este caso concreto en dos condiciones: amor y lealtad. Es éste uno de los motivos más repetidos a lo largo de los *Carmina* catulianos, como se observa por ejemplo en 87 o en 109:

Nulla potest mulier tantum se dicere amatam  
vere, quantum a me Lesbia amata meast.  
**nulla fides** ullo fuit umquam in **foedere** tanta,  
quanta in amore tuo ex parte reperta meast (Catulo, Carm. 87)<sup>7</sup>

Iucundum, mea vita, mihi proponis **amorem**  
**hunc nostrum inter nos perpetuumque** fore.  
di magni, facite ut vere promittere possit,  
atque id sincere dicat et ex animo,  
ut liceat nobis tota perducere vita  
aeternum hoc **sanctae foedus amicitiae**<sup>8</sup> (Catulo, Carm. 109).

Pues bien, esa consideración del amor como pacto también se aprecia en las letras de *blues*, en expresiones del tipo “amor auténtico” (“true love”) o “pacto de

---

<sup>6</sup> “Tengo un pájaro, cómo silba, nena tengo un pájaro, cariño tengo un pájaro, y cantarí, nena tengo un pájaro, cariño tengo un pájaro... cantarí Sin mi Corrina, seguramente no, seguramente no es una cosa natural”.

<sup>7</sup> Ninguna mujer puede decir que ha sido tan de verdad amada como mi Lesbia lo ha sido por mí. Nunca antes tanta fidelidad hubo en un pacto como la que por tu amor has recibido de mi parte.

<sup>8</sup> Me prometes, vida mía, que este amor nuestro ha de ser feliz y eterno. ¡Dioses omnipotentes! Haced que sus promesas sean verdaderas, y que sus palabras hayan sido sinceramente dichas y de corazón, para que podamos mantener durante toda nuestra vida este pacto eterno de relación inquebrantable.

amor” (“vows of love”), como se ve en “Can’t believe you wanna leave”, *blues* que hicieron célebre, entre otros, Fleetwood Mac o Johnny Winter:

**I can't believe you wanna leave  
When you know it'd hurt me so  
And on bending knees**  
I beg you please not to go  
**Take the vows of love we had  
And all the fun that we had  
And now you know you wanna leave  
Don't you know that it'd drive me mad**  
My life, My heart, My love in your hands  
And now you want to leave me  
You wanna leave me for another man (“Can't Believe You Wanna Leave”, Price)<sup>9</sup>

### 3. Amante malvada y mentirosa.

Una vez se rompe ese “pacto” de forma unilateral, el amante pasa a presentarnos a su amada como una mujer mentirosa y desleal. Son elocuentes los breves pero rotundos poemas 70 o 72.

Nulli se dicit mulier mea nubere malle  
quam mihi, non si se Iuppiter ipse petat.  
dicit: sed mulier cupido quod dicit amanti,  
in vento et rapida scribere oportet aqua (Catulo, *Carm.* 70)<sup>10</sup>

Dicebas quondam solum te nosse Catullum,  
Lesbia, nec prae me velle tenere Iovem.  
dilexi tum te non tantum ut vulgus amicam,  
sed pater ut natos diligit et generos.  
nunc te cognovi: quare etsi impensius uror,  
multo mi tamen es vilior et levior.  
'qui potis est?' inquis. quod amantem **iniuria** talis  
cogit **amare** magis, sed **bene velle** minus (Catulo, *Carm.* 72)<sup>11</sup>

Semejante infidelidad (*iniuria*, 72.7) se opone frontalmente a la devoción que el poeta sigue profesando por su dueña (*officium amoris*, cf. 75.2), lo que se traduce en una

---

<sup>9</sup> “No puedo creer que te quieras ir, cuando sabes que eso me hace tanto daño. Y de rodillas te pido que no te vayas. Cumple el pacto de amor que teníamos y toda la diversión que pasamos. Y ahora ya sabes que te quieres ir ¿no sabes que eso me va a volver loco? Mi vida, mi corazón, mi amor en tus manos Y ahora quieres dejarme, quieres dejarme por otro hombre?”

<sup>10</sup> Mi amada dice que no preferiría casarse con otro hombre que no fuera yo, ni aunque se lo pidiera el mismo Júpiter. Pero lo que dice una mujer a un amante rendido hay que escribirlo sobre el viento y el agua escurridiza.

<sup>11</sup> Decías en otro tiempo, Lesbia, que sólo conocías a tu Catulo, y que ni a Júpiter anteponías a mí. Te amé entonces no como cualquier hombre a su querida, sino como un padre a sus hijos y yernos. Ya te he calado. De modo que, aunque me abraso con una pasión mayor, eres mucho más despreciable e insignificante para mí. ¿Cómo es posible? me preguntas. Porque semejante deslealtad lleva al amante a desear más, pero a querer menos.

aguda y ocurrente distinción semántica entre “querer” (*bene velle*) y “amar” (*amare*), es decir, entre el amor verdadero y el deseo carnal, un juego de palabras que plasma perfectamente el conflicto interior del poeta, a medio camino entre el amor y el dolor. La consecuencia de esta situación es, como se ve en poemas posteriores, un doble sentimiento de amor y odio que Catulo supo expresar como nadie en el famoso poema 85, con unas palabras que resultan altamente sugerentes de la aflicción y el resentimiento que sufre el poeta:

Odi et amo. quare id faciam, fortasse requiris.  
nescio, sed fieri sentio et excrucior (Catulo, *Carm.* 85)<sup>12</sup>

Ese doble sentimiento de amor y odio ante la “mujer malvada” se repiten hasta la saciedad en las letras de blues. Títulos como “Mean and evil” o “Mean mistreatin’ mama”, ambas de Elmore James, o también “Mean to me”, en la que, como en Catulo, se establece un juego de palabras: el doble significado de la palabra inglesa “mean” (“malvada” y “significar”) sirve para expresar tanto la maldad de la amada como la importancia que ella sigue teniendo para el amante<sup>13</sup>.

Por lo demás, y aun sin llegar al profundo lirismo que el poeta de Verona desarrolla en el poema 85 que acabamos de citar, el doble sentimiento de amor/odio se observa en muchísimas letras de blues: Peter Green expresa este mismo concepto en algunos de sus temas más conocidos, que definen a la perfección la “primitiva” línea bluesística de su grupo, Fleetwood Mac. Así, en “Need your love so bad” se repite desde el título la idea de *amour fou*, amor malo pero necesario:

Need someone's hand to lead me through the night  
I need someone's arms to hold and squeeze me tight  
Now, when the night begins, whoa, I'm at an end  
Because **I need your love so bad**  
Tell me that you love me - and stop drivin' me mad  
whoa, because I - **I need your love so bad** (“Need Your Love So Bad”, Little Willie John)<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Odio y amo. El por qué hago esto, me preguntarás. No lo sé, pero así lo siento y me atormenta.

<sup>13</sup> **Mean to me (Turk & Ahlert):** You treat me coldly each day in the year, You always scold me whenever somebody is near, dear. It must be great fun to be mean to me You shouldn't, for can't you see what you mean to me (“Me tratas fríamente todos los días del año Siempre me reprendes cuando hay alguien al lado, querida. Tiene que ser muy divertido el ser malo conmigo. No deberías actuar así, porque ¿no puedes ver todo lo que significas para mí?”).

<sup>14</sup> Necesito la mano de alguien para que me lleve a través de la noche. Necesito los brazos de alguien para que me agarren y abracen fuerte. Ahora, cuando viene la noche, estoy en las últimas, porque necesito tu amor tan malo. Dime que me quieres, y deja de volverme loco, porque necesito tu amor tan malo. Algo similar encontramos en “**Black Magic woman**”, donde aflora otro aspecto inseparable del blues como es su origen africano, para caracterizar a la mujer como “hechicera” que, como por arte de magia negra, tiene embrujado al amante, atrapado en un amor malo pero necesario: You got your spell on me baby, You got your spell on me baby / Yes, you got your spell on me baby, You're turning my heart into stone / I need you so bad, magic woman, I can't leave you alone / Yes, I need you so bad, Well, I need you darling / Yeah, I need you darling,

#### 4. Renuntiatio amoris: Malos deseos del amante despechado.

Su amor no correspondido lleva al poeta a su más firme renuncia: se trata del tópico clásico de la *renuntiatio amoris*, que Catulo plasma de forma magistral en su poema 8. En él se pueden distinguir dos partes fundamentales: una primera, en la que el poeta ha tomado conciencia de su estúpido comportamiento en el pasado, llegando a sentir cierta indiferencia y hasta lástima por la que fue su amada, que nunca encontrará a otro tonto que la quiera como él la quiso:

Miser Catulle, **desinas ineptire**,  
et quod vides perisse perditum ducas (...)  
nunc iam illa non vult: tu quoque, impotens, noli,  
nec quae fugit sectare, nec miser vive,  
sed obstinata mente perfer, obdura.  
vale, puella, iam Catullus obdurat,  
nec te requiret nec rogabit invitam (Catulo, *Carm.* 8, 1-13)

Y una segunda, que culmina el poema y consiste en una imprecación, una especie de maldición para que ella alguna vez sufra todo lo que él está sufriendo:

**at tu dolebis, cum rogaberis nulla.**  
scelestas, vae tibi quae tibi manet vita?  
quis nunc te adibit? cui videberis bella?  
quem nunc amabis? cuius esse diceris?  
quem basiabis? cui labella mordebis? (Catulo, *Carm.* 8, 14-19)<sup>15</sup>

Todos estos sentimientos afloran igualmente en el *blues*. Los ejemplos son innumerables, y reflejan tanto la aceptación por parte del poeta enamorado de su comportamiento estúpido:

Yes, I've packed up my clothes, I'm moving away from your door  
Lord, I've packed up my clothes, Said, I'm moving away from your door  
**I've been your fool for so long, Babe, I won't play that fool no more**  
I gave you all my money, I work as hard as I can  
I came home early one morning, I found you with another man  
So good-bye baby, you don't even care  
Yes, I had a love so strong for you, but you treat me so unfair (“A Fool No More”,  
Green).<sup>16</sup>

---

Yes, I want you to love me / I want you to love me, Whoa, I want you love me, ah / Yes, I need your love,  
Oh, I need your love so bad.

<sup>15</sup> Desdichado Catulo, deja de hacer el tonto, y lo que ves perdido dalo por perdido. (...) Ella ya no te quiere; no seas débil ni la quieras tú tampoco, ni la sigas mientras se va, ni vivas como un desdichado, sino que aguanta y mantente firme. Adiós, amor, Catulo ya se mantiene firme, y no te buscará ni te suplicará contra tu voluntad. Ya lo sentirás, cuando nadie te suplique. Malvada, ay de ti. ¿Qué vida te espera? ¿Quién te rondará ahora? ¿A quién le vas a parecer hermosa? ¿A quién vas a amar ahora? ¿De quién dirán que eres? ¿A quién besarás? ¿Los labios de quién morderás?

Como la imprecación final, en que el amante maldice a su amada y le desea lo peor:

The thrill is gone, the thrill is gone away  
The thrill is gone baby, the thrill is gone away  
**You know you done me wrong baby, And you'll be sorry someday**  
You know I'm free, free now baby, I'm free from your spell  
I'm free, free now, I'm free from your spell  
And now that it's over, All I can do is wish you well ("The Thrill Is Gone",  
Hawkins & Darrell)<sup>17</sup>

Todo esto desemboca en el convencimiento final por parte de Catulo de que sólo ha sido uno más en la larga lista de amantes de Lesbia. La personalidad desinhibida que el poeta retrata de la que fue su amada concuerda, así, con la que en algún pasaje ofrece Cicerón, y ayuda bastante a conocer la realidad histórica del personaje. Catulo, muy dolido por su situación de "amante desplazado", recapacita y reconoce que tampoco tiene motivos para enfadarse con Lesbia, ya que él también llegó hasta ella como su amante. De este modo, se conforma con los momentos de felicidad que ella tenga a bien dispensarle:

Quae tamen etsi uno non est contenta Catullo,  
rara verecundae furta feremus erae,  
ne nimium simus stultorum more molesti:  
saepe etiam Iuno, maxima caelicolum,  
coniugis in culpa flagrantem contudit iram,  
noscens omnivoli plurima furta Iovis.  
**nec tamen illa mihi dextra deducta paterna  
fragrantem Assyrio venit odore domum,  
sed furtiva dedit muta munuscula nocte,**  
ipsius ex ipso dempta viri gremio.  
quare illud satis est, si nobis is datur unis,  
quem lapide illa diem candidiore notat (Catulo, *Carm.* 68B, 135-148)<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> He empaquetado mis cosas, me voy a alejar de tu puerta (bis), He sido tanto tiempo un tonto para ti, nena, que no haré el tonto nunca más. Te di todo mi dinero, trabajo lo más que puedo, llegué a casa temprano una mañana, y te encontré con otro hombre. Así que adiós, nena, a ti ni te importa.

Sí, siento por ti un amor muy grande, pero me tratas de un modo muy injusto.

<sup>17</sup> La emoción se ha ido, ha desaparecido (bis) Sabes que te has portado muy mal conmigo, y algún día lo vas a sentir. Sabes que estoy libre, libre ahora de tu hechizo, y ahora que todo ha acabado, todo lo que puedo hacer es desearle suerte.

<sup>18</sup> Y aunque Lesbia no se conforme sólo con Catulo, soportaré los casuales deslices de mi comedita dueña, para no resultar demasiado molesto, como un estúpido. También Juno, la más poderosa de las diosas, contuvo muchas veces su ira ante las faltas de su esposo, al enterarse de los muchos deslices del seductor Júpiter. Tampoco Lesbia vino a mí de la diestra de su padre, a una casa perfumada de aromas asirios, sino que me concedió amores furtivos en noches calladas, robados del regazo mismo de su marido. Por eso, tengo bastante si me concede a mí solo el día que mejor le venga.

Este mundo de procacidades e infidelidades continuas también tiene cabida en las letras de blues, donde encontramos temas como “Devil got my woman” (Skip James) y You can’t lose what you ain’t never had (Muddy Waters), cuyos protagonistas, como Catulo, acaban reconociendo que su misma condición de amantes se les ha vuelto en contra, y han llegado a experimentar en sus carnes el rechazo de la amada en favor de otros nuevos amantes, es decir, les han pagado con la misma moneda y han pasado de ser “engañadores” a “engañados”. En el primero, Skip James abomina de un amor suyo, hasta el punto de preferir ser el mismo demonio antes que volver con ella; en el último verso, declara que le quitó esa mujer a un amigo, que finalmente la ha recuperado:

I'd rather be the devil, to be that woman man  
The woman I loved, woman that I loved  
**Woman I loved, took her from my best friend**  
**But he got lucky, stoled her back again** (“Devil Got My Woman”, Skip James)<sup>19</sup>

Más ocurrente aún es el segundo caso, en que Muddy Waters nos dice lo siguiente:

Had a sweet little girl, I lose my baby, boy ain't that bad  
You can't spend what you ain't got, you can't lose some little girl  
you ain't never had (“You can't lose what you ain't never had”, Morganfield)<sup>20</sup>

Por lo demás, las letras de *blues* también encierran todo un repertorio de expresiones para denominar la situación del marido ultrajado por su no muy solícita esposa. Es recurrente la alusión que en los *blues* se hace al “backdoor man” (el hombre de la puerta de atrás, el que entra a escondidas del marido). Quizá el tema más conocido sea el que lleva por título, precisamente, “**Backdoor man**”, compuesto por Willie Dixon e interpretada, entre otros, por Howlin’ Wolf o The Doors. Su protagonista, un amante de casadas, cuenta sus correrías en tono jocoso y con dobles sentidos:

Cause I'm a **back door man**  
The men don't know  
But the little girls understand  
All right, yeah  
You men eat your dinner  
Eat your pork and beans  
I eat more chicken  
Than any man ever see (“Back Door man”, Dixon)<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Antes sería el diablo que el hombre de esa mujer. La mujer a la que quería, a la que yo quería, la mujer a la que yo quería se la quitó a mi mejor amigo. Pero él tuvo suerte, y me la volvió a quitar.

<sup>20</sup> Tenía una dulce niña, la perdí, chico, eso no está tan mal, no puedes gastar lo que no tienes, tampoco puedes perder a una niña que nunca ha sido tuya.

Y mencionaremos, por último, otra expresión, “another mule is kickin’ in my stall” (“otra mula anda dando patadas en mi establo”), que suele aparecer con bastante frecuencia en el *blues* clásico<sup>22</sup> y que ilustra gráficamente la existencia de un amante y los deslices de la esposa. A título de ejemplo citaremos “Don’t fish in my sea”, una canción compuesta por la legendaria *blueswoman* Ma Rainey):

My daddy come home this mornin' drunk as he could be  
I know that he's done got bad on me  
He used to stay out late, now he don't come home at all  
I know there's another mule been kicking in my stall  
If you don't like my ocean, don't fish in my sea  
Stay out of my valley, let my mountain be  
You'll never miss the sunshine till the rain begin to fall  
You'll never miss your man till another mule is in your stall (“Don't Fish In My Sea”,  
Ma Rainey)<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Soy el hombre de la puerta de atrás, Los hombres no se enteran, pero las niñas sí lo entienden. Vosotros, maridos, comeos vuestra cena, comed vuestro cerdo con judías yo me como más pichonas de las que cualquier hombre ha visto nunca.

<sup>22</sup> Es el caso de “Evil”, composición del célebre bajista Willie Dixon, o también “Long distance call”, escrita e interpretada magistralmente por Muddy Waters, que dice lo siguiente: Hear my phone ringin', sound like a long distance call. When I picked up my receiver, the party said another mule kickin' in your stall (Oí sonar el teléfono, sonaba como una conferencia. Cuando levanté el auricular, el otro dijo: “Otra mula andaba dando patadas en tu establo”).

<sup>23</sup> Mi papi vino a casa esta mañana, borracho como nunca. Sé que se ha portado mal conmigo. Solía estar fuera hasta tarde, ahora ni siquiera llega a casa. Sé que hay otra mula dando patadas en mi establo. Si no te gusta mi océano, no pesques en mi mar, lárgate de mi valle, deja mi montaña en paz, nunca echas de menos el sol hasta que empieza a llover, nunca echas de menos a tu hombre hasta que otra mula entra en tu establo.

## Conclusiones.

Como se puede entender, las similitudes entre la elegía latina y las melancólicas letras de blues son muchas más de las que podemos siquiera esbozar en estas pocas páginas. Nos hemos limitado a citar unos cuantos paralelismos que, más que tópicos literarios, reflejan emociones universales, como por ejemplo el amor como pacto, el desprecio de la amada y la subsiguiente pesadumbre del amante, o el agrícolce sentimiento de amor/odio hacia la amada desdeñosa.

Podría decirse que personajes como la Lesbia de Catulo y como las innumerables Lesbias que llenan las letras de *blues* nos han dado la oportunidad de disfrutar de la hondura de sentimientos que nos ofrece la poesía latina y de las evocadoras sensaciones que provoca el género musical que conocemos como *blues*. Dicho de otro modo, y dándole una vuelta de tuerca más a nuestro razonamiento, parece como si debamos estar eternamente agradecidos a todas las Lesbias por causar semejante sufrimiento en el amante, un sufrimiento tal que, de la mano del *blues* o de la poesía amorosa latina, se transfigura en deleite por nuestra parte, en nuestra condición de receptores de obras artísticas de indudable belleza y hondura emocional, y en mi caso particular también como devoto entusiasta de la poesía catuliana del viejo *blues*.



***Hércules dramático. Un ejemplo de la influencia simbólica en el teatro áureo español.*** José Roso Díaz.

Universidad de Extremadura.

**Resumen:**

La incorporación de recursos emblemáticos supuso una manera particular de caracterizar a los personajes en el teatro español de los Siglos de Oro. La estrategia dramática para construir la imagen del héroe es, por lo demás, compleja y se apoya en el desarrollo de diversas técnicas y recursos que se complementan y refuerzan. En particular, este estudio se centra en la imagen que Lope de Vega ofrece de García de Paredes en la comedia *La contienda de García de Paredes y Juan de Urbina*.

**Palabras claves:** teatro, teatro áureo, emblemática, mitología.

Probablemente sea el Barroco la época en la que la conciliación de imagen y palabra logre su fórmula más conseguida. Precedido de otras edades que acudieron también generosamente al símbolo hizo suya la idea clásica de que la naturaleza está repleta de signos que conviene descifrar. Se concedió por ello gran valor a los sentidos, a conmover la imaginación, el intelecto y la fantasía para generar los espectáculos tanto sagrados como profanos más variados. El gusto por explicar la palabra mediante una representación plástica cristalizó en el desarrollo de una literatura, la emblemática, que, considerada género literario digno de estudio por los preceptistas, está formada por un corpus extenso de obras voluminosas desconocidas hoy día en su mayoría. En esta literatura el emblema es el elemento fundamental. Se trata de una forma de lenguaje gráfico y literario resultado de la combinación de una figura, un título y una explicación de la figura y del título. Las tres partes que lo integran se influyen mutuamente para aclarar su significado. Sin embargo, la utilización de la emblemática en el barroco hispánico no se limita a esta forma de literatura. La emblemática, que entró de ello en las letras áureas, inundó sus más variadas manifestaciones literarias, particularmente el teatro. Así con frecuencia el emblema, sin grabado, quedó camuflado en la palabra, convirtiéndose en un elemento característico de la literatura española del Siglo de Oro. Ese valor camaleónico del emblema que sabe y puede superar sus propios límites, ofrece al investigador un campo extenso de estudio y evidencia la dificultad de determinar la importancia de la alusión emblemática en género literarios o en la producción literaria de sus autores.

