

Ediciones IES Santa María de Alarcos



Núm. 10

La escondida senda

Ciclo de conferencias con motivo del
Cincuenta Aniversario del IES Santa María de Alarcos

Ciudad Real, 2014

LA ESCONDIDA SENDA
LA ESCONDIDA SENDA

LA ESCONDIDA SENDA

5



LA ESCONDIDA SENDA

A N I V E R S A R I O

IES SANTA MARÍA DE ALARCOS

CICLO DE CONFERENCIAS

Ediciones Sta. M.^a de Alarcos

La escondida senda —verso de fray Luis de León, que recoge el tópico horaciano del *Beatus ille*— reúne nueve conferencias impartidas por profesores del IES Santa María de Alarcos durante el curso 2013-2014. La celebración del Cincuentenario de este Instituto culmina con el presente volumen, décima entrega de Ediciones Santa María de Alarcos. Si el primero —*Vitam impendere vero*— fue un homenaje a la comunidad educativa y a la historia del Centro, *La escondida senda* es una obra multidisciplinaria que recorre los elementos fundamentales de la música; su práctica y aprendizaje en la escuela y en los institutos; la recogida de romances tradicionales; el tema de la bicicleta en la literatura; un ensayo sobre el escritor liberal Félix Mejía; una nueva concepción sobre la lectura: de la literatura juvenil a la de adultos; la educación vista por Fichte, como medio de regeneración nacional; la criptografía como el arte o la ciencia de ocultar información; y unos sonetos de Juan Alcaide atribuidos a Antonio Machado. El libro se cierra con un poemario de profesores poetas. La diversidad de los temas tratados es la llave que abre esa *escondida senda* que han recorrido juntos los profesores y alumnos del Instituto Santa María de Alarcos durante estos primeros cincuenta años de su existencia.



IES Santa María de Alarcos, Ciudad Real

La escondida senda

Julián Ramón Labrador del Castillo
Vicente Castellanos Gómez
Jerónimo Anaya Flores
María del Pilar Rincón Cinca
Ángel Romera Valero
Luis Fernando Rodríguez Martínez
José Manuel Sánchez López
Miguel Adán Oliver
Pedro Jesús Isado Jiménez

COORDINACIÓN

Julián Amores Toribio ~ Jerónimo Anaya Flores

LA ESCONDIDA SENDA

Ciclo de conferencias con motivo del cincuenta aniversario de
la creación del IES Santa María de Alarcos (Ciudad Real)

INSTITUTO DE ENSEÑANZA SECUNDARIA
“SANTA MARÍA DE ALARCOS”

Ediciones Santa María de Alarcos
Ronda de Granada, 2
13004 – CIUDAD REAL

© Miguel Adán Oliver
© Jerónimo Anaya Flores
© Vicente Castellanos Gómez
© Pedro Jesús Isado Jiménez
© Julián Ramón Labrador del Castillo
© M^a del Pilar Rincón Cinca
© Luis Fernando Rodríguez Martínez
© Ángel Romera Valero
© José Manuel Sánchez López

Imprime: Instituto de Educación Secundaria
“Santa María de Alarcos”, Ciudad Real
Diseño y fotografía de cubierta: César Dégano Martínez
Maquetación: Julián Amores Toribio

DEPÓSITO LEGAL: CR-508-2014
ISBN: 978-84-616-9930-8
CIUDAD REAL, 2014

Impreso en España

Las opiniones y hechos consignados en cada artículo son exclusiva responsabilidad de sus autores. Ediciones Santa María de Alarcos no se hace responsable, en ningún caso, de la credibilidad y autenticidad de los trabajos.

A. M.^a Ángeles de la Peña Hernando,
Emilia Martín Vicente y
Juan Isidro Martín Esteban,
profesores del Instituto Santa María de Alarcos,
que este año alcanzan su jubilación

ÍNDICE

	Página
CARLOS J. RUIZ LÓPEZ	
Presentación	9
1. JULIÁN RAMÓN LABRADOR DEL CASTILLO	
Elementos de la música.....	11
2. VICENTE CASTELLANOS GÓMEZ	
Ver, cantar y contar la música	37
3. JERÓNIMO ANAYA FLORES	
El romancero tradicional en la provincia de Ciudad Real	63
4. MARÍA DEL PILAR RINCÓN CINCA	
Literatura sobre pedales	111
5. ÁNGEL ROMERA VALERO	
Félix Mejía (1776-1853) escritor y revolucionario liberal ciudarrealense	139
6. LUIS FERNANDO RODRÍGUEZ MARTÍNEZ	
Leer literatura: de la literatura juvenil a la de adultos	171
7. JOSÉ MANUEL SÁNCHEZ LÓPEZ	
La educación en Fichte	211
8. MIGUEL ADÁN OLIVER	
Sobre el arte o la ciencia de ocultar información	235
9. PEDRO JESÚS ISADO JIMÉNEZ	
Antonio Machado y Juan Alcaide: sonetos	259
10. POEMAS DEL ALARCOS	293
11. GALERÍA DE IMÁGENES	311

PRESENTACIÓN

Estimado e imprescindible lector:

En la inmensa mayoría de las situaciones, es un motivo de alegría el hecho de cumplir años (quizá no en las personas, sobre todo cuando éstas acumulan un buen número de ellos). Este año cumplimos diez desde que el IES Santa María de Alarcos inició su aventura editorial, y aquí estamos rebosando alegría, fieles a la cita anual. Por eso nuestra felicidad es doble ya que, además, esta publicación representa el broche de oro a las celebraciones que, desde junio de 2013, venimos celebrando en conmemoración del Cincuentenario de la creación de nuestro Instituto, que tuvo lugar allá por el mes de junio del año 1963.

El Consejo de redacción de Ediciones Santa María de Alarcos organizó un ciclo de conferencias, denominado *La escondida senda*, para conmemorar tal efeméride. Este ciclo, constituido por nueve conferencias, ha venido impartándose a lo largo del presente curso académico y desde su mismo comienzo, ya que la primera de ellas, a cargo del Jefe del Departamento de Música, Julián Esteban Labrador, fue dictada como lección inaugural del curso 2013-14. Excepto la primera, todas las demás se han celebrado en el Museo de la Merced de Ciudad Real, edificio muy entrañable para toda nuestra comunidad educativa ya que, como es sabido, nuestro centro «vivió» en él desde 1967 hasta 1995.

Me atrevo a sugerirte, estimado lector, que te dejes llevar, que te dejes acompañar en tu viaje a lo largo de esta escondida senda por estos cultos y magníficos profesores. Ellos te transportarán por un mundo imaginario, a veces sobre pedales, para aprender a leer literatura en todas las etapas de la vida; para conocer las experiencias revolucionarias liberales de nuestro paisano escritor Félix Mejía; para conocer la verdad sobre las propuestas educativas del alemán Fichte; para comprender el arte, ingenioso y casi siempre admirable, de ocultar la información de forma científica. Todo ello mientras vas aprendiendo a ver, cantar y contar mejor la música y todos los elementos que la componen. Si prestas atención, comprobarás como estos ecos musicales amenizan perfectamente la lectura de algún romance propio de la provincia de Ciudad Real, o de algún soneto de nuestros celebrados poetas Antonio Machado y Juan Alcaide. Seguro que tu espíritu estará más reconfortado cuando llegues al final de esta escondida senda.

Gracias a los profesores componentes del Consejo de redacción de las Ediciones del IES Santa María de Alarcos, Miguel Adán, Julián Amores, Jerónimo Anaya, Vicente Castellanos y Ángel Romera, por sus imaginativos desvelos para encontrar el motivo, la excusa, que ilusione cada año al resto del profesorado y poder continuar así esta aventura editorial.

Gracias a Julián Amores por el eficaz e innovador trabajo de maquetación de esta obra. En el presente libro podremos gozar no solo de la lectura de sus diferentes ensayos, también podremos ampliar la información con vídeos que se pueden visualizar de inmediato en nuestro móvil a través de la aplicación *bidi* (códigos QR). Se trata de una innovación que pone a Ediciones Santa María de Alarcos en la vanguardia de la tecnología.

Gracias a César Dégano por el original diseño de la portada y la contraportada.

Y naturalmente, gracias a los autores: Julián Esteban Labrador Fernández, Vicente Castellanos Gómez, Jerónimo Anaya Flores, Pilar Rincón Cinca, Luis Fernando Rodríguez Martínez, Ángel Romera Valero, José Manuel Sánchez López, Miguel Adán Olivar y nuestro profesor emérito Pedro Jesús Isado Jiménez.

Nos hicisteis felices cuando tuvimos la oportunidad de asistir a vuestras sabias lecciones y ahora, tras una lectura reposada de los contenidos de las mismas, nos sentimos aún más dichosos.

Y gracias también a ti, amable lector.

Carlos Javier Ruiz López
Director del I.E.S. Santa María de Alarcos

ELEMENTOS DE LA MÚSICA

Julián Ramón Labrador del Castillo
Departamento de Música

“Error funesto es decir que hay que comprender la música para gozar de ella.
La música no se hace, ni debe jamás hacerse para que se comprenda,
sino para que se sienta”
Manuel de Falla

La música, a diferencia de las artes plásticas, se construye sobre una materia prima inmaterial: el sonido. Éste se produce cuando un cuerpo sonoro es excitado (sacado de su posición de reposo). A partir de este momento inicia un tipo particular de movimiento, llamado vibratorio, donde el móvil se desplaza alternativamente en torno a su posición de equilibrio.

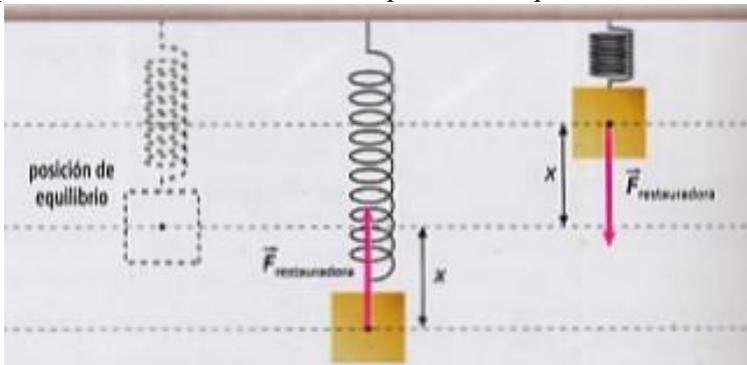


Imagen núm.1: movimiento vibratorio. El cuerpo en reposo atado al muelle, al ser sacado de su posición de equilibrio, inicia un movimiento de vaivén en torno a esta posición, semejante al tipo de movimiento que produce el sonido. Los parámetros de este movimiento (frecuencia, amplitud y complejidad) determinan las cualidades del sonido producido (altura, intensidad y timbre, respectivamente). Fuente: www.fisicanet.com.ar/fisica/elasticidad/ap02_movimiento_oscilatorio_armonico_simple.php

Estas vibraciones se transmiten por el aire, llegan a nuestros oídos donde se transforman en impulso nervioso y, por último, en el lóbulo temporal de nuestro cerebro el proceso culmina cuando se les asigna un significado. En ese movimiento se distinguen cuatro parámetros: duración, altura, intensidad y timbre. El músico combina intencionalmente estos cuatro parámetros para componer música. Ésta puede transmitirse en el tiempo y en el espacio de dos maneras: 1) la tradición oral genera cambios en cada transmisión y limita la complejidad de la música que puede transmitirse ya que la memoria es limitada y 2) mediante un sofisticado sistema de escritura musical, responsable de la enorme complejidad y especialización que la música y músicos, respectivamente, han llegado a adquirir en occidente; en comparación con lo que a este respecto sucede en culturas en las que no existe en absoluto o no ha sido desarrollado en tal alto grado.

El origen de este sistema de escritura, omitiendo algunos intentos previos que podemos encontrar en la Grecia clásica y en otros lugares y épocas, es religioso y podemos situarlo a finales del siglo VI en el seno de una iglesia católica que pretendía garantizar que en todas las iglesias de la cristiandad se cantase exactamente el mismo repertorio de cantos. La intención era evitar que la transmisión oral generase distintos repertorios que a la larga pudieran ser el germen de una división en el seno de la iglesia. Esta idea es totalmente ajena a la música profana donde no importa si la tradición oral produce distintas versiones de una misma pieza. Su evolución aún no ha finalizado pues todavía los músicos están a la búsqueda de nuevas grafías que puedan satisfacer las necesidades de escritura de los músicos de vanguardia.

C Z̄ Z̄̇ K̄ I Z̄ Ī K̄ O C̄ OΦ̇

Ὁ σον ζῆς, φαί νου, μη δέν ὄλ ως σύ λυ ποῦ.

C K Z̄ Ī K̄ Ī K̄ C̄ OΦ̇ C K O I Z̄ K̄ C̄ C̄ CX̄J̄

πρὸς ὄλ ἶγον ἐ σιτὸ ζῆν, τὸ τέ λος ὁ χρόνος ἀπαι τεῖ.

Imagen núm. 2: Epitafio de Seikilos: ejemplo de notación musical practicada en la Grecia antigua. Siglo I. Los renglones pares representan el texto en griego, los impares, una notación musical de tipo alfabético en la que las distintas letras representan diferentes alturas musicales. Además incluye signos adicionales para indicar la duración de los sonidos. Sobre el significado de estos últimos no existe acuerdo unánime entre los especialistas. Como consecuencia, las versiones actuales de estas piezas son sólo hipótesis aproximativas, más o menos fundadas, a la manera en que eran interpretadas en su tiempo. Fuente: <http://eluniversodelamusica.wordpress.com/2010/10/25/epitafio-de-seikilos-siglo-i-a-c/>

XII DO- BIS.

L 407
E 358

VIII

A L-le-lú-ia.

V. Di- ci-te in génti- bus : qui- a Dó- mi- nus regná- vit a li- gno.

The manuscript shows square neumes on four-line red staves. The text is written in a Gothic script. There are various annotations in red ink, including numbers and musical symbols.

Imagen núm. 3: notación cuadrada en tetragrama (siglo XII) que traduce las notaciones adiestemáticas (sin sistema de líneas) anteriores (superior en negro).
Fuente: <http://interletras.com/canticum/notación.html>

Theodor Oesten, Op. 94.

1.

Kuckuck Kuckuck Kuckuck Kuckuck

p

f

Kuckuck Kuckuck

p

The score is written for piano in 3/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody includes several instances of the cuckoo call 'Kuckuck'. The dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*).

Imagen 4: partitura para piano. Periodo clásico.
Fuente: <http://musicalialive.blogspot.com.es/2010/11/partituras.html>

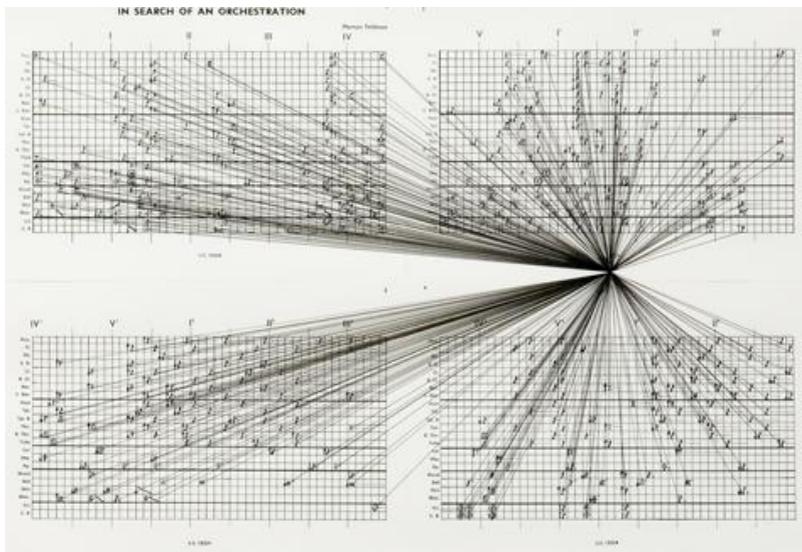


Imagen núm. 5: notación musical contemporánea.

Fuente: http://marcofusinato.com/projects/mass_black_implosion/16.php

Veamos a continuación los elementos de la música y la relación que mantienen con las cualidades del sonido y con los elementos del sistema utilizado para su fijación gráfica.

EL ELEMENTO TEMPORAL DE LA MÚSICA

Como el lenguaje corriente y a diferencia de las artes plásticas que se inscriben en el espacio, la música se inscribe en un tiempo que fluye. La música pone en relación al hombre con el tiempo. La percepción del discurso musical implica que, con la ayuda de la memoria inmediata, lo que se va a oír (futuro) se relaciona con lo que acaba de ser oído (pasado), sin posibilidad para el oyente de poder inmovilizar, congelar un determinado momento que le parece incoherente y se le escapa. El discurso musical acota un fragmento en el devenir constante del tiempo y organiza su duración con la intención de producir en el oyente la ilusión de una cierta

estabilidad que niega el paso mismo del tiempo. Pero ¿cómo es nuestra percepción de la duración?

El ser humano experimenta una dificultad cierta para acceder a una conciencia precisa de la duración absoluta cuando se trata de un periodo de tiempo que aparece como continuo. La dependencia que, sobre todo los ciudadanos de sociedades occidentales, mantienen respecto a sus relojes de pulsera que a veces llegan a ser verdaderos apéndices del cuerpo, da buena cuenta de ello. Cosa muy distinta acontece cuando la continuidad del tiempo resulta dividida por sonidos que mantienen entre sí, en cuanto a su duración, relaciones matemáticas simples de $1/2$, $1/4$, $1/3$, etc. Esta segmentación constituye lo que llamamos el ritmo (en otras palabras: el ritmo organiza la duración, siendo ritmo lo que aparece cuando a alguien se le pide que reproduzca una canción cualquiera dando, por ejemplo, golpes en la mesa). A partir de la mediación del ritmo la medida del tiempo puede alcanzar una gran precisión.

El hecho de que los sonidos mantengan entre sí en cuanto a su duración proporciones matemáticas simples engendra una pulsación más o menos rápida (la serie de percusiones iguales que solemos ejecutar distraídamente cuando escuchamos una canción cuyo ritmo nos engancha). La introducción en la serie de pulsaciones de un acento que aparece de manera regular nos lleva directamente al concepto de compás y a su clasificación:



J.S.Bach: Cello Suite
Nº5:v- Gavotte

En el compás binario se produce una alternancia de pulsaciones apoyadas (thesis) y pulsaciones alzadas (arsis), hecho que provoca que nuestro oído las perciba agrupadas por parejas. El binario es natural, espontáneo, tranquilizador, imagen de nuestra aspiración a la estabilidad. Quizá por ser una proyección de nuestra fisiología que funciona sobre una base binaria: noche-día, sueño-vigilia, inspiración-expiración, sístole-diástole, simetría de nuestro cuerpo respecto a un eje vertical, la marcha al caminar, etc. La mayor parte de las canciones populares, sobre todo las de oficios ligados a movimientos del cuerpo (de leñadores, segadores, herreros, etc.) están fundadas en el binario. El binario sugiere un movimiento de vaivén, de balancín. Es el tipo de compás adecuado para desfilar pues el acento recae siempre sobre el mismo pie. Los músicos lo marcan abajo el tiempo fuerte y arriba el tiempo débil.



Johann Strauss:
Vals del emperador

En el compás ternario una pulsación apoyada retorna regularmente cada tres pulsaciones. El ternario no es espontáneo. No puede habernos sido dictado por nuestra fisiología que nos conduce únicamente al balancín. Su base podría provenir de la combinación de una pulsación con su duplicación, aunque es dudoso que una racionalización aritmética de este tipo pueda explicar su aparición. Los monjes teóricos de la música en la Edad Media consideraban que el binario era impuro, imperfecto, humano y que sólo el ternario era adecuado a la alabanza de Dios (por representar a la Santísima Trinidad). El ternario nos sugiere el movimiento de rotación y el círculo como figura geométrica. Interpretado a partir de una cierta velocidad es percibido como un compás de un solo tiempo subdividido en tres partes iguales (vals). Es bien conocido el hechizo que plantea este ritmo. Engendra un movimiento rotatorio que coloca al hombre en el centro proporcionándole un gozo comparable al del efecto de una droga (los niños buscan este mismo efecto en algunos de sus juegos). La perfección del ternario puede radicar en el hecho de que el equilibrio que aporta es la imagen de la vida, un equilibrio dinámico, el del trompo o la rueda que sólo se mantienen en pie cuando giran.



J.P. Rameau: Giga

Como síntesis podemos proponer el compás binario (dos tiempos) de subdivisión ternaria (cada tiempo se divide en tres tercios), normalmente transcrito como $6/8$. Por ser binario genera el movimiento de vaivén que aporta seguridad y estabilidad. Por ser de subdivisión ternaria genera ese movimiento circular que aporta vértigo, aventura y emoción a la existencia humana. Nuestra sensación vendrá determinada por lo que predomine. En la barcarola, mecedora ideal, se opera la síntesis más agradable entre binario y ternario, o lo que es lo mismo, entre seguridad y deseo de cambio, contradicción que se puede considerar fundamental a la existencia humana. El $6/8$ es el ritmo más frecuente en nuestro folclore.

El binario, el ternario y sus diversas combinaciones nos proporcionan todo lo que organiza los ritmos fundamentales de nuestras músicas tradicionales. En cuanto a la música culta los músicos europeos no parecen haber sentido la necesidad de evadirse de estas ataduras, que no parecían suponer para ellos una limitación, para conquistar una mayor libertad

rítmica hasta al menos el periodo romántico. Entre los primeros intentos de enriquecer el discurso rítmico podemos citar a Brahms con la introducción en sus obras de ecos de ritmos populares de Europa central, Stravinski¹ con sus polirritmias en las que superpone fórmulas rítmicas que no tienen en común el compás y que le fuerzan a una escritura muy compleja, y Olivier Messiaen², quien con su procedimiento del valor añadido o reducido, trastoca definitivamente aquellas bases de las que parecía que jamás podía escapar la música.

EL ELEMENTO MELÓDICO: SUCESIÓN DE ALTURAS Y DURACIONES

El ritmo por sí solo ya es música. Existen músicas reducidas a sólo el elemento rítmico, cuya única riqueza accesoria proviene inevitablemente del timbre, es decir, de los instrumentos musicales con que se interprete.

Si ahora integramos al ritmo una serie de objetos sonoros distintos por poseer alturas claramente definidas aparece otro elemento fundamental de la música: la melodía. Se basa en la capacidad humana de percibir con precisión y de memorizar los cambios de altura: los intervalos. Nuestra sensación de altura sonora es la respuesta sensorial a una determinada frecuencia vibratoria; y nuestra sensación de un intervalo es la respuesta sensorial a la proporción matemática entre las frecuencias de ambas alturas. En la constitución de las melodías cada intervalo funciona con la misma precisión que los fonemas en la formación del lenguaje verbal: de la misma manera que un idioma verbal tiene su repertorio limitado de fonemas, cada “idioma” melódico tiene su repertorio limitado de intervalos, sistematizado en sus escalas. Por eso podemos diferenciar auditivamente idiomas

¹ Stravinski:



² Olivier Messiaen



melódicos (oriental³, árabe⁴, blues⁵, de música celta⁶, etc.) de la misma manera que podemos reconocer idiomas verbales por su fonética aunque no los entendamos. En ello colabora un estilo rítmico asociado ya que tanto la rítmica como la interválica contribuyen a la formación de las melodías.

Pero ¿cómo determinar ese repertorio limitado de intervalos? Nótese que no hablo de notas sino de intervalos, ya que es posible cambiar las notas de una melodía y seguir reconociéndola como la misma siempre que la sucesión de intervalos permanezca inalterada. La cuestión no es tan fácil ya que de la misma manera que cualquier serie de fonemas no constituye un discurso coherente en una determinada lengua, para establecer una melodía no basta cualquier serie de intervalos. El problema, ni sencillo ni totalmente resuelto, consiste en establecer un sistema de afinación que nos proporcione los intervalos que van a conformar parte de las escalas y modos usados por los músicos.

Los umbrales de percepción del oído humano en cuanto a la frecuencia oscilan entre los 16 y los 20000 Hz. El oído humano puede distinguir sonidos con una diferencia de 1 Hz en sus frecuencias. Podríamos tener una cantidad ingente de alturas que integrasen nuestras escalas musicales. Sin embargo la mayoría de las escalas utilizadas por todo el mundo eligen combinaciones sólo de entre 5 y 7 sonidos.

En la selección de estos sonidos el fenómeno físico de la resonancia natural, también llamado acorde de la naturaleza, juega un papel muy importante: cuando los objetos sonoros utilizados en música (cuerdas y tubos fundamentalmente)⁷ vibran no lo hacen emitiendo un único sonido. Emiten simultáneamente un conglomerado de sonidos distintos; el más grave y potente se denomina fundamental. Los demás sonidos (llamados armónicos) son cada vez más agudos y menos intensos y sus frecuencias se

³ Oriental



⁴ árabe



⁵ blues



⁶ celta



⁷ Otros objetos sonoros pueden vibrar de manera inarmónica. En tal caso, los sonidos parciales no mantienen sus fundamentales relaciones matemáticas sencillas. Esto es lo que sucede cuando una varilla vibra estando sujeta por uno de sus extremos

relacionan con la frecuencia de su fundamental mediante proporciones matemáticas sencillas expresables mediante números enteros pequeños, de tal manera que la sencillez en la proporción se considera como criterio del grado de consonancia, algo que Pitágoras había descubierto en el siglo VI antes de Cristo en sus experimentos con el monocordio.



Imagen núm. 6: Monocordio. Consta de una cuerda tensada de un extremo a otro de una caja de resonancia. Además cuenta con una escala graduada (similar a los trastes de una guitarra) y un soporte móvil. De la posición de este soporte móvil depende la longitud vibrante de la cuerda y, por tanto, la nota musical que ésta emite. Fuente: <http://tonybolanyo.wordpress.com/2010/06/23/pitagoras-y-la-musica/>

Imaginemos una cuerda tensada de longitud L :

- Si vibra en toda su longitud produce el sonido llamado fundamental, el más grave que puede emitir. Supongamos que es el do_1 .
- Si hacemos que la longitud vibrante de la cuerda sea $\frac{1}{2}$ de la longitud original obtendremos un sonido más agudo, a distancia de una octava del fundamenta: do_2 .
- Si hacemos que la longitud vibrante de la cuerda sea $\frac{2}{3}$ de su longitud original, obtenemos un sonido que está a distancia de quinta (sol) respecto del fundamental.
- Si la longitud vibrante es ahora $\frac{3}{4}$ de la original, el sonido que obtenemos es un Fa, una cuarta por encima del sonido fundamental,
- etc.

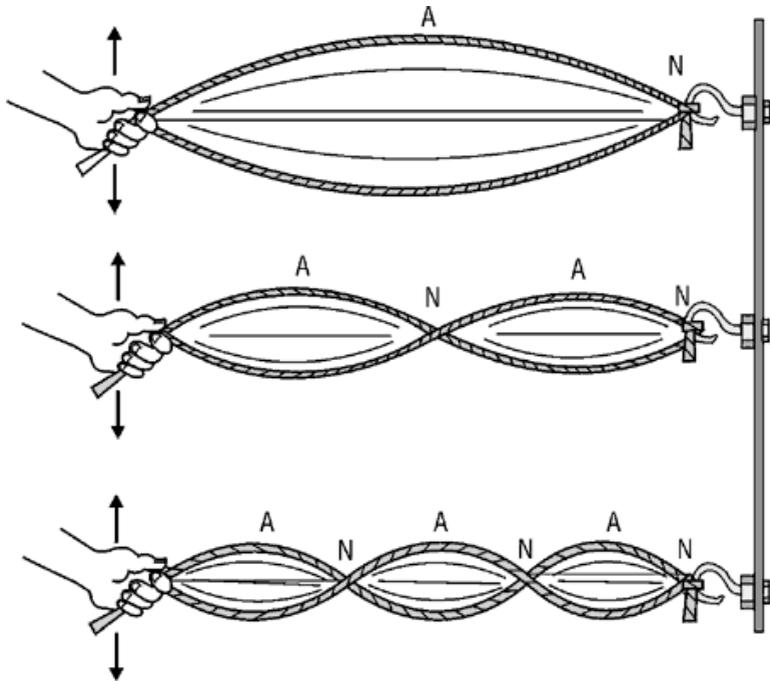


Imagen núm. 7: fenómeno físico armónico en una cuerda vibrante. En la imagen, el sonido fundamental (arriba) y los dos primeros armónicos. Fuente: <http://blogs.elcorreo.com/el-navegante/2012/01/24/la-fisica-la-musica-y-las-ondas-estacionarias/>

La serie de los armónicos guía indudablemente en la elección de los intervalos que van a ser usados en la música pues una escala o modo no es sino un conjunto de sonidos formado por un primer sonido más algunos de sus armónicos más próximos. Esto determina todo un sistema de relaciones jerárquicas entre los sonidos que forman la escala, actuando el primero de ellos, el que da nombre a la escala, como un polo de atracción o centro de gravedad para todos los demás.

- Si superponemos 5 quintas consecutivas y las reducimos a la misma octava obtenemos la escala pentatónica, característica de la cultura china, por ejemplo.
- Si superponemos 7 quintas consecutivas reduciéndolas a la misma octava, obtenemos una escala de 7 sonidos, usada ampliamente en la cultura occidental.
- Si superponemos 12 quintas consecutivas reduciéndolas a la misma octava, obtenemos la escala cromática, compuesta por 12 sonidos que progresan por semitonos. El problema surge cuando comprobamos que el sistema no cierra, pues superponer 12 quintas debería proporcionar el mismo sonido que superponer 7 octavas. La diferencia, llamada coma pitagórica ($1/4$ de semitono) es perfectamente perceptible. Ningún sistema de afinación soluciona este problema.
- Todos los sistemas de afinación suponen una solución de compromiso en la que, dependiendo del momento histórico, ciertos intervalos se desafinan en una cuantía tolerable para el oído.

No en todas las culturas se han elegido ni el mismo número ni los mismos armónicos. A lo largo de la historia se han usado modos y escalas distintos que identifican perfectamente la procedencia geográfica de cierta música que estemos escuchando: china, árabe, sudamericana, europea, etc. Es decir, además de la física, existen factores culturales que juegan su papel. ¿Cuáles son estos factores culturales?

Basándonos en la fuerte que existe entre lenguaje hablado y música podemos establecer la hipótesis según la cual serían las lenguas un elemento que contribuiría de manera muy importante a la selección de los sonidos que, agrupados en escalas, generan los límites y esquemas de la composición musical. Tan sólo citar dos datos que nos puedan ayudar a comprender esta relación. El primero: el elemento musical (rítmico y melódico) está incluido en la génesis del lenguaje de tal manera que para el niño ambos aparecen como un solo objeto, resultando difícil determinar el momento en que ambos se disocian. El segundo: la existencia de lenguas llamadas tonales como el chino y el vietnamita en las que la entonación de la frase determina totalmente su significado. Por ejemplo: la sílaba “ma” en vietnamita puede significar fantasma, pero, mejilla, mamá, caballo o planta tierna de arroz según el tono en que se pronuncie.

En occidente, los modos del canto gregoriano han ejercido un poder absoluto que va mucho más allá del ámbito religioso, encontrándose en las raíces de todo nuestro folclore y de la música culta europea. Es difícil imaginarse una melodía más ligada a la palabra que ésta, más condicionada por la lengua tanto en su ritmo como en sus inflexiones. Estos modos no surgen exclusivamente de la lengua latina (pese a que en un momento determinado fue elegida como la lengua oficial de la iglesia y del canto). Es posible percibir en ellos también muy importantes influencias griegas y bizantinas. Todas ellas juntas le otorgan su universalidad.



Dies irae

Las melodías gregorianas más antiguas son muy simples. Tienen forma de arco de medio punto. Constan de unos pocos intervalos ascendentes y descendentes agrupados en torno a una nota o cuerda recitativa. La melodía gira en torno a esta nota (piedra clave del arco de medio punto), equivalente a lo que los teóricos musicales llamarán dominante a partir del siglo XVII. También hay otra nota atractiva, la *finalis*, especie de tónica en el lenguaje de los teóricos musicales a partir del XVII, de la que parten con frecuencia las melodías y a la que regresan para acabar. Las atracciones de ciertos sonidos, el progresivo ensanchamiento del ámbito melódico y el desarrollo de diferentes esquemas recitativos desembocarán entre los siglos IX y XI en la fijación definitiva de la teoría de los ocho modos eclesiásticos.

El sistema de los modos eclesiásticos se basa en las diversas clases de octavas diatónicas que pueden construirse a partir de cada una de las siete notas naturales. Consta de cuatro modos auténticos (*protus*, *deuterus*, *tritus* y *tetrardus*) y sus correspondientes plagales. Puesto que cada modo está compuesto por notas de distinta altura, a efectos didácticos podemos comparar cada modo con una escalera, pero no una escalera normal sino una un poco particular que consta de dos tipos distintos de escalones: dos pequeños, llamados semitonos (situados entre las notas *mi* –*fa* y *si*–*do*, ver imagen 8) y cinco grandes que llamamos tonos (situados en todos los demás casos de notas consecutivas). La elección de una nota u otra como origen de la escala (*finalis*), hecho que determina la distinta distribución de tonos y semitonos dentro de esa escalera, el tenor y el ámbito sonoro contribuyen a caracterizar los modos, haciendo que cada uno de ellos sea responsable de la creación de una atmósfera sonora particular.

1. Modo I: auténtico. Plagal.
 2. Modo II: auténtico. Plagal.
 3. Modo III: auténtico. Plagal.
 4. Modo IV: auténtico. Plagal.
 5. Modo V: auténtico. Plagal.
 6. Modo VI: auténtico. Plagal.
 7. Modo VII: auténtico. Plagal.
 8. Modo VIII: auténtico. Plagal.

Imagen núm. 8: los ocho modos del canto gregoriano. El desarrollo de este sistema fue un proceso gradual cuyo origen no es fácil de rastrear con claridad. Alcanzó su forma completa hacia el siglo XI. Fueron un medio que sirvió para clasificar los cantos y ordenarlos en los libros de uso litúrgico. Algunos de ellos, al ser más antiguos que la teoría de los modos, no encajan y no es posible decir de ellos que pertenezcan definitivamente a un modo u otro. Las notas con las que están notados los distintos modos no representan alturas absolutas (concepción esta extraña a la música medieval en general y al canto gregoriano en particular), sino que se escogieron simplemente para que los distintos esquemas interválicos pudiesen anotarse con un uso mínimo de alteraciones. Con una F están señaladas las finales de cada modo. Nótese que la nota final es la misma para el modo auténtico y su correspondiente plagal. Una T indica el tenor o tono de recitación.

Estos modos fueron utilizados durante la Edad Media y el Renacimiento. De Monteverdi a Bach y Rameau se opera una progresiva mutación que tendrá por resultado el abandono de todo este material modal heredado para privilegiar un sistema que se ha dado en llamar sistema tonal con doble modalidad, que en la práctica supone, entre otras muchas cosas, la utilización exclusiva de dos modos plagales llamados mayor y menor:

1. Modo mayor (plagal del modo III, o también obtenido a partir de la bemolización sistemática de la nota si en el modo III auténtico): alegre, extravertido, luminoso, etc. Muy usado en la Edad Media en los cantos profanos y, por este motivo, excluido de las prácticas litúrgicas y calificado por los teóricos como *tonus lascivus*.

2. Modo menor (plagal del modo I, o también obtenido a partir de la bemolización sistemática de la nota si en el modo I auténtico): triste, introvertido, oscuro, etc. Denominado en cambio “tonus peregrinus” por estar ampliamente representado en los cantos primitivos de la iglesia.

Modo mayor.



Modo menor.



Imagen núm. 9: modos mayor y menor. St indica entre qué notas existe un intervalo de semitono. En todos los demás casos de notas consecutivas el intervalo existente es de un tono.

Después de tres siglos de utilización intensiva del sistema tonal, a finales del siglo XIX los músicos empiezan a tener la impresión de que el sistema se agota, de que no pueden sacar nada nuevo de este material. Pero ¿cuáles podrían ser los nuevos caminos? Entre otros podemos enumerar los siguientes:

- Utilización de los modos del folclore para renovar la música culta (música nacionalista de, por ejemplo, Falla⁸, Glinka, Bartok⁹, etc.).
- Utilización de escalas propias de las músicas orientales (Debussy)¹⁰.

⁸ Falla



⁹ Bartok



¹⁰ Debussy



- Utilización de la escala cromática (divide la octava en 12 semitonos iguales) sin privilegiar ninguno de sus sonidos (Schoenberg¹¹ y su dodecafonismo).
- Utilización de un glissando integral, es decir, de todas las frecuencias que forman el espectro acústico, sin la menor referencia a escala alguna, tal y como hacen, por ejemplo, P. Henry y Bruno Maderna¹² y otros compositores encuadrados en la música electroacústica.
- Por último, ensanchamiento de la noción de modo a otros parámetros del sonido como la intensidad, la articulación, las duraciones, etc. tal y como hace Messiaen¹³ en su “modo de valores e intensidades”.

SIMULTANEIDAD.DE ALTURAS

La música y las lenguas tienen en común ritmo y melodía, elementos que, como ya hemos visto, organizan lo sucesivo. La armonía, de origen europeo relativamente reciente, constituye sin duda la más elevada conquista del hombre en el campo de la música. Su etimología se refiere a la noción de conjunto o agregado. Representa el orden en la simultaneidad de la emisión sonora. Con su incorporación la música adquiere su total especificidad, autonomía e independencia respecto de la lengua hablada.

A continuación, y sin ánimo de ser exhaustivos, vamos a ver algunas formas de la simultaneidad:

1. La polifonía: la primera descripción clara de música a más de una voz data de finales del siglo noveno de nuestra era y se refiere a algo que manifiestamente ya se hallaba en práctica (probablemente en la música popular y en la música religiosa no litúrgica) y no constituye una propuesta de algo nuevo. Entre sus primeras

¹¹ Schoenberg



¹² Bruno Maderna



¹³ Messiaen



formas, desarrolladas en Francia e Inglaterra, destacamos el *gymel*, *el organum*, *el discantus*¹⁴, *el conductus*, etc. Su desarrollo culmina a finales del Barroco en formas como la fuga¹⁵. En el siglo XX el dodecafonismo de Schonberg y el serialismo integral supondrán una prolongación de los principios del arte polifónico después de la abolición del sistema tonal.

Consiste en la interpretación simultánea de varios elementos melódicos. En su estadio más primitivo consiste en acompañar, primero nota contra nota (*punctum contra punctum*, de ahí contrapunto) una melodía vocal por otra, y después por varias, que compartirán la importancia de la primera. El principio riguroso de nota contra nota fue rápidamente sobrepasado por los deseos de ornamentación y de conquista de libertad para producir polifonías cada vez más complicadas, con unas melodías cada vez más ricas y autónomas lo que, por otra parte, introducía dificultades crecientes de cara a la comprensión de los textos. La polifonía no rompe por tanto totalmente su vínculo con el lenguaje y su esencia continúa siendo el orden melódico.

2. La melodía acompañada¹⁶. Aunque existen otras posibilidades en el acompañamiento tales como el uso de patrones rítmicos, bordones, etc., la definiremos aquí como una línea melódica vestida de acordes. Es la melodía lo que se oye de manera privilegiada, quedando el acompañamiento en un segundo plano al servicio del embellecimiento de la melodía. Tal y como la hemos definido, aparece a finales del siglo XVI como reacción al arte culto de la polifonía. Es consustancial al género operístico que necesita de un tipo de textura que preserve totalmente la inteligibilidad de los textos. La muerte de J. S. Bach señala el fin del reino de la polifonía y la generalización en Europa de la

¹⁴ Discantus



⁹ fuga



¹⁰ melodía acompañada



melodía acompañada. La mayoría de las músicas que llamamos populares adoptan este tipo de organización textural.

3. La armonía pura. No es más que un punto de vista ideal pues es imposible construir música alguna que escape al orden de lo sucesivo. Representa la conquista más elevada del músico. Designa un cierto tipo de material musical construido a base del encadenamiento de agregados sonoros simultáneos que no se oye ni como polifonía ni como melodía acompañada.

En el sistema tonal la armonía reposa sobre varios hechos:

1. El concepto de acorde: agregado sonoro de al menos tres sonidos simultáneos que, al menos, los oídos entrenados, pueden percibir de manera analítica. En la construcción de estos acordes no se utilizan sonidos cualesquiera sino sonidos extraídos de la serie de los armónicos naturales.
2. La clasificación de los acordes en dos categorías fundamentales: acordes consonantes y acordes disonantes. La noción de consonancia / disonancia (hasta qué punto conviven bien sonidos que tienen que sonar a la vez) depende de la distancia que separa los sonidos que forman el acorde en la serie de los armónicos: a medida que se separan más en la serie, su emisión simultánea genera al oído una mayor sensación de tensión pues el número de armónicos que comparten es cada vez menor.
3. El concepto de consonancia ha ido variando a lo largo de la historia, de tal manera que se podría escribir una historia de la música señalando las sucesivas integraciones de los diferentes armónicos:
 - En los inicios de la polifonía, sólo se admitían como intervalos consonantes el unísono (ausencia de intervalo) y la octava (2.º armónico).
 - En el siglo XIII se admiten como intervalos consonantes además la 5.^a (3.º armónico) y la 4.^a (4.º armónico).
 - En los siglos XV XVI se admite como intervalo consonante la 3.^a (5.º armónico).

4. La introducción del 7.º armónico (no podemos dejar de recordar a Claudio Monteverdi y los problemas que le ocasionó el clero de la época cuando se atrevió a introducir una 7.ª sin preparación que atenuase la disonancia, entonces intolerable, causada por ese intervalo) genera el acorde central en la armonía tonal: contiene lo que desde la Edad Media se ha dado en llamar “*el diabolus in música*” (intervalo de tres tonos). Ya Platón lo condenaba sin nombrarlo (La República) a través de ciertos modos que, según él, había que proscribir si no se quería poner en peligro el orden de la ciudad. Lo cierto es que no se puede oír este intervalo sin experimentar una cierta turbación, una cierta sensación de incomodidad o, al menos, una tensión particular.
5. El sistema tonal armónicamente reposa por tanto en un juego donde un acorde disonante (dominante) cae, cadencia, tiende a resolver su tensión sobre un acorde consonante (tónica, construido sobre los seis primeros armónicos de la serie), consistiendo todo el juego en retardar sin interrupción esta resolución con lo que quedan sucesivas disonancias sin cadencia.



Mozart sinfonía
Nº 40 en sol menor:

Durante más de doscientos años, músicos como Haendel, Bach, Vivaldi, Rameau, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Brahms, etc. escribieron páginas inolvidables basadas en lo que hemos llamado sistema tonal bimodal (mayor-menor). En el ADN de los artistas está el explorar los límites de todo sistema y apurar sus posibilidades. A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, después de los trabajos compositivos de Wagner primero y Debussy después, queda claro que el sistema no da más de sí:



Wagner: preludio de
“Tristan e Isolda”.

- Wagner: el sistema tonal reposa también sobre dos hechos que todavía no hemos mencionado. El primero: el sistema temperado (la división de la octava en doce semitonos exactamente iguales (escala cromática), aceptado definitivamente desde 1722, momento en que J. S. Bach escribiera los veinticuatro preludios y fugas de su clave bien temperado. El

segundo, posibilitado por el primero: la práctica de la modulación (la posibilidad de transponer el modo sobre cada uno de los doce semitonos de la escala cromática. En la práctica de la modulación, el enlace dominante-tónica en momentos clave del discurso musical juega un papel fundamental a la hora de determinar un centro tonal, una nota de la escala cuya función equivaldría a la de un centro de gravedad en torno al cual orbitaría a partir de ese momento todo el discurso musical. Wagner utiliza un lenguaje musical donde la modulación, el cambio de centro tonal, es tan frecuente que conduce a una gran inestabilidad y al colapso del sistema.



Debussy: Syrenes.

●Debussy: Utiliza acordes de 7.^a y 9.^a sin entenderlos como acordes de tensión que reclaman una resolución en un acorde consonante (tónica, centro tonal). La desaparición de la oposición disonancia-consonancia, clave del sistema tonal, conduce por otra vía también al colapso del sistema tonal y al advenimiento de la música atonal, en la que no se puede distinguir centro tonal alguno.

El sistema tonal ha conocido una moratoria en autores que han practicado la politonalidad y la tonalidad ampliada. Hoy no sobrevive más que en la enseñanza elemental, en un cierto academicismo y en las formas populares de la música.

LA INTENSIDAD

Comúnmente nos referimos a esta cualidad del sonido como volumen. Es lo que modificamos cuando, por ejemplo, nuestra televisión está demasiado fuerte y nos molesta, o está demasiado débil y no la oímos correctamente. Es la cualidad del sonido que nos permite distinguir sonidos fuertes frente a sonidos débiles. Físicamente hablando es un parámetro que depende de manera directamente proporcional de la amplitud del movimiento vibratorio que genera el sonido.