Queremos hoy centrarnos en un ejemplo ilustrador, tomado de nuestro teatro barroco, de la versatilidad literaria del emblema. Se trata de la imagen que Lope de Vega ofrece de García de Paredes en la comedia *La contienda de García de Paredes y Juan de Urbina*<sup>1</sup>, que se construye sobre el emblema del héroe. Esta figura fue muy demandada por la sociedad barroca y se convirtió en elemento clave de las diversiones de los espectadores a partir de la representación de numerosas leyenda y crónicas de España. Evidentemente no cabe duda de que existen emblemas referidos al héroe en la mayoría de los países y en los contextos más diferentes y hasta opuestos, como sería el caso de lo serio y de lo irónico. En el cuerpo emblemático europeo el emblema del héroe se desarrollará fundamentalmente a partir de la figura de Hércules, personaje de la mitología griega clásica que adquirió una gran popularidad gracias a la difusión de un amplio cuerpo de hazañas heroicas que incluyen los famosos doce trabajos. Considerado símbolo de la liberación individual buscó la inmortalidad a través del sufrimiento y del esfuerzo heroico y fue caracterizado básicamente mediante la combinación de virtud y fuerza, que pasaron más tarde a definir de forma decisiva la

---

<sup>1</sup> Cf. Lope de Vega, *La contienda de García de Paredes y el Capitán Juan de Urbina*; en *Obras de Lope de Vega*, XXIV. *Crónicas y leyendas dramáticas de España*. Edición y estudio preliminar de don Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, Atlas (BAE, CCXV), 1968, pp. 289-350.

emblemática del héroe<sup>2</sup>. Ambas características, en efecto, las encontramos en la figura de García de Paredes.

Al analizar en esta comedia el personaje de García cabe destacar, por una parte, la existencia de toda una estrategia dramática elaborada con gran perfección para diseñar la imagen del héroe a partir de la figura del soldado español y, por otra, la caracterización que se da al héroe. Ambos aspectos, que están evidentemente imbricados y determinan el desarrollo de los temas y la forma de construcción de la acción, contribuyen a crear el ejemplo modélico del soldado español. Lope, para ello, no se vale sólo de un personaje, de García de Paredes, sino de varios, ya sean del tiempo en el que sitúa la acción (Juan de Urbina, El Marqués de Pescara, Hernando de Illescas, Francisco de Haro, Pizarro, El Gran Capitán, y hasta el mismo emperador Carlos V) o del pasado (El Cid o Filipo y Alejandro de Macedonia) con la intención de situar a España en un momento heroico de su historia. Así el modelo del héroe será el resultado de las excelencias de muchos notables soldados y no fruto de individualidades concretas que, aunque sobresalientes, no pueden definir el valor y la calidad de un pueblo. En este ámbito precisamente debemos situar la contienda que, como veremos, Lope deja abierta en una sutil trampa contenida ya en el propio título de la pieza.

La estrategia dramática para construir la imagen del héroe es, por lo demás, compleja y se apoya en el desarrollo de diversas técnicas y recursos que se complementan y refuerzan. Se trata de los siguientes:

a) *La recapitulación de hazañas y la narración de hechos de sus vidas.* Se recurre para ello a la narración de hechos pasados no representados puestos en boca tanto del protagonista como de otros personajes. El recurso consiste en narrar sucesos de la vida de un personaje que, bien no se dieron en escena o pertenecen al momento previo a la construcción de la obra. Requiere casi siempre de parlamentos extensos y constituye una forma de actualizar los conocimientos que tiene el público sobre la historia que se desarrolla en la pieza y sobre agonistas principales de la misma.

b) *La opinión que otros personajes tienen del agonista considerado héroe.* Se trata de un recurso que logra la caracterización indirecta de los personajes y que fortalece, en cualquier caso, la buena consideración social de los mismos. El público conoce a partir de este recurso aspectos significativos del personaje que le ayudan a ir haciéndose de él su propia imagen. Se desarrolla en intervenciones breves, acudiendo al diálogo, y a partir de distintos personajes, tanto secundarios como principales, a lo largo de los tres actos de la comedia. Lope utiliza de manera regular el recurso por su versatilidad a la

---

<sup>2</sup> Heracles, llamado Hércules entre los romanos, es el más famoso de los héroes griegos. Fue adiestrado en el arte de la guerra y realizó numerosas hazañas por lo que es considerado símbolo de la búsqueda de la inmortalidad. Caracterizado por una fuerza proverbial y el éxito de sus empresas logró conseguir para los hombres un mundo más seguro.

hora de ser incorporado en la acción y para insistir, de forma difuminada, en ciertos aspectos de la vida de los personajes que potencian su heroicidad.

c) *La opinión que el héroe tiene de sí mismo.* Es recurso menos empleado que el anterior. Aparece muy bien dosificado en la acción debido a que el Fénix debió apreciar las contraindicaciones que para la imagen del héroe conllevaba su abuso (el pecado de orgullo, soberbia, jactancia o petulancia). Supone ofrecer definiciones del propio yo, aparece en momentos de gran determinación del personaje y siempre en diálogos.

d) *La opinión que del héroe se hace el público a partir de sus propias acciones.* Lope presenta aquí a los personajes directamente para que el espectador pueda conocerlos y, de esta manera, dominar la acción. Por sus acciones los personajes que son héroes quedan caracterizados como valientes, atrevidos, fieles y generosos, decididos, impetuosos, agradecidos y hasta celosos y fanfarrones. Lope utiliza este recurso en varias ocasiones casi siempre para ofrecer una imagen política del héroe, aunque también para mostrar sus debilidades con el fin de no mitificarlos en exceso.

e) *Recurrencia al léxico de la heroicidad y a la simbología emblemática.* Lope inunda toda la comedia de palabras pertenecientes al campo semántico de la heroicidad con el fin de definir a determinados personajes como héroes. Así aparecen una y otra vez términos como nobleza, grandeza, valentía, gallardía, fama, braveza, bizarría, hazaña, victoria, gloria, fuerza, lealtad, virtud o valor, acompañados normalmente por adjetivos positivos o adverbios para encarecerlos. Utiliza también imágenes y elementos de la emblemática para apoyar esa caracterización de los personajes. En este sentido destacan, por un lado, la presencia de la simbología animalística con las reiteradas alusiones al león (incluso en la base de las definiciones del héroe) y, por otro, la referencia a personajes mitológicos o históricos que constituyen la base de no pocos emblemas (Martes, Trajano, Hércules, Avalos, Alcides, Cesar, Pirro, Alejandro o Darío). En este recurso se observa una clara tendencia al uso de la estructura comparativa y a la nacionalización de las características del héroe, que se logra sobre todo, aunque no exclusivamente, con la incorporación del adjetivo ‘castellano’ o ‘español’, en expresiones como ‘español gallardo’, ‘valeroso castellano’, ‘valiente vizcaíno’, ‘español famoso’, ‘honor de Córdoba’, ‘lustre y gloria de España’, ‘el gran valor cordobés’, etc. Este procedimiento queda reforzado por otros recursos utilizados por Lope en la comedia.

f) *Recurrencia a momentos climáticos en el desarrollo de la acción.* La aceleración del ritmo dramático y los momentos de mayor tensión de la acción son utilizados por Lope para mostrar comportamientos, actitudes y acciones de los personajes. Toda la acción está diseñada para encumbrar al héroe en un proceso que va desde las fechorías iniciales para salir de la pobreza hasta la pugna por las armas del Marqués, que es el reconocimiento máximo de sus propios méritos. En ese proceso la consideración del héroe va creciendo de forma progresiva por los méritos que, según sus actos, ellos mismos acumulan. El proceso muestra en sí, por otra parte, que no son perfectos.

g) *La técnica dramática del énfasis.* Lope desarrolla esta técnica de forma plural atendiendo a tres aspectos: la similitud de las características que definen a varios personajes, la recurrencia a una contienda para potenciar la figura del héroe y la reconstrucción de forma fragmentada o poliédrica de un momento heroico de la historia de España. Existen, en efecto, a lo largo de la pieza numerosas reiteraciones de la caracterización de la figura del héroe. Esta convergencia permite al público hacerse una idea clara de lo que debe ser un héroe, aunque Lope nunca se detenga de forma directa largo tiempo en esta cuestión a lo largo de la pieza. Así la caracterización que se hace de Paredes es similar a la que se hace de Urbina y próxima a la del Gran Capitán o el Marqués de Pescara. Todos estos personajes responden a la figura del héroe español, aquella que realmente quiere transmitir nuestro dramaturgo. Para lograr esa convergencia cumple una función esencial el ensalzar al amigo, hecho que aparece varias veces en la obra y hasta definirse por él.

La contienda permite a Lope duplicar al héroe de España, hacer un doblete que permita construir un emblema en eco. Es, en buena medida, también el punto y final a la exposición de la vida y acciones de los dos personajes que se ha desarrollado casi en paralelo en los dos actos anteriores. Constituye, además, el desenlace de la pieza. Un desenlace que curiosamente se resuelve no resolviendo la contienda, porque no le interesa al Fénix tanto señalar quién es el merecedor de las armas como destacar la existencia de varios soldados que bien pudieran, pese a todos sus defectos, merecerlas. Lope, por tanto, crea una trampa en el título de su obra para captar la atención del público y ponerla al servicio no de la discordia entre españoles sino a favor de su engrandecimiento. La contienda queda abierta al público y Lope ha pasado magistralmente del héroe individual al colectivo, al emblema de la gloria de España.

Precisamente la preocupación por la colectividad hace que nuestro dramaturgo incorpore también trazos de la historia de la nación con la intención de situar la acción en uno de sus momentos más heroicos, la etapa imperial. Es un momento apropiado para la aparición de héroes. Estos trazos de historia, que aparecen ya sea en grandes parlamentos o en diálogos de los agonistas secundarios, aluden a hechos muy conocidos por el espectador, como son las campañas del Gran Capitán en Italia, o el saco de Roma por parte de las tropas imperiales, del que se ofrece por cierto una interpretación que declara la inocencia española.

b) *la técnica dramática del contraste.* El Fénix construye la comedia en buena medida a partir del recurso de la oposición y el contraste. Por ello no debe sorprender que si persigue en la misma ofrecer una imagen del héroe español, incluya también su versión contraria, la del antihéroe o su visión aberrante. Se trataría de un contraemblema que quedaría anulado por el emblema y que aparece en la acción sólo antes de que se haya ofrecido una caracterización completa del héroe, en el acto I. El contraemblema cobra sentido en la acción porque, bien dosificado, potencia por contraste los valores positivos que terminan caracterizando al héroe. Para construirlo Lope se ha valido de la imagen que España proyectaba en la conciencia europea puesta

en boca de italianos o franceses. Por ellos los españoles quedan definidos como marranos, traidores, arrogantes, fanfarrones, soberbios, bajos, bárbaros, locos y villanos.

La caracterización que hace Lope del héroe, sea como fuere, se vale de procedimientos como la recapitulación, la exaltación, la concretización y la repetición de los elementos definitorios que modelan esta figura y que son en la mayoría de los casos conocidos por el público. Se presenta, además, intencionadamente, de forma demorada, por lo que el héroe se va construyendo junto a la acción y es en realidad la comedia, dado que el tema principal de la misma es la reivindicación del héroe español.

La nómina de características a las que se recurre para fijar esta figura es la siguiente:

a) *El valor*. El ánimo en la lucha y la valentía española está puesta en boca tanto de soldados españoles como de otros personajes. Aparece también en su forma de actuar. 'Español' se convierte en sinónimo de hombre temido e invencible, en principio de definición. El valor y el atrevimiento de lograr hazañas se demuestra, en fin, en la lucha, cuya predisposición debe ser el estado natural del héroe.

b) *La fama*. Se logra mediante la consecución de hazañas. Numerosos personajes son en la obra reconocidos por las notables empresas realizadas. En la acción el reconocimiento de la fama del héroe cobra una especial importancia hasta el punto de convertir el desenlace en una exposición de méritos, en el que se señalan excelencias y definiciones. En esta obra Lope vincula fama a forma de obrar, de manera que se rompe su relación con la cuna o familia de la que el individuo procede. El héroe se hace, no nace. Mediante las armas forja su fama. El héroe se define también por la búsqueda temeraria de la victoria, por lo que sin hazañas y éxito no hay héroe.

A la fama, por otra parte, debe dársele inmortalidad, lo que se logra mediante su difusión, mediante su impresión en forma de libro. Se mitifica así a los personajes que sirven de base para construir el emblema del héroe. Conviene recordar aquí que existe una amplia literatura de la mayoría de los agonistas de la comedia (Urbina, el Gran Capitán, Paredes, Carlos V, etc).

c) *La fidelidad*. Todos los personajes de los que se vale Lope para construir la figura del héroe responden a esta cualidad que se desarrolla en tres planos: fidelidad al amigo, fidelidad al rey y fidelidad a la nación española.

d) *El honor*. Se observa sobre todo en la alta consideración de sí mismo que tiene el héroe. El personaje debe funcionar como tal ('harelo como debo'), hacer respetar sus armas y sentirse honrado de ser español. A partir de estas tres claves, efectivamente, se desarrolla este aspecto del héroe.

e) *El éxito*. Se desarrolla en la acción a partir de un proceso que supone el encumbramiento de las figuras principales. El triunfo queda expresado por Lope

mediante las acciones directas de los personajes que triunfan en la batalla y realizan hazañas dignas de ser recordadas, mediante la incorporación de fragmentos de la historia de España, lo que permite tratar los triunfos de varios héroes y dibujar una edad épica de la nación, la narración por parte del héroe de sus propias hazañas y la mejora continua de la situación del héroe en el plano material y, sobre todo, en el plano del reconocimiento social.

f) *Destreza en las armas*. El héroe se define a partir del dominio de las armas, la forma de utilizarlas y de organizarse en la batalla, con las que logra la victoria.. La prontitud en su uso refleja casi siempre en la comedia valentía, pocas veces bravuconada o fanfarronería puestas al servicio del humor. El héroe, por otra parte, sólo debe recurrir a ellas en defensa de su rey, de su amigo y de su honra. A la destreza en las armas debe añadirse, además, la inteligencia y capacidad de organización. Cabe destacar aquí que Juan de Urbina y Diego García de Paredes contribuyeron a la renovación del arte de la guerra que se produjo en el Renacimiento y que tantos éxitos durante mucho tiempo dieron a España.

g) *La fuerza física*. Destaca en la figura del héroe la fuerza proverbial, que le sirve para salir victorioso en los momentos más arriesgados y comprometidos. Es cualidad conocida por los amigos. Lope pone también esta caracterización al servicio del humor.

Lope, en definitiva, construye una comedia a partir del emblema del héroe y de la figura de García de Paredes, cuyas hazañas eran muy conocidas ya por el pueblo. Gracias a la extraordinaria difusión del anecdotario de su vida, la obra debió contribuir a crear y mantener vigente en las tablas la imagen del héroe español, representada también en otras piezas sobre la vida de soldados famosos (Céspedes, por ejemplo) o de las empresas de los españoles en Italia. La comedia analizada parte de la anécdota pero asume una intención histórica y plantea, por tanto, una acción que se mueve entre la materia dramática y la épica. Pretende la reivindicación o construcción del héroe para lo que se recurre a una estrategia teatral y un proceso de caracterización complejos aplicados a varios personajes que se sitúan, y también hacen, un momento glorioso de la patria. Entre estos agonistas destaca la figura de García de Paredes, a la que más protagonismo se otorga en la acción, que se convierte en la pieza, entre iguales, en emblema del héroe español y, por ello, en la base de la grandeza de España, que termina magnificada ante su pueblo, el público que asiste a la representación.

El ejemplo analizado, sea como fuere, evidencia la sutileza de la que se vale la emblemática para relacionarse con los demás géneros literarios y debe sumarse a la extensa nómina de estudios que vienen encareciendo la importancia que presenta en las diversas manifestaciones artísticas del barroco el emblema y, en general, la pasión por lo pictórico o visual.

***Lectura y familia; una perspectiva histórica.* Mercedes Nacarino Ramos.**

CPR de Trujillo.

**Resumen:**

Este artículo pretende ser un recorrido por la lectura infantil y juvenil desde su origen hasta la actualidad. Para ello nos detendremos en las principales autores y obras, así como en las concepciones literarias derivadas de las mismas. Igualmente, nos interesa destacar los esfuerzos realizados en la actualidad por la administración educativa y cultural para motivar y crear hábitos lectores en incipientes receptores, sin abandonar el compromiso que debe adquirir el entorno familiar en este proceso.

**Palabras claves:** lectura infantil, fomento lectura, historia de la lectura.



## El poder de la lectura.

*...Leemos para averiguar el final, por consideración a la historia. Leemos no para alcanzar la última página, sino por amor a la lectura misma. Leemos minuciosamente, como rastreadores, sin prestar atención a los que nos rodea; leemos distraídamente saltándonos páginas. Leemos con desprecio, con admiración, con negligencia, con furia, con pasión, con envidia, con anhelo.*

En este pequeño texto perteneciente al libro “Una historia de la lectura” (2005) Alberto Manguel nos muestra a un lector deseoso de compartir los sentimientos de felicidad que provoca la lectura., leyendo estas líneas, parece difícil explicarnos, la razón de lo que parece ser un rechazo masivo de los jóvenes en ciertas edades a un placer que se presenta tan atractivo y que produce tantas satisfacciones.

Daniel Pennac cuando escribe el ensayo titulado *Como una novela (Comme un roman*. Paris 1992), parte de una realidad existente, la preocupación que en los ámbitos familiares se está creando con la insistencia de las bondades de la lectura en el desarrollo personal de los niños y jóvenes. Daniel Pennac, profesor, asiduo lector, se pregunta por qué su hijo adolescente no siente la necesidad de leer, recuerda que cuando era pequeño se pasaba las horas al pie de su cama contando y viviendo historias junto él. Se cuestiona la eficacia de la intervención escolar, culpabiliza a los juegos electrónicos, a la televisión al mal aprendizaje de la lectura o a la falta de bibliotecas y nos recuerda que “*el verbo leer como el amar o el soñar no admite imperativo*”.

¿Es verdaderamente la aversión a la lectura, el producto de una obligación?, y si es así, en qué momento el lector niño se convierte en el adolescente desmotivado y perezoso.

Pennac sostiene que la lectura es un acto voluntario y sujeto a una decisión propia, leer por placer, sólo por el gusto de hacerlo y esto implica unos derechos que a su parecer debe tener cualquier lector y que son imprescindibles para que la lectura sea un acto de libertad.

Este libro dirigido a maestros y padres, intenta justificar la actitud que ante la lectura tienen la mayoría de los jóvenes de nuestra época ante una insistencia tal, que lejos de ayudarles y motivarles, provoca un efecto de rechazo y pasotismo. En estos tiempos en el que existe una abundancia de medios y recursos lectores al servicio de los niños, se da el efecto paradójico: “ahora que pueden, no quieren”.



Pero no siempre fue así. Hagamos un poco de historia.

## Los comienzos.

La preocupación por la lectura dirigida a los niños ha ido surgiendo de manera lenta y desigual a lo largo de la historia.

Durante siglos la sociedad veía al niño como un futuro adulto, mano de obra al que había que alimentar hasta que se iba integrando en el mundo de los mayores, eran unas condiciones de vida difíciles, donde se transmitía una enseñanza de supervivencia, lo inmediato era aprender un oficio y desenvolverse en el mundo hostil que les rodeaba, en este contexto cabe pensar que los entretenimientos para los niños no eran considerados y mucho menos la literatura dedicada al público infantil.

En 1658 Joan Amos Comenius (1592- 1671) pedagogo, huido de Polonia y refugiado en Alemania, dedica a los niños de su tiempo, fuertemente atormentados por los severísimos métodos de enseñanzas, el primer libro para niños, el *Orbis sensualitum pictus (El mundo en imágenes)* libro didáctico, editado en latín y en alemán, que no era más que una especie de abecedario de imágenes para la enseñanza de la lengua materna y el latín, fue el primer libro ilustrado creado especialmente para niños y que tuvo una gran importancia, se difundió por toda Europa y permaneció como muestra única durante mucho tiempo, copiado e imitado, sirvió de modelo a las generaciones posteriores.

Los sucesores de Comenius se vieron animados a la educación del niño con los nuevos métodos divulgativos basados en las ilustraciones, enfoque que se continuó y que todavía se utiliza en libros actuales.

El mundo volvió a olvidarse del niño, y después de un siglo *Rousseau*, en 1719 escribe *El Robinson para niños* y aparece en 1700 los Cuentos de Charles Perrault. El resto de lo que se ofrecía para la infancia estaba constituido por una estricta y moralista enseñanza, con un exagerado propósito didáctico, aparece el moralizador contenido en su grado extremo en la totalidad de los libros de la época. Los pocos libros que existían para niños, estaban dedicados a los hijos de la nobleza, tomemos como ejemplo *El Telémaco* (1699), escrito por Fenelón cuando era preceptor del Duque de Borgoña, estos libros, que no siempre estaban escritos para niños respondían a una función muy concreta que era asegurar la formación moral e intelectual de los jóvenes con criterios adecuados a la época.

Siguiendo el ideal clásico del *Prodesse et delectare, (enseñar deleitando)* y dentro de este concepto de la moral en el siglo XVII, comienza la fábula a disfrutar de un gran apogeo. Este género presenta breves historias de animales con la clara intención de dar lecciones de moral. Esopo, fabulista griego que vivió entre el 620 y el 560 antes de Cristo, inspira a escritores como Jean de La Fontaine en Francia, en el Siglo XVII, y Félix María de Samaniego, en España en el Siglo XVIII, que escriben y difunden estas pequeñas historias donde los animales cobran vida y se debaten entre decisiones que terminan resolviendo y mostrando con una *máxima moral*.

En el siglo XVIII los cuentos de hadas llegan a los salones. Las Mil y una Noches, obra narrativa con raíces en el Oriente Medio, traducidos por el francés Galland llegan a conocimiento de los europeos, deleitando a la corte que se reunía para escuchar, fueron extendiéndose a un público mayor en el que sin duda se encontraban algunos jóvenes, aunque estos cuentos nada tenían que ver con los infantiles cuentos de hadas. Aún más acentuada las trágicas y sombrías historias narrativas aparecen en los cuentos de Giambattista Basile (1635). *La Cenicienta* o *La Bella Durmiente* que son en realidad novelas dirigidas a un público adulto, y cuyas truculentas historias distan mucho de los maravillosos relatos que conocemos en la actualidad. *Cenicienta asesina a su primera madrastra cumpliendo los deseos de una malvada segunda madrastra* o la *historia de un rey que aprovecha el sueño de la bella durmiente para hacerla madre de gemelas*. Sólo en el transcurso de los años se han eliminado tales elementos en las versiones de los hermanos Grimm que hemos conocido más tarde.