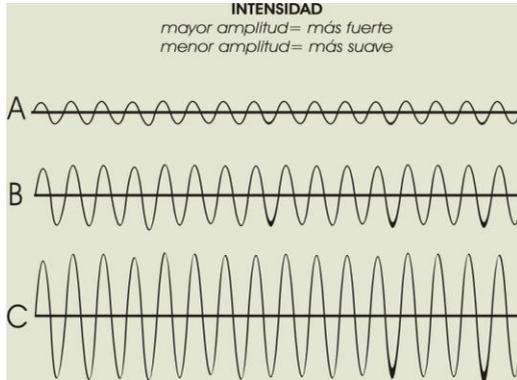


Imagen núm. 10: en la imagen se observa la representación gráfica correspondiente a la vibración de tres sonidos con igual altura (oscilan a la vez en torno a su posición de equilibrio), igual duración (empiezan y acaban a la vez) y timbre (tienen la misma forma de onda, en este caso un tono puro sin armónicos). La intensidad es la cualidad que los diferencia. El sonido A es el más débil de los tres pues en su oscilación se mantiene cerca de su posición de equilibrio. El C es el más fuerte pues al oscilar llega a separarse mucho de su posición de reposo. El sonido B se encuentra entre A y C en relación a su intensidad. Fuente: <http://oscrove.wordpress.com/teoria-musical/el-sonido/las-cualidades-del-sonido/>

En lo tocante a la interpretación musical, llamamos dinámicas al conjunto de las diferentes intensidades empleadas en la interpretación de una obra musical para dotarla de mayor expresividad y belleza.

dynamics		
Term:	Symbol:	Effect:
piano	<i>p</i>	soft
pianissimo	<i>pp</i>	very soft
mezzo piano	<i>mp</i>	slightly soft
forte	<i>f</i>	loud
fortissimo	<i>ff</i>	very loud
mezzo forte	<i>mf</i>	slightly loud
fortepiano	<i>fp</i>	loud then soft
sforzando	<i>sfz</i>	sudden accent
crescendo	<	gradually louder
diminuendo	>	gradually softer

© Brandy Kraemer

Imagen núm. 11: tabla donde se muestran algunos de los términos usados para indicar los distintos grados de intensidad del sonido en una composición musical. Fuente: <http://laumusica361.blogspot.com.es/>

El uso expresivo de la dinámica ha ido variando a lo largo de la historia de la música:

- Por lo que respecta a la expresión, en el siglo XVI la referencia se sitúa en la música vocal de tal manera que los instrumentistas pretenden sacar de unos instrumentos todavía no muy perfectos unos sonidos tan flexibles como los que emiten los cantantes. Ganassi nos habla de que el instrumentista, a efectos expresivos, debe imitar a la voz. Queda claro, por tanto, que en esta época la interpretación de la música incluye unos contrastes expresivos que, sin embargo, raramente se indican por escrito en las partituras. Se suele citar al compositor Giovanni Gabrielli como uno de los primeros en indicar por escrito indicaciones dinámicas en sus partituras (sonata *piano e forte* de 1597).
- En el siglo XVII, las indicaciones dinámicas son todavía poco numerosas. En las fuentes originales dos son las indicaciones más frecuentes: *piano* y *forte*. Este hecho ha conducido a la idea errónea según la cual los compositores barrocos utilizaban en sus composiciones una dinámica muy pobre consistente en la utilización del llamado “efecto eco”: repetición en *piano* de lo que previamente ha sido escuchado en *forte*. La realidad era muy distinta, tal y como nos dice Johann Joachim Quantz en 1752: «luz y sombra deben ser constantemente introducidas... mediante el incesante intercambio de fuerte y suave, que debe ser usado con gran discernimiento... No cambiando vigorosamente de uno a otro, sino hinchando o disminuyendo de forma imperceptible». Por otra parte, no es necesario indicar la dinámica directamente para crear efectos expresivos en la música. A través de la utilización de una textura musical más o menos densa se pueden crear también interesantes efectos expresivos. Es lo que hace J. S. Bach en su música para clave, sin que esto suponga que renuncie a la indicación directa mediante notación de matices dinámicos cuando le interese. Por último, parece que en esta época el volumen sonoro inicial preferido es el fuerte. Esto parece estar sugerido por el hecho de que muchas piezas que no llevan indicación dinámica en su comienzo incluyen la indicación *piano* unos compases después.

- Las mejoras técnicas aplicadas a la construcción de instrumentos musicales posibilitan que, a finales del siglo XVIII, los instrumentos cuenten con un sonido más potente y, por tanto, con una gama dinámica más amplia que en el siglo anterior. La frecuencia con la que se indica por escrito la dinámica en las partituras depende en gran medida del tipo de fuentes que consultemos. Por ejemplo: mientras los manuscritos de las sonatas para piano de Mozart contienen escasas indicaciones dinámicas, las primeras ediciones de estas mismas obras, editadas bajo la supervisión del autor, contienen muchas más. Como regla general, se indican sólo los más importantes. J. P. A. Schultz (1771) subraya que los signos de dinámica “sólo se ponen para que no se cometan auténticas barbaridades... si fuese necesario, deberían ponerse en cada nota de la pieza”. El rango de dinámicas escritas abarca desde pp hasta ff, siendo p y f las más corrientes y, en muchas ocasiones, las únicas. La sucesión brusca entre p y f y el uso del crescendo y el diminuendo son rasgos característicos de la nueva escritura para orquesta (Mannheim).
- Durante el siglo romántico se observa una fuerte tendencia hacia la ampliación del rango dinámico del que los compositores hacen uso en sus obras. En consecuencia, tiene que ampliarse también el vocabulario para describir esta dinámica ensanchada: Beethoven añade muchos términos nuevos tales como ppp, fff, sempre p, meno p y dolce. Otro ejemplo lo encontramos en F. Schubert, autor de obras cuya dinámica se caracteriza por moverse de un extremo a otro del rango: después de fragmentos explosivos podemos escuchar otros sutiles, frágiles y emotivos. Los manuscritos de sus partituras contienen crescendi que comienzan en ppp y llegan hasta fff, deteniéndose finalmente en un brusco ppp.
- Ya en el siglo XX, se sigue observando una tendencia hacia la ampliación del vocabulario usado por los compositores para describir los cambios dinámicos en sus obras. En este periodo los compositores están a la búsqueda de un estilo propio y personal. En consecuencia, emplearán expresiones e indicaciones de dinámica que contribuirán a caracterizar esta escritura propia que trata de diferenciarse de la del resto de compositores. Como ejemplo podemos citar a Erik Satie. En sus célebres Gnossiennes

indica los matices dinámicos de una forma muy original: *Plus intimement, sur la lange* o *Dans une saine supériorité* (con una saludable superioridad).

- Para acabar, una mención al serialismo integral. Este método compositivo integra el factor dinámico a su mecánica compositiva por series. Junto con las serie de alturas, duraciones, articulaciones, etc. La dinámica es tratada como un elemento más en el devenir serial.

EL TIMBRE

Es la cualidad del sonido que nos permite distinguir el cuerpo productor del sonido. Físicamente hablando es función de las intensidades relativas de los armónicos que componen un sonido.

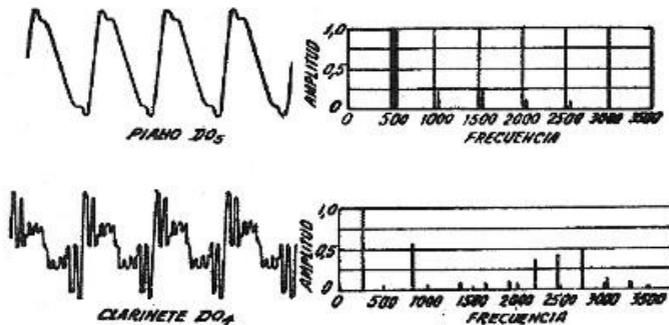


Imagen núm. 12. A igualdad de altura, intensidad y duración: ¿en que nos basamos para identificar el instrumento que produce el sonido? Es la cualidad llamada timbre la que nos permite hacer esta distinción, entendiendo por timbre el contenido armónico de un sonido, en otras palabras: el número e intensidades relativas de los armónicos que lo componen. En la figura 12 podemos ver las formas de onda correspondientes a dos notas de igual frecuencia fundamental (do) emitidas por instrumentos diferentes: la de arriba por un piano y la de abajo por un clarinete. El hecho de que las dos gráficas sean diferentes pone de manifiesto los muy diferentes contenidos armónicos de ambas notas. La correspondiente al piano tiene menos armónicos mientras que la correspondiente al clarinete tiene más. En el piano, los armónicos están más próximos al sonido fundamental, mientras que en el clarinete están más alejados. En consecuencia, gráficas tan distintas deben corresponder a sonidos también muy distintos que el oído no debe tener dificultad en distinguir. De ahí la enorme importancia que adquiere la instrumentación u orquestación a la hora de construir el discurso musical. Fuente: http://www.sapiensman.com/docs/sonido_y_acustica.htm

Hasta finales del XVII el timbre no era considerado muy importante y merecedor de atención precisa por parte de los compositores. Los instrumentos de la época no habían fijado aún totalmente su sonoridad (los extraordinarios violines de Stradivarius están fechados entre 1700 y 1725). En consecuencia, los compositores de la época podían prever difícilmente la sonoridad de sus obras que, por tanto, abandonaban a las posibilidades o capricho de los intérpretes que habían de tocarlas.

A lo largo de los siglos XVIII y XIX la fabricación de los instrumentos alcanzó enormes progresos convirtiendo la elección de los timbres en un dato esencial del discurso musical. Berlioz, con su tratado de instrumentación, fue el primero en abordar este tema de forma didáctica.

En nuestros días, el timbre juega un papel que no se podía suponer antes del desarrollo de los medios electro-acústicos. El timbre de un sonido cualquiera (no sólo procedente de instrumentos musicales) puede ser manipulado suprimiendo algunos de sus armónicos, cambiando sus intensidades relativas, etc. para crear objetos sonoros completamente nuevos, nunca oídos hasta el momento de su creación por el músico. Por último, con los generadores de sonido las posibilidades que se abren ante los músicos son infinitas.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

- ALSINA, Pep.; SESÉ, Frederic. [1994]: *La Música y su Evolución. Historia de la música con propuestas didácticas y 49 Audiciones*. Barcelona. Grao.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. [1997]: *Historia de la música I*. Madrid. Historia 16.
- GROUT, DONALD J.; PALISCA, CLAUDE V. [1990]: *Historia de la música occidental*. Madrid, Alianza Editorial.
- HONOLKA, Kurt.; REINHARD, Kurt.; STÄBLEIN, Bruno.; ENGEL, Hans.; NETIL, Paul. [1970]: *Historia de la música*. Madrid. Edaf.
- MANEVEAU, Guy. [1993]: *Música y educación*. Madrid. Ediciones Rialp.
- PAJARES ALONSO, Roberto L. [2012]: *Historia de la música en seis bloques. Bloque 4: dinámica y timbre. Los instrumentos*. Madrid. Visión libros.
- PÉREZ, Mariano. [1995]: *El Universo de la música*. Madrid. Musicalis.
- REBATET, Lucien. [1997]: *Una historia de la música: de los orígenes a nuestros días*. Barcelona. Ediciones Omega.
- TORRES, J.; GALLEGU, A.; ÁLVAREZ, L. [1981]: *Música y sociedad*. Madrid. Real Musical.
- ULRICH, Michels. [1977]: *Atlas de música*. Madrid. Alianza editorial.

Para ampliar y/o clarificar los contenidos del texto se recomienda especialmente la consulta de los títulos que figuran en **negrita** ya que en ellos se ha basado principalmente la confección de este artículo.

IMÁGENES

Las imágenes 8 y 10 son de elaboración propia. El resto han sido localizadas en internet y copiadas en el texto. Todas ellas son, por supuesto, de acceso libre. Para cada una de ellas proporciono la dirección de la página web donde originalmente figura. En muchos casos la imagen se encuentra allí acompañada de abundante información que puede aclarar el significado de los conceptos que pretenden ilustrar.

VÍDEOS

Mediante el uso de códigos QR, el texto proporciona enlaces a diversos vídeos de la página web Youtube con los que pretendo ilustrar, sin ánimo de ser exhaustivo, algunos de los conceptos musicales que se explican en el texto. Todos ellos están disponibles libremente en dicha página. Mi papel se limita a indicar un lugar donde la pieza puede ser libremente escuchada. A continuación, un listado de las obras que aparecen en dichos vídeos, según el orden en que aparecen en el texto:

1. Compás binario. J.S. Bach - *Cello Suite No.5: Gavotte*.
2. Compás ternario. Johann Strauss: *vals del emperador*.
3. Compás binario (dos tiempos) de subdivisión ternaria: J. P. Rameau: *Giga*.
4. Stravinski: *Consagración de la primavera*.
5. Olivier Messiaen: *trois petites liturgies de la presence divine (mov 2)*.
6. Oriental: *beautiful flower under the full moon. Tradicional china*.
7. Árabe: *danza árabe instrumental. Tradicional*.
8. Blues: John Lee Hooker- *crawlin king snake blues*.
9. Música celta: *música irlandesa tradicional*.
10. Melodías gregorianas: *dies irae*.
11. Falla: *el amor brujo. Danza ritual del fuego*.
12. Bartok: *Romanian folk dances*.
13. Debussy: *Estampes: 1.- Pagodes*.
14. Schoenberg: *Pierrot Lunaire*.
15. Bruno Maderna: *Musica su due dimensioni*.
16. Messiaen: *mode de valeurs et dintensites*.
17. Discantus: *Alleluia justus ut palma*.
18. Fuga: J.S. Bach: *fuga XVI de "el clave bien temperado"*.
19. Melodía acompañada: Mozart: *"der hölle rache", de "la flauta mágica"*.
20. Mozart: *sinfonía N° 40 en sol menor*.
21. Wagner: *preludio de "Tristan e Isolda"*.
22. Debussy: *Syrenes*.

VER, CANTAR Y CONTAR LA MÚSICA

Vicente Castellanos Gómez
Departamento de Geografía e Historia

“Escuchar música, escucharla de verdad, significa un acto de creación: orientar el oído, observar el río del sonido, dejarse llevar por él, medir su caudal y sus recorridos, jugar con lo esperado y lo inesperado. Escuchar música nos ayuda al crecimiento de la razón, afianza la afición, desarrolla y agiliza la creatividad. Quien degusta una obra musical, quien la escucha de manera aprovechada, ve como se transforma su interior, su pensamiento. Escuchar es crear. Escuchar es vivir. Escuchar enseña a crear y vivir (...) Escuchar de verdad ayuda a sacar brillo a la sensibilidad” [Fernando Palacios, profesor de Pedagogía Musical].

Queridos compañeros y estimado público asistente:

Es un gran placer conferenciar para ustedes en el contexto de la celebración del Cincuentenario de nuestro Instituto, el IES Santa María de Alarcos. Es un honor formar parte del equipo de profesores del Centro que forman parte de este proyecto que hemos convenido en llamar *La escondida senda*. Intuyo que este título genérico evoca el camino tranquilo, silencioso y paciente del estudio, la investigación sosegada e ilusionante, y, en definitiva, la aportación de nuevos conocimientos a través del trabajo intelectual.

En esta ocasión, segunda de las conferencias de este ciclo, coincido en temática con la primera de ellas, que sirviera de pórtico a esta serie de eventos y, al mismo tiempo, de apertura al presente curso académico. El tema es la música. En aquella se trataba de poner sobre la mesa los fundamentos de la música, elementos estructurales e históricos, magníficamente definidos y concretados por mi compañero Julián Labrador, jefe del Departamento de Música del Instituto. En esta ocasión, si me permiten, la propuesta es la práctica de la música y su aprendizaje en los

colegios, en los ciclos de infantil, primaria y ESO, es decir, una propuesta de didáctica musical.

¿Por qué una conferencia sobre didáctica en tiempos tan difíciles para la enseñanza? Precisamente por eso, aquello que más miedo nos produce es lo primero que tenemos que encarar si queremos salir airosos de esta profesión llamada docencia. Las discusiones legislativas —en última instancia la aprobación de la LOMCE con una mayoría absoluta justa desde el punto de vista político pero insuficiente desde el punto de vista social—, la escasa prestación presupuestaria, la cada vez más complicada organización de los centros y la diversidad social a la que se enfrentan los profesores a diario, nos hacen olvidar, a menudo, la clave de nuestro ejercicio: la pedagogía, saber enseñar y transmitir aquello que amamos y que deseamos mostrar a nuestros alumnos. El avance tecnológico no resuelve este problema, sólo nos da una herramienta más. A la postre, es nuestra actuación en el aula, desde los primeros ciclos de infantil, la que fomenta o no el aprendizaje con sentido de nuestros alumnos.

Al respecto, los profesores de música —yo lo soy en la Facultad de Educación de Ciudad Real desde hace veinte años—, tenemos la enorme responsabilidad de enseñar sensibilidad, es decir, mostrar y transmitir la belleza de la música desde los primeros ciclos del sistema. Resulta extraordinariamente difícil hacerlo simplemente con la palabra, con el libro, con el disco o con la técnica musical, ya sea vocal o instrumental. Necesitamos el ejemplo y la vivencia, la nuestra personal, mediante una implicación extenuante, y, sobre todo, la vivencia experimental del alumnado. Sólo con estos componentes, y teniendo mucha suerte, es posible, hoy por hoy, la enseñanza musical normalizada en el aula de infantil, primaria y secundaria obligatoria.

Quiero subrayar esta distinción: cuando digo aula normalizada me refiero a la enseñanza obligatoria en el sistema español, desarrollada en colegios de infantil y primaria e institutos de enseñanza secundaria, sean públicos, concertados o privados. Es necesario distinguir esta tarea de la enseñanza especializada o artística que realizan los conservatorios, las escuelas de música o las academias. En estos centros se enseña el lenguaje musical y la técnica instrumental, individual o colectiva, es su tarea. Y lo es porque el alumnado de estos centros, sus padres, así lo han elegido. Sin embargo, en la enseñanza normalizada, generalista, nos empeñamos en ser un sucedáneo de esa misma metodología, casi siempre con escasos medios y siempre con muy poco margen horario. He aquí el error. En mi opinión,

hemos sufrido demasiado tiempo la dictadura de la historia de la música, la flauta de pico y el solfeo. El paso del tiempo nos demuestra que los métodos no han mejorado la consideración de la música entre nuestros alumnos. Muchos de nosotros no nos explicamos por qué una disciplina tan bella, tan enriquecedora, no acaba de gustar sino todo lo contrario, provoca huidas que creemos injustificadas.

He aquí la causa de una reflexión que no podemos posponer, la razón para buscar alternativas y profundizar en una necesidad obvia: la investigación didáctico-musical. Como toda investigación se enfrenta a grandes dificultades: la primera la propia fe del docente y el investigador, a menudo mermado por el desánimo; la segunda, la falta de experimentación, pues bien sabemos que muchas de las didácticas renovadoras quedan con frecuencia en el papel; y la tercera, la falta de seriedad y realismo, condiciones de las que debemos partir, o lo que es lo mismo, ajustar los cambios a los condicionantes de nuestro sistema de enseñanza.

Como toda investigación, la didáctica musical debe partir de una teoría, una hipótesis, para comprobar después, mediante la experiencia, si es verificable o no, en nuestro caso, si tiene éxito en el aula o es simplemente “una bombilla encendida sin fundamento”. Tengo la suerte de contar con los medios para la experimentación: las prácticas de los alumnos de Magisterio, antes especialistas en música y ahora, con la generalización del sistema de Bolonia, generalistas de infantil y primaria. Estas prácticas realizadas en los colegios de Ciudad Real y provincia nos han mostrado como la teoría y su desarrollo en las aulas de la facultad pueden llegar a tener éxito en las aulas de infantil y primaria, incluso en primer ciclo de ESO. Es lo que yo llamo conexión entre el trabajo universitario y las necesidades de la sociedad, porque todas las familias están necesitadas del éxito escolar de sus hijos. En este caso, no se trata de un éxito académico, a veces el único apreciable en un contexto mundano demasiado materialista, sino de un éxito personal que se proyecta durante toda la vida: el crecimiento interior que experimenta un niño cuando aprende a apreciar lo bueno y lo bello, en nuestro caso la vivencia de la música.

La hipótesis de la que partimos es sencilla: la música, en la enseñanza normalizada, debe ser apprehendida como experiencia de audiopercepción, es decir, debemos trabajar la forma de oír y escuchar música en los niños, pues, a nuestro entender, el niño no sabe escuchar igual que no sabe distinguir una comida buena de una comida rápida o un buen programa de televisión de la “televisión basura”. En definitiva, el niño es una página en

blanco y hay que enseñarle a escuchar. Eso se llama trabajar la audiopercepción, sin menospreciar por ello el papel de la expresión y la creatividad, pero estableciendo como base la audiopercepción.

La teoría es: en los conservatorios y escuelas de música aprenden a hacer música, en los colegios aprenden a percibirla y valorarla, porque una sociedad sin clientela musical formada, por muy buenos compositores e intérpretes que tenga, no progresará nunca en el objetivo deseable de la musicalización. ¿Y por qué este objetivo? Porque sin duda, la música mejora la vida de los hombres, mueve sus impulsos hacia la paz y la fraternidad, es un lenguaje universal solidario y ayuda a hacer la existencia mucho más agradable.

La segunda parte de la hipótesis está definida por una línea de trabajo a nivel de toda España, desarrollada sobre todo en dos prestigiosas revistas de educación musical: *Eufonía y Música* y *Educación*. Esta línea de trabajo es la siguiente: el niño, por sí mismo, no puede acceder a la complicada audición de la música, necesita puentes, es decir, medios didácticos que le acerquen a la percepción no solo intuitiva o emocional de la música, sino a su comprensión intelectual. Los profesores debemos trabajar con creatividad en la creación de estos medios didácticos, “técnicas posibles”, es decir, adaptadas a los condicionamientos, que pongan a los niños en contacto directo con la música para que la puedan descubrir, apreciar y sentir.

Una vez planteada esta doble hipótesis, necesitamos la comprobación o experimentación. Aquí entran en juego las técnicas didácticas, las diversas proyecciones que tiene la audiopercepción, trabajadas a lo largo de muchos años y proyectadas al aula de forma directa por los alumnos de Magisterio, como les comentaba antes He de decir, con sana satisfacción, que esas técnicas o puentes hacia la música han dado frutos, algunos de ellos espectaculares, y que ha sido posible demostrar en muchos casos como el trabajo de audiopercepción facilita la vivencia de la música desde el primer ciclo de infantil en adelante.

Hoy quiero presentarles algunas de esas técnicas didácticas que hemos trabajado durante tanto tiempo y quiero hacerlo no solo con teoría sino con ejemplos. Me estoy refiriendo a tres proyecciones pedagógicas en concreto: 1) la reducción gráfico musical; 2) la canción preparatoria; y 3) el cuento musical; de ahí el título de esta conferencia: *Ver, cantar y contar la música*.

Estas tres didácticas están basadas en el estudio de las premisas básicas de la forma musical. Toda música se basa en incisos melódicos, también

pueden ser rítmicos, que constituyen la parte musical más pequeña, pero sin la cual la composición pierde todo su significado. Los incisos son como las palabras en una obra literaria. ¿Alguien imagina la novela del Quijote sin la palabra Quijote? Pues tampoco podemos imaginar la quinta de Beethoven sin el reiterado “ta-ta-ta-chán”, cuatro notas, tres iguales y una algo más grave, que se repiten hasta la saciedad como quien repicotea llamando a una puerta.

Esta repetición de los incisos se basa en la técnica de todo lenguaje: preguntas y respuestas. De esta manera los incisos se agrupan en semifrases, las semifrases en frases y las frases se compilan en periodos. La forma de agrupación puede ser binaria (P-R) o ternaria (P-R-R).

Veamos un ejemplo conocido de Juan Sebastián Bach, la melodía más famosa de la Coral BWV núm. 147. Veamos que se basa en incisos muy breves de tres notas, que se van enlazando unas con otras en forma de preguntas y respuestas. Para ello utilizaremos una sencilla canción donde los incisos en negrita son preguntas y los que no van en negrita son respuestas, todos ellos separados por barra¹. El ritmo de preguntas y respuestas es ternario: P-R-R, siendo las dos primeras pulso débil y la tercera pulso fuerte:

Era Juan / Sebastián / el buen Bach /
un gran ge / nioalemán / queescribióes /
te coral / y compu / so canta /
tas y mi / les de fu / gas también /
Era Juan / Sebastián / el buen Bach /
un gran ge / nioalemán / queescribióes /
te coral / y compu / so mil fu /
gas tam bién / Era Juan / Sebastián /
un gran ge / nioalemán / el Buen Bach...