El 25 de abril de 1719 apareció en Londres *Adventures of Robinson Crusoe*, escrito por Daniel Defoe, y siete años más tarde Swift publica *Los viajes de Gulliver*, que, aunque no es un libro infantil, han disfrutado con él los niños de muchas generaciones.

Es en el siglo XIX, con el Romanticismo, cuando numerosos autores buscan en la literatura popular su fuente de inspiración, se desentieran leyendas que más tarde son recuperadas para los niños. Es en esta época cuando aparecen autores como los hermanos Grimm (1812), Andersen o Fernán Caballero en España. En 1876 se creó el editorial de Saturnino Calleja, que editó y divulgó casi todo lo que se escribía para los niños, además contó con los mejores autores e ilustradores de la época.

Más tarde, autores como Julio Verne, Mark Twain, Carlo Collodi, fueron autores protagonistas y transmisores de la nueva literatura para niños.

Los siglos XX y XXI son los siglos del esplendor de la literatura infantil y juvenil, en el que este género adquiere autonomía y valor en sí mismo. fueron surgiendo personajes literarios que conectaron rápidamente con el público infantil y obras como Peter Pan (1904), Pippi Calzaslargas ( Astrid Lindgren 1945), y autores como Gianni Rodari o Michael Ende revolucionaron la literatura infantil con sus creaciones de excepcional valor literario.

En la actualidad, dentro del mundo editorial, el libro infantil ha experimentado un gran auge tanto en la edición como en el consumo, se editan todos los géneros y estilos. Según los datos ofrecidos por la Federación de Gremios de Editores de España,

la facturación del libro infantil y juvenil en 2005 fue de casi 282 millones de euros, el número de ejemplares vendidos en este año fue cerca de 40 millones (39.806.585). los últimos datos de la presentación del Estudio de comercio Interior del Libro en España de 2006, muestran que se mantiene una evolución creciente con una facturación de 324 millones, lo que representa un incremento del 10,7 % con relación a 2005 y del 32,1 % respecto a los últimos cinco años (Datos del Ministerio de Cultura, Junio de 2007).

En estos momentos, la diversidad y abundancia de oferta en la edición del libro infantil y juvenil, hace necesaria la intervención de especialistas en literatura infantil y juvenil, educadores, padres y promotores del libro, que trabajen en la selección de libros para niños, con unos criterios rigurosos y variados, y que contribuyan de forma positiva a la promoción de la lectura y el fomento del hábito lector en los niños y jóvenes con apuestas válidas y coherentes, que favorezcan el conocimiento de nuestros referentes clásicos en la literatura, a la vez que se descubran nuevas propuestas literarias, que por su calidad sean merecedoras de la atención y dedicación de los lectores.

### **Datos significativos.**

En esta línea la perspectiva que se nos muestra desde los distintos análisis y encuestas sobre los hábitos de lectura de los jóvenes españoles (CIDE 2002), nos aporta datos tan significativos como que el 36% de los adolescentes de 15/16 años lee libros en su tiempo libre más de una vez a la semana, por lo que se les puede considerar como *lectores frecuentes*. El 38% son *lectores ocasionales* (leen más de una vez al trimestre) y el 26% se pueden considerar *no lectores* (es decir, que no leen nunca o casi nunca) y respecto a la actitud frente a la lectura el 53% de los encuestados afirma que leen simplemente por placer, aunque la lectura no puede competir con otras aficiones. Entre diez actividades que los adolescentes pueden realizar en su tiempo libre, leer ocupa la penúltima posición en sus preferencias, sólo superada por el "no hacer nada". Definitivamente optan por entretenimientos distintos a la lectura.

Respecto a las preferencias lectoras, los adolescentes españoles de ambos sexos prefieren (más del 50 %) las obras de terror, de aventuras, de misterio/espionaje y de humor, frente al 20% que refieren sus preferencias a las obras de literatura clásica, historia/política, biografía/autobiografía y ciencia y tecnología. Los jóvenes seleccionan libros, básicamente, porque les atrae el tema: el 70% opina que ése es el factor fundamental a la hora de escoger una lectura. En relación con la biblioteca familiar los jóvenes de 15 y 16 años apenas cuentan con una biblioteca personal mínimamente dotada, casi la mitad de ellos posee menos de 25 libros y sólo uno de cada cuatro cuenta con más de 50 volúmenes en su haber, en lo hogares del 56% de los adolescentes hay menos de 100 libros. Algunos factores relacionados con los hábitos lectores son:

- Las mujeres leen significativamente más que los hombres

- El nivel de estudios de los padres influye significativamente en los hábitos lectores de los jóvenes
- Rendimiento académico y hábitos lectores son factores fuertemente asociados
- No parece haber relación entre el hábitat y los hábitos lectores, ni entre éstos y la situación socio-económica familiar

Parece contradictoria esta floreciente industria que tiene como destinatarios a los niños y jóvenes de nuestros centros escolares y el escaso interés que en algunas edades, muestran estos mismos jóvenes. En estos momentos, lograr una colaboración real y satisfactoria con las familias en la creación de hábitos de lectura es un aspecto prioritario para los docentes, y aunque ya desde las primeras edades, en los centros educativos se están llevando a cabo proyectos compartidos con las familias, en los niveles superiores es necesario seguir llevando a cabo medidas de colaboración y apoyo, no sólo con las familias sino con todas las personas que intervienen en las decisiones lectoras de nuestros estudiantes.

### **Los mediadores en la lectura.**

Se consideran mediadores de la lectura a las instituciones o a las personas que directa o indirectamente influyen en el desarrollo de los hábitos lectores en los alumnos. Según esta definición, los mediadores o intermediarios directos serían la escuela, la familia y los intermediarios indirectos la biblioteca y la librería, además de los medios de comunicación que ostentan un papel bastante definitivo en las decisiones lectoras.

En este aspecto han de considerarse algunas diferencias significativas entre las obligaciones y las responsabilidades que existen entre los *grandes mediadores o mediadores directos* y las tareas que deben abordar desde su posición en el entorno del niño.

La escuela tiene la responsabilidad de poner los medios para garantizar un adecuado desarrollo de los procesos lectores y un impulso en el hábito lector de los alumnos. Entre sus cometidos están:

- Enseñar a leer, entendido como el desarrollo de la competencia lectora, objetivo que va más allá de la simple descodificación y abarca la lectura funcional, comprensiva y recreativa.
- Poner en contacto a los alumnos con los referentes literarios de la comunidad, favoreciendo la lectura de los clásicos en versiones adecuadas a los distintos niveles.
- Asegurar la lectura de libros de calidad, seleccionándolos con criterios referidos a los gustos e intereses de los alumnos y dentro de unos valores socialmente aceptados.
- Despertar y educar la dimensión estética de la lectura, con obras pertenecientes a distintas épocas y géneros literarios.
- Enseñar a comprender desde textos que contengan diferentes dificultades, analizando y sintetizando los mensajes emitidos desde los textos.
- Motivar y fomentar el gusto por la lectura recreativa, como entretenimiento y alternativa al ocio.
- Proporcionar el espacio adecuado, organizado y con libre acceso para todos los alumnos y

en general para todos los miembros de la comunidad educativa (la biblioteca escolar es el espacio idóneo para el desarrollo del hábito lector)

- Dedicar el “*tiempo escolar*” necesario para leer, reflexionar con lo leído y trabajar la lectura como medio de información y conocimiento.

De la familia debemos esperar su colaboración y complicidad compartiendo lecturas, apoyando las decisiones escolares, participando en actividades relacionadas con los intereses de sus hijos y haciendo nuevas sugerencias. El Ministerio de Educación en colaboración con la Fundación Germán Sánchez Ruipérez de Salamanca, dentro de programa de Fomento de la lectura editó una guía para padres “Leer te da Más” donde identificaban una serie de situaciones favorables como modelos al tratamiento de la lectura en familia, elaborando un decálogo para padres con diez principios imprescindibles para crear buenos lectores. Estas son las aportaciones

- 1- DAR EJEMPLO. Los lectores no nacen, se hacen
- 2- ESCUCHAR. Formar un lector activo
- 3- COMPARTIR. Leer juntos. Compartir lecturas
- 4- PROPONER. NO IMPONER. es mejor sugerir que imponer
- 5- ACOMPAÑAR. El apoyo de las familias es necesario en todas las edades
- 6- SER CONSTANTES. La lectura como acto cotidiano
- 7- RESPETAR. Los lectores tienen derecho a elegir
- 8- INFORMARSE. Pedir consejo a especialistas
- 9- ESTIMULAR, ALENTAR. Cualquier situación puede ser favorable para disfrutar con los libros
- 10- ORGANIZARSE. Dedicar tiempo y espacio a la lectura. Organizar una pequeña biblioteca.

Aunque desde las edades tempranas debemos favorecer a los niños el contacto con los libros, cuando los niños crecen es fundamental mantener el apoyo y el seguimiento de la familia, creando ambientes propicios para la lectura, estando atentos a sus gustos e intereses, compartiendo y escuchando sus lecturas y procurar que los libros estén presentes en todos los momentos importantes de su vida.

Para terminar dos bonitas citas dedicadas a los lectores:

*En Egipto, a las bibliotecas se les denominaba “tesoro de los remedios del alma”.*

Bossuet.

*El regalo de un libro, además de obsequio, es un delicado elogio.*

Anónimo.

## ***El comentario de textos en secundaria: ejemplo de la estructura del Poema de Fernán González. José Soto Vázquez.***

Facultad de Formación del Profesorado.

**Universidad de Extremadura.**

**Resumen:** El comentario de textos es un arma educativa de primera mano, pues implica la lectura del texto y ayuda a su comprensión. Todas las tendencias didácticas relativas a la literatura lo contemplan como el medio más directo de acercamiento a los autores. Sin embargo, el escaso tiempo que en primero de bachillerato dedica el currículo oficial a la literatura medieval, unido al distanciamiento entre el alumno y los usos lingüísticos de la época conlleva problemas de interpretación de este tipo de textos. Por ello, nuestro trabajo pretende acercar al alumno la visión de un texto concreto, *Poema de Fernán González*, señalando en él las divisiones internas que lo componen, así como las diferentes versiones que del poema puede consultar en la actualidad.

**Palabras clave:** comentario de textos, literatura medieval, didáctica.

## 1.- Introducción.

Presentaremos a continuación las principales estructuras planteadas por los autores que se han acercado al estudio profundo del *Poema de Fernán González*, de las que destacamos las siguientes:

La americana J. P Keller en su artículo “The structure of the P.F.G.” propone una estructura ternaria, que muestra una unidad y un plan definido en base a unos temas. Como Jesús Cañas Murillo en el *Alexandre*<sup>1</sup>, parte de la simbología mágica y cabalística del número tres en la división en partes de la estructura del poema.

- A) La Historia de España desde los Godos.
- B) Victoria sobre Árabes y Navarros.
- C) Liberación.

Pero además subdivide esta división en otras menores pero también apoyadas en el número tres; tres ermitaños, treinta lobos, tres mil ovejas, tres días de batalla en Hacinas....<sup>2</sup>.

Desde mi punto de vista esta división es muy rígida y en ocasiones se llega a forzar el planteamiento para incluir la verdadera estructura, pues interrelaciona las luchas entre los castellanos y los árabes con la de los navarros.

Por otra parte Garrido Moraga<sup>3</sup> parte de dos principios estructuradores:

A) *Plano individual / Plano colectivo*. Matizando que España se individualizaría en Castilla y el pueblo se identificaría con su héroe.

B) Partiendo de C. Bremond sugiere que los poemas narrativos se clasifican según dos categorías; mejora y degradación. Se pasa de la mejora a la degradación y a la inversa, siendo incluso posible un ciclo continuo de mejora y degradación.

Plantea por tanto un cierre circular al desenlace del poema ya que partiendo en el poema de un estado de mejora como es la España unida por la monarquía visigoda y unida en la fe, llegaremos tras sufrir dos estados de degradación -Invasión árabe y prisión del conde-, a otro estado de mejora y con ascenso social como es de

---

<sup>1</sup> Se ve en la edición de Jesús Cañas Murillo del *Libro de Alexandre*, Editora Nacional, Madrid, 1978.

<sup>2</sup> Esta misma idea se ve en J. P. Keller, “The structure of the Poema de Fernán González” y “Inversion of the prison episodes in the Poema de Fernán González”, *Hispanic Review*, XXXII, 4, 1954; y en J. Menéndez Peláez (coord.), *Historia de la literatura española*, I, Everest, Madrid, 1993, pp. 188-189.

<sup>3</sup> A. M. Garrido Moraga, *La estructura del Poema de Fernán González*, Milán, 1987.



nuevo la unificación de España bajo una monarquía, aunque ahora esa monarquía es castellana.

No hay que olvidar el esquema propuesto por Gimeno Casalduero<sup>4</sup> que siguiendo en general a Keller, ofrece una estructura binaria y no tripartita:

- A) Episodios históricos; Toledo, invasión árabe, Asturias y Castilla.
- B) Episodios históricos sobre las hazañas del conde.

Esta división participa de las dos anteriores, puesto que tiene elementos tripartitos, pero hace una gran subdivisión entre las hazañas colectivas y las realizadas únicamente por el conde.

Frente a los anteriores Menéndez Peláez divide la obra según tres grandes temas:

A) Elogio de Castilla. Aquí se va de lo general a lo particular según el método escolástico de la época y para esto se hace una división temporal en dos partes: un antes lleno de tristeza por la dominación árabe y un ahora en que Castilla está liberando a la península de dicha liberación.

B) El segundo núcleo temático que plantea es el relato de Fernán González en el cual se trazan tres grandes partes; su humilde infancia, las batallas que lleva a cabo con los moros y la independencia de Castilla

C) El nacimiento del Cenóbio de Arlanza en manos del conde castellano. Hay una parte de la “inventio” que se origina desde el monasterio y con fines propagandísticos<sup>5</sup>.

La división temática creemos que puede ser acertada pero no el hecho de separar las luchas moras de la creación del Cenóbio de Arlanza, ya que, a veces, se justifican desde ciertos anacronismos.

## **2.- División en partes y estructuras del *Poema de Fernán González*.**

Vamos a realizar un estudio de la obra partiendo de dos presupuestos<sup>6</sup>. Primero analizaremos una serie de estructuras que se repiten continuamente en el texto

---

<sup>4</sup> En “sobre la composición del Poema de Fernán González”, *Anuario de Estudios Medievales*, V, 1968, pp. 181-206.

<sup>5</sup> Esta misma idea señaló Dutton en los textos de Berceo.

<sup>6</sup> Toda referencia al texto se toma de la edición de Juan Victorio, *Poema de Fernán González*, edic. de Juan Victorio, Madrid, Cátedra, 1981.

y que sirven para estructurar la microestructura del relato. Posteriormente daremos, paso a paso, el conjunto del texto y sus distintas partes.

## 2.1.- Estructuras del Fernán González.

a) La primera estructura que parece repetitiva a lo largo de la obra es la siguiente;

- Preparativos paganos.
- Preparativos cristianos.
- Narración de la batalla.

Este esquema lo adopta el narrador para comentar como se realizaron las batallas. Ya incluso en la introducción histórica podemos ver desarrollado este esquema en el capítulo tercero en el que se cuenta la invasión árabe. Pero en las sucesivas batallas con los moros se repite, así, por ejemplo, en la batalla de Hacinas se nos cuenta como los hombres de Almanzor eran cerca de 130.000 frente a unos pocos miles cristianos (386 - 568). Pero dentro de esta gran división debemos apuntar otros aspectos repetitivos ante de la batalla y durante el desenlace de ésta. Así, antes de toda batalla contra los árabes Fernán González reza como buen cruzado, intentando dar la imagen de un caballero cristiano que lucha por unos ideales. Parte de los rezos los hace en el monasterio de Arlanza y quizás sea significativo. El primero es el que realiza nada más salir de las montañas y conocer su verdadera identidad (177 - 191). Para resaltar más su figura en la lucha se describe su combate en primer término, aunque hay momentos en que se focaliza a través de otros personajes; un ejemplo en la batalla de Hacinas es el fragmento dedicado a la muerte de Gustio González ya que tras esta muerte el héroe rezará pidiendo ayuda en la batalla. En este ejemplo final se unen los dos planteamientos propuestos.

b) En los estados de mejora y degradación repetitivos que formarían un esquema paralelístico y de avance de la narración<sup>7</sup>. Esos continuos altibajos crean momentos de tensión, en especial el último estado de degradación de Fernán González, cuando es hecho prisionero (611 - 616). Frente a esta caída del héroe que crea un anticlímax, le suceden dos estados de mejoría que llevan al final feliz que pretende el autor; la liberación del conde por su futura esposa, las victorias en Valpierre y contra el rey de Córdoba.

En estos estados de mejora y degradación - estructuras de dientes de sierra - el héroe cuenta con una serie de enemigos y ayudantes (son los tipos que describe Propp en su *Morfología del cuento*). Estos personajes positivos y negativos se van repitiendo a lo largo de toda la obra y se pueden clasificar de la siguiente manera:

---

<sup>7</sup> Gimeno Casalduero, *edic. cit.*, 1968.

Positivos; el carbonero, Pelayo, Sancha, el Conde Lombardo, Castilla y la reina leonesa.

Negativos; Almanzor o el rey de Navarra.

c) Hay una estructura que a nos parecer es muy significativa ya que está también se recogía en *El libro de Alexandre*, como las anteriormente expuestas. Podemos ver que el planteamiento es el siguiente:

Surge un problema al gobierno, como puede ser en la cuaderna 201 donde tras tornar Fernán González Carazo es atacado por Almanzor. Ante esta situación él decide convocar las cortes, prueba y ejemplo de que es un soberano justo y no demuestra tiranía con sus hombres. Pide consejo en esa asamblea sobre qué hacer ante tal hecho, y siempre uno de sus hombres le aconseja con ciertas objeciones ante la batalla -en este caso Gonzalo Díaz del que se dice era un hombre sesudo-. Frente a esto Fernán González les advierte y propone una solución más que digna ante la que plantea su consejero, como es la de combatir al enemigo, es una manera de destacar la figura del personaje principal.

c 1.- Hay dos batallas en que se da un esquema repetitivo muy significativo. Éstas son la batalla de la Era degollada y la de Valpirre. En ambas el enemigo común será Navarra y el esquema es similar. El conde castellano está fuera de sus tierras por lo que los navarros se aprovechan y corren Castilla. Fernán González tras dialogar con sus hombres pone como solución retar al navarro el cual no acepta dicho reto. Éste es un acto que honra más a Fernán González quien ante la fatiga de su pueblo por tantas luchas se ofrece él sólo a restaurar el honor ultrajado de Castilla. Como el Navarro deshecha la batalla en el duelo, la lucha entre ambos pueblos será inevitable. Es significativo que en ambas ocasiones sea contra Navarra (201 - 224; 743 - 760).

d) La última estructura repetitiva que aparece en el texto y que, al igual que las anteriores, cada vez que se produce el héroe gana en honor, se origina a partir del apresamiento de Fernán González, que tiene su estructura homónima en el apresamiento y liberación del rey navarro.

En ambos cautiverios el elemento común es que son hechos prisioneros y liberados por la acción de Sancha, en un caso la liberación es por amor y en otro por deber filial. Pero en este esquema hay elementos que aunque se repiten tienen connotaciones muy distintas. Así tanto el conde como el rey son hechos prisioneros, pero mientras que el primero es encarcelado por una traición en su viaje hasta Navarra. El segundo es un motín de guerra, porque tras una batalla Fernán González lo captura. Este hecho implica una diferencia entre ambos presos y da más valor y mérito al castellano. Otro elemento que se repite en estos episodios es la liberación de los capturados y también aquí hay diferencias cualitativas. Mientras que el conde es liberado mediante una fuga con Sancha en la cual un Arcipreste intenta abusar de Sancha por lo que ésta lo mata, el navarro es liberado por su hermana.

Dentro de este punto quisieramos señalar una forma de estructurar que no se da, al menos de forma tan marcada, en estos episodios casi novelescos. En estos fragmentos de la obra el poeta estructura la focalización de lo que ocurre con estructuras como “dexemos a este”, “volvamos a”... (659 a; 645 a; 611 a). Así podemos ver que es lo que está ocurriendo al conde en la cárcel y a la vez nos muestra como en Castilla le han levantado una estatua o como su prometida trama con el conde Lombardo liberarlo, ya que está predestinado para cosas mayores.

## **2.2.-Partes del Poema de Fernán González**

Desde nuestro punto de vista la obra tiene dos grandes bloques frente a la estructura tripartita que es la más defendida para el poema. También hay que referir que no se debe olvidar nunca que el texto no está completo, por lo que la división nunca puede ser definitiva, aunque, como veremos, hay elementos que demuestran, o dejan ver, parte del final.

### **Introducción histórica (1-158).**

A.- Parece más que evidente que la obra se abre con un breve *Exordio* en el que se invoca a la trinidad, parte el autor de un tópico religioso. Este mismo tópico aparece en *La vida de Santo Domingo de Silos* de Berceo. Pero esta breve invocación también contiene en su interior la labor de la obra que es contar como se “cobró la tierra toda de mar a mar” (2d), hazaña realizada por Fernando III “el Santo”. Al mismo tiempo informa sobre el personaje central del poema ya desde el principio en 1d habla “del conde de Castiella” del cual va a hacerse una prosa. Esto indica claramente que hay un esquema de composición que está perfectamente trazado y estructurado para conseguir narrar las hazañas el conde castellano, en el inicio está el fin, como intención y como final de la obra.

Está claro que la finalidad de la introducción es resaltar el valor de Castilla en la reconquista como se ve luego en las cuadernas 144 158, pero para ello se sirve el autor de ciertos elementos:

A.1.- Lo primero que hace es identificar al castellano con un héroe elegido por Dios para liberar a la península de la invasión árabe, uniendo en él iglesia y estado (9-15). Esto servirá al autor para darnos después una imagen de un cruzado contra Almanzor, el gran enemigo de la cristiandad. Así desde el comienzo se proponen dos bandos:

- Fernán González, Castilla y la iglesia.
- Los enemigos de Castilla y el demonio.

Cabe una clara explicación al anacronismo que supone enfrentar al conde con Almanzor, y es que este hecho refuerza la presentación del héroe como un libertador y defensor de los dogmas cristianos. También se producen estos recursos meramente literarios en la presentación de los reyes godos, ya que se da un lista incompleta y defectuosa (24 - 36). En este fragmento se equipara al conde con los godos y el fin está claro, porque los godos eran cristianos y conquistadores como lo será después el castellano. A pesar de ser falsa la lista de reyes godos utiliza frases como “el escripto diz” para darle peso a sus afirmaciones. Lo escrito era considerado lo verdadero y si un hecho está puesto por escrito no se puede dudar de su veracidad.

Parte de un tópico de la literatura medieval para afirmar la pérdida que sufrió España con la invasión árabe. Pasaba una etapa de prosperidad y bienestar - “la edad de Oro”- esta etapa dorada decayó por culpa de Don Julián que traicionó al rey Rodrigo, ésta será la primera caída de los castellanos y la que da pie al relato, es el inicio del punto de inflexión y dará lugar a que los castellanos intenten recuperar esa edad dorada.

Además se vale de una traición, motivo juglaresco, para argumentar la invasión árabe. De este modo Fernán González debe liberar a Castilla de los opresores y además recuperar el honor ultrajado de “nuestros antecesores”, frase que aparece repetidas veces a modo de cliché. Solamente se salvaron Castilla la Vieja y Asturias de la invasión (68-69), ya en este aspecto se ve un primer intento de ver a Castilla como un pueblo providencialista. Para ahondar más en las características negativas de los invasores describe los actos que estos van cometiendo, como es el capítulo de la entrega de cien doncellas a Almanzor, motivo que aparece también en *La vida de san Millán*. Frente a esta serie de actos ya empieza a actuar el conde que libera a los cristianos de tener que pagar ese tributo y una vez hecho esto rezará una oración demostrando que es un rey cristiano y libertador. Nos interesa destacar como se oponen dos estructuras en el poema y cada una de ellas con un fin distinto;

a) Wamba, que es un buen rey tendrá un sucesor malo (Vavila) y esto dará paso a la leyenda de Rodrigo y la batalla de la Sangonera (28).

b) Pelayo que también es un buen rey tiene otro sucesor malo, lo que introduce después la leyenda de Bernardo del Carpio y la batalla de Roncesvalles (115).

Vemos como el autor que está dentro de una tradición culta se sirve de tradiciones populares para ofrecer la realidad que a él en ese momento le interesa, no son para nada motivos históricos. Propone dos estados de mejora y degradación con la llegada de dos luchadores cristianos como son Rodrigo y Bernardo del Carpio.

Entre la cuaderna 145 y 158 hay un “Elogio de España y Castilla”, hay un proceso de caracterización del personaje principal y para ello se eleva a España en general y a Castilla en particular. Aquí se vuelve a repetir que los castellanos son un pueblo mesiánico. Esto era un tópico literario entre los escritores de carácter culto de la

época, en especial tras la subida al poder de Alfonso X y tras las conquistas de su padre Fernando III. Y se da una imagen de una Castilla unida a la religión por “el apóstol Santiago” y un gran número de vírgenes y santos. Se mezclan las estructuras paralelísticas cultas con los “héroes” populares.

### 2.3.- Fernán González.

Ahora la segunda parte vendrá estructurada por la evolución del personaje de Fernán González, se verá como este personaje va ganando terreno a medida que obtiene unas batallas. El conde se nos presenta desde tres perspectivas diferentes<sup>8</sup>:

- La infancia junto a una persona de poco linaje, como ocurre también en la hagiografía.
- En su labor como “cruzado”, luchando por los valores de la fe católica.
- Su lucha por la independencia de Castilla. Frente a León y contra Navarra en especial

#### Su infancia.

El modelo que toma el autor para describirnos su infancia es la del héroe mítico, establecido en torno a ciertas tipologías, como se ha visto y que obedece a los siguientes pasos:

- a) **Linaje real**, se dice que desciende de Don Nuño que era un noble castellano y se le emparenta con la descendencia de Laín Calvo lo que le emparenta con el Cid, otro famoso “cruzado”.
- b) **Nacimiento con acontecimientos extraordinarios.**
- c) **Infancia humilde**, y para este caso se acerca al conde a un carbonero que lo cuidó.
- d) **Regresa y lucha con sus enemigos.** Cuando toma conciencia de su linaje y cual es su labor abandonará al carbonero y tras pedir a Dios que le ayude en sus batallas luchará con árabes, navarros y leoneses.
- e) **Se casa con una princesa que puede ser pariente de su enemigo**, de hecho posteriormente se casará con Sancha que es hermana del rey navarro.

En estos puntos el castellano tiene similitudes con Alexandre<sup>9</sup>, pero también recuerda los poemas hagiográficos, salvo en ciertos puntos. Moraga<sup>10</sup> destacaba más

---

<sup>8</sup> Aunque se proponga un estudio de estos elementos en tres bloques, algunos indican dualidad (moros-cruzados).

<sup>9</sup> J. Cañas Murillo, *Libro de Alexandre*, Editora Nacional, Madrid, 1978; actualizada en Cátedra, Madrid, 1988.

<sup>10</sup> A. M. Garrido Moraga, *La estructura del “Poema de Fernán González”*, Milán, Bulzoni, Roma, Cattedra di letteratura Hispano-Americana, 1987.

coincidencias con el héroe mítico, pero no las he incluido porque en más de una ocasión parecía algo demasiado forzado.

Tras contar estos breves aspectos de la vida del conde se nos adelanta lo que se va a contar en las cuadernas siguientes. A modo de prolepsis el autor nos adelanta parte de la información que se dará después lo que indica que hay un esquema compositivo previo. Así se dice que los varones castellanos, que son los más claros, y entre ellos el conde harán de la pequeña alcaldía que entonces es Castilla, un gran condado que posteriormente será la cabeza de un reinado. Además debo recordar que Fernán González es un rey elegido por el pueblo y no por imposición, ya que tras la muerte de Alfonso no hay sucesor y, entonces, eligen a su estirpe que estaba emparentada a la del Cid. Ya se nos muestra que desde su infancia el castellano es de condición noble, que cuenta con el apoyo de su gente y lo más importante para el autor, que es cristiano ya que reza y pide a Dios que le ayude a poder realizar lo que se proponga.

#### **2.4.- Batallas con los árabes.**

Este aspecto del poema gira en torno a tres batallas, la lucha era la forma de conseguir ascenso social en el siglo XIII. Así propongo un esquema ascendente en esas batallas, que marcan a su vez la progresión del héroe.

- Batallas de Hacinas y Lara. Momentos de ascenso ya que vence en dos batallas importantísimas, quizás la segunda ofrece un mayor prestigio que la primera.
- Prisión del conde. Aquí se produce un descenso en la curva.
- Batalla de Campos. Victoria definitiva sobre el rey de Córdoba aunque es la batalla que menos se describe y en la que el origen parece ya demasiado repetitivo en el esquema.

En las dos batallas con los árabes el conde visita la ermita de Arlanza, y en ambas se incluyen elementos maravillosos, fácilmente creíbles porque son moros contra los que van a luchar. Estos eran una representación del demonio. Así por ejemplo se nos cuenta como un hombre es tragado por la tierra, asistimos a las apariciones de Pelayo o San Millán, se nos cuenta que aparece una serpiente de fuego... Frente a esto el castellano que está versado en la fe católica explica a sus hombres la magia que tienen los árabes, debido a que ellos están aliados al demonio.

Cabe destacar una diferencia entre las dos batallas, a pesar de que tiene una estructura similar -nos cuenta como se arman ambos ejércitos y luego la batalla a través de los personajes principales y focalizando de vez en cuando mediante personajes secundarios-, como vimos antes<sup>11</sup>. En la primera batalla se habla de un motín que es entregado al monasterio de Arlanza en señal de ofrenda, pero no hay que olvidar que

---

<sup>11</sup> Esta forma de presentarnos las batallas se estudia en *El libro de Alexandre* por Jesús Cañas Murillo.

ellos luchan por unos ideales, unas creencias y no por dinero. En la segunda batalla, sin embargo, esto va *in crescendo* pues además de que no se habla en ninguna ocasión del motín lo que se lleva al monasterio son los cuerpos de los soldados caídos en la batalla. Y junto a esto que da la promesa hecha por el conde en su primera visita de ser enterrado en dicho monasterio. Junto a estos actos que prestigian al monasterio, el autor nos ha ido dando otros. Por ejemplo, el monje ayuda al castellano en sus victorias y le profetiza que vencerá a pesar de pasar ciertos sufrimientos antes. También le informará que Fernán González es el elegido para liberar a España de la opresión mora, existe una predestinación divina que eleva al personaje hasta casi su santidad.

Ésta es la primera vez que se nos ofrece una imagen del conde como militar y, como tal, es justo, porque reúne a sus hombres para pedir consejo, no es un jefe tirano. Pero, además, debemos unir a esto que es un militar religioso, que reza antes de cada batalla y que lucha contra los enemigos de la fe católica.

Tras estas dos victorias, que son las más importantes, al final del poema el autor nos dice que definitivamente expulsa el conde a los moros en la batalla de Campos. Pero esto se hace de una manera muy rápida, sin detallismo en la narración de la batalla ni de la organización de los ejércitos.

Estas luchas contra los árabes se van intercalando con otros episodios como son las luchas contra los navarros y leoneses, que son las que realmente interesan, ya que las anteriores solo tienen la finalidad de ensalzar al Cenobio de Arlanza. Pues parte de un gran anacronismo como es la lucha con Almanzor y los presupuestos mágicos. Para dotar de verismo histórico a estos hechos el autor recurre a expresiones como “los escritos”... dando valor al escrito frente a lo que era contado de oídas.

Hay que destacar que el autor dedica casi trescientas estrofas a las batallas contra los árabes lo que muestra que al autor le importaba destacar el tema de estas luchas y defender el carácter religioso del conde y la importancia del Cenobio de Arlanza en la reconquista, imponiendo así su prestigio frente al de otros posibles monasterios cercanos.

## **2.5.- Luchas por la independencia de Castilla.**

- 1.- Batalla contra el rey navarro (Era Degollada). Se intercalan entre las que se tienen con los moros. Ocupan desde 286-385. Cabe destacar que las batallas se inician y finalizan en enfrentamientos entre castellanos y navarros.
- 2.- Batalla contra el conde de Piteos (Ebro).
- 3.- Venta del caballo y el azor
  - Prisión y libertad del conde.
  - Prisión y libertad del rey de Navarra.
- 4.- Batalla de Valpirre contra los navarros.



Entre la batalla de Lara y Hacinas se nos narra la de la Era degollada y la batalla en el río Ebro (286-385).

### **2.5.1.- Batalla contra el rey navarro<sup>12</sup>.**

Navarra se une a los árabes para correr Castilla, por tanto no olvida del todo el tema de la reconquista contra los árabes y así hace el autor que Navarra sea un enemigo más. Este argumento se pone justo después de mostrarnos el poema una batalla contra los infieles. Evidentemente la batalla parte de un anacronismo y los motivos para justificar esto son muy diversos. Así Keller afirma que esto se incluye en el poema para seguir fiel a la estructura ternaria, ya que al morir dos reyes árabes también deben morir dos castellanos. Otros autores por su parte consideran que esto se debe a que el compositor equivoca al navarro con García Sánchez III.

Creo que esta parte se incluye porque es una forma de dar supremacía a Castilla frente a Navarra y más partiendo del hecho de que el poema intenta relajar la tensión entre León y Castilla que están recientemente unidas, por tanto debe buscar un enemigo en el exterior y para connotarlo con características negativas lo une al enemigo común; los árabes. Así cumple el autor lo que dejó entrever en la introducción histórica, en la que afirmaba la supremacía de Castilla sobre el resto de los reinos.

### **2.5.2.- Batalla de Piteos.**

Como consecuencia de la anterior viene el ataque del conde de Tolosa y Piteos, familiar del conde que viene a vengar la muerte del primero. Muere en la batalla y Fernán González hará con su cuerpo muerto como hace Alexandre con Darío y sus familiares, honra el cadáver y tiene un respecto con su adversario ya que al igual que él es cristiano. Este episodio como el anterior sirve para marcar la supremacía de Castilla, pero a la vez respeta a Navarra. Resalta así también la figura del conde que se presenta como un guerrero al vencer en la batalla y como un perfecto caballero al honrarlo, llegando incluso a amortajar a su enemigo.

Aquí cabe destacar algo importante como es que antes de luchar el castellano dice a sus hombres, en una arenga, que hay que luchar siempre y no pactar con el enemigo pues solamente queda la lucha. Ésta fue la causa de la caída de Castilla en manos de los árabes, quienes por traición consiguieron que el rey Rodrigo se deshiciese de sus armas, lo que propició la invasión. La lección ha sido aprendida por los castellanos y es que únicamente los pueblos combatientes y constantes en la fe se verán libres y por ello los castellanos deben luchar contra el conde de Piteos.

---

<sup>12</sup> Las batallas suelen ser el principal elemento estructurador de la obra como ocurría también en el *Libro de Alexandre*.

## **2.6.- Venta del caballo y el azor.**

Es el motivo que enfrentará a Castilla con León y en esta parte al igual que en la “Era degollada” se ve que el intento del autor es el de suavizar al motivo real de la separación entre Castilla y León, se oculta la rebeldía del conde y se inventa esta falsa “roboratio”.

Se inician unas relaciones entre Castilla y León que no son malas, ya que Fernán González es obediente y leal al rey. Como tal se presenta en las cortes, aunque a disgusto, y sirve como buen consejero al rey de León. Tras vender el caballo y el azor al rey se firman unas cartas con testigos para que no haya dudas, ya que la validez de los documentos escritos no se pone en tela de juicio. Y posteriormente se adelanta a modo de prolepsis el posible final que tendrá el poema “más salió a los tres años muy caro el mercado/ por y perdió el rey Castiella su condado” (580). Más adelante, en las cuadernas 743 – 742, la reina de León, aunque natural de Navarra, mandará que ataquen a Castilla por haber atacado a su hermano -el rey navarro-. Ante esto el rey de León se niega a dicho ataque, lo cual suaviza aún más dichas relaciones entre ambos reinos. El castellano exigirá el pago de la deuda contraída con él por la venta del caballo y el azor, pero el leonés no sabrá como hacer frente a dicha deuda.

## **2.7.- Batalla de Valpirre.**

El rey navarro de nuevo corre Castilla, con o que el conde castellano lo desafía. Igual que en el primer enfrentamiento entre ambos, el primero se niega por lo que la batalla será inevitable.

Es significativo que las luchas entre castellanos y navarros sean las que abran y cierren este apartado, éste es el enfrentamiento que pretende ofrecer el autor ya que con León la solución no es tan radical, ni con enfrentamientos. Así hay un cierre circular en este apartado que remarca la compleja estructura del poema y estrecha relación que se da entre las partes que lo componen, entre su comienzo y su final.

## **3.- Conclusiones.**

Partiendo de las estructuras que se venían planteando, hemos querido demostrar que en otras ocasiones además de una estructura única y rígida, con el número tres como eje. Se han introducido una serie de esquemas para hacer comparaciones y dividir la materia narrativa. Así vemos que esos esquemas como son los dientes de sierra, la focalización de casi todos los acontecimientos a través del personaje principal, Fernán González, se mezclan con la división culta en torno al número tres que se quiere observar en estas obras del Mester de Clerecía. También hemos visto que se va mezclando una estructura binaria dentro de esa estructura ternaria, aquí entran las oposiciones y contrastes que ofrece la obra tanto con Almanzor como con navarros y leoneses. Pero sin duda alguna, el gran elemento estructurador es

el personaje de Fernán González que se nos presenta desde su infancia, batallas y supremacía sobre Castilla. Hay pues elementos del relato tradicional y popular, frente a todas las presuposiciones cultas que hay en torno a la obra, se mezcla además de esa estructura binaria, una estructura ternaria y junto a lo culto lo popular. De estas dos partes ya se vio la estructura que compartían y cual era su misión en el apartado *c/*de este estudio. Son puntos desarrollados como estructuras “antagonistas”, lo que prueba una vez más la supremacía de Castilla sobre Navarra.

#### 4.- BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA.

##### I.- Ediciones del Poema de Fernán González.

- *Poema de Fernán González*, edic. de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, “Clásicos Castellanos”, n. 128, 1946, 4ª edición, 1970.
- *Poema de Fernán González*, edic. modernizada de Emilio Alarcos LLorach, Madrid, Castalia, “Odres nuevos”, 1967.
- *Poema de Fernán González*, edic. de Juan Victorio, Madrid, Cátedra, 1981.
- *Poema de Fernán González*, edic. de M. A. Pérez Priego, Madrid, Alhambra, 1986.

##### II. Bibliografía sobre la obra.

- Avalor-Arce, J.B. “El *Poema de Fernán González*: Clerecía y juglaría”, *Philological Quarterly*, LI, n. 1, 1972.
- Cañas Murillo, J. *Libro de Alexandre*, Editora Nacional, Madrid, 1978; actualizada en Cátedra, Madrid, 1988.
- Garrido Moraga, A. M. *La estructura del “Poema de Fernán González”*, Milán, Bulzoni, Roma, Cattedra di letteratura Hispano-Americana, 1987.
- Gimeno Casalduero, J. “sobre la composición del Poema de Fernán González”, *Annuario de Estudios Medievales*, V (1968), págs. 181-206.
- Keller, J. P. “The structure of the Poema de Fernán González” e “Inversion of the prison episodes in the Poema de Fernán González”, *HR*, XXXII, 4, 1954.
- López Morales, H. *Historia de la literatura Medieval Española*, I, Madrid, Hispanova, 1974.
- Menéndez Peláez, J. (coord.). *Historia de la literatura española*, I, Everest, Madrid, 1993.
- Menéndez Pelayo, M. *Historia de la poesía castellana de la Edad Media*, t. I, Madrid, 1911-13.
- Süth, Thompson. *El cuento folklórico*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1972.

## ***Novela histórica.* Jesús Sánchez Adalid.**

Escritor.

### **Resumen:**

El presente artículo nace como un ejercicio de reflexión compositiva de mano de uno de los autores extremeños de mayor prestigio proyección mundial. Aquí, Sánchez Adalid recorre la evolución del género, así como las características intrínsecas del mismo, aclarando conceptos de gran utilidad para futuros escritores. La reflexión nace del conocimiento del género, así como de las transformaciones sufridas a lo largo del tiempo. Las relaciones entre la novela histórica y la propia historia; la novela de aventuras; de fantasía; novela local o biografía..., son algunas de las conexiones que establece el autor.

**Palabras claves:** metaliteratura, génesis novela histórica, poética.

La calificación “históricas” para referirse a un determinado tipo de novelas es útil, pero no obligada. Surge de la necesidad de clasificar en subgéneros a una determinada parcela de la creación literaria, la novela. Incluso hay quien ha apuntado que el término “novela histórica,” que tanto se repite hoy, es fruto del intento por parte de libreros, bibliotecarios, distribuidores de libros... de organizar sus estantes de la manera más cómoda para facilitar la búsqueda de volúmenes en la abrumadora proliferación literaria de nuestros días. Así surgen numerosos apartados muy útiles, pero no determinantes, para englobar la producción del extenso campo de la ficción.

A los hombres les gustó siempre contar los hechos del pasado. La literatura se dedicó desde sus orígenes a narrar lo que había sucedido en las épocas precedentes. Así surgieron las sagas de héroes y reyes que transmitían las grandes hazañas, gestas y acontecimientos de la historia de los pueblos. La realidad se mezclaba con la ficción, los sucesos se magnificaban y los personajes se revestían de las características propias de los seres que sólo moran en la imaginación de los hombres.

A nadie se le ocurriría hoy decir que lo que escribió Homero era literatura histórica, sin embargo, su proceso de creación es muy semejante a lo que hoy consideramos como tal. El contó de manera bella lo que se había transmitido de generación en generación: los grandes hechos de los antepasados. Lo que hizo entonces Homero, hoy es considerado sin reservas literatura.

Asimismo, en los llamados “libros históricos de la Biblia”, como el Libro de *Samuel* o en el de los *Reyes*, se narra literariamente la vida del rey David, por ejemplo. Según el Concilio Vaticano II : "Géneros literarios son los modos de hablar de que se sirven los escritores de una determinada época, para expresar sus pensamientos". En la Biblia hay muchos Géneros Literarios, o sea, maneras especiales de decir las cosas y de narrar los acontecimientos. Diversos autores escribieron el conjunto de la Biblia en el transcurso de más de mil años, sirviéndose de diversos escritos anteriores y tradiciones orales. Y es muy importante conocer en qué Género Literario está escrito un pasaje de la Biblia, para entender qué es lo que allí el autor quiere decir y significa. Por ejemplo: si el pasaje está escrito en género Épico (épico o epopeya es la narración de hechos muy gloriosos) usará números y comparaciones en superlativos que no pretenden ser entendidos matemáticamente: "Los israelitas eran tan numerosos como las arenas del mar". La plata en tiempos de Salomón era "tan abundante en Jerusalén como las piedras".