Al escuchar de nuevo este famoso fragmento de Bach, una vez ejercitada la canción, nos resultará más familiar, lo apreciaremos de una forma intuitiva y emocional, pero también lo comprenderemos (audiopercepción

¹ Ver la partitura de esta canción, titulada *El buen Bach*, en Anexo núm. I al final de este capítulo. Todas las canciones didácticas preparatorias que se muestran en esta colaboración son obra del autor de la misma y están registradas en el correspondiente Registro de la Propiedad Intelectual. *El buen Bach* está registrada con el código CR-1018. Ver vídeo de la canción preparatoria y de la audición en el siguiente enlace:



intelectual). La técnica que hemos utilizado se llama canción preparatoria: una sencilla composición que evoca la base del ritmo, de la melodía y de la forma (preguntas y respuestas). Esta canción nos prepara para reconocer y aprovechar los principales valores de la audición. Así ocurre también con los niños, a diferentes niveles, siempre que hayamos trabajado adecuadamente la coralidad, es decir, el canto de la canción preparatoria en clase.

Veamos ahora más casos prácticos de canción preparatoria. Por ejemplo, una canción que prepara para escuchar una audición tan complicada como es el canto gregoriano, origen, en gran medida, de la música europea. Sólo los prejuicios y la falta de sensibilidad cultural pueden hacer que nos apartemos de una audición gregoriana, incluso para niños. Esta canción preparatoria se llama *Un nuevo cántico*, en realidad es un sencillo villancico, y prepara a los niños para escuchar un himno de Navidad en Modo I: *Puer natus est*².

Esta canción, como la anterior, también procede de la subdivisión formal en incisos musicales pregunta e incisos musicales respuesta:

Ha nacido / un Niño Dios / Aleluya /
Es tiempo pa / ra disfrutar /
Aleluya / Aleluya
Es tiempo de / cantar /
poniendo el co / razón /
un nuevo can / tico.

La audición gregoriana engloba los incisos en frases más amplias, con nacimiento, desarrollo y terminación en forma de neuma, es decir, aliento, o lo que es lo mismo, frases que se cantan en una sola respiración, crecen en intensidad en el centro y terminan muriendo con suavidad. Indudablemente, es un tipo de canto para el que aún no están preparados los niños. Sin embargo, la canción preparatoria les introduce en la melodía, no demasiado ampulosa, y les acerca al ritmo libre propio del gregoriano, disponiéndoles a una mejor aceptación de la audición correspondiente.

² Ver la partitura en Anexo núm. II al final de este capítulo. Registro de la propiedad intelectual: CR-794. Ver vídeo de canción preparatoria y audición en el siguiente enlace:



En un determinado momento didáctico, una canción preparatoria, para acentuar su objetivo, puede tener una letra o texto significativo para los alumnos, es decir, cuenta una historia. De esta manera, no solo prepara la audición en sí, también da argumentos para que el niño establezca asociaciones que no le permitan despistarse en el proceso de audiopercepción. La canción se convierte en un cuento, y el cuento es un pretexto extraordinario para la audición.

Veamos el siguiente ejemplo: una historia de una niña que se aleja de su casa con una bola de cristal, supuestamente mágica, y que, una vez que está lejos, sufre el azote de la lluvia. ¿Cómo regresará a su casa? En realidad se trata de una canción preparatoria de la *marcha del Cascanueces*, pieza correspondiente al ballet homónimo de Tchaikovsky³.

Como en los ejemplos anteriores es vital la comprensión de preguntas y respuestas, base de la forma de esta obra:

Una niña buena / fue a jugar
con una bolita / de cristal...
pero cuando iba a jugar / empezaba a llover allí
y se escondió / en un desván / para cubrirse bien...

Yo quiero un paraguas / para mi
un paraguas grande / blanco y gris
para así poder salir / ya mi casa regresar /
con mi mamá / que es tarde ya / yes hora de comer...

quién tiene un paraguas / blanco y gris
quién puede ayudar a la niña / ayudar...

Cuando hacemos la audición para comprobar el grado de preparación que adquirimos con esta simple canción, adecuadamente trabajada, en nuestro contexto, e imaginando su correspondiente trabajo didáctico en el contexto del aula, percibimos la forma, absolutamente proporcionada y compacta,

³ Ver partitura de la canción en Anexo III al final del ensayo. Registro de la propiedad intelectual: CR-1018 y Registro SGAE 12.449.569. Ver vídeo de canción didáctica preparatoria para la audición en el siguiente enlace:



con fases de dominio de los metales, respuestas de las cuerdas e intervalo central reservado a los instrumentos de viento madera. La canción prepara la percepción de la estructura formal, sin duda el componente musical más difícil de captar por el oyente no experto⁴.

El cuento musical, dice Fernando Palacios en *La brújula al oído*, un extraordinario y completo compendio de guiones para conciertos didácticos, es una forma de relacionar la música con la palabra: “producir una aproximación a la música a través de las travesías posibles” [2004: 13]. En realidad es una invitación a la creatividad de todos: del que crea el cuento, del que lo lee, del que lo escucha. Escuchar música, escucharla de verdad – Añade Palacios— significa un acto de creación.

Los cuentos de nuestra infancia tenían dibujos: “santos”. Nos ayudaban a dar vida al texto y los releíamos a menudo. Con las modernas técnicas informáticas podemos dar forma a las imágenes del cuento musical... estamos haciendo un musicograma figurativo, es decir, una reducción de la música a imágenes básicas que proyectan en el niño una concreción de lo que está escuchando y le permiten asimilar la audición casi sin darse cuenta. Con distintos variantes, de acuerdo con los niveles escolares, esta técnica puede ser aplicable durante bastantes cursos académicos y aún la agradecemos nosotros, al escuchar música, pues constituye un lenguaje singular que ni siquiera necesita ser aprendido, bien diferente de las complicadas partituras de solfeo.

No es difícil hacer cuentos musicales ilustrados con audiciones programáticas. Saben ustedes que la música se divide en dos grandes grupos a lo largo de la historia: por un lado la música programática, aquella que evoca algo, refiere algo o narra una historia, describe o imita, incluso, los sonidos de la naturaleza. Este tipo de música tiene guión, argumentos, introducción, planteamiento, desarrollo, clímax, resolución y moraleja. Por tanto, se ajusta a los niveles básicos de la dramaturgia y puede ser transformada en cuento o historia.

⁴ Ver vídeo de la reducción gráfica musical de la *Marcha de Cascanueces* en el siguiente enlace:



En segundo lugar está la música pura o abstracta, aquella en la que la intención del compositor no es contar absolutamente nada, ni describir ni evocar, simplemente transportarnos a un mundo de estética auditiva. En este caso, la aplicación de la técnica docente del cuento es mucho más complicada.

Veamos como ejemplo, pues, la aplicación narrativa a una pieza programática, en este caso muy conocida: el primer movimiento del Concierto grosso *La Primavera*, de Antonio Vivaldi (Concierto núm. 1 en mi mayor, RV 269). En este tipo de conciertos, propios de la primera mitad del siglo XVIII, época preclásica, un pequeño grupo de instrumentistas, basado en la primacía de la cuerda, interpreta fragmentos muy refinados y audibles, con amplia capacidad melódica, distinguiéndose el papel del grueso de la orquesta del papel del solista, en este caso el violín primero. Los distintos temas musicales quedan muy claros y su distinción facilita el desarrollo de la historia que los acompaña.

En este caso: el tema del sol, el tema de las flores, la cadencia solista del violín que imita el canto de los pájaros y sirve como enlace o puente musical, al igual que la parte que evoca la brisa y el viento, que nos conduce directamente al personaje malvado: la tormenta, otro de los temas principales de la pieza.

Hilando estos materiales musicales es posible la construcción de una historia que ayude a la captación docente, máxime si es acompañada por una batería de imágenes, es decir, una reducción gráfica figurativa de los diversos temas musicales adaptados a la edad infantil. Esta es la base de *El misterio de la primavera*, cuento donde cada recuadro representa un fragmento musical y el texto estaría incorporado como voz en off en los momentos de efecto eco o repetición de los temas en intensidad menor⁵.

⁵ Ver vídeo de la reducción gráfico musical y cuento musical *El misterio de la primavera* en el siguiente enlace:



Érase una vez, en el jardín de la música barroca, cuando... llegó la primavera...



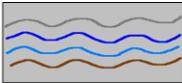
El sol resplandecía en lo más alto del cielo...



Las flores miraban al sol con alegría...



Todos los pájaros del campo cantaban a la naturaleza, mientras los arroyos del bosque reían con el deshielo...



De pronto, sopló una brisa amenazadora... que enseguida se convirtió en viento...



¿Qué va a pasar? Se preguntaban los pájaros, sobrevolando el horizonte...



Y estalló una terrible tormenta: rayos y truenos caían sin cesar... y los pájaros huían a cada intervalo.



Uf, que miedo, parece que ha pasado todo, las flores se levantan tímidamente...



Los pájaros se asoman desde sus ramas, otean el horizonte... ¿ha pasado ya la tormenta? Y el sol les responde que sí...



Y el campo se vuelve a llenar con el canto de los pajarillos...



Toda la naturaleza unida celebra la victoria de la primavera...

Más difícil es dar el tratamiento figurativo de cuento a la música abstracta o pura, la cual hemos de adaptar a formas concretas, realistas, sobre todo en los ciclos de infantil y primeros ciclos de primaria. He aquí un ejemplo de canción preparatoria, que a su vez es un cuento y a su vez un musicograma o reducción gráfico musical con contenido didáctico. Tratamos de mostrar cómo era la música en el Barroco y quiénes eran sus protagonistas. Al mismo tiempo preparamos una audición: *Trumpet tune and air*, del músico inglés Henry Purcell. La canción se llama *1, 2, 3... La música barroca*⁶.

A

1 2
3

Un, dos, tres...
hace trescientos años...



Bach y Haendel, Vivaldi y demás...



Pa, pa, pa...
pasaron aventuras



Claudio Monteverdi, Henry Purcell y demás...



La, la, la... la música barroca



⁶ Ver partitura en Anexo núm. 4 al final del ensayo. Número de registro SGAE: 12.449.610. Ver vídeo de la canción didáctica preparatoria *Un, dos, tres... la música barroca*, y de la audición *Trumpet tune and air* de Henry Purcell en el siguiente enlace





Me, me, me...
me gusta cada nota...

suena en mis oídos,
me confunde y me trastoca



y mi preferida entre todas será...



B



Una suite con violín,
con violonchelo y
con clavecín...

En el centro de un jardín



les gustaba a ellos
y también me gusta a mi.

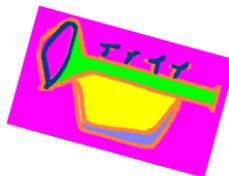
Ven, venid a escuchar
entre las ramas...

ven, venid... y las fuentes del jardín...



a escuchar esta música...
venid...

La trompeta sonó...





y el telón de la ópera se abrió...

poned el corazón...

hay una dama que está cantando con tristeza un aria...

No llores más, no llores más... que esta obra va a terminar...

1 2 3 Da capo a **A** y hasta el FIN

Fuente: elaboración propia.

Conforme avanza el nivel de curso escolar, las reducciones gráfico musicales figurativas, es decir, con escenas reales reconocibles por el niño y personajes que hacen cosas, pueden ser sustituidas por figuras geométricas, iconos de los fragmentos musicales. En este caso, entramos en el terreno de la simplificación esquemática y requiere, por tanto, de un grado suficiente de abstracción por parte del alumnado (último ciclo de Primaria y primero de la ESO).

Veamos el caso de la siguiente audición: el tercer movimiento de la *Pequeña Serenata Nocturna* de Mozart, K. 525, *el Minué*. En este caso la música abstracta o pura reúne en sí todas sus características, básicamente tres: 1) es música para danzar, 2) se da una enorme importancia a la repetición y al reconocimiento auditivo de fragmentos ya escuchados, y 3) es música proporcional, medida, casi temporalizada o secuenciada. Para

comprobarlo, antes de nada, preparamos la audición con una nueva canción preparatoria, *El Minué*⁷:

Había una vez
un niño pequeño
que quería siempre aprender
el minué, el minué... que bien.

Quién era ese muchacho que
desde muy chico
lo hacía casi todo bien,
que forma de aprender
y saber el minué...
el minué, que bien.

Su nombre Mozart es...
y todo el mundo le conoce bien,
es muy famoso
porque da alegría
a toda nuestra casa
cuando suena él.

La luz entra
por la gran ventana del salón
si tú pones un disco de él...

A continuación analizamos la temática musical de esta graciosa danza, ternaria, elegante, casi rococó, propia del clasicismo vienés. Contamos para ello con la inestimable ayuda del Cuarteto de Cuerdas del IES Santa María de Alarcos, dirigido por Julián Labrador Castillo.

La primera parte o exposición se compone de tres periodos de igual duración, perfectamente desarrollados en la tonalidad principal de la pieza, sol mayor, y armónicamente proporcionados: 16 compases cada uno. El minué primero (tema A) consta de una pregunta de cuatro compases y una respuesta de cuatro compases; ambas, pregunta y respuesta, se repiten. Igual

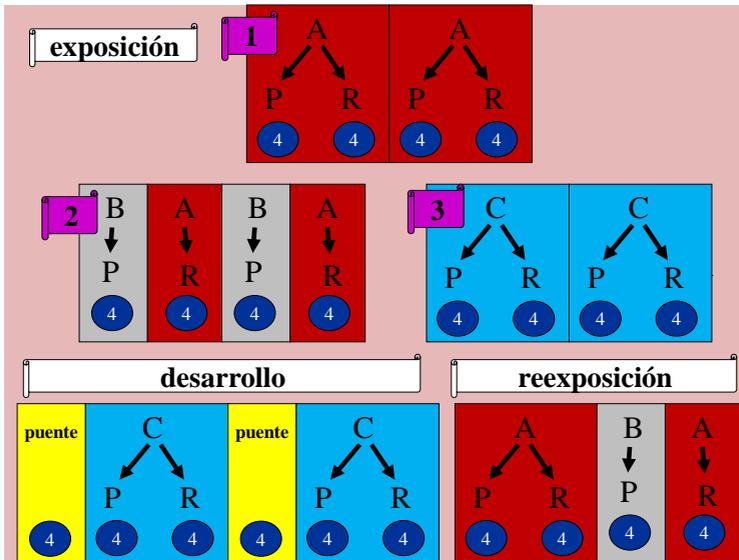
⁷ Ver partitura en Anexo V al final de este ensayo. SGAE: 12.449.599 y Registro de la propiedad intelectual CR-1018. Ver vídeo de la canción didáctica preparatoria correspondiente en el siguiente enlace:



ocurre con el minué segundo o doble (tema B) y con el minué tercero o trío (tema C).

A continuación viene un breve desarrollo introducido por un fragmento puente de cuatro compases, modulante, que desemboca en el trío de ocho compases (Tema C). Puente y trío se repiten de nuevo, antes de dar lugar a la reexposición: minué primero (Tema A) y doble (Tema B) sin repeticiones. En esta última parte se recupera la tonalidad principal, sol mayor, que se había perdido en el desarrollo central a favor de re mayor.

En la siguiente reducción gráfico musical se expresa de forma esquemática la estructura global de la obra. Los números entre círculos expresan el número de compases. A es el minué inicial, B el doble y C el trío. P y R son pregunta y respuesta⁸.



⁸ Ver vídeo de la reducción gráfico musical de este minué en el siguiente enlace:



En este caso didáctico utilizamos un musicograma geométrico y esquemático. La necesidad de abstracción que exige su comprensibilidad es mayor que la de un musicograma figurativo.

De todas formas, cualquier musicograma geométrico o esquemático es susceptible de ser transformado en reducción figurativa y en cuento, basta con sustituir AP por un personaje, AR por otro, BP por un tercero, PR por un cuarto, y así sucesivamente con CP, CR y el fragmento puente.

CONCLUSIONES

La canción preparatoria es una técnica que trabajada despacio y de una forma adecuada en el aula de primaria y secundaria, incluso en infantil, permite reconocer, apreciar y valorar mejor la melodía, el ritmo y la estructura formal de una audición que se pretende llevar a cabo. Es conveniente trabajarla utilizando la técnica de la coralidad, es decir, introduciendo trabajo en equipo entre todos los niños, sin que ninguno sobresalga o quede inhibido.

El cuento musical puede ser un complemento de la canción preparatoria o simplemente una dinámica independiente. Permite mantener la atención de los niños en la audición y establecer una conexión entre palabra, música e imaginación que refuerza la experiencia auditiva y la guarda en la memoria. Supone una vivencia. Si está ligado a imágenes, mediante las nuevas tecnologías, su valor didáctico queda reforzado.

La reducción gráfico musical nos muestra visualmente la estructura de la obra musical y nos permite reconocer su arquitectura sin necesidad de conocimientos musicales amplios. Se convierte en un nuevo lenguaje que puede suplir, en el momento de la audición, al lenguaje musical, a veces muy complicado. La evolución desde sencillas reducciones figurativas, cuentos en imágenes, hasta musicogramas geométricos y esquemáticos exige una práctica continuada a lo largo del proceso educativo a través del progreso en los diferentes ciclos, desde infantil hasta ESO.

Las tres técnicas, desde el punto de vista del alumnado, refuerzan su capacidad de audiopercepción, su sensibilidad y su aprecio del arte musical. Las tres técnicas, en sus diferentes niveles de dificultad, desde el punto de vista del profesor, refuerzan su creatividad, invitan al trabajo en equipo y convierten en divertida la docencia.

AGRADECIMIENTOS

Finalmente, no quiero terminar esta conferencia sin expresar sinceramente una serie de agradecimientos muy justificados. En primer lugar, gracias a los alumnos de Magisterio de Ciudad Real que, a lo largo de muchos años, han desarrollado las teorías científicas aquí expuestas en su etapa de prácticas en los colegios. En segundo lugar, gracias al Departamento de Música del IES Santa María de Alarcos, a su director Julián Labrador y a todos los componentes del mismo, pues funcionan como un verdadero equipo y así lo he sentido yo en la preparación de esta charla. Gracias, por tanto, a Javier Martínez Miranda y a Felipe Pardo. Gracias especiales al Cuarteto de cuerda del Instituto, formado por Rafael Díaz Muñoz, Lucía Martínez Melchor, Marta Díaz Martín y Andrés Castellanos Gallego. Su presencia en casi todos los actos culturales del Centro les da un brillo especialmente singular⁹. Gracias también al Coro de voces blancas del Instituto, que han iluminado con su canto la presente exposición: Prado Velado Pérez, Alfonso Camacho Lahoz, Ana Casero Poblete, Berenice Barrancos Rodas, Ana Sánchez González, Adela Rodríguez Yus, Lourdes María del Castillo y Clara Castellanos Gallego. Deben saber que han dedicado muchos recreos al ensayo desde el comienzo de curso y es justo premiarles con un merecido aplauso. Gracias al propio Instituto Santa María de Alarcos, que, con esta iniciativa cultural y ambiente de celebración, crea un marco adecuado para la difusión de este tipo de investigaciones. Mi agradecimiento también para el Instituto de Estudios Manchegos, colaborador de este ciclo de conferencias. Gracias al personal del Museo de la Merced por su valiosa ayuda. Especialmente, mi agradecimiento a Pilar Molina, volcada con el diseño y la donación de una infraestructura adecuada a este evento. Y muchas gracias, por supuesto, al público asistente. Ojalá hayamos conseguido una mínima parte de nuestro objetivo principal: hacerles ver, sentir y disfrutar la música de una manera distinta.

⁹ Ver vídeo del Cuarteto de cuerda del IES Santa María de Alarcos en el siguiente enlace



FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- BERNAL VÁZQUEZ, J. [2005]: “Sentir, vivir, pensar, expresar música”, en *Eufonía, Didáctica de la Música*, núm. 33, pp. 7-19.
- CASTELLANOS, V. [2007]: “Cantar para escuchar”, en *Multiárea*, núm. 2. Ciudad Real, Escuela Universitaria de Magisterio de Ciudad Real. Pp. 81-100.
- [2008]: “Ver para escuchar”, en *Multiárea*, núm. 3. Ciudad Real, Escuela Universitaria de Magisterio de Ciudad Real. Pp. 83-102.
- DALHAUS, C. [1997]: *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona, Gedisa.
- GARDNER, H. [1995]: *Inteligencias múltiples. La teoría en la práctica*. Barcelona, Paidós.
- GIRALDEZ, A. [1997]: “Percepción auditiva y educación musical”, en *Eufonía, Didáctica de la Música*, núm. 7, pp. 63-70.
- [2003]: “La educación musical en las puertas del siglo XXI”, en *Eufonía, Didáctica de la Música*, núm. 27, pp. 69-80.
- LOECLES, M. y PAVÓN J.C. [2005]: “¿Por qué la audición musical activa?”, en *Eufonía, Didáctica de la Música*, núm. 34, pp. 101-105.
- MUSUMECI, O. [2005]: “Audioperceptiva humanamente compatible”, en *Eufonía, Didáctica de la Música*, núm. 34, pp. 44-59.
- PALACIOS, F. [2004]: *La brújula al oído. 41 guiones y cuentos para conciertos didácticos y audiciones musicales*. Vitoria, GrupArte.
- TORRES OTERO, L. [2007]: “Desarrollar la musicalidad para potenciar la cultura musical”, en *Eufonía, Didáctica de la Música*, núm. 39, pp. 99-104.

ANEXO I: Partitura de la canción didáctica preparatoria *El Buen Bach*.

Allegretto agil.
Declamando.

The musical score is written on a single treble clef staff in G major (one sharp) and 8/8 time. It consists of seven lines of music. The first line begins with a fermata over the first note. The lyrics are: "E ra Juan Se bas tián el buen Bach un gran ge nioa le ménques cri bides te co ral y com pu so tan". The second line continues: "ta tas y mi les de fu gas tam bién E ra Juan Se bas tián el buen Bach un gran ge nioa le mánques cri". The third line: "bides te co ral y com pu so mil fu gasambién E ra Juan Se bas tián un gran ge nioa le man el buen". The fourth line is a repeat sign with the word "ESTRIBILLO" above it. The lyrics are: "Bach.. Can - tan - do". The fifth line: "es - ta can - ción re -". The sixth line: "con dulce voz por". The seventh line: "cor - da - mos aes - te com po - sí". The score ends with a repeat sign and the instruction "DA CAPO HASTA EL FIN". There are several fermatas and slurs throughout the piece.

E ra Juan Se bas tián el buen Bach un gran ge nioa le ménques cri bides te co ral y com pu so tan

ta tas y mi les de fu gas tam bién E ra Juan Se bas tián el buen Bach un gran ge nioa le mánques cri

bides te co ral y com pu so mil fu gasambién E ra Juan Se bas tián un gran ge nioa le man el buen

FIN **ESTRIBILLO**

Bach.. Can - tan - do

Cantando

es - ta can - ción re -

con dulce voz por

cor - da - mos aes - te com po - sí

que él

DA CAPO HASTA EL FIN

tar. - o.

ANEXO II: Partitura de la canción didáctica preparatoria *Un nuevo cántico*.