También el Nuevo Testamento se divide en tres categorías basadas en sus características literarias: histórico, epistolar, y profético. Los cuatro Evangelios forman aproximadamente el 46 por ciento y el libro de Hechos aumenta esto a 60 por ciento. Esto significa 60 por ciento del Nuevo Testamento traza directamente las raíces históricas y el desarrollo histórico de la cristiandad. El cristianismo se basa en hechos históricos. Esto es inherente a la naturaleza del evangelio en sí. El cristianismo es el

mensaje del evangelio y ¿qué es el evangelio? Son las buenas noticias, la información derivada del testimonio de otros. Es historia, el testimonio de hechos históricos. “El evangelio son noticias de que algo ha sucedido. Algo que pone una cara diferente a la vida. ¿Qué es ese algo que se dice en Mateo, Marcos, Lucas y Juan? Es la vida, muerte y resurrección de Jesús Cristo.” Siguiendo este relato de cuatro tomos, los Hechos dan cuenta de la extensión del mensaje del evangelio de Jerusalén, a Judea y Samaria, y a las partes más lejanas de la tierra, dentro del mundo gentil. Empieza así:

*“En mi primer escrito (el Evangelio de Lucas), Teófilo, me referí a todas las cosas que Jesús hizo y enseñó desde el comienzo hasta el día en que fue recibido arriba, después de haber dado mandamientos por el Espíritu Santo a los apóstoles que había escogido. A ellos también, después de haber padecido, se presentó vivo con muchas pruebas indubitables, apareciéndoseles durante cuarenta días y hablándoles acerca del reino de Dios.”*

También en *Las Mil y una noches* la ficción y la realidad están unidas. Los autores no pretendían hacer una crónica histórica como la que se haría hoy en un ensayo. Daban rienda suelta a su imaginación y creaban paisajes, espacios y circunstancias que son puramente literarias.

Digo esto porque no estoy en absoluto de acuerdo con eso que tanto se dice hoy: que la llamada novela histórica es una moda de los escritores actuales. No es así. Y tampoco es verdad que fuera Walter Scott el padre de este género, como se ha afirmado hasta la saciedad. El más grande de los novelistas románticos escoceses nos dejó hermosísimas novelas históricas, pero no las primeras. Esta manera de hacer literatura es tan antigua como la propia literatura.

Sí es verdad que este subgénero narrativo es propio del Romanticismo y que en el siglo XIX es muy abundante, pero alcanza su máxima vitalidad durante el siglo XX.

La novela histórica es aquella que, según György Lukács, toma por propósito principal ofrecer una visión verosímil de una época histórica preferiblemente lejana, de forma que aparezca una cosmovisión realista e incluso costumbrista de su sistema de valores y creencias. En este tipo de novelas han de utilizarse hechos verídicos aunque los personajes principales sean inventados.

La novela histórica exige del autor una gran preparación documental y erudita, ya que de lo contrario la novela histórica pasaría a ser otra cosa; una novela de aventuras o amorosa, subgéneros en el que la historia se convierte solamente en un pretexto para la acción. Eso es lo que sucede, por ejemplo, en la mayor parte de las novelas de Alexandre Dumas. Por el otro extremo, hay que distinguir también la novela histórica de la historia novelada, de carácter casi ensayístico y en la que los hechos históricos predominan claramente sobre los hechos inventados, que es lo que ocurre por ejemplo con *Hernán Pérez del Pulgar, el de las Hazañas*, de Francisco Martínez de la Rosa.

## Evolución del género.

Quizás la tendencia a considerar a sir Walter Scott como el iniciador de la novela histórica se deba a que sólo llega a configurarse definitivamente como género en el siglo XIX a través de la veintena de novelas del erudito escocés (1771-1832) sobre la Edad Media inglesa, la primera de las cuales fue *Waverley* (1818). Nace como expresión artística del nacionalismo de los románticos y de su nostalgia ante los cambios brutales en las costumbres y los valores que impone la transformación burguesa del mundo. El pasado se configura así como una especie de refugio o evasión, pero, por otra parte, permite leer en el pasado una crítica a la historia del presente, por lo que es frecuente en las novelas históricas encontrar una doble lectura o interpretación no sólo de una época pasada, sino de la época actual. Durante el siglo XVIII, sin embargo, se escribieron novelas seudohistóricas cuya discutible verosimilitud, su propósito abiertamente moral y educativo y su lenguaje poco respetuoso con la época reflejada impedía considerar estrictamente novelas históricas, como por ejemplo *Les incas* de Jean-François Marmontel, en Francia, o *El Rodrigo* de Pedro de Montengó, en España.

El éxito de la fórmula literaria de Walter Scott fue inmenso y su influjo se extendió con el Romanticismo como uno de los símbolos principales de la nueva estética. Discípulos de Walter Scott fueron, en Estados Unidos, James Fenimore Cooper (1789-1851), quien escribió *El último mohicano* en 1826 y continuó con otras novelas históricas.

En Francia, Alfred de Vigny (1797-1863), autor de la primera novela histórica francesa, *Cinq-mars* (1826), y después Victor Hugó (*Nuestra Señora de París*) o Alexandre Dumas, al que importaba sobre todo la amenidad de la narración en obras como *Los tres mosqueteros*.

En Italia surgió una auténtica obra maestra del género, *I promesi sposi* (o *Los novios* editada primeramente en 1823 y reformada después en dos entregas de 1840 y 1842), de Alessandro Manzoni, donde se narra la vida en Milán bajo la tiránica dominación española durante el siglo XVII, aunque este argumento encubre una crítica de la dominación austriaca sobre Italia en su época. En Alemania, Theodor Fontane escribió su monumental *Antes de la tormenta* (1878).

En Rusia, el romántico Alexandr Pushkin compuso notables novelas históricas en verso y la más ortodoxa *La hija del capitán* (1836). Allí se escribió también otra cima del género, la monumental *Guerra y paz* de Lev Tolstói (1828-1910), epopeya de dos emperadores, Napoleón y Alejandro, donde aparecen estrechamente entrelazados los grandes epifenómenos históricos y la intrahistoria cotidiana de cientos de personajes.

En Polonia la novela histórica fue un género muy popular; lo cultivó en el Romanticismo Józef Ignacy Krazewski y después Aleksander Glowacki (*Faraón*, en

1897) y, sobre todo el premio Nóbel Henryk Sienkiewicz, que compuso una trilogía sobre el siglo XVII formada por *A sangre y fuego* (1884) *El diluvio* (1886) y *El señor Włodzyjowski* (1888). Continuó con *Los caballeros tentones* (1900), ambientada en el siglo XV, y con la algo anterior y considerada su obra maestra, *Quo vadis?* (1896) en que se evocan los comienzos del cristianismo en la Roma pagana. En Grecia, se dan todas las tendencias de la prosa europea del periodo de entreguerras y surgieron las novelas históricas y psicológicas de los escritores de esta generación. Destaca M. Karaghatsis y K. Politis.

Los escritores realistas no se dejaron influir por el origen romántico del género y lo utilizaron, como Gustave Flaubert, *Salambó* (1862) o Benito Pérez Galdós con sus *Epidodios nacionales*. En el siglo XX la novela histórica tampoco decayó y sintieron predilección por el género escritores como Mika Waltari (*Sinuhé, el egipcio* o *Marco, el romano*); Robert Graves, (*Yo, Claudio*); Winston Graham, quien compuso una docena de novelas sobre Cornualles a finales del siglo XVIII; Marguerite Yourcenar (*Memorias de Adriano*); Noah Gordon, *El último judío*; Naguib Mahfouz (*Akenatón el berejé*) y muchos otros que han cultivado el género de forma más ocasional.

Para mí, indudablemente, el mejor nombre de este género es Mary Renault. A ella debemos la maravillosa novela *Alexias de Atenas* que aun hoy es utilizada como material complementario de lectura en numerosas universidades para ilustrar la comprensión de eso que se ha llamado “la edad de oro de la Atenas de Pericles. En Oxford se ha dicho que esta genial autora escribía como si de verdad hubiera estado allí.

Puede hablarse asimismo de una novela histórica hispanoamericana que —con los precedentes de Enrique Rodríguez Larreta (*La gloria de don Ramiro*, 1908) y el argentino Manuel Gálvez— se halla representada por el cubano Alejo Carpentier (*El siglo de las luces* o *El reino de este mundo*, entre otras), el argentino Manuel Mujica Láinez con *Bomarzo*, *El unicornio* y *El escarabajo*), el colombiano Gabriel García Márquez *El general en su laberinto*, acerca de Simón Bolívar, el peruano Mario Vargas Llosa (*La fiesta del chivo*, sobre el dictador de la República Dominicana Leónidas Trujillo, *El paraíso en la otra esquina*, sobre la escritora peruana del siglo XIX Flora Tristán) la chilena Isabel Allende (*La casa de los espíritus*), etc...

### **Novela histórica e historia.**

El trabajo más arduo del escritor de novelas históricas es rellenar los huecos documentales que deja la historia con conjeturas que sean a la vez narrativamente satisfactorias y verosímiles. Los fallos a evitar serían la anacronía y el no acomodar los hechos históricos conocidos. Esto presupone una noción clásica de la narración y también de la historia: los hechos conocidos se suponen ciertos, y sólo insuficientes cuantitativamente. La mayoría de las novelas históricas tradicionales aceptan en mayor o menor grado esta premisa, al articularse en torno a algún acontecimiento histórico



conocido. Ya en Scott se trata, por supuesto, de interpretaciones deliberadas de la historia, mostrando las principales líneas de conflicto que han determinado el presente, y la manera en que se resolvió dicho conflicto. La novelas de Scott (*Waverley*, *Ivanhoe*) suelen adoptar una estructura muy clara: dos campos ideológicos, cuyo asentamiento económico y social se analiza cuidadosamente, se enfrentan en un conflicto externo, que es a la vez un conflicto interno para el protagonista, dividido por herencia, educación, vocación, etc. entre los dos bandos. Esta división del protagonista es un anuncio de la síntesis final entre los dos bandos, aunque ésta se presente como la victoria de uno sobre otro. Se trata de un mensaje conservador; o de una propaganda nacionalista. En España Gil y Carrasco hace algo semejante en *El señor de Bembibre*. Los personajes se vuelven alegorías o personificaciones de fuerzas históricas, características raciales o nacionales, etc.

La narración en tercera persona va unida a esta modalidad clásica de la novela histórica, que necesita una voz autorizada.

El contraste presente - pasado está por definición en la base del género, ya sea de modo implícito o explícitamente a través del comentario del narrador. En el caso de la novela histórica en primera persona, aparece un tercer punto de referencia temporal inherente a la autobiografía: la distancia entre el pasado del cronista y su vejez. Un cuarto punto de referencia nos lo da el momento de la lectura: hoy las novelas de Scott ya no son sólo novelas históricas, sino fenómenos históricos, documentos sobre la época romántica.

### **Novela histórica y novela de aventuras.**

La novela histórica se presta a las mezclas. Raimond: novela histórica como novela de aventuras ambientada en el pasado. Fenimore Cooper como modelo (*El último mohicano*). La degeneración de esta tendencia produce las novelas de subgénero temático: el *western*, la película de romanos, etc., cuyo principal atractivo consiste en recrearnos en estereotipos supuestamente históricos y llenos de *tics* genéricos. No digamos ya cuando se producen híbridos como la novela de detectives y la novela de romanos (Lindsey Davis).

Intentos de reconstruir una época con mayor fidelidad sobre la base de una línea de aventuras nos dan novelas como las de Mika Waltari (*Sinuhé el Egipcio*, *Marco el romano* o Mary Renault *Fuego del paraíso*, *El rey debe morir*).

### **Novela histórica y fantasía.**

Se da esta relación en novelas ambientadas en algún período remoto, o en épocas ya consagradas por la tradición fantástica (el ciclo artúrico, etc.). También este género puede reescribirse: así *The Mists of Avalon*, de Marion Zimmer Bradley, reinención del ciclo artúrico desde el punto de vista de las mujeres. Pero es evidente que en esta dirección la historia se convierte pronto en el pretexto de la fantasía.

### **Novela histórica y novela local.**

Me refiero a la novela regional o local en el sentido de mostrar una sociedad específica definida tanto por su paisaje natural y humano como por sus tradiciones que la diferencian de otras regiones. La investigación de estas tradiciones, normalmente usando un observador externo en quien se apoya el lector, la búsqueda de las raíces del presente, puede llevar en la dirección de la novela histórica. La influencia principal sería *Absalom, Absalom!* de Faulkner.

### **Novela histórica y metaficción.**

El contacto de la novela histórica con la metaficción comienza con el problema de la motivación de la narración. El novelista puede elegir efectuar el salto entre el presente y el pasado por decreto, por el privilegio de la invención, o puede intentar motivar la existencia de la misma novela como si se tratase de un documento histórico ficticio (Graves, *I, Claudius*, Eco, *El nombre de la rosa*).

Una forma de novela histórica consiste en insertar en la misma acción de la novela la tensión entre el presente y el pasado que está en la base del género.

### **Novela histórica y biografía.**

Una tendencia especialmente pronunciada en la actualidad es la biografía ficticia de un escritor o un artista. (Ackroyd, Chatterton y *The Last Testament of Oscar Wilde*; Bernard-Henri Lévy, *Los últimos días de Charles Baudelaire*; Robert Nye, *The Memoirs of Lord Byron*).

### **Elementos necesarios de la novela histórica.**

En primer lugar, se requiere un estudio cronológico preciso que nos permita situar los acontecimientos históricos decisivos de la época que no pueden pasar desapercibidos. Ahí hay que insertar la evolución de los personajes: deben crecer, madurar y envejecer de manera acorde con la época en que viven, y los procesos de su cultura y tiempo deben estar presentes en su personalidad. Para ello, debe elegirse una época que facilite esta inserción. Particularmente, prefiero los periodos de crisis. Es en tiempos de dificultad y disminución cuando afloran los valores más profundos y ricos del ser humano.

Concretamente, en mi obra *Felix de Lusitania*, así como en *La Luz del Oriente*, es la gran crisis del Imperio Romano que se afianza en la llamada “dictadura militar” la que permite observar esa tensión entre Oriente y Occidente que nos dará la clave del viaje iniciático del protagonista.

En segundo lugar, es imprescindible una buena documentación para que no se nos escapen los momentos, personajes, circunstancias y hechos del periodo elegido. Para esto, hay que recurrir a las fuentes (documentos de la época, archivos históricos, crónicas...) y a los trabajos de los expertos de la historia, es decir, los ensayos de los historiadores. A esto uniría yo un buen estudio humano y económico que nos dé la población de las ciudades, los recursos, los movimientos humanos...).

En tercer lugar, una buena novela histórica tendrá que estar aderezada con un serio estudio de la vida cotidiana de la época que se quiere retratar. Para este menester, se requiere una inspección ocular personal del escritor de los lugares, paisajes y edificios que han de describirse. La arqueología es una ayuda fundamental. Hoy hay interesantísimos estudios monográficos sobre épocas muy concretas que facilitan detalles precisos sobre la manera de vivir de la antigüedad, sirviéndose de la apreciación e interpretación de la arquitectura y los objetos guardados en museos y colecciones. Por ejemplo, el libro titulado *La vida cotidiana en la Roma del Bajo Imperio* del médico italiano Piero Carcomino.

La alimentación, los modos de viajar, el vestido, el lujo y la pobreza, el descanso y el trabajo cotidiano... son ingredientes que enriquecerán la trama y le darán el tono novelesco, sin hacer que se pierda la sensación de realidad. Además se evitarán los graves anacronismos; como pudiera ser el de hacer aparecer elementos que no existían en la época narrada. Sirva como ejemplo el que descubrí en una célebre novela histórica cuyo título no citaré, en la que el protagonista comía una papilla de maíz en la Grecia clásica, cuando este cereal no llegó a Europa desde América hasta el siglo XVI.

Para conocer con precisión la manera de pensar y relacionarse en la época escogida son muy útiles las cartas, es decir, los epistolarios, pues conllevan una sinceridad que no suele aparecer en otros escritos antiguos. En el caso de *Felix de Lusitania* me serví de las cartas de los Padres de la Iglesia, como Orígenes, Ireneo de Lyon o Cipriano de Cartago que nos ofrecen una visión realista del mundo en que vivían.

En definitiva, el escritor de novelas históricas debe realizar siempre un gran trabajo previo que servirá de marco honesto y real a su obra, a la vez que le facilitará la inspiración.

Como digo en la justificación final de mi novela, *Felix de Lusitania*: “Los escritores que hemos optado por la novela histórica no pretendemos hacer historia; sólo nos mueve el afán literario, pero son la Historia, la Arqueología y las Humanidades

en general, nuestra fuente de información. En mi caso desearía, eso sí, servir humildemente al lector para facilitarle un “viaje al pasado” en esta “máquina del tiempo” de tan fácil manejo que es el libro.

He dicho. Gracias.

## ***Literatura contra desarraigo.* Xosé A. Perozo Ruiz.**

Escritor.

### **Resumen:**

Las reflexiones contenidas en *Literatura contra desarraigo* son una clara interpretación propia realizadas por Xosé A. Perozo. Nacidas del ejercicio literario constante y productivo nos acerca a conceptos actuales como el nacionalismo o la España de las Autonomías. Desde la lejanía, asistimos a la recuperación de la memoria social extremeña, que se trasluce en las novelas del autor son expuestas de manera biográfica en este artículo metaliterario, donde se detiene en la saga de Los Lancharro, o el personaje de Cerrato, ambientadas en la zona geográfica de la Campiña Sur de la Guerra Civil y posguerra.

**Palabras claves:** metaliteratura, novela social, literatura extremeña.

**E**xtremadura es una tierra acostumbrada a despoblarse. A lo largo de la historia nuestra comunidad ha sido camino de paso, cruce de culturas, territorio de disputas y, desde la creación de la ley de provincias de 1882, es una comunidad que ha tratado de asentar una identidad propia en el concierto de las diferentes identidades que conforman el Estado español. Pero, sobre todo, es una tierra de gente ecléctica, creativa y trabajadora que se ha visto obligada a emigrar a lo largo de la historia. Hemos dado desde emperadores a Roma a políticos importantes a España e Hispanoamérica. Hemos exportado desde conquistadores para América y Europa a anónimos emigrantes que han hecho fortuna sin retorno o han soportado miserias por medio mundo. Y hemos producido intelectuales capaces de dejar escrito su nombre en otras culturas, en otras latitudes, sin que, la mayoría de las veces, esas capacidades hayan redundado en beneficio de esta tierra de origen. De esta Extremadura.

No es cosa de calibrar aquí lo que pudo representar el más famoso de los éxodos, el del Nuevo Mundo, para una comunidad que acababa de nacer a la Historia Moderna pero, contra lo que se ha escrito a lo largo del tiempo, los logros de los extremeños allá apenas si redundaron en beneficios sociales para quienes quedaron aquí y, por tanto, para el progreso de su tierra de origen. Sí he pensado reiteradamente lo que ha supuesto para Extremadura la despoblación moderna acaecida entre las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta del siglo XX, tan atroz como aquella del pasado. Media población tuvimos que emigrar como consecuencia de la falta de horizontes de formación y/o laborales. La riqueza estaba en manos de unos pocos con ninguna predisposición a compartirla ni a generar otra que no fuera para ellos mismos, bajo el amparo de la dictadura franquista. Nuestros cortijos, aldeas y pueblos cerraron sus puertas y se echaron a dormir en brazos del abandono mientras la mano de obra y los talentos se iban. Afortunadamente con la España de las Autonomías vino la resurrección, la reconstrucción y el progreso que ahora podemos ver y disfrutar. Sin embargo, para muchos de nosotros, de los emigrantes, el retorno ha sido imposible. Hemos repetido la tozudez del destino.

Porque me ha correspondido vivirlo, he reflexionado lo necesario sobre estas circunstancias y, como mi oficio es el de pensar y escribir, he tratado de reflejarlo en algunos de mis libros. Debo decir que para mí no ha supuesto ningún trauma ni ninguna desdicha el alejamiento, no desvinculación, de la tierra de origen. En ese sentido he sido afortunado, pero debo reconocer que he conocido a muchos otros en el camino a los que el desarraigo les ha dejado marcados para siempre. Unos por la nostalgia hacia el retorno imposible y otros por una especie de rencor enconado contra la realidad que les apartaba del terruño. Y por tanto, también me ha preocupado cuánto hemos dejado de hacer en beneficio de nuestra tierra, cuánto esfuerzo le hemos dado a otras comunidades e, incluso, a otras culturas, como es mi caso.

Es probable que el oficio de escribir me haya salvado. Mi primera novela fue un texto muy extremeño, apenas llevaba fuera de Extremadura un par de años y no

podía ser de otro modo. La titulé *Casta de galgos*, fue finalista en el premio *Felipe Trigo* y, afortunadamente, perdió por tres votos contra dos. Digo que fue una fortuna porque de otro modo es probable que la hubiera publicado y hoy estaría arrepentido puesto que ese texto, entre otros grandes fallos, era una mirada sobre Extremadura que anunciaba el desarraigo del autor que me proponía ser. Sin embargo, transcurrido algún tiempo y el ejercicio de escribirla, me sirvió para mirar hacia atrás con una perspectiva diferente a la de cualquier emigrante nostálgico o resentido, fue esencial en mi reflexión sobre el desarraigo, que tanto me ha preocupado a la hora de enfrentarme a temas relacionados con Extremadura.

Después de varios libros en gallego apareció un tercero que contenía dos novelas cortas y tres cuentos eróticos. Se llama *Misterios gozosos* (Editorial ICARIA, Barcelona, 1991). Menos una, que puede ser universal, las otras cuatro narraciones tienen un deje extremeño inconfundible. Son hijas de la literatura oral absorbida en mi infancia y juventud llerenense, en mi entorno cultural y familiar –mi padre y mi abuelo han sido dos narradores extraordinarios-. Los personajes de ese libro son tipos extremeños, refleja sus costumbres, ambientes... todo huele a la piel de Llerena. No obstante, la primera novela real en la que enfoco una visión puramente extremeña es *La furia del carnero* (Ronsel Editorial, Barcelona, 1994), posteriormente reeditada como *La tragedia de Puerto Hurraco* (Booket-Planeta, Barcelona, 2004). Frente a aquella terrible tragedia tuve la suerte de encontrar elementos mágicos que me permitieron recrear unos mundos -que nada tenían que ver con la denostada España profunda de la que hablaban las crónicas periodísticas-, capaces de transmitir comprensión y amor por la tierra y sus gentes. Quise reconstruir el drama de Izquierdos y Cabanillas con los mismos elementos de una tragedia griega intentando demostrar que hay condiciones humanas, movidas por el destino, que superan cualquier límite geográfico para universalizarse. Enfrentarme a aquel suceso fue para mí un acto de arraigo con mis orígenes y escribir la novela un ejercicio de comprensión desde una mirada externa. La novela fue muy bien comprendida por la crítica nacional mientras que en Extremadura tuvo escaso eco e, incluso, no fue bien entendida por algunos sectores, especialmente los políticos.

El año 1998 celebramos el IV centenario del nacimiento de Francisco de Zurbarán. En ese camino de intento de conexión con Extremadura, en colaboración con la compañía llerenense *Teatro de papel* abordé una empresa literaria realmente interesante, subir a los escenarios la vida del pintor de Fuente de Cantos, tan vinculado a Llerena. Escribí la obra *Tal vez, Francisco de Zurbarán* (publicada por la Junta de Extremadura en edición no venal) y con ella tuve el placer de navegar por el siglo XVII y dialogar con tipos populares y personajes reales de aquel tiempo. Con ellos aprendí a valorar una parte muy importante de nuestra historia, a conocer sus virtudes y pecados, sus glorias y miserias. Escapé de la pura recreación historicista para ensayar una propuesta moderna y dinámica apoyada en las nuevas tecnologías de la imagen. La labor de la compañía teatral fue realmente espectacular a la hora de abordar la puesta en escena. Las representaciones, que se llevaron a cabo en diversos puntos de

Extremadura y Galicia, resultaron un éxito. En Zurbarán traté de personificar el drama del talento que debe buscar otros horizontes ajenos, Sevilla y Madrid, para desarrollar su capacidad artística. No sé si fui infiel a su realidad histórica, ni me importa, pero mi pintor, desdoblado en dos personajes, puso sobre la actualidad de la celebración de su IV centenario la evidencia de que aquel pasado, que algunos tildan de glorioso, tuvo muchas sombras aún no iluminadas.

Alrededor del 2000 abordé un proyecto que hacía tiempo rondaba mi cabeza. Quería contar la vida del siglo XX desde la perspectiva de un emigrante extremeño. De esa intención surgió *Rosas para Gabriela* (De la luna libros, Mérida, 2003). Es casi una novela de memorias, la historia de una saga, los Lancharro, a los que el posparto y la enfermedad de la abuela Gabriela, a principios de siglo, empuja a vivir una serie de peripecias que concluyen con la emigración a Madrid y la forja de una cómoda fortuna como pequeños empresarios en la capital del reino. La fábula concluye con el mayor de los bienes que el narrador puede pedirle al destino, que su hija, también Gabriela, sea la primera Lancharro que pisa las aulas de una Universidad, algo que sin la emigración habría sido una utopía para aquellos pequeños labradores que vivían pegados a la tierra desde el principio de los tiempos. Esta mirada sobre nuestra historia reciente está plagada de sentimientos encontrados, de personajes reales, de circunstancias verídicas, de personas a las que sólo les está permitida la perspectiva del pasado para mirar a su tierra de origen.

La buena acogida de *Rosas para Gabriela*, unida a la satisfacción de haber encontrado unos editores esforzados y emprendedores en Ana Crespo y Marino González Montero, me animó a continuar ahondando en mis visiones y reflexiones extremeñas. De ese empeño nació *5 de agosto de 1936* (De la luna libros, Mérida, 2005). En esta novela Anselmo Cerrato, un supuesto exiliado llerenense del 36, regresa a Llerena en plena transición, bajo la sombra del 23-F acompañado de su nieto Daniel, víctima de la represión de Pinochet. Cerrato tiene tres objetivos. Uno, encontrar la tumba de sus padres, muertos el trágico 5 de agosto del 36 cuando el ejército sublevado entró en la ciudad. Dos, recuperar sus diarios, que dejó ocultos antes de huir. Y tres, obtener noticias de su antigua novia, que consideró muerta al no obtener respuesta a su carta enviada desde México.

Cerrato es un exiliado/emigrante triunfador cuya historia me dio pie para reconstruir la represión franquista en el sur extremeño, la tragedia de toda dictadura actualizándola en paralelo con la de Pinochet en Chile y narrar una gran historia de amor. Amor a la verdad y a la memoria histórica, que poco a poco se va recuperando. Amor a la justicia sin rencores ni venganzas. Y amor a una mujer ausente idealizada por el paso del tiempo. Pero, sobre todo, es para mí la epopeya de la reconciliación desde el conocimiento de los hechos. Quizás por todo ello mi personaje central no es ni un nostálgico ni un desarraigado, es un hombre pragmático, emprendedor, noble e inteligente, como tantos extremeños de la diáspora.



Hasta ahora, este es mi recorrido por la que yo denomino literatura propia contra el desarraigo. Todo escritor tiene sus demonios particulares y éste es uno que me ha acompañado por muchos caminos. Además, vivir en Galicia, otra tierra de emigrantes, y vincularme a su cultura me ha sensibilizado en este sentido, me ha obligado a reflexionar sobre la fuerza de la tierra de origen en el pensamiento y el comportamiento de la gente, víctimas o no del desarraigo. La experiencia ha valido la pena, por ello confío en que la lectura de estos libros contribuya a cambiar esa tozuda realidad que durante siglos ha venido despoblando Extremadura de buena parte de lo bueno que en ella nace.

***El Canon de la novela negra y policíaca.* Juan José Galán Herrera.**

IES “Gonzalo Torrente Ballester”.

**Resumen:**

**Palabras claves:** novela negra, policíaca, poética.

## 1.- La novela policíaca, criminal y negra. El detective y su mundo.

La novela de crimen, como cualquiera otra novela, tiene como misión investigar precisamente “las penumbras del alma”, darnos no una “falsa”, sino una verdadera psicología, penetrar en los dramas humanos y, a través de esos dramas, descubrir realmente unas y otras contradicciones esenciales de la compleja realidad social (...) Por lo tanto, podemos definir como novela de crimen sólo aquella producción en la cual el delito no es tratado como un episodio o una motivación, sino como tema básico, del cual se derivan o con el cual están relacionados, en uno u otro grado, todas las acciones, dramas y conflictos humanos.

## 2.- El problema de las denominaciones.

¿Qué es una novela negra? ¿Y una novela problema? ¿Estamos ante géneros diferentes? En primer lugar debemos tener bien claro de qué estamos hablando, en qué terrenos nos movemos. Pues bien, estamos ante el mundo de las novelas policíacas, novelas que giran en torno a un crimen. Sin embargo, dentro del género policíaco podemos establecer diferentes categorías que marcan diferencias dentro del género. Las divisiones que se han propuesto sobre el género son variadas<sup>1</sup>. Se ha hablado de novela problema, novela policial clásica, novela enigma, novela negra, novela polar, novela neo-polar, thriller... Algunos son sinónimos entre sí y otros se adjudican a especies distintas. Todo ello da lugar a confusiones. Un repaso por su evolución aclarará los términos.

## 3. Antecedentes.

Los antecedentes más cercanos de la novela policíaca los encontramos en un autor norteamericano del siglo XIX: Edgar Allan Poe (1809-49), que sentó los cimientos del género policial clásico —o novela problema—. Como dice Jorge Luis Borges: “*Hablar del relato policial es hablar de Edgar Allan Poe, que inventó el género*”<sup>2</sup>. Escribió tres relatos policiales *Los crímenes de la calle Morgue*, *La carta robada* y *El misterio de Marie Roge*. Estamos ante un género que nace ligado a la narración breve o al cuento y no a la novela. Poe creó el personaje de Dupin, investigador, un razonador lógico, inteligente, infalible, que se vale de toda la información que le llega sin mayor esfuerzo y la analiza desde su apacible residencia. Utiliza sólo la razón y la ciencia, sin necesitar de los grandes medios de la policía para la resolución de los casos. El recinto cerrado y el

---

<sup>1</sup>Todorov hace una sencilla clasificación de la narrativa policial: novela de enigma, novela de suspense y novela negra.

<sup>2</sup>Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Vol. IV, Buenos Aires, Emecé, 1996. p. 189.

detective analítico pasarán a formar parte de los posteriores relatos. El mundo que aparece es el de las clases altas y las mansiones lujosas.

El comienzo de *Los crímenes de la calle Morgue* resulta revelador:

*Las condiciones mentales que suelen considerarse como analíticas, son en sí mismas, poco susceptibles de análisis. Las consideramos tan sólo por sus efectos. De ellas sabemos, entre otras cosas, que son siempre, para el que las posee, cuando se poseen en grado extraordinario. Del mismo modo que el hombre fuerte disfruta con su habilidad física, deleitándose en ciertos ejercicios que ponen sus músculos en acción, el analista goza con esa actividad intelectual que se ejerce en el hecho de desentrañar. Consigue satisfacción hasta de las más triviales ocupaciones que ponen en juego su talento. Se desvive por los enigmas, acertijos y jeroglíficos, y en cada una de las soluciones muestra un sentido de agudeza que parece al vulgo una penetración sobrenatural<sup>3</sup>.*

Rápidamente en Europa surgen dos escuelas de lo que se ha dado en llamar *novela problema*: la escuela anglosajona y la escuela francesa.

Aunque la lista de autores es inmensa, destacaré los más representativos. En la escuela francesa son importantes Gaborieau, Maurice Leblanc, Gaston Leroux y George Simenon y en la escuela inglesa Conan Doyle, G.K. Chesterton y Agatha Christie.

Arthur Conan Doyle (1859-1930) publica en 1887 *Estudio en Escarlata*, donde se perfilan las características del detective Sherlock Holmes. A diferencia de Dupin es un profesional y le pagan por ello. Es frío y misterioso, un maniático del orden, el restaurador del orden al final de la novela.

(Watson) - *De modo, según eso – le dije-, que usted, sin salir de su habitación, es capaz de hacer luz en líos que otros son incapaces de explicarse, a pesar de que han visto los detalles todos por sí mismos.*

(Holmes) - *Así es. Poseo una especie de intuición en ese sentido. De cuando en cuando se presentan un caso de alguna mayor complejidad. Cuando eso ocurre, tengo que moverme para ver las cosas con mis propios ojos. La verdad es que poseo una cantidad de conocimientos especiales que aplico al problema en cuestión, lo que facilita las cosas<sup>4</sup>.*

A partir de este momento Sherlock Holmes se convierte en modelo para muchos escritores. Fueron los franceses y los ingleses los que produjeron la mayor parte de la novela policial clásica, que siguió vigente como modelo en Europa en los años 30 y 40.

---

<sup>3</sup> Edgar Allan Poe, *Historias Extraordinarias. Poemas*, Traducción, selección y prólogo de Diego Navarro, Plaza y Janés, Barcelona, 1973, p. 75.

<sup>4</sup> A. Conan Doyle, *Estudio en Escarlata*, Ediciones Generales Anaya, Madrid, 1982, p. 37.

En la escuela francesa Emile Gaboriau (1832-1873) inventa al inspector Lecoq y Maurice Leblanc (1864-1941) al conocido Arsenio Lupin (ladrón de guante blanco), que rompe con la línea analítica de sus predecesores, introduciendo el azar. Es un superhombre, ingenioso y de grandes cualidades físicas. Gaston Leroux (1868-1927) escribió *El misterio del cuarto amarillo*, protagonizado por Rouletabille. George Simenon (1903-1989) aúna elementos de la novela policial clásica y la novela negra.

G. K. Chesterton (1874-1936) creó la figura del Padre Brown, católico que descubre los crímenes usando la razón (Dios le sirve para distinguir lo verdadero de lo falso). El caso de Agatha Christie es sorprendente. Publica 95 relatos y novelas policiales. Crea la figura de Hércules Poirot y Miss Marple, convirtiéndose en una de las autoras más traducidas de la historia.

En esta etapa hablamos de la novela policial clásica o de enigma. Esta etapa contiene las reglas que lo fundan. Es la novela de enigma que surge desde el crimen pero que pone el acento en el despliegue racional ejecutado por el policía. Hay una búsqueda de la verdad con un método racional. Los enigmas se resuelven a través del método de investigación seguido por el detective, que se convierte así en el héroe moderno, restituidor del orden. Lo importante es resolver el crimen y cómo lo consigue resolver. El crimen está rodeado de pistas que ayudarán a la resolución. Se estudia como un objeto científico. Thomas de Quincey tituló uno de sus artículos publicado en 1827 "*Morder Considered as One of the Fine Arts*".

Características de la novela problema: el investigador inteligente, el problema aparentemente insoluble y la solución racional en las páginas finales que excluye elementos sobrenaturales. La violencia apenas existe.

En la segunda década del siglo XX asistimos a un agotamiento temático y estructural. Pero para explicar el surgimiento de la novela negra debemos atender también al contexto histórico. La situación que se da en EEUU con la 1ª Guerra Mundial, el crack del 29, la *Ley Seca*, el desarrollo de las mafias y la corrupción de instituciones estatales favorece el nacimiento de la *novela negra* en los conocidos *Pulps*, revista de pésima calidad por su impresión defectuosa y presentación sensacionalista, de muy bajo costo y que llegaba a todo el país. Su mejor época fue de 1920 a 1940. La revista *Black Mask* (donde publicó sus relatos Dashiell Hammett) apareció en los años 20 impulsando este género.

Ahora, el detective es un personaje falible, que se ve afectado por el enemigo, que está bajo presiones sociales y que revelará no sólo las verdades circunstanciales, sino también las humanas. Dashiell Hammett instaurará un nuevo modelo. También Raymond Chandler escribió en *Black Mask un relato titulado Los chantajistas no perdonan*, de 1933. En su primera novela *El sueño eterno* (1939) dará a conocer al detective Philip Marlowe.

Estas revistas consagran la palabra *detective* como adjetivo del género: detective tales, detective fiction... Sin embargo, aunque utilicen distintos nombres para el género, el estilo con el que escriben suele llamarse *hard boiled*, aunque esto hace referencia más al lenguaje que al tema.

La transformación del personaje del detective ahora como un ser falible y duro modifica sustancialmente el relato policial clásico. Según Todorov, la novela de enigma está compuesta por dos historias, la del crimen y la de la investigación. La primera cuenta 'lo que efectivamente ocurrió', y la segunda es la de la investigación, explica 'cómo el lector (o el narrador) toma conocimiento de los hechos'. En la novela negra, sin embargo, se fusionan las dos historias (o se suprime la primera y se da existencia a la segunda). Ya no se narra un crimen anterior al momento del relato, sino que este último coincide con la acción. Así, se produce un desplazamiento del foco del relato. Si antes el foco se situaba en el proceso mental y lógico para la resolución de misterios que obligaba al detective a mirar atrás, ahora se produce una sustitución esa retrospectión a favor de la prospección.

El crimen ocupa ahora un lugar privilegiado y es el reflejo de la sociedad. Hay sangre y violencia. El foco ya no se centra en la resolución del enigma, se centra en el crimen. Se ha pasado del cómo al por qué. Ha pasado de ser un entretenimiento matemático a un entretenimiento literario. Importa cómo esté narrada.

La gran mayoría se dedicó a este tipo de novela que le permitía volver a la exploración humana.

Este es el origen de la llamada novela negra, pero su nombre se debe a un francés llamado Marcel Duhamel, que en 1945 creó la *Serie Noire*.

La novela negra norteamericana pone al desnudo los vicios y las ambiciones de la sociedad capitalista, una sociedad donde el dinero y la búsqueda del poder aparecen como los auténticos motores de las relaciones humanas, con su secuela de crímenes, marginación e injusticia.

El caso español es diferente. En España la novela negra norteamericana *hard boiled*, la polar francesa, etc., se introduce a través de las traducciones argentinas de Emecé o las españolas de la Serie Negra. Las condiciones sociales y económicas originaron un tipo de delincuencia y corrupción política y económica fueron caldo de cultivo también para la aparición de la novela negra española, que tendrá unas características propias: realismo, crítica social, culto de la ciudad, violencia, sexo sin mistificaciones y empleo de un nuevo lenguaje fundamentado en sociolectos. A partir de los años 70 se multiplicarán los títulos: *Tatuaje* de M. V. Montalbán, *El misterio de la cripta embrujada* de Eduardo Mendoza, *Beltenebros* de Muñoz Molina, etc. Es una narrativa realista, con un punto de vista irónico y crítico, que utiliza técnicas como el *pastiche* o el *collage* y tiene como base la estructura de la novela negra.

#### 4.- Características de la novela negra.

##### a) El lenguaje y la fuerza de los diálogos.

El lenguaje que se utiliza es un lenguaje de estilo realista. La novela negra introduce una novedad literaria respecto a la novela policial clásica y es la entrada de un lenguaje nuevo, duro y violento, el lenguaje de la calle. Busca ese lenguaje callejero, cortante, coloquial o del hampa. Además, el decoro no debe romperse nunca, como tampoco la verosimilitud. Así, si habla un policía o un detective sobre un arma de fuego, conocen a la perfección el arma que utilizan, distinguen un revolver de una pistola. Además, deben utilizar también la jerga adecuada.

La prosa es una prosa cargada de verbos de movimiento. Y las descripciones son eminentemente visuales, muy breves.

*Una sucursal de banco como todas las de provincias. Un largo mostrador de roble. Cinco empleados inclinados sobre sus escritorios<sup>5</sup>*

El diálogo es un vehículo para mostrar la psicología de los personajes y sus fantasmas. Así, los diálogos ágiles y de ritmo cinematográfico inundan las páginas. En Chandler la tensión de los diálogos hace que lo que dicen los personajes nunca sea trivial. En dos conversaciones de Philip Marlowe con el mayordomo:

- *¿Quién le ha informado de mi visita?*
- *Las ventanas de la señora Regan dan al invernadero. Nos vio entrar. He tenido que decirle quién era usted.*
- *No me gusta eso dije.*  
*Sus ojos azules se helaron.*
- *¿Trata de decirme cuáles son mis deberes, señor Marlowe?*
- *No. Pero me estoy divirtiendo mucho tratando de adivinar en qué consisten<sup>6</sup>.*
  
- *¿Quién es? – pregunté.*
- *La señorita Carmen Sternwood, señor.*
- *Deberían ustedes destetarla. Parece que ya tiene edad suficiente<sup>7</sup>.*

---

<sup>5</sup> George Simenon, *El caso Saint-Fiacre*, El País, Serie Negra, Madrid, 2004, p. 86.

<sup>6</sup> Raymond Chandler, *El sueño eterno*, Alianza Editorial, Madrid, 2002, p. 20.

<sup>7</sup> Raymond Chandler, *op. cit.*, p. 7.

## b) El narrador.

El narrador de esta novela suele aparecer en primera persona, de esta forma de trata de dotar de mayor realismo a la obra. Este narrador coincide normalmente con el protagonista, que en ocasiones es un investigador privado (detective privado o incluso policía) y en otras un criminal. También podemos encontrarnos ante el caso de que el narrador sea un personaje secundario, un amigo del detective, que tiene elevados conocimientos de la historia dada la estrecha amistad con el protagonista. Sin embargo, no siempre sucede así. No debe extrañarnos encontrar narradores en tercera persona, como en el caso de Dashiell Hammett y George Simenon, por ejemplo.

## c) Los personajes.

Los personajes se presentan normalmente por oposición: Detective / Criminal. El personaje principal suele ser el detective, como en *El Halcón Maltés* de Dashiell Hammett, aunque también puede ser un policía (el comisario Maigret en *El caso Saint-Fiacre*) o incluso el propio asesino. El detective duro (*bard-bolied*) sale a las calles, ya no se queda en su casa, no hay tiempo para la deducción y el análisis, tiene que salir a buscar algo que muchas veces no sabe qué es. Además, este detective es un profesional (tiene su propia oficina) y gana dinero con ello. Tiene sus propios métodos: soborno, amenazas... Y su propio código moral. Actúa como justiciero. Es un tipo solitario, duro, desencantado de la vida, moralmente inflexible: el retrato de un perdedor. Es un triunfador profesional pero perdedor como individuo.

El detective de la novela negra suele tener una oficina ruinoso, no está situado muy bien económicamente. Bebe, anda con mujeres y cobra unas cantidades fijas como honorarios. Además, parece tener más un interés personal que profesional en el caso.

Con estas palabras retrata el propio Raymond Chandler el personaje del detective en *El simple arte de matar*.

*Pero por esas malas calles debe caminar un hombre que no sea necesariamente malo, que no tenga mancha ni miedo. En este tipo de relatos, este hombre debe ser el detective. Es el héroe; lo es todo. Debe ser un hombre de la cabeza a los pies, a la vez ser un hombre corriente y un hombre especial. Debe ser [...] un hombre de honor. [...] No es un eunuco ni un sátiro; creo que podría seducir a una duquesa pero estoy casi seguro de que no tocaría a una virgen; si es un hombre de honor para una cosa, lo es para todo.*

*Es un hombre relativamente pobre, porque si no no sería detective. Es un hombre corriente, o no andaría con gente corriente. Conoce a la gente, o no podría hacer su trabajo. No acepta ni dinero poco limpio de nadie ni la insolencia de nadie sin su correspondiente y desapasionada venganza. Es un hombre solitario y su dignidad se basa en que la gente le trate con respeto o, si no, lamenta haberle*



*conocido. Habla como corresponde a un hombre de su época, es decir, con ingenio descortés, con una percepción aguda de lo grotesco, con repugnancia por lo falso y desprecio por la mezquindad*<sup>8</sup>.

El detective y su investigación dejan de ser el elemento que introduce el orden en el caos para ser, en palabras de Hammett, *el hombre ciego en una habitación oscura buscando un sombrero negro que no estaba allí*<sup>9</sup>.

#### **d) El tiempo.**

Estos relatos normalmente son lineales, directos, siempre hacia adelante. El conocimiento de hechos pasados normalmente se consigue por la información de terceros.

En muchas ocasiones son conductistas. El narrador nos lleva de la mano como si de una cámara se tratase, se hace una descripción pormenorizada de cada uno de los movimientos de los personajes, señalándose la hora precisa en la que se producen, con un seguimiento absoluto de sus pasos. Esto es muy útil para mantener la tensión.

El tiempo de la narración es posterior a los hechos contados. La historia se narra en tiempo pasado, pero el uso constante de los diálogos nos da la sensación de inmediatez, de presente. Asistimos como lectores a una narración en la que la información sobre el hecho delictivo y la resolución del misterio nos llega poco a poco y en pequeñas dosis. Nos llega la información a la vez que le llega al protagonista, facilitándonos así la identificación con este personaje.