7 Ha na - ci-do un Ni - ño Dios, A - le - lu - ya, es tiem - po para

13 disfm - tar, A - le - lu - ya, A - le - lu - ya, es tiempo de can - tar po -

19 niendo el co - ra - zón: un nue - vo cán - ti - co.

23 Ha na -

28 ci-do un Ni - ño Dios a - lláen Be - lén... vie - ne tra - yén do -

nos la paz... al hom bre que per - di - does - tá... vie - ne con el a - mor yen

40 su son - ri - sa hay un nue - vo cán - ti - co...

44 Ha na -

49 ci-do un Ni - ño Dios, A - le - lu - ya, yo le qui - sie - ra

55 vi si tar pa - ra lle - var - le mii - lu - sión, si sue - ño le ve - ré y po -

61 dré scu - char su voz: un nue - vo cán - ti - co... Un

69 me vo cán - ti - co, un nue vo cán - ti - co...

ANEXO III: Partitura de la canción didáctica preparatoria *La mágica bola de cristal*.

Allegro Presto

A)

U - na ni - ña bue - na fuea ju - gar con u - na bo - li - ta de cris - tal

Qui ro un pa-ra-guas pa - ra mí un pa-ra-guas grande, blanco y gris

pe - ro cuan - doi - ba a ju - gar em - pe - zó a llo - ver a - lli y

pa - raa - sí po - der sa - lir ya mi ca - sa re - gre - sar con

sees - con - dió en un des - ván pa - ra cu - brir - se bien.

mi ma - má, ¿quees tar - de ya yes ho - ra de co - mer.

B)

¿Quien tie neun pa - ra - guas blan - coy gris?

¿Quién pue dea la ni - ña a - yu - dar?

ANEXO IV: Partitura de la canción preparatoria 1, 2, 3... *la música barroca.*

Parte A

Solemne y ágil

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. There are three 'V' marks above the staff at measures 1, 5, and 9.

1 2 3 Ha- ce tres cien tos a- ños Bach y Haen- del, Vi- val- diy de- más... PA PA PA pa- sa- ron a- ven- tu- ras.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. The melody continues with quarter and eighth notes. There are three 'V' marks above the staff at measures 1, 5, and 9.

Claudio Monte ver di, Henry Pur- cell y- d- más... 1 2 3 Ha- ce tres- cientos a- ños Bach y Haen- del, Vi- val- diy de- más.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. The melody continues with quarter and eighth notes. There are three 'V' marks above the staff at measures 1, 5, and 9.

PA PA PA pa- sa- ron a- ven- tu- ras... Claudio Monteverdi Henry Pur cell y de- más. LA LA LA la mú si ca barro- ca,

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. The melody continues with quarter and eighth notes. There are three 'V' marks above the staff at measures 1, 5, and 9.

ME ME ME me gus- ta ca- da no- ta, suenaen mis o- i- dos, me con fun- dey me tras to- ca, y mi prefe- ri da en tre- to- das se- rá.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. The melody continues with quarter and eighth notes. There are three 'V' marks above the staff at measures 1, 5, and 9.

LA LA LA la mú si ca barro- ca ME ME ME me gus- ta ca- da no- ta, suenaen mio- i- dos me con fun- dey me tras to- ca.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. The melody concludes with a double bar line. The word 'FIN' is written above the staff.

y mi prefe- ri da en tre- to- das se- rá.

Parte B

Más tranquilo y elegante



U - na suite con vio - lín, con vio - lon - che - lo y con cla - ve - cía,
en el cen - to de un jar - dín, les gusta boz e llos y tam bién me gus ta mí, Ven, ve níd aes cu - char en tre las ra - mas,
Ven, ve níd, y las fuentes del jar - dín... aes - cu - char es ta mú si ca ve - níd. La trom - pe - ta so - nó yel te -
lón de la ó - pe - ra se al - zó, Po - ned el co - ra - zón: hay u - na da - ma que esta can tan do
con tris - te za un a - - riá... No llo - res más... No llo - res más, quees ta o - bra va a ter - mi - nar
No llo - res más, No llo - res más, quees ta o - bra va a ter - mi - nar, quees ta o - bra va a ter - mi - nar.
A inicio hasta el fin
Quees - ta o - bra va a ter - mi - nar.

Parte A de nuevo hasta FIN.

ANEXO V: Partitura de la canción didáctica preparatoria *El Minué*.

Presto: ágil, picado y danzable

Ha - bi - au - na vez un ni - ñoa - tre - vi - do que que rí - a
siem - prea - pren - der el minu é el minu e que bien. Quién
e - rae se mu chacho quedes demuy chi co lohacia ca si to do bienque for ma deapren der y sa
ber el minu e el minu e que bien. Su nom - bre Mo zart
es y to doel mun do le co no ce bien, es muy fá mo so por quedaa le grí aa to da nues tra
ca sa cuan do sue na él. La luz en tra por la gran ven ta na del sa - lón si
tu po nes un dis co deél. Su nom - bre Mo - zart es y to doel mun do le co no ce
bien, es muy fá - mo so por quedaa le grí - aa to da nues tra ca sa cuan do sue na él.

FIN

D.C.

ANEXO VI: Relación de vídeos originales enlazados mediante los códigos QR.

- 1) Canción didáctica preparatoria (*El buen Bach*) y audición del *Coral de la Cantata 147* de J. S. Bach:
http://www.youtube.com/watch?v=uFFP1Nlq8jU&list=UUjoNQg_6drDAUzIsC-dSvjQ
- 2) Canción didáctica preparatoria (*Un nuevo cántico*) y audición de *Per natus est*, himno gregoriano de Navidad:
http://www.youtube.com/watch?v=hJxe6G2hQm4&list=UUjoNQg_6drDAUzIsC-dSvjQ
- 3) Canción didáctica preparatoria (*La mágica bola de cristal*) de la *Marcha del Cascanueces*, ballet de Tchaikovski:
http://www.youtube.com/watch?v=D_qMNyyerLw&list=UUjoNQg_6drDAUzIsC-dSvjQ
- 4) Reducción gráfico musical de tipo geométrico de la *Marcha del Cascanueces*, ballet de Tchaikovski:
http://www.youtube.com/watch?v=9Ntb9GQv1QM&list=UUjoNQg_6drDAUzIsC-dSvjQ
- 5) Reducción gráfico musical de tipo figurativo y cuento musical (*El misterio de la primavera*) del primer movimiento de *La Primavera* de Vivaldi:
http://www.youtube.com/watch?v=h-fHFRNVbi4&list=UUjoNQg_6drDAUzIsC-dSvjQ
- 6) Canción didáctica preparatoria (*Un, dos, tres... la música barroca*) y audición *Trumpet, tune and air* de Henry Purcell:
http://www.youtube.com/watch?v=GMNi_YPv12A&list=UUjoNQg_6drDAUzIsC-dSvjQ
- 7) Canción didáctica preparatoria (*El minué*) del tercer movimiento de *Pequeña Serenata Nocturna, K. 525*, de W. A. Mozart:
https://www.youtube.com/watch?v=_rOKGnXP4yk&list=UUjoNQg_6drDAUzIsC-dSvjQ
- 8) Reducción gráfico musical de tipo esquemático del tercer movimiento, minué, de *Pequeña Serenata Nocturna, K. 525*, de W. A. Mozart:
<http://www.youtube.com/watch?v=xIBWHgwnuHc>
- 9) Actuación del *Quinteto de cuerda del IES Santa María de Alarcos* el 18 de junio de 2013
https://www.youtube.com/watch?v=LeyocI6Ezv0&list=UUjoNQg_6drDAUzIsC-dSvjQ

EL ROMANCERO TRADICIONAL EN LA PROVINCIA DE CIUDAD REAL

Jerónimo Anaya Flores
Departamento de Lengua y Literatura

Corría el siglo XV, concretamente el año 1421, cuando un mallorquín que estudiaba en Italia copió en sus papeles una versión de *La dama y el pastor*. Esta copia es la primera manifestación escrita de un romance. Desde entonces, los romances corrieron, además de boca en boca, en pliegos de cordel y en cancioneros o romanceros [*Romancero tradicional*, tomo X: 7 y 23-30]. Las versiones conservadas de *La dama y el pastor* son numerosísimas. En nuestra provincia, se han recogido versiones en Almagro, Tomelloso, Villanueva de los Infantes (publicadas en el *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, tomo XI¹, y la de Tomelloso también en el *Cancionero musical popular manchego*, de Pedro Echevarría²). El año 1986, un alumno nuestro recogió la siguiente versión en Horcajo de los Montes³:

¹ Versiones de Almagro (III. 83, p. 21); Tomelloso (III. 85, pp. 22-26) y Villanueva de los Infantes (III. 84, pp. 21-22).

² P. 265.

³ Las transcripciones de los romances orales también presentan problemas. Procuramos la mayor exactitud, ofreciendo las versiones como las cantan o recitan los informantes. Entre paréntesis, señalamos las supresiones que deben hacerse, como es la continua repetición de y en este romance. Conservamos los vulgarismos y deformaciones, que, en general, no dificultan la comprensión del texto. No obstante, alguna vez ponemos en nota el significado de alguna palabra o expresión. Otro problema es el de la pronunciación, o no, de ciertas consonantes, sobre todo al final de palabra, como la *d*. En general, la mantenemos, aunque el informante no la pronuncie o lo haga como [z]; solo la suprimimos cuando hace sinalefa con la palabra siguiente. Todos los romances pertenecen a nuestra colección. Indicamos, al comienzo, el lugar de procedencia, la fecha en que se recogió, el recolector y, en su caso, si ha sido ya publicado. Al final del romance se indican algunas peculiaridades, como estribillos, repeticiones de versos, etc.

La dama y el pastor

Versión de Horcajo de los Montes, cantada a coro por Marina García Fernández, de 70 años, y Carmen Villanueva Rodríguez, de 52 años.

Recogida por Fernando Fernández Ortiz, en diciembre de 1986.

Publicada en *Romances tradicionales de Ciudad Real*, pp. 104-105; música p. 172; origen y peculiaridades p. 214.

- (Y) estando un pastor un día de amores muy descuidado,
2 (y) ha llegado una zagala: que si quiere ser casado.
Responde el infame y dice: —De eso vivo descuidado;
4 tengo el ganado en la sierra y allí me tengo de ir.
—Pastor, si vienes a verme (y) el domingo a la mañana,
6 para que tú te diviertas te compraré una tartana.—
Responde el infame y dice que a él no le daba la gana:
8 —Tengo el ganado en la sierra y allí me tengo de ir.
—Pastor, si vienes a verme (y) el domingo a mediodía,
10 para que tú te diviertas te compraré una alcancía.—
Responde el infame y dice: —Lo malo si está vacía;
12 tengo el ganado en la sierra y allí me tengo de ir.
—Pastor, si vienes a verme (y) el domingo por la tarde,
14 para que tú te diviertas te prepararé un buen baile.—
Responde el infame y dice: —El demonio que te aguarda;
16 tengo el ganado en la sierra y allí me tengo de ir.
—Pastor, si vienes a verme (y) el domingo por la noche,
18 para que tú te diviertas te prepararé un buen coche.—
Responde el infame y dice: —El demonio que te abraque;
20 tengo el ganado en la sierra y allí me tengo de ir.
—Yo tengo unas zapatillas bordadas con antejuelas⁴
22 para que tú te las pongas cuando vengas de la guerra.—
Responde el infame y dice: —Buenas son mis albarcuelas;
24 tengo el ganado en la sierra y allí me tengo de ir.
—Pastor, mira mi hermosura, mira mi mata de pelo;
26 si te casaras conmigo, también gozarías de ello.

Tras el primer hemistiquio de los versos pares, se repite el estribillo: *sí, sí*.

Desde el siglo XV hasta nuestros días, el romance ha vivido «en boca de las gentes y de los muchachos, por esas calles» [*Quijote*, II, 26: 924], como

⁴ Lentejuelas.

dice el niño que presenta el retablo de maese Pedro, representación que adapta, cómicamente, un romance seudocarolingio, *Romance de don Gayferos que trata de cómo sacó a su esposa que está en tierra de moros*, publicado en pliegos sueltos a principios del siglo XVI y recogido en el *Cancionero de romances*, s. a.

Pero, aunque el romance aún siga vivo en la memoria de algunas personas, ya no cumple una función vital. Jaume de Olesa, el estudiante mallorquín que copió el primer romance, comenzó una tradición: la del recolector de romances; pero también sacó estas canciones de su contexto, pues cumplían una función vital. En la época de Cervantes, pongamos por caso, no resultaba extraordinario oír una de estas composiciones en boca de las gentes. Con toda naturalidad nos relata cómo un labrador madrugador va cantando una canción, y Sancho y don Quijote la reconocen. El romancero estaba aún vivo entre los campesinos y los hidalgos, y entre todas las clases sociales. Difícil es hoy encontrar una estampa como esta:

Estando los dos en estas pláticas, vieron que venía a pasar por donde estaba uno con dos mulas, que, por el ruido que hacía el arado, que arrastraba por el suelo, juzgaron que debía de ser labrador, que habría madrugado antes del día a ir a su labranza; y así fue la verdad. Venía el labrador cantando aquel romance que dicen:

Mala la hubistes, franceses,
en esa de Roncesvalles.

—Que me maten, Sancho —dijo, en oyéndole, don Quijote—, si nos ha de suceder cosa buena esta noche. ¿No oyes lo que viene cantando ese villano? —Sí oigo —respondió Sancho—; pero, ¿qué hace a nuestro propósito la caza de Roncesvalles? Así pudiera cantar el romance de Caláinos, que todo fuera uno para sucedernos bien o mal en nuestro negocio [II, 9: 761].

Unamuno [95] nos da otro ejemplo de esa función vital que tenían las canciones. El recuerdo de un romance no deja en paz a Rafaela, un personaje de *Paz en la guerra*: en el entierro de su madre, le venía a la mente una canción de sus juegos infantiles, y no podía desecharla:

Encima de la caja, carabí;
encima de la caja, carabí,
un pajarito va, carabí, hurí, hurí, hurá.

Es el romance de *Elisa de Mambrú*, que se suele clasificar en el grupo de los infantiles, no tanto porque los informantes sean niños cuanto porque recuerdan lo aprendido en su niñez [Pelegrín: 355-369]. Seguro estoy de que más de una señora de las aquí presentes han cantado este romance en su niñez. Es la segunda parte del que empieza:

Mambrú se fue a la guerra, carabí,
Mambrú se fue a la guerra, carabí,
no sé cuándo vendrá, carabí, hurí, carabí, hurá.

El romance⁵, en una versión de Alcoba, dice así:

Por allí vie una niña,
hija de un capitán.
Elisa va en un coche
a ver a su papá.
Qué hermoso pelo lleva,
¿quién se lo peinará?
Se lo peina su tía
con peine de cristal.
Elisa ya se ha muerto,
la llevan a enterrar.
Qué linda caja lleva
con tapa de cristal.
Y encima de la caja
un pajarito va
cantando el pío, pío,
cantando el pío, pa [Anaya, 1986: 154].

Quizá alguien se lo sepa de otra manera, como él mismo diría; pero lo del canto del pájaro estará también en su versión, como un motivo esencial.

Los romances se cantaban en las circunstancias adecuadas; por eso, al grabarlos o publicarlos se desnaturalizan, en parte [Anaya, 1986: 46]. «...estas obritas fueron compuestas para ser cantadas una por una y no para ser reunidas en un libro» sostenía Milá y Fontanals [VII]. De ahí que los

⁵ El romance fue cantado a coro por Victoria Flores Álamo, de 52 años, y Soledad Flores Álamo, de 51 años. Lo recogí en 1978. Lo cantaron con el siguiente estribillo: Por allí vie una niña, *carabí*, / por allí vie una niña, *carabí*, / hija de un capitán, *carabirulí*, *carabirulá*, /hija de un capitán, *carabírulí*, *carabirulá* [id.: 236].

romances se cantaran en distintas ocasiones, a veces extrañas, como el *Romance de Gerineldo*, que se solía cantar para pedir el aguinaldo. Este romance ha sido uno de los más populares, y nosotros hemos recogido más de veinte versiones en nuestra provincia. Sirva como ejemplo este que recogí en Alcoba, cantado en Navidad como “aguinaldo”:

Gerineldo

Versión de Alcoba, cantada por Eloísa Anaya Segundo, de 64 años.

Recogida el 21 de agosto de 1978.

Publicada en *El romancero de Alcoba*, pp. 112-115; música p. 169.

- Gerineldo, Gerineldo, Gerineldito pulido,
2 quién te pillara esta noche dos horas a mi albedrido⁶.
—Como soy vuestro criado, señora, os burláis conmigo.
4 —No me burlo, Gerineldo, que de veras te lo digo.
—¿A qué hora, gran señora, se cumple lo prometido?
6 —Entre las doce y la una, cuando el rey esté dormido.—
Gerineldo se pasea una legua de camino,
8 con zapatillas de seda, lo que nunca se había visto.
Dio tres vueltas al palacio y otras tres le dio al castillo
10 y por una ventana ha dado un grande silbido.
—¿Quién ha sido ese tunante, quién ha sido ese atrevido?
12 —Soy Gerineldo, señora, que vengo a lo prometido.—
Empezaron a jugar como si fueran dos niños;
14 a eso de la medianoche el sueño les ha rendido.
A otro día por la mañana se despierta el rey pulido
16 y le llama a Gerineldo que le suba los vestidos.
Unos dicen: —No está aquí.— Otros dicen: —Ha salido.—
18 El rey que cayó en sospecha al cuarto la infanta ha ido;
se los ha encontrado juntos como mujer y marido.
20 —Si a mi infanta yo la mato, dejo mi reino perdido;
a Gerineldo no mato, que le crie desde niño.
22 Les pondré la espada en medio
para el día de mañana que les sirva de testigo.
24 —Levántate, Gerineldo, Gerineldito pulido,
que la espada de mi padre entre los dos ha dormido.
26 —¿Adónde me meteré, que yo no sea sorprendido?

⁶ Albedrío.

- Márchate al jardín a coger rosas y lirios.—
28 El rey que ya lo sabía al encuentro le ha salido:
—¿Dónde vienes, Gerineldo, tan triste y descolorido?
30 —Vengo del jardín, señor, de cortar rosas y lirios,
y una rosita encarnada mi color se le ha comido.
32 —No me niegues, Gerineldo, Gerineldito pulido,
no me niegues, Gerineldo, que con la infanta has dormido.
34 —No le niego, gran señor, que con la infanta he dormido;
no lo niego, mi señor, ella me lo ha prometido.
36 Y entonces yo soy la carne y su majestá⁷ el cuchillo;
corte por donde quisiera, que su gustillo es el mío.
38 —Que echen a Gerineldo, que le echen del castillo,
o se case con la infanta o que la busque marido.
40 —Tengo testamento hecho con la Virgen de la Estrella,
mujer que ha sido mi maja de no casarme con ella.
42 Tengo testamento hecho con la Virgen del Pilar,
mujer que ha sido mi maja de no volverla a mirar.

La oralidad había sido la vía natural para difundir la literatura; pero ya en el siglo XV, cuando aparece la primera versión manuscrita de un romance, tiende a debilitarse a favor de la escritura. Recordemos que hasta para Sócrates la escritura presenta un peligro para el saber. Cuenta el filósofo que uno de los antiguos dioses de Egipto, Theuth, descubrió las letras, invento que presentó al rey Thamus; pero este le replicó:

¡Oh artificiosísimo Theut! A unos les es dado crear arte, a otros juzgar qué de daño o provecho aporta para los que pretenden hacer uso de él. Y ahora tú, precisamente, padre que eres de las letras, por apego a ellas, les atribuyes poderes contrarios a los que tienen. Porque es el olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos. Nos es, pues, un fármaco de la memoria lo que has hallado, sino un simple recordatorio. Apariencia de sabiduría es lo que proporcionas a tus alumnos, que no verdad. Porque habiendo oído muchas cosas sin aprenderlas, parecerá que tienen muchos conocimientos, siendo, al contrario, en la mayoría de los casos, totalmente ignorantes, y difíciles, además, de tratar porque han acabado por convertirse en sabios aparentes en lugar de sabios de verdad [Platón: 125-126].

⁷ Como señalamos antes, aquí suprimimos la *d* final para permitir la sinalefa con la palabra siguiente: y-su-ma-jes-tá el- cu-chi-llo.

En su origen, los romances se transmitieron oralmente, por lo que fueron anteriores a la documentación escrita. Fue durante el siglo XVI cuando la imprenta, que llegó a España unas décadas antes, contribuye a la difusión de estas obras tradicionales. El primer pliego suelto que se conserva, impreso en Zaragoza por Jorge Coci, es de 1510 y contiene el romance tradicional «Estábase el conde Dirlos»; a este le sucedieron muchos más pliegos sueltos. Los romances también aparecen en algunos cancioneros, como el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, que contiene cuarenta y ocho composiciones de este tipo, editado en 1511, con varias reimpresiones y ampliaciones hasta 1573. Pero el primer romancero, como tal, se imprimió en Barcelona, hacia 1525-1530, con el título de *Libro de cincuenta romances*, aunque solo se han conservado seis completos y otros nueve títulos. Sin duda, el más célebre de los romanceros del siglo XVI es el *Cancionero de romances*, de Amberes, del editor Martín Nucio, hacia 1547 o 1548, con ciento cincuenta romances, procedentes de pliegos sueltos o de la tradición oral, con retoques del editor. El gran éxito alcanzado llevó a Nucio a publicar una nueva edición ampliada en 1550. Otros editores continuaron la labor durante ese siglo, como Esteban G. de Nájera, que sacó en Zaragoza, 1551, la *Silva de romances*; Lorenzo de Sepúlveda, que publicó hacia 1549 una edición hoy perdida, *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España*, obra reimpresa entre 1551 y 1584 como *Cancionero de romances sacados de las crónicas*; *Romancero historiado* (1582), de Lucas Rodríguez; y *Rosas de romances* (1573) de Joan de Timoneda.

Estos romances tradicionales, anónimos y transmitidos oralmente desde la Edad Media hasta nuestra época, dieron paso a unos romances trovadorescos y eruditos (siglo XVI) y al romancero culto (siglos XV al XXI). Estos últimos son obras de autores conocidos, que escriben poemas originales en la estrofa romance. A estas clases de romances, tendríamos que añadir los vulgares y de ciego, presentes desde el siglo XVII hasta el XX [Pedrosa, 2002: 1076-1079].

Los romances tradicionales son, pues, manifestaciones orales de la tradición popular, como los cuentos y leyendas, las cancioncillas, los refranes... En la actualidad las tradiciones populares corren un inminente peligro de extinción. A comienzos de la década de los setenta, Álvaro Galmés [118] avisaba de este peligro con palabras certeras:

La empresa de una exploración a fondo y sistemática es más que nunca urgente cuando los modernos medios de difusión, especialmente la televisión, pueden anegar, como las aguas de un pantano, el acervo folklórico tradicional.

Quizá hoy el problema fundamental para los investigadores en esta materia no sea solo el olvido en que ha caído la tradición, sino el intento, por loable que nos parezca, de conservarla en unas circunstancias extrañas. La antigua cultura del pueblo, íntimamente unida con su lenguaje, tardó «varios milenios en desarrollarse» [Lévi-Strauss: 65] y ahora apenas tiene una función en la vida moderna. Hasta no hace muchos años, había costumbres que vivían, al menos, en un estado latente. Pero bastaba indagar un poco sobre las cabañuelas, por ejemplo, para que un informante de mediana edad hablara de ellas; o para que una joven de veinte años cantara un romance.