#### **e) El espacio.**

El espacio elegido por este tipo de novelas es de tipo urbano, aunque no faltan algunas en las que el entorno rural sirva de marco para la historia. En cualquier caso, la atmósfera que se respira y que es fundamental para la novela negra, es una atmósfera de tipo delictivo, donde el delito, la infracción, la amenaza y el asesinato son denominador común. Espacio urbano, opresivo, social y realista por antonomasia. Este espacio es precisamente una de las características que lo diferencia de la novela policial clásica porque el detective se ve obligado a salir a la ciudad y a mezclarse con los distintos estratos sociales, se ve obligado a salir de su entorno social para moverse en un terrero que no conoce. El espacio ya no es mera función del esquema crimen-investigación-solución sino que sirve también para otros aspectos como son la crítica social y la

---

<sup>8</sup> Raymond Chandler, *El simple arte de matar*, Universidad de León, 1996, pp. 78-79.

<sup>9</sup> David Geherin, *Private Eye: The Image in Fiction*, Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1985.

búsqueda de identidad cultural. Se abandonan los escenarios aristocráticos y sofisticados para adentrarse en la “jungla de asfalto”, es decir, la gran ciudad.

Se trata de un ambiente de alta peligrosidad, en extremo violento, donde el poder y el dinero motivan la acción, donde la noche es caldo de cultivo para los acontecimientos.

La ciudad (tema literario de larga tradición) adquiere en la novela negra un gran valor porque en ese espacio urbano es donde tiene lugar el crimen.

### **f) Acción.**

En estos relatos se plantea un misterio que debe resolverse. Así, la acción se encamina hacia la resolución del problema planteado. Sin embargo, el interés no gira alrededor de un crimen inexplicable, sino en torno a la violencia cotidiana. A través de sus páginas, el autor se propone, además, desentrañar el impulso escondido que mueve a los personajes y que justifica la existencia del relato desde el principio al fin. No se narra un crimen anterior al momento del relato, el crimen coincide con el momento de la acción. Así, por ejemplo, en *El caso Saint-Fiacre* de Simenon, el policía que investiga el caso recibe una nota en la que se le avisa de que va a cometerse un crimen: *Les comunico que se cometerá un crimen en la iglesia de Saint-Fiacre durante la primera misa de difuntos*<sup>10</sup>. El crimen se comete en presencia del comisario Maigret.

La violencia es constante y progresiva. Desde un comienzo este tipo de narración se caracterizó por la trama violenta, acción muy dinámica, realismo crítico y lenguaje cortante y coloquial. Todo es demasiado violento y vertiginoso.

El crimen ya no es una de las bellas artes, sino algo más bien brutal y muchas cometido por gente estúpida o sin escrúpulos. Se abandonan las mansiones o yates sofisticados para volver a los callejones o pisos malolientes.

El crimen no es un fenómeno aislado que pueda diseccionarse tranquilamente en un laboratorio, sino una especie de epidemia que permea cada rincón de la tortuosa alma humana.

- ¡De rodillas!
- Una pausa. Un ronco jadeo.
- ¡Más aprisa! ¡De rodillas! ¡Y ahora pide perdón!

Un nuevo silencio, muy largo. Un grito de dolor. Esta vez no fue un puñetazo lo que recibió el asesino, sino un taconazo en plena cara<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> George Simenon, *El caso Saint-Fiacre*, El País, Serie Negra, Madrid, 2004, p. 10.

<sup>11</sup> George Simenon, *op. cit.*, p. 128.

-¡Sal de aquí!

*El conde empujó afuera a Emile Gautier y cerró la puerta. El grupo comenzó a bajar las escaleras. Emile Gautier sangraba. No encontraba el pañuelo. El médico le alargó el suyo.*

*El espectáculo era espantoso: un rostro magullado, lleno de sangre; la nariz no era ya sino una masa sanguinolenta, y tenía el labio superior partido<sup>12</sup>.*

La atmósfera se carga constantemente con el humo de los cigarrillos y los vapores etílicos:

*Maigret llenó una pipa. Ese era el principal motivo por el que había decidido conversar fuera. No obstante, había observado que el médico fumaba en la habitación de la difunta; y Maigret estaba acostumbrado a fumar en cualquier sitio<sup>13</sup>.*

### **g) Intención de crítica social.**

Esta intención de crítica social se hace desde una narrativa realista. Los escritores describen la sociedad de su tiempo, una sociedad en crisis, donde las mafias tienen el poder y las instituciones públicas son corruptas. De ahí que la figura del detective sea la de un solitario que se sitúa más allá de la legalidad.

## **5.- Primeras traducciones de novela negra en España**

La moda en España ha llegado demasiado tarde y demasiado impregnada de oportunismo mercantil. Los libros de Hammett y Chandler ya habían sido vertidos al castellano en luengos lustros, desde aquella célebre colección de GP Policiaca hasta las ediciones en piel de Aguilar, llegando hasta el libro de bolsillo de Alianza en los finales de los sesenta. Ross Mac Donald aparecía en la argentina *El séptimo círculo*. Patricia Highsmith en *Carroccio* y *Noguer*, y *Hadley Chase* y *Peter Cheyney* con su inefable *Lemmy Caution* estaban ya en poder de todos los aficionados. No nos llamemos por lo tanto a engaño, pues estos últimos años de la moda impulsada por lanzamientos editoriales, publicitarios o televisivos —los telefilmes norteamericanos hicieron el resto, desde *Los intocables* a *Starsky y Hutch*— no han supuesto ningún descubrimiento. Todo estaba ya descubierto, sin excepciones apreciables, hacía ya varios lustros. La novela negra en España no ha pasado de ser un mediterráneo más.

## **6.- Novela policial española en la posguerra**

---

<sup>12</sup> George Simenon, *op. cit.*, p. 129.

<sup>13</sup> George Simenon, *op. cit.*, p. 26.

Pero estos redescubrimientos han provocado una consecuencia nueva: son ahora los escritores españoles los que se lanzan al cultivo de este género, que está dejando así de ser foráneo para convertirse en nacional y hasta en autonómico. Los primeros intentos serios en la posguerra española para hacer novela policial —dejando aparte prehistorias— no llegaron influidos por la novela negra norteamericana, sino por Simenon en todo caso (y de hecho, Simenon y la Christie son los dos autores policiales más vendidos en España en toda su historia). Pero Maigret no es ni negro ni detectivesco, sino una mezcla de ambos estilos, ya que el gran narrador belga procedía del contexto francés, y llegó al realismo a través de los folletinistas y de Balzac, que tampoco son tan distintos a no ser por ese maldito detalle de la calidad, algo que ahora, a pesar de todos los intentos, sigue sin pasar de moda.

Así, Mario Lacruz se inventó *El inocente*, Tomás Salvador —que por su profesión de policía y su vocación por la novela de acción y realista llevaba mucha ventaja— publicaba *Los atracadores* y *El charco*, y finalmente Francisco García Pavón explotaba el costumbrismo manchego injertándolo en un personaje en principio original: el Plinio. Pero Lacruz interrumpió su carrera como novelista para editar muy bien a otros novelistas, Salvador se intelectualizaba y se hacía, por lo tanto, peor, y García Pavón se repetía sin avanzar demasiado. Y así llegamos a finales del franquismo y los primeros años de la democracia, en la que una de las modas lanzadas —entre las narraciones políticas o las históricas— que más éxito tienen es la de la novela policial a la manera norteamericana, pero también a la española, y que no nos cojan confesados, que es peor.

## 7.- La novela policial española a partir de los setenta

El primero y el mejor fue Manuel Vázquez Montalbán, desde luego, a quien un personaje de una novela política —*Yo maté a Kennedy*— se le independizó para interpretar *Tatuaje* y se convirtió en Pepe Carvalho. Carvalho no tiene otro rostro que el de su creador, porque además no es otra cosa que un espectador tierno y con cierta suerte, que desgrana sus historias sin complicarse demasiado la vida en busca de argumentos más o menos violentos o sofisticados. En resumidas cuentas se trata de un sabio y escéptico periodista que ha llegado a la madurez de no intentar traspasar sus debidos límites.

Tras Vázquez Montalbán llegó el diluvio. Hasta un británico profesor de español en Oxford, que se oculta bajo el seudónimo de David Serafín, ha creado un género de novela policial, no exactamente negra, más simenoniana, levemente costumbrista también y con ciertas dosis de detección, escrita en inglés —se han traducido ya al castellano dos, con el título de *Sábado de Gloria* y *El metro de Madrid*—, en las que se retrata con humor, superficialidad y corrección anglosajona las más aparentes contradicciones de la transición democrática española. Pero abundan los narradores abocados fatalmente a la temática policial como Andreu Martín y Juan Madrid, o a buscar a su través soluciones a otros caminos, como la mayoría de los restantes citados.

No hay que olvidar, sin embargo, que a este género le falta siempre algo, un último dato final para acceder al nivel del arte. El propio Raymond Chandler, que traspasó la frontera, lo explica en una de sus cartas: la novela policial necesita un truco artificial, una convención infranqueable, para seguir adelante.

De ahí el problema que aqueja a los mejores escritores citados, a Manuel Vázquez Montalbán, el maestro, o a Eduardo Mendoza, el narrador mejor dotado: no se creen el género que utilizan, no caen en esa trampa de la convención interior, necesitan siempre justificar mediante otros datos —la cultura, la política, el humor, por ejemplo— unas obras de las que en profundidad descreen. Hasta el reciente *Pájaro en una tormenta*, de Isaac Montero, se transforma en una narración realista y ética, y eso la salva; y otro de los mejor dotados, Jorge Martínez Reverte, deshace sus libros policiales —los de Gálvez— entre el humor y la política, pues si se pone serio la tragedia le abruma, como sucedió con *El mensajero*. Lourdes Ortiz creó un detective femenino con gracia y agilidad, pero no ha insistido después, y Rosa Montero sólo ha tocado el género tangencialmente en *Te trataré como a una reina*, pero es un problema de ambiente, no central de su obra.

## 8.- Vázquez Montalbán y su visión de la novela negra

Uno de los temas que más interesan dentro de la obra de Vázquez Montalbán es como usa los esquemas de la novela negra para reflejar la realidad de una España en plena transición.

En una entrevista publicada en *Quimera* en 1988 afirma

*Yo siempre he defendido que no estaba haciendo novela negra, la novela negra es otra cosa. Andreu Martín hace novela negra, Juan Madrid en parte hace novela negra. Yo creo que la hago más que Mendoza... pero no es por una cuestión de nobleza; a mí me irrita mucho la pereza crítica y las actitudes preconcebidas, y aquí en cuanto pueden clasificar y decir "bueno, esto es novela negra, esto es novela policial" entonces ya hay una manera de tratar ese libro: como a ese niño menor de familia que te sorprende de vez en cuando con algo que no está mal; esa actitud de decir "mira éste que yo pensaba que no podía o no sabía, ha hecho algo impropio de su edad, es maduro para su edad" y eso es bastante irritante. Poco a poco se va demostrando que toda composición literaria es una convención y ahí reside el mérito de la convención, pues además ese género se parece a otro género, es una convención añadida, y la sanción ha de ser a posteriori; nunca puede ser el pretexto antes, sino una vez asumido el texto, que es verdad literariamente o es mentira literariamente. A ese nivel han llegado unos cuantos, pero aún en España eso está por ver, y en Francia tres cuartas partes de lo mismo; lo que ocurre es que allí hay un público arropador mucho más importante, hay críticos especializados espléndidos, y ahora están traspasando la barrera. Para mí fue una sorpresa que publicasen la crítica de la traducción de *Los pájaros de Bangkok* al francés en la primera página del cuaderno literario de *Le Monde*, lo cual indica que hay un cierto cambio de actitud.*

Las motivaciones del autor para adentrarse en el género van mucho más allá de la conocida apuesta ética con un amigo editor. Hay un motivo tan claro como es la situación literaria: anquilosamiento de la novela realista española de principios de los 70 encastillada en sus propias formas.

*En el momento que se produce la crisis queda dentro de una situación crítica cualquier posibilidad de literatura relacionada con la descripción de lo real, con un cierto sentido lo temporal, de lo histórico, que tratase de acercarse a describir los procesos que es estaban dando en la realidad. Y no solamente eso, lo que podría afectar a una descalificación de la novela como posible soporte de planteamientos ideológicos o de descripción del tiempo real, sino que además implicaba un desdén por todo lo que en la novela pudiese haber de comunicación; es decir, la crisis del realismo no sólo implicaba el que estuviera mal visto que las novelas tratarasen de reflejar lo que pasaba, sino el cómo se reflejaba lo que pasaba. (...) Una novela tenía que ser un merodeo verbal-lingüístico, y los elementos como tema, argumento, historia, intriga, no debían distraer al lector de ese paseo por la nada por el aire.<sup>14</sup>*

Otra de los condicionamientos para el nacimiento de la novela en España proviene de la propia situación política ya que nos encontramos en pleno desarrollismo con el franquismo agonizando y las estructuras capitalista en vías de desarrollo. Estos dos factores conforman la novela de Montalbán hasta tal punto que la alejan del canon. Sabemos que la novela negra surge en cierto modo como repulsa de la sociedad urbana anglosajona, con una crítica social. En cambio en Montalbán encontramos un claro compromiso de izquierdas y a la vez de rechazo hacia lo yanqui.

Estas características cristalizan en la figura de Carvalho que es un habitante de la Barcelona mas castiza en contraposición a la vez con la burguesía catalana. Es en este juego en el que nos encontramos cuando se inicia la serie con *Yo maté a Kennedy* (1970) y se continúa con *Tatuaje* (1975).

*En lo que a mí respecta, yo que soy el más señalado como uno de los instigadores de esta conspiración, me acerqué a la novela negra involuntariamente en Yo maté a Kennedy, no para hacer una parodia, sino para hacer un desguace sistemático y, en el fondo una novela muy culturalista (...) lo que más puede emparentarme con esa posible novela negra española sería el ciclo realizado a partir de Tatuaje. Es una novela policiaca en casi todos los requisitos (...) a partir de la experiencia narrativa encuentro una serie de ingredientes que me van a permitir desarrollar una novela que, reuniendo elementos de desguace de la novela negra norteamericana, la veo más clasificable dentro de la literatura crónica, una literatura de descripción de un ambiente a partir de elementos técnicos, literarios, que sin duda pude haber tomado de la novela negra norteamericana<sup>15</sup>.*

Es por estos motivos por los que la novela de Montalbán se muestra mas alejada de los cánones de la novela negra de Chandler o de Hammett. Cosa que si hacen los continuadores del género en España como Juan Madrid o Andreu Martín. Este es

---

<sup>14</sup> Sobre la inexistencia de la novela policiaca en España. La novela policiaca española Universidad de Granada 1989

<sup>15</sup> Ibidem.

uno de los condicionantes que causan sorpresa a la hora de analizar la novela de Vázquez Montalban desde una perspectiva canónica. La creación de un personaje, gourmet y de izquierdas rechaza de plano la visión de Hammet o de Chandler acerca de ese malvividor que va de tugurio en tugurio tratando de sonsacar algo. Este es un personaje vitalista, vividor en el mejor sentido de la palabra. Que reflexiona mejor ante una fideua de mariscos que ante un whisky de malta. Es un detective mediterráneo y no europeo de ahí que tampoco sea asimilable al frío modelo simenoniano. Para ello que mejor que la Barcelona preolímpica con un sabor añejo que ya habían retratado contemporáneos suyos como Marsé.

Su afición a la cocina es una manera de ver y de acercarse al mundo, una característica fundamental de su personalidad, el violín o la jeringa de Holmes. La cocina, la manera de comer o no comer, en definitiva dice mucho de Carvalho, dice mucho a Carvalho sobre los personajes que le rodean, sobre los que le frecuentan, a los que se enfrenta. Cocina como forma de conocimiento. Dime qué y cómo comes, y te diré quién eres.

Cocina como cultura y cultura como cocina: así surge otro de los temas de Carvalho que más llaman la atención al lector de novela negra. El culturalismo. Una de las escenas más famosas de la serie es la quema de libros de poesía por parte del protagonista. A lo que el autor una vez preguntado por esto respondió que se “había sentido muy molesto por no figurar en una antología de poesía amorosa publicada hacía poco tiempo”. Pero si hay que destacar una escena donde el culturalismo destaque sobre los demás aspectos dentro de la serie de Carvalho, esa es la de la cena con Fuster su amigo abogado e igualmente culto y gourmet en la novela *Los mares del sur*. En esta escena aparece el alter ego de Montalban en estado puro: quemalibros, gastrónomo, borracho, gamberro, con amigos también gamberros y muy cultos que se burlan de la cultura con ese afán desacralizador. Aparece citas y referencias literarias: Pavese, Eliot, Lorca, Alberti y en la que uno de los temas más identificativos de Carvalho la huida imposible a un Sur inexistente está más presente que nunca.

Pero la cocina también unida a la ideología: la cocina como símbolo de una posmodernidad traída después del franquismo y que nada tiene que ver tampoco con la idea de una izquierda ascética y anticapitalista. Esto le permite a la vez romper con la novela negra con cierta carga de profundidad y cierto experimentalismo que antes tanto rechazaba. El es igualmente experimental y profundo que la novela realista lo único que hace el tomar el marco de la novela negra y romperlo para introducir aquellos elementos que le interesan como autor: la política, la cultura, el humor...todo ello metaforizado en la oficina-cocina donde su fiel ayudante Biscuter se afana en elaborar los platos más sólidos:

*Cuando hago una novela negra, insisto, utilizo los elementos del género, pero no quiero que el género ejerza una presión sobre mí, he aquí una de las cosas que más molesta a aquellos que no*

*comprenden el juego de romper la novela. El lector lee una novela y, de pronto, esta se interrumpe. El héroe le da una receta de cocina. Hay cinco siglos de convención novelesca; hace falta la manera de encontrar cómo asumir bien todo ese patrimonio.*

Se trata de romper el canon de la novela negra para introducir temas que ya poco o nada tienen que ver con los preceptos de las obras de Chandler o Hammet. La novela negra proporciona una planilla para hacer otra cosa. Es un esquema fijo: detective- asunto-ayudante-resolución, dentro del cual se puede experimentar, tratar de hacer algo nuevo. No se trata de romper con el género sino de mover un poco el marco temático para que tengan cabida asuntos de ámbito hispánico o si se prefiere de ámbito barcelonés. Ésta es otra de las peculiaridades de esta novela. ¿Por qué la Barcelona de los setenta y no otra ciudad? Parece que la respuesta nos la da el propio autor al ser la ciudad que mejor conoce y en la cual puede sumergir a un personaje sin que este se sienta incómodo. Pero por otro lado podemos hablar de un ambiente literario mucho más propicio en la ciudad condal que en el Madrid de la transición. Barcelona es mucho más abierta, menos centralista y más cosmopolita. Esto hace que las condiciones de recepción de un género nuevo como la novela negra española que acaba de nacer sean mucho más fáciles. No hay que olvidar que Barcelona será la puerta de entrada de la novela hispanoamericana y de las novedades europeas

Hemos hablado de la creación de la novela y de las implicaciones que esta tiene pero resulta interesante puntualizar lo que afirma la crítica acerca de la misma:

*En cuanto a la crítica, se ha planteado la novela negra a la defensiva, viendo una conspiración de una novela que da facilidades al lector. Que tiene asegurado un éxito comercial evidente, que no se plantea la literatura como lo previo; sino la atención sensorial del lector como su máximo objetivo, dejando la consecución de lo literario como una segunda búsqueda<sup>16</sup>.*

Para finalizar las consideraciones del autor sobre su obra. Sobre la creación de un personaje que muy a su pesar, se convirtió en uno de sus grandes éxitos como escritor muy por encima de la producción poética o de otros intentos dentro de la novela.

El futuro de la novela policiaca española, francesa, italiana o china si quiere integrarse en lo literario es desaparecer como género. A no ser que también tengamos en cuenta que esta afirmación tan tajante puede ser cuestionada ya que sumergiéndonos en el género, respetando las convenciones del género, se pueden conseguir obras maestras, dentro de ese especial género. Pero el acercamiento a lo literario se basa precisamente en la huida de lo unidimensional y en la sensación que puede percibir el

---

<sup>16</sup> Motalbán, *Sobre la inexistencia de la novela policiaca en España*.



lector de que, después de haber acompañado al autor a lo largo de la novela, en realidad, lo que ha vivido es una experiencia lectora pluridimensional<sup>17</sup>.

## **9.- Conclusiones.**

Podemos llegar entonces a una serie de conclusiones que nos llevarían a replantearnos la inclusión de la novela de Vázquez Montalbán dentro de la novela negra tradicional.

La primera de ellas es el uso de la novela negra como un marco, como un esquema compositivo donde insertar toda una serie de temas que no tienen nada que ver con la idea inicial del género tal y como nos ha llegado desde autores clásicos estadounidenses.

La segunda de ellas es la inclusión de estos temas que rompen con la tónica de lo que se espera de una novela de este tipo: la crítica social que aparecía velada en las novelas clásicas aquí salta a primer plano. El tema de la cultura y de los libros parece una ruptura en otro frente, el literario, que tampoco tiene cabida en un género como este. El tema de la cocina hemos visto que funciona dentro de la novela como gran metáfora de la concepción de la vida y de los ideales del detective, es su rasgo característico frente al violín de Holmes.

La tercera conclusión a la que llegamos es la plena consciencia del autor de estar escribiendo novela negra. Este punto es el más curioso de cara a la inclusión en el canon ya que está rompiendo las convenciones de género pero a la vez es consciente de ello. Sabe hasta dónde hay que llegar. Sabe que tiene que haber un crimen, que tiene que haber un detective con un ayudante y que hay que crear una atmósfera. Todo lo demás son añadidos de corte social o cultural que vienen a dignificar la novela. Existe cierto pudor, cierta vergüenza por parte del autor a reconocer que la novela funciona como un producto de consumo. Por esto la disfraza de unas funciones de las que en principio carece y que más tarde van a pasar a ser constitutivas del propio canon de la serie Carvalho.

Estamos pues ante una novela negra. Es novela negra porque cumple con los cánones arriba descritos: el lenguaje, los narradores, los personajes...y es novela negra porque en definitiva existe por parte del autor cierta voluntad de género. Otra cosa son las hibridaciones que se incluyan y que no pasan de ser una serie de experimentos que surgen como consecuencia del afán experimentalista del autor.

---

<sup>17</sup> *Ibidem*.

## 10.- Bibliografía

- AA.VV. *La novela policiaca española*. Ed. Juan Paredes Nuñez. Universidad de Granada. 1989.
- Rainov, Bogomil. *La novela negra. Arte y literatura*. La Habana. 1978
- Gómez Izquierdo, Enrique. La novela criminal: Definición y características. Revista cinco. Enero 2004.
- Campbell, Federico. *Manuel Vázquez Montalbán o la mitología popular*. Infame turba, Lumen, 1971, 1994.
- Fernández Colmeiro, José. “Desde el Balneario”, *Quimera*, número 73, 1988.
- Conte, Rafael. “La novela negra Policías y ladrones o el juego que quería ser real”. *EL PAÍS, LIBROS*, 5 / 8 / 1984.
- Quimaranda. “Carvalho y la cocina. Epílogo conmemorativo del 25º aniversario de Carvalho”, *En El balneario*, edición de enero de 1997, Planeta.

## **II.- Creación Literaria.**



## Ada Salas.

Ada Salas nació en Cáceres en 1965. En 1987 recibió el Premio “Juan Manuel Rozas” de poesía con *Arte y memoria del inocente* (Cáceres, 1988). En 1988 se licenció en Filología Hispánica en la Universidad de Extremadura. Durante los años 1990-91 impartió clases en la Universidad de Angers (Francia). Desde el año 1992 reside en Madrid, ejerciendo su labor docente en Institutos de Enseñanza Secundaria.

Su libro *Variaciones en blanco* (Hiperión, 1994) obtuvo el IX Premio de poesía “Hiperión”. En 1997 publicó *La sed*, y en el 2003 *Lugar de la derrota*, ambos también en Hiperión. En ese mismo año aparece *Noticia de la luz* (Escuela de Arte de Mérida).

Ha publicado recientemente un libro de reflexiones sobre la escritura poética: *Alguien aquí* (Hiperión, 2005). Su libro inédito *Esto no es el silencio* acaba de recibir el XV Premio “Ricardo Molina-Ciudad de Córdoba 2007”. Junto con Juan Abeleira ha traducido *A la Misteriosa y Las tinieblas* de Robert Desnos (Madrid, Hiperión, 1996).

Su obra ha sido recogida en antologías como *Ellas toman la palabra* (Hiperión, 1997), *Poesía española reciente (1980-2000)* (Cátedra, 2001), *La otra joven poesía española* (Igitur, 2003) y *Cambio de siglo* (Hiperión, 2008).

Acercaos a mí. Está quieta  
la noche. Con esta mansedumbre  
abrí su corazón.

Tocad

la quemadura de mis ojos.

A qué región me llegaré a buscarte  
ahora que reposas a mi lado  
en forma de deseo

hombre

cuya belleza apenas  
conocía. Cada día me ciñe  
su cilicio de ausencia.

Me has herido de vida desde toda  
tu muerte

y no hay sueño bastante a tu vacío.

Como piedra obstinada en el vuelo  
contemplo la caída

desde el alto lugar de la derrota.



No limpian las palabras.  
Alumbran una isla en el lugar  
del miedo y extienden una rama  
al paso de los pájaros. Acogen  
cuanto nace del hambre de las cosas  
y mueren en silencio.  
Pero su amor no limpia.

Como no limpia el llanto el rastro  
de estar vivos.

*De La sed, 1997.*

Quién podría creer esta roca elevada  
sobre la luz del mundo  
esta  
devastación de la belleza.  
Y vuelve  
realidad: la comida  
en el campo  
el pez en la costera de tu padre  
el río  
como un cuerpo secreto

los nombres  
que olvidaste  
de la felicidad

y han venido de pronto  
aquí sobre esta cumbre  
saltando entre las piedras

y ha resbalado el pie

y una poca de sangre en la rodilla.

*(Villuercas, II)*

*De Esto no es el silencio, 2000.*

### **III.- Reseñas Bibliográficas.**

## ***José Soto Vázquez [Didáctica de la lengua y la literatura para Primaria].***

Antonio Mendoza Fillola (Coord.). *Didáctica de la lengua y la literatura para Primaria*. Pearson Educación, S.A. Madrid. 2003. 600 págs.

**L**a obra pretende de servir de puente entre el mundo educativo formal y el no formal, por ello, está pensada para ser un complemento de la formación comunicativa, a la vez que un complemento especializado para docentes de la lengua y la literatura. Con una intención práctica, los autores persiguen la presentación de unos contenidos actualizados y amplios que puedan ser de utilidad para la enseñanza de estas disciplinas.

Bajo la dirección de la colección por Antonio Medina Rivilla, el elenco de investigadores y docentes universitarios que firman el libro se compone por Antonio Mendoza Fillola (Catedrático de Didáctica de la Lengua y la Literatura. Universidad de Barcelona), Ezequiel Briz Villanueva (Profesor Titular de la Universidad de Zaragoza), Francisco José Cantero Serena (Profesor Titular de la Universidad de Barcelona), Francisco Galera Noguera (Profesor Titular de la Universidad de Almería), José Manuel González Calvo (Catedrático de la Universidad de Extremadura), Luis Alberto Hernando Cuadrado (Profesor Titular de la Universidad Rey Juan Carlos), Alberto Hernando García-Cervijón (Profesor Asociado de la Universidad Rey Juan Carlos), Luis Sánchez Corral (Catedrático de la Universidad de Córdoba), Félix Sepúlveda Barrios (Profesor Titular de la UNED) y Jesús Terrón González (Catedrático de la Universidad de Extremadura).

Con una estructura tripartita, *Didáctica de la lengua y la literatura para Primaria* organiza un total de quince capítulos en torno a tres ejes de contenido fundamentales: *Marco conceptual* (págs. 1-172), *Bases para la formación lingüístico-comunicativa y literaria* (págs. 173-466), y *Referentes para la reflexión metalingüística* (págs. 467-571). De esta manera, el conjunto de trabajos parciales adquiere una unidad general y una organización coherente que se preocupa de diferentes aspectos lingüístico-literarios, y de su aplicación didáctica.

A su vez, cada uno de los capítulos internos de la obra, en los que figura el nombre de los autores, se compone de un índice de materias que suele tener una

introducción teórica, y un desarrollo práctico de la materia, cerrándose con una reflexión sobre los contenidos. Se agradece sumamente la incorporación final de un epígrafe referente a la bibliografía más relevante y actualizada del tema, de orientación para el lector novel y de profundización para especialistas. La exposición visual de cada tema se plasma en un cuadro inicial, primera página de cada investigación, que tiene un desarrollo discursivo en cada uno de los epígrafes siguientes. Asimismo, son muy útiles las gráficas y tablas dispersas por todo el trabajo que suponen un material añadido para la práctica docente.

El primer bloque de contenidos (*Marco conceptual*) se subdivide en cuatro apartados: *Didáctica de la Lengua y la Literatura: aspectos epistemológicos* (págs. 3-32), *Conceptos básicos en Didáctica de la Lengua y la Literatura* (págs. 33-78), *El enfoque comunicativo* (págs. 79-124), y *El currículum de lengua y literatura* (págs. 125-170).

De la lectura de todos ellos se extraen los conceptos básicos y preliminares para entender la Didáctica de la Lengua y la Literatura, su campo de actuación y su configuración como un área de conocimiento independiente de la lengua, literatura o lingüística. Así, se definen las líneas de investigación que persigue la disciplina (sobre procesos, metodología, contextos, creencias o contenidos), al tiempo que nos describe su situación dentro del proceso comunicativo, con matizaciones sobre la comunicación verbal y no verbal, y las competencias de los usuarios. Especialmente interesante se nos presenta el capítulo sexto del segundo tema que aborda una reflexión sobre la figura del docente de lengua y literatura, al tiempo que sus funciones, que en la práctica, en ocasiones caen en el olvido ante la rigurosa imposición del contenido del área. Finalmente, se cierra el bloque con un capítulo dedicado al *Currículum de Lengua y Literatura. Niveles de concreción. Secuenciación y unidades de programación*. Aunque se nos apunta como un capítulo en constante renovación, ya que las modificaciones curriculares sufren alteraciones y variaciones, Francisco Galera Noguera realiza unos planteamientos previos sobre el concepto de currículum y las perspectivas didácticas del área actuales, de total vigencia para la Educación Primaria, que están por encima de las modas y las oscilaciones legislativas, que se culminan con un amplio abanico de materiales evaluadores en forma de tablas y cuadros.

El segundo bloque de contenido, el más extenso del libro, consta de ocho temas: *Habilidades y competencias lingüísticas* (págs. 175-216), *La lectoescritura. Métodos y procesos* (págs. 217-262), *El dominio de la lengua oral: El dominio ortográfico* (págs. 263-290), *Didáctica de la literatura: las relaciones entre el discurso y el sujeto* (págs. 291-318), *El canon formativo y la educación lecto-literaria* (págs. 349-378), *Las actividades para el desarrollo de las habilidades comunicativas* (págs. 379-424), y *La evaluación de las habilidades lingüísticas* (págs. 425-466).

Estos capítulos tienen por tema central el proceso de lectoescritura, aunque desde diferentes perspectivas de estudio. Desde la descripción de los diferentes modelos de enseñanza, pasando por las competencias y habilidades que de él se

adquieren, pasamos a la descripción del dominio ortográfico en español. De manera que desde este planteamiento, la obra gira hacia la Didáctica de la literatura, situando la importancia del texto literario en el desarrollo de las competencias comunicativas. Así, Luis Sánchez Corral nos muestra los objetivos que persigue la educación literaria, cuyas conclusiones se interrelacionan directamente con la selección de lecturas que realice el docente (en esta dirección son especialmente útiles las colecciones literarias y libros orientativos que apunta el autor). Con una organización correcta del bloque sigue a este planteamiento las reflexiones de Antonio Mendoza Fillola sobre *el canon literario*, entendido como el referente y modelo de la literatura en la Educación Primaria, especialmente de tipo infantil y juvenil, uno de los contenidos fundamentales de la Didáctica de la Lengua y la Literatura. Se culmina el bloque con dos trabajos sobre la importancia que la lectura literaria tiene en el desarrollo de las habilidades comunicativas y como pueden evaluarse esos conocimientos en esta área en concreto, lo que suma un valor añadido del trabajo, diferenciando de la evaluación en otras áreas, con un repertorio de pruebas e instrumentos de aplicación directa en el aula.

Se cierra la obra con *Referentes para la habilidad metalingüística* que se organiza en tres temas finales: *Del conocimiento gramatical al discurso. Sus tipologías textuales* (págs. 469-492), *Los contenidos gramaticales. Aspectos fónicos, morfosintácticos, textuales y léxicos* (págs. 493-544), y *Fonética y didáctica de la pronunciación* (págs. 545-571).

Este bloque, el más gramatical y academicista, actualiza las nociones tradicionales de la enseñanza de la lengua (fonética, ortografía, morfosintaxis...) adecuándola a las nuevas investigaciones en la materia. Comenzando por el discurso y sus posibilidades didácticas Félix Sepúlveda Barrios se acerca a las divisiones tipológicas del texto, ampliando su campo de actuación a la Enseñanza Secundaria, acertado nivel para el análisis textual que propone el autor. Las definiciones que incluyen José Manuel González Calvo y Jesús Terrón González sobre la gramática y sus planos menores (fonética, morfosintaxis y léxico) son un claro y ordenado ejemplo de la intencionalidad práctica de *Didáctica de la lengua y la literatura para Primaria*, a lo que debemos sumar la organizada exposición de la bibliografía que plantean atendiendo a los apartados internos del tema. Se completa el bloque con un trabajo de Francisco José Cantero Serena acerca de la fonética y la fonología del español, en el que, de una manera clara y concisa, se van describiendo y examinando las particularidades propias de ambas disciplinas, sus diferencias y semejanzas. Acompaña el trabajo con representaciones gráficas que, por su sencillez, sirven de ayuda para el docente. Los apartados dedicados a la producción de los sonidos del habla y el sistema fonológico español suponen un repertorio práctico que engloba buena parte de las enseñanzas que se imparten en el área de lengua, y que se cierran con significativas explicaciones sobre el acento, el ritmo o la entonación.

## ***José Soto Vázquez [Aufklärung. Estudios sobre la Ilustración española dedicados a Hans-Joachim Lope].***

*Aufklärung. Estudios sobre la Ilustración española dedicados a Hans-Joachim Lope.* Jesús Cañas Murillo y José Roso Díaz (Eds.). Colección *Magistri*, 1. Universidad de Extremadura, Cáceres, 2007.

Se trata del primer volumen de una colección editada por la Universidad de Extremadura, bajo el título *Magistri*, que viene a reconocer la labor académica, profesional, y personal del profesor Hans-Joachim Lope, catedrático de Literaturas Románicas en la Philipps-Universität de Marburg (Alemania).

El conjunto de autores que firman los trabajos pertenecen o están adscritos, en gran medida, a la Universidad de Extremadura, dada la estrecha y fructífera colaboración mantenida entre la universidad alemana y extremeña. No obstante, se recogen algunas investigaciones de la propia Philipps-Universität de Marburg (Ulrico Winter), Universidad de San Jorge de Zaragoza (María Angulo Egea), Universidad de Valladolid (Rosalia Fernández Cabezón e Irene Vallejo González) o el Consejo Superior de Investigaciones científicas (Joaquín Álvarez Barrientos).

La estructura de *Aufklärung* muestra un claro orden temático, agrupado en torno a cuatro epígrafes principales, que van desde la generalidad, pasando por los principales géneros literarios y sus autores, hasta la erudición dieciochesca. Así, los apartados del trabajo se enuncian bajo los títulos: *Estudios Generales; De prosa y novela; El teatro y sus autores; La erudición y los eruditos*. El eje cronológico del siglo XVIII sirve de hilo conductor en todos ellos, en ocasiones como parte central de los estudios, como ocurre en “El ideario ilustrado en el teatro de Luciano Comella” de Rosalía Fernández Cabezón (págs. 153-168) o “Conflicto bélico y población. Movimientos migratorios en Extremadura durante la Guerra de Sucesión (c. 1690-1725)” de Miguel Rodríguez Cancho y José Pablo Blanco Carrasco (págs. 39-58), en otras como época de recepción de textos anteriores: “Don Ramón de la Cruz en Galdós” de Isabel Román Román (págs. 169-178); o “Las copias de la obra de Berceo en el siglo XVIII” de Francisco Javier Grande Quejigo (págs. 243-255); “La visión del siglo XVIII español en la *Spanische National-Literatur in ihrer geschichtlichen Entwicklung* (1867), de Hedwig Dohm” de Ulrico Winter (págs. 59-68).

La cuidada selección y ordenación de los trabajos por parte de los editores evidencia un trabajo deseable en este tipo de homenajes. Igualmente, el mantenimiento de una misma línea editorial en el conjunto de estudios le ofrece una homogeneidad acorde a las intenciones mostradas en el prólogo del libro por Jesús Cañas Murillo.

Respecto a su interés filológico para la enseñanza de la literatura, en “Impresos dieciochescos del fondo “Rodríguez-Moñino” de Cáceres” de Miguel Ángel Lama (págs. 13-38), *Aufklärung* saca a la luz un amplio conjunto de textos que estaban olvidados, completado con una interesante referencia de datos editoriales, referencias y cifrado en obras anteriores. En este sentido es igualmente interesante la completa bibliografía reseñada en “Utopías y libros de viajes en el siglo XVIII español: un capítulo de historia literaria en la Ilustración” de Jesús Cañas Murillo (págs. 71-88).

Igualmente ilustradores, en esta ocasión sobre la lengua y los usos lingüísticos, encontramos los trabajos “Expresividad, popularismo y color local en la *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas*” de José Manuel González Calvo (págs. 71-88) y “Variación lingüística en *El instruido en la corte y aventuras del Estremeño*, de Clara Jara de Soto” de Antonio Salvador Plans (págs. 89-104). Donde se muestra un variado conjunto de usos dialectales, populares... buscados por el Padre Isla y Clara Jara de Soto. De este modo, los artículos sirven de especial interés para los historiadores de la lengua que pretendan comprobar el estado del español en el siglo XVIII, a través de citas textuales que evidencian las argumentaciones de los autores.

Sobre la pervivencia de géneros novelísticos anteriores versa el trabajo de Miguel Ángel Teijeiro Fuentes “*Los trabajos de Narciso y Filomena*, una novela del XVIII en la órbita de la narrativa bizantina. Algunos rasgos de composición” (págs. 123-134). La exposición de la estructura narrativa de la novela, junto al acercamiento a la descripción y caracterización de los personajes, partiendo de la anagnórisis narrativa, es un ejemplo de análisis de esta novela bizantina, perdida durante siglos hasta la edición rescatada en 2000 por A. Cruz Casado.

Los trabajos sobre el teatro de María Angulo Egea “Los sainetes misceláneos de Luciano Francisco Comella: El día de función nueva, La función casera, El baile deshecho y Juan de la Enreda” (págs. 137-152); de Rosalía Fernández Cabezón “El ideario ilustrado en el teatro de Luciano Comella” (págs. 153-168); y de Irene Vallejo González “*Don Juan Tenorio*, baile trágico representado en Madrid en el siglo XVIII” (págs. 197-208), se acercan a las representaciones teatrales de finales de siglo, con notas interesantes sobre la sociología teatral, las representaciones, el acompañamiento musical, los problemas de edición o el público asistente.

De la influencia en el primer Galdós de la obra de Ramón de la Cruz, así como de las características realistas de sus obras, en especial de los sainetes, sobre los que el canario reflexiona en diversos escritos como “Madrid”. En especial, destaca la profesora Isabel Román la importancia de los tipos literarios de don Ramón de la Cruz



en el modelado de ciertos personajes galdosianos de tipo cómico. “Don Ramón de la Cruz en Galdós” de Isabel Román Román (págs. 169-178).

En otro orden de contenido entendemos el trabajo de José Roso Díaz “El tema del amor en la comedia española de buenas costumbres” (págs. 179-196), cuyo estudio contextualiza y describe la permanencia del código amoroso vigente en la fase de degeneración de la Comedia Nueva. Con una exposición detallada de los corpus de obras que evidencian esa tendencia, citamos por caso a Moratín, Iriarte o Forner, la segunda parte del artículo se centra en la importancia del tema en la estructuración de las obras, los personajes que requieren estas comedias, o los recursos estilísticos utilizados con tal fin.

Concluye el libro con tres estudios acerca de la erudición y los eruditos, como ya advertíamos más arriba. Abre el conjunto Joaquín Álvarez Barrientos “*El fragmentum Petronii* de José Marchena: falsificación y libertina erudición” (págs. 211-224). Álvarez Barrientos desvelo los pormenores editoriales del fragmento de Marchena, unido y ligado a aspectos biográficos de especial interés para el lector. *El fragmentum Petronii*, de principios del siglo XIX, aborda una temática sexual desde la vertiente de la prostitución, la crítica religiosa, las relaciones de pareja o la virginidad, con alusiones a la tradición grecolatina. Las hipótesis sobre el motivo de la falsificación de Marchena nos apuntan hacia la creación metaliteraria y la inclusión de nuevos contenidos a la erudición dieciochesca, ampliando así las posibilidades temáticas del género.

“Feijoo y el Arte de la memoria” de César Chaparro Gómez (págs. 225-242), es un recorrido por las argumentaciones aportadas por el fraile benedictino para desbancar definitivamente el sistema de la memoria artificial como puente de acceso al conocimiento, a favor de los métodos científicos y racionales. Las explicaciones y argumentaciones del trabajo parten de las *Cartas eruditas* de Feijoo en contraste con el argumento *ab auctoritate*, o la *ratione*, apoyando la nueva metodología educativa que se está empleando en las Universidades europeas, necesitada del auxilio de las ciencias para el conocimiento pleno.

Cierra *Aufklärung* “Las copias de la obra de Berceo en el siglo XVIII” de Francisco Javier Grande Quejigo (págs. 243-255). Los planteamientos del profesor Grande Quejigo vienen a completar el *stemma* realizado por Isabel Uría de la transmisión de las obras de Gonzalo de Berceo, ampliando así, la codificación propuesta por Brian Dutton. La detallada descripción de fuentes bibliográficas, copias manuscritas y contraste de diferentes fuentes otorgan al estudio un rigor metodológico acorde al conjunto del libro, que tienen una especial mención en las copias y transmisiones que de la obra de Berceo se efectúa en el siglo XVIII. Finalmente es muy ilustrativo el esquema propuesto en la página 255 de la transmisión de la *Vida de San Millán* que nos plantea el articulista, así como el *stemma* de las copias sueltas que no pertenecían ni a *I* ni a *M*.



Editorial.....	3
I.- Artículos.....	5
<i>Need your love so bad: Los poemas amorosos de Catulo en las letras de blues.</i>	
Joaquín Villalba Álvarez.....	6
<i>Hércules dramático. Un ejemplo de la influencia simbólica en el teatro áureo español.</i>	
José Roso Díaz.....	17
<i>Lectura y familia; una perspectiva histórica.</i> Mercedes Nacarino Ramos.....	
	24
<i>El comentario de textos en secundaria: ejemplo de la estructura del Poema de Fernán González.</i> José Soto Vázquez.....	
	31
<i>Novela histórica.</i> Jesús Sánchez Adalid.....	
	44
<i>Literatura contra desarraigo.</i> Xosé A. Perozo Ruiz.....	
	53
<i>El Canon de la novela negra y policíaca.</i> Juan José Galán Herrera.....	
	58
II.- Creación Literaria.....	75
Ada Salas.....	77
III.- Reseñas Bibliográficas.....	83
<i>José Soto Vázquez [Didáctica de la lengua y la literatura para Primaria].</i> .....	
	84
<i>José Soto Vázquez [Aufklärung. Estudios sobre la Ilustración española dedicados a Hans-Joachim Lope].</i> .....	
	87