A todos estos problemas hemos de añadir el de la recolección de materiales, pues «el recolector es siempre un extraño» [Goldstein: 142]. De ahí la importancia de las encuestas basadas en proyectos locales: entre familiares y vecinos, llevadas a cabo por un miembro de la localidad. Este tipo de proyectos, bien orientados, puede dar excelentes resultados, como se ha puesto de manifiesto en el campo del romancero tradicional [Anaya, 1999: 23-25].

Como manifestación oral de la tradición, la característica esencial de los romances es la tradicionalidad: el pueblo los considera patrimonio común, pues han sido transmitidos, desde la antigüedad, de padres a hijos. Su difusión ha sido amplia, y ha llegado hasta las clases rurales, las mejores conservadoras de la tradición debido a su aislamiento social y cultural. Esta poesía del pueblo y para el pueblo se mantiene viva, a través de los siglos, en la memoria de todos. Y todos se sienten dueños de ella por herencia [Menéndez Pidal, 1968: I, 44-45].

Pero como la transmisión de la poesía popular se realiza lentamente, este saber del pueblo, heredado generación tras generación, se modifica para adaptarse a las necesidades y gustos de cada momento. Este proceso de modificación se debe a la evolución propia de toda comunidad humana: el hombre cambia constantemente, y la poesía tradicional, como manifestación de su saber, cambia con él.

El romance, con sus continuas variantes, ha permanecido a través de los tiempos, durante más de siete siglos, sobreviviendo en la memoria colectiva, imponiéndose a cambios históricos tan relevantes como el

Renacimiento, la Contrarreforma, el Siglo de las Luces, la Lucha de Clases, la Mecanización, etc. [Catalán, 1969: 8-9]. Su larga existencia se debe a su vida: «De hecho —apunta P. Bénichou [8]— el Romancero no es poesía antigua conservada entre nosotros; mientras se canten romances, serán y tendrán que ser, por fuerza, poesía actual».

El hecho más notable del romancero español es que se ha extendido por toda la Península, e incluso ha rebasado sus límites geográficos; hoy hay romances en América, Egipto, juderías... [Menéndez Pidal, 1973: 34-37]. En cualquier parte donde se hable español se hallarán romances.

EL ROMANCERO EN LA PROVINCIA DE CIUDAD REAL

En 1885 Juan Menéndez Pidal publicó una obra en la que aparecen romances castellanos pertenecientes a la tradición oral: *Colección de viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyazos y filandones*. Desde entonces, muchas regiones y provincias han producido su romancero moderno castellano. No fue ajena a estas inquietudes la nuestra, aunque, si bien es cierto que existe un romancero manchego, aún está por hacer el romancero de Ciudad Real.

Hasta nuestros días podemos sintetizar la recogida de romances en nuestra provincia de la siguiente manera:

a) Encuestas de Eduardo Martínez Torner, en 1930, en Arroba, Navas de Estena y Piedrabuena; recogió versiones de *La condesita*, *Gerineldo* y *La loba parda*.

b) Encuestas de Diego Catalán y Álvaro Galmés, en 1947, por Almagro, Alcázar de San Juan, Villanueva de los Infantes, Malagón, Terrinches, Manzanares, Valdepeñas, Villanueva de la Fuente y Ciudad Real. Recogieron versiones de *La dama y el pastor*, además de las versiones citadas en el apartado anterior.

c) Encuestas de Bonifacio Gil, en 1947, en Almagro; recogió versiones de *Gerineldo* y *La condesita*.

d) Encuestas de María Soledad de Pinillos y Antonio Sánchez Romeralo, en 1975, en Fuencaliente, Fuente el Canto, Hinojosas de Calatrava y Veredas; recogieron versiones de *La loba parda*.

Todas las versiones anteriormente citadas se han publicado en el *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*⁸.

⁸ Las versiones de la provincia de Ciudad Real están en los tomos siguientes:

e) En 1951, Pedro Echevarría Bravo publicó el *Cancionero musical popular manchego*, en el que incluye romances de diversos lugares de la provincia de Ciudad Real⁹.

f) En los años 80, el profesor de la Universidad Complutense, Francisco López Estrada, animó a sus alumnos a recoger romances tradicionales. Fruto de este trabajo, nacieron dos estudios monográficos, ambos publicados por el Instituto de Estudios Manchegos: el de Jerónimo Anaya Flores, en 1980, publicado en 1986 con el título de *El romancero de Alcobra*

T. IV: *La condesita*: versiones de Almagro (V.222, V.223 y V.224, pp. 203-205); Arroba (V.218, p. 201); Infantes (V.226, V.227, pp. 205-206; V.309, pp. 258-259); Malagón (V.209 y V.210, pp. 195-196); Navas de Estena (V.217, p. 200) y Valdepeñas (V.225, p. 205).

T. V: *Gerineldo* y *La condesita*: versiones de Almagro (VII.157, VII.158 y VII.159, pp. 119-121); Manzanares (VII.155 y VII.156, pp. 118-119); Piedrabuena (VII.160, pp. 122-123) y Terrinches (VII.154, p. 118).

T. VII: *Gerineldo*: versiones de Alcázar de San Juan (I.330 y I.331, pp. 78-79); Almagro (I.349, I.350 y I.351, pp. 91-93); Arroba (I.355, pp. 95-96); Malagón (I.352, I.353 y I.354, pp. 93-95); Manzanares (I.347 y I.348, pp. 90-91); Valdepeñas (I.344, I.345 y I.346, pp. 87-89 y I.448, p. 174); Villanueva de la Fuente (I.339, pp. 83-84) y Villanueva de los Infantes (I.341, I.342 y I.343, pp. 85-87).

T. VIII: *Gerineldo* y *La condesita*: versiones de Almagro (II.157, II.158, II.159, pp. 184-186); Manzanares (II.155, II.156, pp. 182-184); Piedrabuena (II.160, pp. 186-187) y Terrinches (II.154, pp. 181-182).

T. IX: *La loba parda*: versiones de Alcázar de San Juan (I.153, p.173); Almagro (I.159 y I.160, pp. 177-178); Arroba (I.130, p. 153); Ciudad Real (I.156, p. 175); Corral de Calatrava (I.131, p. 154); Fuencaliente (I.135, pp. 157-158); Fuente el Canto (I.136, p. 159); Hinojosas de Calatrava (I.133 y I.134, pp. 155-157); Malagón (I.154 y I.155, pp. 174-175); Manzanares (I.157 y I.158, pp. 176-177); Navas de Estena (I.129, pp. 152-153); Torre de Juan Abad (I.174, pp. 191-192); Valdepeñas (I.161, I.162 y I.163, pp. 178-179); Veredas (I.132, pp. 154-155); Villanueva de la Fuente (I.173, p. 191) y Villanueva de los Infantes (I.172, p. 190).

T. XI: *La dama y el pastor*: versiones de Almagro (III.83, p. 21); Tomelloso (III.85, pp. 22-26) y Villanueva de los Infantes (III. 84, pp. 21-22).

T.XII: *La muerte ocultada*: versiones de Agudo (181 y 182, pp. 200-201); La Alameda (184, pp. 201-202); Alcázar de San Juan (165, pp. 189-190); Almagro (172, pp. 193-194); Arroba de los Montes (168, p. 191); Brazatortas (190 y 191, 204-205); Caracuel de Calatrava (189, pp. 203-204); Ciudad Real (170 y 171, pp. 192-193); Fontanosa (193, p. 206); Fuencaliente (192, 205-206); Horcajo de los Montes (169, p. 192); Malagón (166 y 167, p. 190); Manzanares (173 y 174, pp. 194-195); Montiel (183, p. 201); Navacerrada (186, p. 202); Las Rabinadas (194 y 195, pp. 206-207); Solana del Pino (187 y 188, p. 203); Terrinches (178, p. 198); Valdepeñas (175, pp. 195-196); Villanueva de la Fuente (179 y 180, pp. 198-199); Villanueva de los Infantes (176 y 177, pp. 196-197) y Viso del Marqués (185, p. 202).

⁹ Hay una 2.ª ed., Ciudad Real, 1984, incompleta: se ha suprimido una parte importantísima: la relación de las personas que dictaron las distintas versiones y los lugares de origen de las mismas. Citamos por la 1.ª ed.

de los Montes; y el publicado en 1985 por Agustín Clemente Pliego, *El romancero de Castellar de Santiago*.

h) «El romancero de Fuente el Fresno», artículo publicado por Domingo Antonio López Serrano en la revista *Montesinos*.

i) Alumnos del Colegio Universitario de Ciudad Real y miembros de la Cátedra-Seminario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense de Madrid realizaron diversas encuestas en pueblos de la provincia, en mayo de 1982, de las que han aparecido las versiones de *La muerte ocultada*¹⁰.

j) En 1990, Pedro Isado publicó en *Cuadernos de Estudios Manchegos* un artículo titulado «Refranes, canciones y romances de Miguelturra. Aportación para un estudio del habla de la zona». Recoge un romance vulgar, *Eran dos hermanos huérfanos*, y el tradicional de *Delgadina*. El trabajo lo realizó, con sus alumnos de tercero de bachillerato, el año 1985.

k) Diversos romances recogidos en Miguelturra han aparecido en la obra de Antonio Vallejo, *Música y tradiciones populares*¹¹.

l) En los últimos años, el profesor de la Universidad de Alcalá, José Manuel Pedrosa, ha dirigido dos tesis doctorales, aún inéditas, en las que aparecen romances recogidos en dos pueblos de nuestra provincia: *Literatura tradicional de Terrinches (Ciudad Real). Géneros, etnotextos, comparatismo*, de María del Mar Jiménez Montalvo (2006) y *Estudio de la literatura folklórica de Castellar de Santiago (C. Real)*, de Agustín Clemente Pliego (2011)

m) Por último, nos referiremos a las encuestas realizadas por alumnos de Enseñanzas Medias de Daimiel y Ciudad Real, bajo nuestra dirección¹². De estas encuestas hemos publicado dos antologías, ambas en 1999: *Romances*

¹⁰ Se han publicado en el tomo XII del *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas* (vid. nota 8).

¹¹ Los romances tradicionales publicados son: *Don Bueso y su hermana* (p. 128), *Conde Olinos* (p. 129), *Los peregrinos* (p. 130), *Muerte ocultada* (p. 131), *Amón y Tamar* (pp. 132-133), *Gerineldo* (pp. 134-136), *Casada de lejas tierras* (pp. 137-138), *Delgadina* (pp. 139-141), *La malcasada* (pp. 141-142), *Blanca niña* (pp. 143-144), *El hijo póstumo (Don Alonso)* (p. 145), *Rico Franco* (p. 146), *San Antonio y los pajaritos* (pp. 147-149), *El corregidor y la molinera* (pp. 235-237), *La mujer del molinero y el cura (El entremés)* (p. 238), *La loba parda* (pp. 268-269), *El cura y la criada* (p. 275), *El Niño perdido* (p. 287) y *Huida a Egipto* (pp. 292-293).

¹² Algunos romances aparecieron en la comunicación presentada por alumnos del Instituto Politécnico de Formación Profesional de Ciudad Real, bajo nuestra coordinación, «El romancero tradicional en la provincia de Ciudad Real», y en nuestra ponencia «Recolección de romances tradicionales. Metodología», en las *Actas del II congreso joven de historia de Castilla-La Mancha*.

de ciego y de tema truculento recogidos en la provincia de Ciudad Real, en colaboración con Sara Anaya Fernández, y Romances tradicionales de Ciudad Real.

NUESTRA COLECCIÓN DE ROMANCES TRADICIONALES

Hemos recogido sesenta y dos romances distintos, en un total de trescientas treinta y una versiones, algunas tan raras como el romance de *La flor del campo*, del que tenemos dos versiones: una de Brazatortas y otra de Porzuna. Narra este romance un suceso extraordinario: en el campo hay una flor maravillosa y la doncella que la pise quedará embarazada. El motivo es un tópico que ya recoge Berceo en el milagro XXI, el de «La abadesa encinta». Dice el autor:

Pero la abbadessa cadió una vegada,
fizo una locura que es mucho vedada;
pisó por su ventura yerva fuert enconada,
quando bien se catido fallóse embargada [Berceo: 157].

Es un romance-cuento, con unos breves diálogos, directos, sin verbos introductorios, y rima asonante (*aa*). La versión de Brazatortas no alude al origen del embarazo de Eugenia, que así se llama la protagonista, como en la versión de Porzuna. En esta, la rima asonante se interrumpe al final, sin que este lapsus de la informante dificulte la melodía. La informante siguió cantando otro romance, el de *El quintado + La aparición*, que narra la suerte de un soldado que está muy triste en la guerra, pues ha dejado sola a su mujer; le dejan marcharse a casa, y, al llegar al cementerio, se encuentra la sombra de su esposa, que ya ha muerto. He aquí ambas versiones.

La flor del campo

1

Versión de Brazatortas, cantada por Josefa Sánchez de Molina, de 45 años.

Recogida por Petra Sanz Sánchez de Molina, el 28 de enero de 1984.

- Estando un día en la mesa su padre la remiraba.
2 —Padre, ¿qué me mira usted, que me mira usted¹³ a la cara?
—Hija, ¿es que estás enferma o es que estás enamorada?
4 —Padre, yo no estoy enferma ni tampoco enamorada;
tengo un dolor de cabeza que me trae trastornada.—
6 Llamaron a los doctores¹⁴, a los mejores de España;
unos dicen que se muere y otros dicen que se salva;
8 el más entendido de ellos dijo que estaba opilada¹⁵.
Entre dolor y dolor, entre puntada y puntada,
10 ha tenido un niño hermoso Eugenia la desgraciada.

Se repite el último verso.

2

Versión de Porzuna, cantada por Custodia Ruiseco, de 54 años.

Recogida por Alicia Ruiseco Azaña, el 14 de noviembre de 1981.

Publicada en *Romances tradicionales de Ciudad Real*, p. 50; música p. 158; origen y peculiaridades p. 209.

- En el campo hay una flor que la llaman eshojada;
2 la doncella que la pise será la más desgraciada.
Quiso Dios, quiso la Virgen que la Ungenia la pisara;
4 quiso Dios, quiso la Virgen, la Ungenia la desgraciada.
Una mañana temprano su padre la remiraba.
6 —¿Es que has estado malita o es que estás embarazada?
—Padre, no he estado malita ni tampoco embarazada;
8 tengo un dolor de cabeza que me tiene trastornada.—
Van a los mejores médicos, los mejorcitos de España.
10 Unos dicen que se muere y otros que no tiene nada.
Los más acertados dicen: —Su hija está embarazada.—
12 Y a los poquitos momentos¹⁶

¹³ En este verso, transcribimos *usted* en el primer hemistiquio, porque no afecta a la medida; en cambio, *usté*, en el segundo, para permitir la sinalefa con la palabra siguiente, y así resulte un hemistiquio de ocho sílabas.

¹⁴ En este caso, transcribimos *doctores*, aunque «la consonante velar /k/ [...] pierde algunos de sus rasgos en posición implosiva. Se admiten como alófonos normativos los sonidos velares oclusivos o aproximantes, sordos o sonoros, como [dok.tor], [dog.tor]», etc. para la palabra *doctor*, «e incluso variantes con elisión, como [do.tor]» [RAE: 159].

¹⁵ Es decir, embarazada.

¹⁶ Cuando falta algún hemisiquio, dejamos en blanco su lugar.

- la criatura nació.
14 —Recójala usted, don Ángel, envueltecita en la capa,
que si se entera mi padre, la cabeza me cortara.

La informante sigue cantando *El quintado + La aparición*.

LA RECOGIDA DE ROMANCES

Los romances se cantan en un ambiente familiar y espontáneo. Menéndez Pidal [1973: 41], «el español de todos los tiempos que haya oído y leído más romances», recogió sus versiones conviviendo con el pueblo. Cuando el cura o el alcalde, para facilitarle la recogida, llamaban a los informantes a la casa rectoral o al ayuntamiento, los resultados eran escasos:

Teníamos que pedir —escribe— a nuestros bondadosos informadores que nos dejaran callejear solos por el pueblecito, y, entonces, conversando de todo con los vecinos, sentíamos nacer en ellos la confianza, y cuando la ocasión se presentaba, recitándonos nosotros versos de romances viejos, desempolvábamos su memoria, poniéndoles en tensión poética: «Eso lo oí a mi madre de otro modo», «Aquí cantamos esto otro...» Es preciso convivir con el pueblo. La esquiva, la reacia musa de la tradición, rehúsa como el misterioso marinero, cuando es rogado por el infante Arnaldos que le repita su fascinador canto:

Yo no digo mi canción
sino a quien conmigo va [Menéndez Pidal, 1968: I, 293].

Cuando en la década de los cincuenta, e incluso en la de los sesenta, el pueblo cantaba romances, no les dábamos mucha importancia. Los que procedemos del mundo rural, en el que las tradiciones han sobrevivido más tiempo que en las ciudades, nos extrañábamos cuando encontrábamos en algún libro el texto de una canción que cantaban nuestras madres o abuelas. Recuerdo una oración que oía muchas veces a mi abuela. Esa oración es el *Romance de Jesucristo y el incrédulo*. Cuando me enteré de la importancia de los romances, la copié de sus labios el año 1970, aunque ya me la sabía de memoria. Dice así:

Jesucristo y el incrédulo

1

Versión de Alcoba, recitada por Brígida Segundo Gómez, de 85 años.

Publicada en *El romancero de Alcoba*, p. 135 y en *Romances tradicionales de Ciudad Real*, p. 135; origen y peculiaridades p. 217.

- Jesucristo iba de caza, de caza como solía;
2 los perros iban cansados, la caza no aparecía.
Y se encontró con un hombre de mal arte y peor vida;
4 le pregunta que si hay Dios, y dice que no lo había;
le pregunta que si hay Virgen: —Tampoco—, le respondía.
6 Y por la noche cenando la muerte a por él venía.
—Déjame, muerte enfadosa, déjame siquiera un día,
8 que confiese mis pecados y entregue este alma mía.
—No te puedo dejar, hombre, que Jesucristo me envía
10 que te lleve a los infiernos, donde más hondos había,
porque dices que no hay Dios, y hay Dios y Santa María.

Otras versiones de este romance, recogidas en la provincia de Ciudad Real, son las siguientes:

2

Versión de Alcoba, recitada por Eloísa Anaya Segundo, de 64 años.

Recogida por Jerónimo Anaya Flores, el 30 de junio de 1978.

Publicadas las variantes a la versión anterior en *El romancero de Alcoba*, p. 136.

- Jesucristo iba de caza, de caza como salía;
2 los perros iban cansados, la caza no aparecía.
Se encontró con un hombre de mal arte y peor vida;
4 le pregunta que si hay Dios, y dice que no lo había;
le pregunta que si hay Virgen: —Tampoco—, le respondía.
6 Y por la noche en su casa la muerte a por él venía.
—Déjame, muerte enfadosa, déjame siquiera un día,
8 que confiese mis pecados y entregue este alma mía.
—No te puedo dejar, hombre, que Jesucristo me envía
10 que te lleve a los infiernos, donde más hondos había,
porque dices que no hay Dios, y hay Dios y Santa María.

3

Versión de Calzada de Calatrava, cantada por Adolfa Ruiz, de 42 años.
Vive en Ciudad Real.

Recogida en Ciudad Real por Yolanda Escobar Serrano, el 24 de abril de 1991.

- Jesucristo iba de caza, de caza como solía;
2 los perros iban cansados, la caza no parecía.
Se encontró con un buen hombre de mal arte y peor vida;
4 le pregunta que si hay Dios, dice que no lo sabía.
—Tampoco—, le respondía.
6 Y por la noche en su casa la muerte a por él venía.
—Déjame, muerte enfadosa, déjame siquiera un día,
8 que confiese mis pecados y entregue este alma mía.
—No te puedo dejar, hombre, que Jesucristo me envía
10 que te lleve a los infiernos, donde más hondos había,
porque dices que no hay Dios, y hay Dios y Santa María.

4

Versión de Carrión de Calatrava, recitada por Julián Muñoz Sánchez, de 50 años.

Recogida por María del Mar Santiaga Muñoz, en noviembre de 1981.

- Jesucristo iba de caza, a cazar como salía;
2 los galgos ya iban cansados, la caza no parecía.
Y se encontró con un hombre malvado y de mala vida;
4 le preguntó que si hay Dios, dijo que no lo sabía.
—Hombre de mala intención, hay Dios y Santa María.—
6 Otro día al merendar la muerte por él venía.
Le dijo: —Muerte rabiosa, espera siquiera un día.
8 —Que no me puedo esperar, que mi Dios es que me envía
que te lleve a los infiernos de los más hondos que había.
Amén.

5

Versión de Miguelturra, recitada por Bernarda Romero Cañizares, de 66 años.

Recogida por María del Prado Martínez Romero y María del Carmen Castellanos, el 7 de enero de 1983.

Jesucristo salió a caza, la caza no parecía;
2 iban los galgos cansados de subir cuestras arriba.
Se ha encontrado con un hombre de esos de mala enconía¹⁷;
4 le preguntó que si había Dios, dijo que Dios no le había.
—Hombre, ¿cómo dices eso?, si hay Dios y Santa María.—
6 A otro día de mañana la muerte por él venía.
—Déjame, muerte traidora, déjame siquiera un día,
8 que confiese y que comulgue y que le dé el alma a María.
—No te puedo dejar, hombre, que Dios del cielo me envía.

Otro ejemplo de que la tradición aún estaba viva me lo proporcionó mi abuelo. Recuerdo que, cuando trillaba, cantaba una canción que empezaba así:

Ahora que estamos despacio, te contaré el entremés,
2 lo que le pasó a un tornero un día con su mujer,
porque el padre franciscano la quiso pisar el pie.
4 —Déjate que te le pise y nos traerá de comer.—

Yo le preguntaba por qué le quería pisar el pie, y él me respondía que porque sí, que esas cosas las decía el cantar y no se preguntaba nada. Unos años después, recogí el romance de *La mujer del molinero y el cura (El entremés)*, del que ya conocía otras versiones.

La mujer del molinero y el cura (El entremés)

1

Versión de Alcoba, cantada por Eloísa Anaya Segundo, de 64 años.

Recogida el 7 de septiembre de 1978.

Publicada en *El romancero de Alcoba*, pp. 146-147; música p. 172.

Ahora que estamos despacio, te contaré el entremés,
2 lo que le pasó a un tornero un día con su mujer,
porque el padre franciscano la quiso pisar el pie.
4 —Déjate que te le pise y nos traerá de comer.—
Trajo un pollo rebozado con mucha azúcar y miel,
6 y estándosele comiendo a la puerta llamó Andrés.

¹⁷ De mal encono.

- Señor cura, es mi marido; ¿adónde le meteré?
8 —Méteme en ese costal y arríname a la pared.
—¿Y si acaso preguntara? —Que ha caído que moler.—
10 Ya se están comiendo el pollo y pregunta él a Isabel:
—¿Qué es lo que hay en el costal? Mis ojos lo quieren ver.
12 —Una fanega de trigo que ha caído que moler.—
Al desatar el costal lo primero que se ve
14 es la corona del cura y el sombrero calañés.
Ya le echaron a la tolva y ha empezado a moler;
16 ha molío fanega y media y el cura escapó a correr.
Se ha subido a lo alto 'el cerro y ha llamado a la Isabel.
18 A otro día por la mañana, a misa fue la Isabel.
—Buenos días, padre cura. —Buenos los tenga, Isabel.
20 —Esta tarde va usted a casa y acabamos de moler.
—Aunque muchos años viva, no me engaña otra Isabel.

Se repiten todos los hemistiquios.

Otras versiones de este romance son las siguientes:

2

Versión de Corral de Calatrava, cantada por Isabel Cañamero Moreno, de 63 años.

Recogida por María Paz Cid Sánchez, en noviembre de 1981.

Publicada en *Romances tradicionales de Ciudad Real*, pp. 150-151; música p. 180; origen y peculiaridades p. 219.

- Siéntate, si estás despacio, te contaré el entremés,
2 lo que le pasa a un taurnero un día con su mujer,
porque el padre fray fulano le quiso pisar el pie.
4 —Déjale que te lo pise y nos traerá de comer.—
Llevó un pollo engorrufado con mucha azúcar y miel.
6 A la primera tajada, a la puerta llamó Andrés.
—Padre, ese es mi marido; ¿dónde lo metería a usted?
8 —Méteme en ese costal y arríname a la pared.
—¿Y si alguien preguntara? —Que ha caído que moler.—
10 Al tiempo de abrir la puerta lo primero que se ve.
—Lo que hay en el costal yo lo quisiera saber.
12 —Es un poquito de trigo que han traído pa moler.
—Isabel, tráete el candil, que el trigo lo quiero ver.—

- 14 Y al desatar el costal lo primerito que ve
es la corona del cura y el sombrero calañé.
16 —Bien venido sea el padre, bien venido sea usted;
tengo la mulilla coja y ha caído que moler.—
18 Lo uncieron a la una, lo soltaron a las tres.
Y al tiempo de desuncirlo, el cura echó a correr
20 por una carreterita, que no se le ven los pies.
A otro día muy temprano a misa va la Isabel.
22 —Bien venido sea el padre, bien venido sea usted;
vaya mañana por casa y nos lleva de comer.
24 —Vaya el demonio y lo muela,
que en lo que me resta 'e vida no me engaña otra Isabel.

Se repiten todos los hemistiquios.

3

Versión de Horcajo de los Montes, cantada a coro por Marina García Fernández, de 70 años, y Carmen Villanueva Rodríguez, de 52 años.
Recogida por Fernando Fernández Ortiz, en diciembre de 1986.

- Siéntate, si estás despacio, te contaré el entremés,
2 lo que le pasa a un taunero un día con su mujer,
con el padre fray fulano la quiso pisar el pie.
4 —Ay, padre, no me lo pise, que lo va a saber Andrés.
—Déjate que te le pise, nos dará bien de comer.—
6 Puso un pollo refaifado con mucha azúcar y miel.
Al echar la bendición, a la puerta llamó Andrés.
8 —Padre, ese es mi marido; ¿dónde le meteré a usted?
—Méteme en ese costal y arrímame a esa pared.—
10 Entra Andrés en la cocina y lo primero que ve.
—¿Qué es lo que tiene el costal? Mis ojos lo quieren ver.
12 —Una fanega de trigo que ha caído que moler.—
Desataron el costal y lo primero que ve
14 es la corona del cura y el sombrero calañés.
Dejaron la puerta abierta y el fraile escapó a correr.
16 —Aunque cien años viviera, no me engaña otra Isabel.

Se repiten todos los hemistiquios.

4

Versión de Miguelturra, cantada por Bernarda Romero Cañizares, de 66 años, que la cantaba en las faenas del campo.

Recogida por María del Prado Martínez Romero y María del Carmen Castellanos, el 9 de enero de 1983.

- Lo que le pasa a un tornero (y) un día con su mujer.
2 —Sabrás cómo fray fulano me quiso pisar el pie.
—Déjalo que te lo pise y nos traiga de comer.—
4 Trajo un pollo emborrizado con mucha azúcar y miel.
Al echar la bendición, (y) a la puerta llamó Andrés.
6 —Señor cura, mi marido; ¿dónde le meteré a usted?
—Méteme en ese costal y arrímallo a la pared.—
8 —Lo que hay en el costal yo lo quisiera saber.
—Es un poquito de trigo que ha caído que moler.—
10 Al destapar el costal lo primero que se ve
es la corona del padre y el sombrero calañé.
12 A otro día de mañana (y) a misa va la Isabel.
Al revolver una esquina, se encontró con padre Andrés.
14 —Buenos días tenga, padre. —Buenos los tenga, Isabel.
—Vaya usted luego por casa, que ha caído que moler.
16 —Vaya el demonio y lo muela, que yo no quiero moler,
que en lo que me reste 'e vida no me engaña otra Isabel,
18 y si acaso me engañara, valencianita ha de ser.

Se repiten todos los hemistiquios.

5

Versión de Miguelturra, cantada por Inés Sánchez Arévalo, de 52 años.

Recogida por Gloria Esmeralda Díaz Sánchez, el 6 de febrero de 1984.

- Sabrás cómo fray fulano me quiso pisar el pie.
2 —Déjalo que te lo pise y nos traiga de comer.—
Trajo un pollo emborrizado con mucha azúcar y miel.
4 Así que se lo comieron, a la puerta llamó Andrés.
—Padre cura, mi marido; ¿dónde lo meteré a usted?
6 —Méteme en ese costal y arrímame a esa pared.
—Lo que hay en el costal yo lo quisiera saber.
8 —Es un poquito de trigo que han traído que moler.—
Al desatar el costal, lo primero que se ve

- 10 es la corona del cura y el sombrero calañés.
—Bien venido sea usted, padre, bien venido sea usted,
12 que está la mulilla coja y ha caído que moler.—
Lo uncieron a la una, lo desuncen a las diez,
14 y así que lo desuncieron el padre ha echado a correr.
A otro día de mañana se fue a misa la Isabel
16 y al revolver una esquina se ha encontrado al padre Andrés.
—En lo que me reste 'e vida no me engaña otra Isabel.

Se repiten todos los hemistiquios.

6

Versión de Los Pozuelos de Calatrava, cantada por Paula Nevado Hidalgo, de 62 años, que vive en Ciudad Real desde hace 30 años.

Recogida en Ciudad Real por Pilar Muñoz, María Teresa Díez, María Reyes Sarachaga, María del Carmen Muñoz y María Luisa Oliver, en noviembre de 1981.

- Estando un tornero (y) un día con su mujer,
2 pasó el padre frey fulano, le quiso pisar el pie.
—Déjalo que te lo pise y nos traigan de comer.—
4 Trajo un pollo engorrufado, lleno de azúcar y miel.
—Señor cura, mi marido; ¿dónde lo meteré a usted?
6 —Méteme en ese costal y arrímame a la pared.
Si pregunta tu marido, tú le respondes qué es.
8 —Es una poca fideda que ha caído que moler.
—Tráete el candil, Isabel, que ese trigo quiero ver.—
10 Al desatar el costal lo primero que se ve
es el gorrete del cura y un sombrero cordobés.
12 Lo uncieron a la una, desuncieron a las tres.
—En lo que me reste 'e vida, no me engaña otra Isabel.

Se repiten todos los hemistiquios.

Pero no solo la gente cantaba romances. Recuerdo que, en mi pueblo, había un señor mayor, que había estado en la guerra de Melilla, y se sentaba por las tardes en las gradas del portalillo de la iglesia. Los muchachos nos acercábamos a él para que nos contara historias, cuentos, adivinanzas... Siempre terminaba imitando el sonido de la zambomba: cogía su vieja garrota y por ella deslizaba su mano, como si lo hiciera sobre la paja de la

zambomba, cuyo ruido reproducía con gran perfección. Entre sus historias, nos gustaba la de la guerra de Melilla. Por él conocimos la historia del cabo Noval, a quien convertimos en un héroe los niños del pueblo. Según este anciano, el ejército español estaba formado sin que el general diese la orden de ataque, a pesar de que los moros disparaban constantemente y mataban a muchos soldados españoles. Cuando una comitiva enemiga llegó y entregó un escrito al general, el cabo Noval, que era más bien bajito, se empinó y pudo leer lo que decía la misiva. Entonces el anciano se ponía serio y decía: «Este general es un traidor; nos ha vendido». Eran, según él, las palabras del cabo Noval, que había descubierto que el general estaba dispuesto a rendirse. Entonces el cabo Noval —continuaba su narración— se adelantó y disparó contra el ejército enemigo, con tal suerte que mató a su jefe, por lo que todos huyeron. Luego —nos contaba— el cabo Noval murió heroicamente. Le cogieron los moros y le hicieron ir al campamento español; pero, cuando llegaron, el cabo gritó: «Soldados, disparad, que aquí vienen los moros». Muchos años después descubrimos que esto último convirtió al cabo Noval en un héroe nacional. En fin, nuestro anciano concluía con estos versos:

En Melilla no hay campanas
que las han hecho cañones
para matar a los moros
los valientes españoles.

Según él, estos versos los habían compuesto en la guerra de Melilla. Pero sabemos que una danza camerana (en la Rioja) recordaba la toma de Tetuán por el general Prim: «En España no hay campanas / que las han hecho cañones / para matar a los moros / los valientes españoles. / Viva Prim, viva Prim. / viva Prim, general español» [Asensio *et al.*: 10].

Volviendo a la recogida de romances, todos los recolectores insisten en que estos se cantan en un ambiente íntimo y concreto: trabajos domésticos y del campo, aguinaldos y villancicos, oraciones... Algunos dicen que recogen las canciones en «el hogar de los cantores» [«La exploración del romancero»: 139]. Sin embargo, a pesar de estos intentos de acercarse al pueblo, como ya hemos señalado antes, «el recolector es siempre un extraño» [Goldstein: 142].

Nuestros alumnos han recogido las versiones en sus mismos pueblos, entre sus familiares, siguiendo una metodología que podemos resumir en los siguientes puntos:

1. Se procurará crear un clima de naturalidad, tratando de superar la frialdad del proceso (grabación en cinta magnetofónica¹⁸). Por eso la recogida de romances entre los miembros de la familia o personas muy conocidas (cada recolector en su pueblo) puede ser el primer camino para esta labor.

2. Una vez localizado el informante, se le refrescará la memoria con versos cantados o recitados, con argumentos o pasajes de romances, etc.

3. Nunca se les pedirá que canten romances, pues tal vez no conozcan el significado de la palabra o le den otro. Se les pedirá que canten canciones o coplas antiguas que cantaban cuando trabajaban, jugaban, pedían el aguinaldo...

4. Antes de grabar la cinta, conviene que el informante cante una o dos veces la canción, pues el romancero en la actualidad vive en un estado latente. El informante debe refrescar la memoria, ya que, por lo general, lleva bastante tiempo sin cantar romances. Esto solo se puede conseguir en un ambiente familiar o con informantes conocidos.

5. Antes de cada canción, asegurándonos de que el magnetófono y la cinta están bien preparados, debemos grabar los siguientes datos:

- a) Nombre del pueblo donde se recoge el romance.
- b) Fecha.
- c) Nombre y apellidos del informante.
- d) Edad del informante.
- e) Lugar de nacimiento y localidades en las que ha vivido, si no coinciden con la del lugar de recogida.
- f) Cultura del informante.
- g) Nombre de lo que canta.
- h) ¿Cuándo lo cantaba?
- i) ¿Quién se lo enseñó?

¹⁸ La grabación en cinta magnetofónica tiene ciertas ventajas: permite al recolector transcribir el texto con calma, después de escucharlo cuantas veces sea necesario; pero también tiene sus inconvenientes: ante un pasaje mal grabado o ante unos versos incomprensibles, el recolector no puede acudir al informante para que le aclare esas lagunas.

Para evitar olvidos, el recolector rellenará la siguiente ficha complementaria, con los principales datos del informante:

RECOLECTOR:				CURSO:	
I N F O R M A N T E					
MOTIVO	NOMBRE Y APELLIDOS	EDAD	LUGAR	FECHA	OBSERVACIONES

6. A veces, el informante suele olvidar la canción, y deja de cantar unos momentos. Debemos continuar grabando, a pesar de estas frecuentes y normales lagunas.

7. Junto al romancero, aparece la lírica. También la grabaremos. Y si el informante se empeña en grabar una canción moderna, popularizada en disco, la recogeremos, si no hay más remedio. El informante, ante todo, ha de sentirse a gusto y sin coacción.

8. Como ya indicamos antes, los romances se cantan en diversos momentos. Los más frecuentes son:

- a) Trabajos domésticos y del campo.
- b) Juegos infantiles.
- c) Mayos y fiestas de los pueblos.
- d) Aguinaldos y villancicos.
- e) Oraciones.

9. Las mujeres suelen ser buenos informantes, pues el romancero se ha transmitido con frecuencia a través de los juegos infantiles de las niñas.

10. En la cinta aparecerá el nombre del recolector.

GUÍA DEL RECOLECTOR DE ROMANCES

Como complemento a la anterior metodología, se señalaba a los alumnos cuáles eran las versiones recogidas, hasta la fecha, en los pueblos de la provincia de Ciudad Real. Aunque aún faltan muchos puntos por explorar, se han recogido romances en sesenta y dos localidades de nuestra provincia. Teniendo en cuenta las principales colecciones publicadas de romances, y siguiendo un esquema sencillo, se indicaba en dos tablas, qué romances se habían recogido en cada localidad y quién había sido el recolector, según el siguiente esquema:

Nuestra colección: 1, Alcoba

Romancero tradicional de las lenguas hispánicas: [1], [Almagro]

Cancionero musical popular manchego: (1), (Torre de Juan Abad)

Romancero de Castellar de Santiago: <1>, <Castellar de Santiago>

El romancero de Fuente el Fresno: {6}, {Fuente el Fresno}

Romances de Miguelturra, publicados por A. Vallejo: «1», «Miguelturra»

En estos dos cuadros, indicamos la procedencia de las versiones recogidas en la provincia de Ciudad Real. En el primero, después del título del romance, aparecen las localidades de donde proceden las distintas versiones. En el segundo, tras la localidad, se citan las versiones recogidas en ella, según la numeración de nuestra clasificación.

TABLA I

Índice de romances con indicación de las localidades de procedencia

1. <i>La loba parda</i>	Corral de Calatrava
[Alcázar de san Juan]	[Corral de Calatrava]
Alcoba	[Fuencaliente]
[Almagro]	[Fuente el Canto]
Arroba de los Montes	[Hinojosa de Calatrava]
[Arroba de los Montes]	[Malagón]
Brazatortas	[Manzanares]
<Castellar de Santiago>	Miguelturra
Ciudad Real	«Miguelturra»
[Ciudad Real]	Navalpino

[Navas de Estena]
Poblete
Los Pozuelos de Calatrava
[Torre de Juan Abad]
(Torre de Juan Abad)
[Valdepeñas]
[Veredas]
[Villanueva de la Fuente]

2. El serranito

Almagro
Brazatortas
Horcajo de los Montes
(Pedro Muñoz)

3. La aparición

Alcoba
Almagro
<Castellar de Santiago>
Ciudad Real

4. La flor del campo

Brazatortas
Porzuna

5. La serrana de la Vera

Alcoba
Fernancaballero
Horcajo de los Montes
Los Pozuelos de Calatrava

6. La condesita

Alcoba
Alcolea de Calatrava
Almagro
[Almagro]
[Arroba de los Montes]
<Castellar de Santiago>

Ciudad Real
Daimiel
{ Fuente el Fresno }
Malagón
[Malagón]
[Navas de Estena]
[Valdepeñas]
[Villanueva de los Infantes]

7. Las señas del esposo

Abenójar
Alcoba
Almagro
Calzada de Calatrava
Carrión de Calatrava
<Castellar de Santiago>
Ciudad Real
Las Labores
Miguelturra
Los Pozuelos de Calatrava

8. Muerte ocultada

[Agudo]
[La Alameda]
[Alcázar de san Juan]
Alcoba
[Almagro]
[Arroba de los Montes]
[Brazatortas]
[Caracuel]
<Castellar de Santiago>
Ciudad Real
[Ciudad Real]
[Fontanosas]
[Fuencaliente]
Horcajo de los Montes
[Horcajo de los Montes]
[Malagón]

[Manzanares]
Miguelturra
«Miguelturra»
[Montiel]
[Navacerrada]
Porzuna
[Las Rabinadas]
[Solana del Pino]
[Terrinches]
Valdepeñas]
[Villanueva de la Fuente]
[Villanueva de los Infantes]
[Viso del Marqués]

9. *La tentación*
Alcolea de Calatrava.

10. *Doncella guerrera*
Alcoba
Aldea del Rey
Cabezarrubias del Puerto
Carrión de Calatrava
<Castellar de Santiago>
Ciudad Real
Corral de Calatrava
Daimiel
Miguelturra
Navalpino
Poblete
Torralba de Calatrava
Valenzuela de Calatrava

11. *Rosalinda*
Fernancaballero

12. *El caballero que busca
esposa*
Alcoba
Cabezarrubias del Puerto

Carrión de Calatrava
(Socuéllamos)

13. *El corregidor y la
molinera*
Corral de Calatrava
«Miguelturra»

14. *La mala suegra
(Doña Albora)*
Ciudad Real
Torralba de Calatrava

15. *La mala suegra
(Carmela)*
Abenójar
Alcoba
Alcolea de Calatrava
Almagro
(Almagro)
Calzada de Calatrava
Carrión de Calatrava
<Castellar de Santiago>
Ciudad Real
Daimiel
Fernancaballero
Membrilla
Miguelturra
Torralba de Calatrava

16. *El arriero y los ladrones*
Alcoba
Horcajo de los Montes
Porzuna

17. *Casada de lejas tierras*
Miguelturra
«Miguelturra»

18. *La malcasada del pastor*

Brazatortas

19. *Los mozos de Monleón*

Alcoba

Daimiel

Miguelturra

20. *El quintado*

Alcoba

Brazatortas

Carrión de Calatrava

<Castellar de Santiago>

Ciudad Real

Daimiel

Horcajo de los Montes

Las Labores

Malagón

Miguelturra

Torralba de Calatrava

21. *El quintado + La
aparición*

<Castellar de Santiago>

Daimiel

Malagón

Porzuna

(Tomelloso)

22. *Conde Claros y la
princesa acusada*

Carrión de Calatrava

<Castellar de Santiago>

Ciudad Real

Fernancaballero

Malagón

Miguelturra

Torralba de Calatrava

23. *Don Bueso y su hermana*

Alcoba

Alcolea de Calatrava

Cabezarrubias del Puerto

Carrión de Calatrava

<Castellar de Santiago>

Ciudad Real

Corral de Calatrava

Malagón

Miguelturra

«Miguelturra»

Villahermosa

24. *Las tres cautivas*

Alcoba

Alcolea de Calatrava

<Castellar de Santiago>

(Fuencaliente)

Torralba de Calatrava

25. *El prisionero*

Almagro

Fernancaballero

Miguelturra

Porzuna

26. *Conde Olinos*

Almagro

Carrión de Calatrava

<Castellar de Santiago>

Ciudad Real

Corral de Calatrava

Daimiel

Miguelturra

«Miguelturra»

Los Pozuelos de Calatrava

(Villarta de san Juan)

27. *La infanticida*

Alcoba
Ciudad Real
Las Labores
Miguelturra
Torralba de Calatrava

28. *El hijo póstumo*

Abenójar
«Miguelturra»
Los Pozuelos de Calatrava

29. *La muerte del novio*

{Fuente el Fresno}
Los Pozuelos de Calatrava

30. *Rico Franco*

Miguelturra
«Miguelturra»

31. *Los peregrinos*

Alcoba
Ciudad Real
Corral de Calatrava
Daimiel
Horcajo de los Montes
(Las Labores)
Miguelturra
«Miguelturra»
Porzuna

32. *El enamorado en misa*
(El desdichado)

Alcoba
Carrión de Calatrava
Daimiel
Miguelturra

33. *La dama y el pastor*

[Almagro]
Horcajo de los Montes
[Tomelloso]
(Tomelloso)
[Villanueva de los Infantes]

34. *Gerineldo*

Abenójar
[Alcázar de san Juan]
Alcoba
Alcolea de Calatrava
Alcubillas
Almagro
[Almagro]
Arroba de los Montes
[Arroba de los Montes]
Cabezarrubias del Puerto
Carrión de Calatrava
Ciudad Real
Corral de Calatrava
Daimiel
Fernancaballero
Horcajo de los Montes
Las Labores
[Malagón]
[Manzanares]
Miguelturra
«Miguelturra»
Porzuna
Los Pozuelos de Calatrava
[Valdepeñas]
[Villanueva de la Fuente]
[Villanueva de los Infantes]

Gerineldo + La condesita

[Almagro]
<Castellar de Santiago>

[Manzanares]
[Navalpino]
[Piedrabuena]
[Terrinches]

35. *Blanca niña (La esposa infiel)*

Abenójar
Alcoba
<Castellar de Santiago>
Ciudad Real
Corral de Calatrava
Daimiel
(Fuenllana)
Miguelturra
«Miguelturra»

36. *El cebollinero*
Horcajo de los Montes

37. *La malcasada*
Alcoba
<Castellar de Santiago>
Ciudad Real
Corral de Calatrava
«Miguelturra»

38. *Amnón y Tamar*
Alcoba
<Castellar de Santiago>
Fernancaballero
Las Labores
Miguelturra
«Miguelturra»
Porzuna
Torralba de Calatrava

39. *Blancaflor y Filomena*
(Albaladejo)

<Castellar de Santiago>
Miguelturra
Los Pozuelos de Calatrava
Puebla de don Rodrigo

40. *Silvana*
Carrión de Calatrava

41. *Delgadina*
Alcoba
Calzada de Calatrava
Carrión de Calatrava
<Castellar de Santiago>
Daimiel
Miguelturra
«Miguelturra»
Porzuna
Puebla de don Rodrigo

42. *El sacrilego*
<Castellar de Santiago>
Malagón

43. *El cura y la criada*
Corral de Calatrava
Miguelturra
«Miguelturra»

44. *El Niño perdido*
Abenójar
Alcoba
Ciudad Real
Corral de Calatrava
Daimiel
Miguelturra
«Miguelturra»
Los Pozuelos de Calatrava
Villamanrique

45. *El Niño perdido (I)*
Miguelturra

46. *Huida a Egipto*
Abenójar
Alcoba
Calzada de Calatrava
Corral de Calatrava
Daimiel
Horcajo de los Montes
«Miguelturra»
(Villahermosa)

47. *La Virgen y el ciego*
Abenójar
Alcoba
Carrión de Calatrava
<Castellar de Santiago>
Ciudad Real
Corral de Calatrava
Daimiel
Miguelturra
Los Pozuelos de Calatrava
(Villanueva de la Fuente)

48. *La pasión de Cristo +
Las tres Marías*
Miguelturra

49. *La Samaritana*
Alcolea de Calatrava
Ciudad Real
(Fuenllana)

50. *Jesucristo y el incrédulo*
Alcoba
Calzada de Calatrava

Carrión de Calatrava
Miguelturra

51. *Jesucristo y el pobre*
Daimiel

52. *Llanto de la Virgen*
Carrión de Calatrava
Daimiel
Porzuna
(Terrinches)

53. *La Virgen del manto
negro + Llanto de la Virgen*
Alcoba

54. *El pecador que solo
rezaba a la Virgen + El
Niño perdido*
Alcoba

55. *Santa Catalina*
Alcoba
(Tomelloso)

56. *Santa Quiteria*
Alcoba

57. *Santa Elena*
Carrión de Calatrava
<Castellar de Santiago>
Ciudad Real
Miguelturra
Torralba de Calatrava

58. *San Antonio y los
pajaritos*
Alcoba

(Alhambra)
Almagro
Brazatortas
Cabezarrubias del Puerto
Carrión de Calatrava
Ciudad Real
Corral de Calatrava
Daimiel
Las Labores
Malagón
Miguelturra
«Miguelturra»
Porzuna
Villahermosa

Horcajo de los Montes
Miguelturra
«Miguelturra»
Los Pozuelos de Calatrava

60. *Las zarandillejas*
(Argamasilla de Alba)
<Castellar de Santiago>
Corral de Calatrava
Porzuna
Los Pozuelos de Calatrava
(Tomelloso)

61. *Lucas Barroso*
Alcolea de Calatrava

62. *Juanillo arando*
Alcolea de Calatrava

59. *La mujer del molinero y el
cura*

Alcoba
<Castellar de Santiago>
Corral de Calatrava
(Herencia)

TABLA 2

Índice de localidades con indicación de los romances recogidos en ellas

Abenójar: 7, 15, 28, 34, 35, 44, 46, 47.

Agudo: [8].

Albaladejo: (39).

Alcázar De San Juan: [1], [8], [34].

Alcoba: 1, 3, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 15, 16, 19, 20, 23, 24, 27, 31, 32, 34, 35,
37, 38, 41, 44, 46, 47, 50, 53, 54, 55, 56, 58, 59.

Alcolea de Calatrava: 6, 9, 15, 23, 24, 34, 49, 61, 62.

Alcubillas: 34.

Aldea del Rey: 10.

Alhambra: (58).

Almagro: [1], 2, 3, 6, [6], 7, [8], 15, (15), 25, 26, [33], 34, [34], [34+6], 58.

Argamasilla de Alba: (60).

Arroba de los Montes: 1, [1], [6], [8], 34, [34].

- Brazatortas: 1, 2, 4, [8], 18, 20, 58.
Cabezarrubias del Puerto: 10, 12, 23, 34, 58.
Calzada de Calatrava: 7, 15, 41, 46, 50.
Caracuel de Calatrava: [8].
Carrión de Calatrava: 7, 10, 12, 15, 20, 22, 23, 26, 32, 34, 40, 41, 47, 50, 52, 57, 58.
Castellar de Santiago: <1, 3, 6, 7, 8, 10, 15, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 34+6, 35, 37, 38, 39, 41, 42, 47, 57, 59, 60>.
Ciudad Real: 1, [1], 3, 6, 7, 8, [8], 10, 14, 15, 20, 22, 23, 26, 27, 31, 34, 35, 37, 44, 47, 49, 57, 58.
Corral de Calatrava: 1, [1], 10, 13, 23, 26, 31, 34, 35, 37, 43, 44, 46, 47, 58, 59, 60.
Daimiel: 6, 10, 15, 19, 20, 21, 26, 31, 32, 34, 35, 41, 44, 46, 47, 51, 52, 58.
Fernancaballero: 5, 11, 15, 22, 25, 34, 38.
Fontanosas: [8].
Fuencaliente: [1], [8], (24).
Fuenllana: (35, 49).
Fuente el Canto: [1].
Fuente el Fresno: {6, 29}.
Herencia: (59).
Hinojosas de Calatrava: [1].
Horcajo de los Montes: 2, 5, 8, [8], 16, 20, 31, 33, 34, 36, 46, 59.
La Alameda: [8].
Las Labores: 7, 20, 27, (31), 34, 38, 58.
Las Rabinadas: [8].
Los Pozuelos de Calatrava: 1, 5, 7, 26, 28, 29, 34, 39, 44, 47, 59, 60.
Malagón: [1], 6, [6], [8], 20, 21, 22, 23, [34], 42, 58
Manzanares: [1, 8, 34, 34+6].
Membrilla: 15.
Miguelturra: 1, «1», 7, 8, «8», 10, «13», 15, 17, «17», 19, 20, 22, 23, «23», 25, 26, «26», 27, «28», 30, «30», 31, «31», 32, 34, «34», 35, «35», «37», 38, «38», 39, 41, «41», 43, «43», 44, «44», 45, «46», 47, 48, 50, 57, 58, «58», 59, «59».
Montiel: [8].
Navacerrada: [8].
Navalpino: 1, 10, [34+6].
Navas de Estena: [1, 6].
Pedro Muñoz: (2).

Piedrabuena: [34+6].
Poblete: 1, 10.
Porzuna: 4, 8, 16, 21, 25, 31, 34, 38, 41, 52, 58, 60.
Puebla de don Rodrigo: 39, 41.
Socuéllamos: (12).
Solana del Pino: [8].
Terrinches: [8], [34+6], (52).
Tomelloso: (11), [33], (33), (55), (60).
Torralba de Calatrava: 10, 14, 15, 20, 22, 24, 27, 38, 57.
Torre de Juan Abad; [1], (1).
Valdepeñas: [1, 6, 8, 34].
Valenzuela De Calatrava: 10.
Veredas: [1].
Villahermosa: 23, (46), 58.
Villamanrique: 44.
Villanueva de La Fuente: [1, 8, 34], (47).
Villanueva de Los Infantes: [1, 6, 8, 33, 34].
Villarta de San Juan: (26).
Viso del Marqués: [8].

Como ejemplo de estos romances, nuestro coro de alumnos¹⁹ interpretará el *Romance de Rosalinda*, cuyo motivo principal es el de la elección de esposa. Pertenece al romancero infantil: es una canción que cantaban las niñas en sus juegos, como el de *El caballero que busca esposa*, que empieza así en algunas versiones:

Piso oro, piso plata, piso la calle del rey,
2 y en el camino me han dicho: —¿Cuántas hijas tiene usted?

El texto que escucharemos procede de Fernancaballero. El comienzo es un relato, pero en seguida se convierte en un romance-diálogo, con rápidas intervenciones de los personajes sin verbos introductorios.

¹⁹ El coro está compuesto por los alumnos Berenice Barrancos Rodas, Ana Casero Poblete (flauta travesera) y Lourdes María Castillo García (1.º ESO-B); Ana Sánchez González, Adela Rodríguez Yus, Carlos García de León de la Peña y Bo Sen Jin Wu (1.º ESO-D); María del Prado Velado Pérez (2.º ESO-C); y Pilar Rodríguez Yus (clarinete), de 1º Bach. Humanidades y CCSS. Director: el profesor Julián Labrador del Castillo.

Versión de Fernancaballero, cantada por Nati, de 47 años.

Recogida por Francisco Belmonte, Flori Velasco e Isabel Márquez, el 14 de noviembre de 1981.

Publicada en *Romances tradicionales de Ciudad Real*, pp. 64-65; música p. 160; origen y peculiaridades p. 210.

A la puerta de un palacio de una señora de bien,
2 llega un lindo caballero corriendo a todo correr.
Como el oro sus cabellos, como la nieve su tez,
4 sus ojos como dos soles y su voz como la miel.
—Que Dios os guarde, señora. —Caballero, a vos también.
6 —Ofrecerme un vaso de agua, que vengo muerto de sed.
—Tan fresca como la nieve, caballero, os la daré,
8 que la cogieron mis hijas a punto de amanecer.
—¿Son hermosas vuestras hijas? —Como el sol de Dios las tres.
10 —Decidme cómo se llaman, si en ello gusto tenéis.
—La mayor se llama Elena y la segunda Elisabé
12 y la más pequeña de todas Rosalinda la nombré.
—Decidle a todas que salgan, que las quiero conocer.
14 —La mayor y la mediana a punto aquí las tendréis;
Rosalinda, caballero, os ruego la perdonéis,
16 de vergüenza y cobardía no quiere dejarse ver.
—Lindas son las dos que veo, lindas son como un clavel,
18 pero más linda será la que no se deja ver.—
A la puerta de palacio de la señora de bien,
20 llegan siete caballeros siete semanas después.
—Tres hijas como tres rosas nos han dicho que tenéis;
22 la más pequeña de ellas sin temor nos la entreguéis,
que en los palacios reales va a casarse con el rey.

CLASIFICACIÓN

Hemos clasificado los romances teniendo en cuenta la edición de S. Thompson de *Motif-Index of Folk-Literature* [29-35]. Daniel Devoto [144] se refiere al término *motivo* como el elemento más pequeño de una narración, que posee la fuerza de persistir en la tradición. Contiene en sí «algo llamativo y nada común». Los principales motivos son: los actores, los personajes; ciertos accesorios, como objetos mágicos, creencias, tareas,

etc.; y los diversos incidentes de la obra. El *Motif-Index* nos ha permitido clasificar los romances atendiendo a los motivos predominantes de cada uno de ellos, aunque ha sido adaptado a las particularidades de nuestra colección²⁰.

TABLA III
Índice de motivos del romancero de ciudad real
(331 versiones)

I. Animales

1. *La loba parda* (11 versiones)

II. Muertos

2. *El serranito* (3 versiones)
3. *La aparición (Alfonso XII)* (4 versiones)

III. Maravillas

4. *La flor del campo* (2 versiones)

IV. Ogros

5. *La serrana de la Vera* (5 versiones)

V. Pruebas

6. *La condesita* (7 versiones)
7. *Las señas del esposo* (14 versiones)

VI. Conducta sabia y discreta

8. *Muerte ocultada* (6 versiones)
9. *La tentación* (1 versión)
10. *Doncella guerrera* (22 versiones)
11. *Rosalinda* (1 versión)
12. *El caballero que busca esposa* (4 versiones)
13. *El corregidor y la molinera* (1 versión)

VII. Desengaños

14. *La mala suegra (Doña Alhora)* (3 versiones)

²⁰ Para más detalles, *vid.* Anaya, 1986: 54-60, y 1999: 34-38.

15. *La mala suegra (Carmela)* (14 versiones)
16. *El arriero y los ladrones* (4 versiones)
17. *Casada de lejas tierras* (2 versiones)
18. *La malcasada del pastor* (1 versión)

VIII. Ordenando el futuro

19. *Los mozos de Monleón* (3 versiones)

IX. Recompensas

20. *El quintado* (12 versiones)
21. *El quintado + La aparición* (4 versiones)

X. Cautivos y prisioneros

22. *Conde Claros y la princesa acusada* (9 versiones)
23. *Don Bueso y su hermana* (15 versiones)
24. *Las tres cautivas* (3 versiones)
25. *El prisionero* (4 versiones)

XI. Crueldad

26. *Conde Olinos* (11 versiones)
27. *La infanticida* (5 versiones)
28. *El hijo póstumo* (2 versiones)
29. *La muerte del novio* (1 versión)
30. *Rico Franco* (1 versión)

XII. Sexo

31. *Los peregrinos* (10 versiones)
32. *El enamorado en misa (El desdichado)* (5 versiones)
33. *La dama y el pastor* (1 versión)
34. *Gerineldo* (21 versiones)
35. *Blanca niña (La esposa infiel)* (7 versiones)
36. *El cebollinero* (1 versión)
37. *La malcasada* (3 versiones)
38. *Amnón y Tamar* (10 versiones)
39. *Blancaflor y Filomena* (3 versiones)
40. *Silvana* (1 versión)
41. *Delgadina* (10 versiones)
42. *El sacrilego* (1 versión)
43. *El cura y la criada* (2 versiones)

XIII. Religión

44. *El Niño perdido* (10 versiones)
45. *El Niño perdido (I)* (1 versión)
46. *Huida a Egipto* (6 versiones)
47. *La Virgen y el ciego* (10 versiones)
48. *La pasión de Cristo + Las tres Marías* (1 versión)
49. *La Samaritana* (2 versiones)
50. *Jesucristo y el incrédulo* (5 versiones)
51. *Jesucristo y el pobre* (1 versión)
52. *Llanto de la Virgen* (3 versiones)
53. *La Virgen del manto negro + Llanto de la Virgen* (1 versión)
54. *El pecador que solo rezaba a la Virgen + El Niño perdido* (1 versión)
55. *Santa Catalina* (2 versiones)
56. *Santa Quiteria* (2 versiones)
57. *Santa Elena* (5 versiones)
58. *San Antonio y los pajaritos* (20 versiones)

XIV. Humor

59. *La mujer del molinero y el cura (El entremés)* (6 versiones)
60. *Las zarandillejas* (3 versiones)

XV. Varios

61. *Lucas Barroso* (1 versión)
62. *Juanillo arando* (1 versión)

TABLA IV

En la siguiente tabla, ordenamos los romances por el número de versiones recogidas:

10. *Doncella guerrera* (22 versiones)
34. *Gerineldo* (21 versiones)
58. *San Antonio y los pajaritos* (20 versiones)
23. *Don Bueso y su hermana* (15 versiones)
7. *Las señas del esposo* (14 versiones)
15. *La mala suegra (Carmela)* (14 versiones)
20. *El quintado* (12 versiones)

1. *La loba parda* (11 versiones)
26. *Conde Olinos* (11 versiones)
31. *Los peregrinos* (10 versiones)
38. *Amnón y Tamar* (10 versiones)
41. *Delgadina* (10 versiones)
44. *El Niño perdido* (10 versiones)
47. *La Virgen y el ciego* (10 versiones)
22. *Conde Claros y la princesa acusada* (9 versiones)
 6. *La condesita* (7 versiones)
35. *Blanca niña (La esposa infiel)* (7 versiones)
 8. *Muerte ocultada* (6 versiones)
46. *Huida a Egipto* (6 versiones)
59. *La mujer del molinero y el cura (El entremés)* (6 versiones)
 5. *La serrana de la Vera* (5 versiones)
27. *La infanticida* (5 versiones)
32. *El enamorado en misa (El desdichado)* (5 versiones)
50. *Jesucristo y el incrédulo* (5 versiones)
57. *Santa Elena* (5 versiones)
 3. *La aparición (Alfonso XII)* (4 versiones)
12. *El caballero que busca esposa* (4 versiones)
16. *El arriero y los ladrones* (4 versiones)
21. *El quintado + La aparición* (4 versiones)
25. *El prisionero* (4 versiones)
 2. *El serranito* (3 versiones)
14. *La mala suegra (Doña Albora)* (3 versiones)
19. *Los mozos de Monleón* (3 versiones)
24. *Las tres cautivas* (3 versiones)
37. *La malcasada* (3 versiones)
39. *Blancaflor y Filomena* (3 versiones)
52. *Llanto de la Virgen* (3 versiones)
60. *Las zarandillejas* (3 versiones)
 4. *La flor del campo* (2 versiones)
17. *Casada de lejas tierras* (2 versiones)
28. *El hijo póstumo* (2 versiones)
43. *El cura y la criada* (2 versiones)
49. *La Samaritana* (2 versiones)
55. *Santa Catalina* (2 versiones)
56. *Santa Quiteria* (2 versiones)

9. *La tentación* (1 versión)
11. *Rosalinda* (1 versión)
13. *El corregidor y la molinera* (1 versión)
18. *La malcasada del pastor* (1 versión)
29. *La muerte del novio* (1 versión)
30. *Rico Franco* (1 versión)
33. *La dama y el pastor* (1 versión)
36. *El cebollinero* (1 versión)
40. *Silvana* (1 versión)
42. *El sacrilego* (1 versión)
45. *El Niño perdido (I)* (1 versión)
48. *La pasión de Cristo + Las tres Marías* (1 versión)
51. *Jesucristo y el pobre* (1 versión)
53. *La Virgen del manto negro + Llanto de la Virgen* (1 versión)
54. *El pecador que solo rezaba a la Virgen + El Niño perdido* (1 versión)
61. *Lucas Barroso* (1 versión)
62. *Juanillo arando* (1 versión)

LOS ROMANCES DE CIEGO Y DE TEMA TRUCULENTO

Decíamos, al principio, que también existen romances vulgares y de ciego, presentes en nuestra sociedad desde el siglo XVII hasta el XX.

¿Qué es un romance de ciego? ¿Qué valor tiene? ¿Qué interés presenta para la sociedad del siglo XXI? En la primera mitad del siglo XX —e incluso años después—, había ciegos ambulantes que cantaban canciones, casi siempre truculentas, y las vendían impresas en pliegos. Tuvieron gran fama, sobre todo entre el pueblo llano. Los críticos, en cambio, llegaron incluso a despreciarlas. Conocida es la opinión de Ramón Menéndez Pidal [1968: II, 438] al respecto: «Romances de forajidos» que llegan hasta nuestros días puestos «en boca de recitantes callejeros o leyéndolos en pliegos de cordel». Incluso lamentará don Ramón [*id.*: II, 439] que Federico García Lorca —que le acompañó, en 1920, durante una de sus encuestas en Granada— se olvide de los motivos tradicionales, y su *Romancero gitano* se levante sobre los romances vulgares. Ante este evidente olvido y hasta desprecio, las colecciones y estudios de estos romances han sido menores que las de los tradicionales.

Valle-Inclán [1976: 142] los definió con claridad, y sobre su esencia alzó grandes obras de arte. «Crimen horrible pregona el ciego», escribe en el primer verso de «El crimen de Medinica». Y, refiriéndose a las coplas de toreros, asesinos y ladrones, hará exclamar a don Manolito, contestando a don Friolera, personajes ambos del esperpento *Los cuernos de don Friolera*:

Usted, con ser tan sabio, las juzga por lectura, y de ahí no pasa. ¡Pero cuando se cantan con acompañamiento de guitarra, adquieren una gran emoción! No me negará usted que el romance de ciego, hiperbólico, truculento y sanguinario, es una forma popular [Valle-Inclán, 1978: 74].

Ciertamente, como afirma Caro Baroja [9], su calidad literaria es menor que la de los romances tradicionales. Pero, dejando aparte toda comparación, diremos que han tenido una función en la sociedad, aunque siempre se han visto como algo extraño, pocas veces digno de imitar. Es una literatura de evasión, que rara vez nos presenta personajes ejemplares —con la excepción de santos, militares, algún bandolero generoso y con conciencia social, y algún que otro caso de osadía, como el golfillo que salva a una niña de morir en un incendio—. Sí hay moraleja en casi todos, y en esto se parecen a las versiones modernas de los romances tradicionales. Las versiones antiguas no solían moralizar. Pongamos como ejemplo el más tradicional de todos, el *Romance de Gerineldo*. Este paje, después de acudir al requerimiento amoroso de la infanta y ser hallados ambos en dulce sueño por el rey, se encuentra con este, quien le pide que se case con su hija. Las versiones modernas son moralizantes; en unas, le cortan la cabeza al atrevido galán; en otras, se casan; en otras, el paje responde con cinismo, como en la versión de Alcoba que hemos transcrito anteriormente

—Tengo testamento hecho con la Virgen de la Estrella,
mujer que ha sido mi maja de no casarme con ella.

Cincuenta y ocho temas, en más de ciento cincuenta versiones recogidas en veinticuatro localidades de la provincia de Ciudad Real, componen nuestra colección, de la que hablaremos en otra ocasión. Como muestra de este tipo de romances, nuestro coro cantará un romance de cautivos: *Prisionero de su hermano*, que se sitúa en las guerras de Marruecos, en el que un soldado español, renegado, es liberado por su propio hermano:

Prisionero de su hermano

Versión de Miguelturra, cantada por Elisa Muños Asensio, de 56 años.
Recogida por Prado Martínez y Castellanos, el 7 de enero de 1983.
Publicada en *Romances de ciego*, pp. 48-49; música p. 181.

- Estando en la avanzadilla,
 cogí un moro prisionero
 que me hablaba en español;
 se me espelunaba el vello²¹ .
- 5 —Quiero que digas quién eres
 y también que hables claro,
 porque estos malditos moros
 me han matado aquí a un hermano.
 —Me cogieron prisionero,
10 aquí llevo siete años;
 me llamo Francisco Pérez,
 soy hijo de don Fernando.
 —Los apellidos me suenan
 —al oír estas palabras—;
15 ven acá y dame un abrazo,
 hermano de mis entrañas.
 En casa estamos de luto
 y madre siempre llorando,
 creyendo que te habían muerto,
20 y ahora te encuentro en mis brazo[s].
 Ámonos²² juntos los dos,
 ámonos al campamento;
 y si permiso nos dan,
 a casa nos marcharemos.
25 El permiso ya lo tienen:
 —Ya se puede usted marchal.
 Ya llegaron a su casa,
 cayó su madre mortal.
 Se ha tirado de la barba,
30 se ha quitado el sombrero:
 —Aquí tiene usted a su hijo,
 a su hijo prisionero.

²¹ Espeluznaba el vello, es decir, me causaba espanto, horror.

²² Vámonos.

Se ha quitado el sombrero,
se ha tirado de la barba:
35 —Aquí tiene usted a su hijo,
el que ustedes lloraban.

FINAL

El romancero tradicional corre un grave peligro de extinción. La evolución de la sociedad, sobre todo de la campesina, principal portadora de la tradición, y los modernos medios de comunicación social son un inminente peligro para cualquier conservación folclórica, no solo para el romancero. Pero la tradición aún sigue viva. Los romances tradicionales recogidos durante estos últimos años en nuestra provincia (331 versiones) por alumnos de Enseñanzas Medias son un claro indicio de la persistente vitalidad de la tradición. La afirmación dogmática de Menéndez Pidal [1968, II: 299] aún sigue siendo válida:

En todos los países del globo donde se extiende la lengua española, se hallarán romances orales, como haya quien los sepa buscar.

El romancero, como todo lo humano, tiene que morir algún día. Los cantares de gesta, por ejemplo, desaparecieron allá por el siglo XIV y dieron paso a los romances. Muchos de estos se han perdido. Incluso en épocas pasadas alguno no fue recogido en los romanceros impresos, por considerarlo vulgar. Nos referimos al *Romance de la loba parda*, del que tenemos once versiones en nuestra colección, además de otras de nuestra provincia que aparecen en el *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas* y en las obras de Echevarría, Agustín Clemente y Antonio Vallejo, entre otros. Este romance parecía perdido, y solo se conservaba una cita de él en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, (1627), de Gonzalo Correas [453], que recoge el siguiente refrán. «Las Cabrillas se ponían, / la Cayada ya empinaba, / las ovejas de una puta / no quieren tomar majada». Este refrán era el comienzo de alguna versión antigua del romance de *La loba parda*, uno de los más conocidos, a pesar de no hallarse en las recopilaciones antiguas y aparecer tardíamente en las modernas²³

²³ Algunas versiones modernas tienen un comienzo parecido, como la de Bercimuel (Segovia), recogida por Menéndez Pidal en 1905 [*Romancero tradicional*, IX: 130]: «Las

[Menéndez Pidal, 1968 II: 410]. Sin embargo, siguió vivo en la memoria del pueblo y los recolectores modernos empezaron a recogerlo, como muestran las múltiples versiones recogidas en la provincia de Ciudad Real [Anaya, 2010: 13-37].

Pero aunque los romances orales mueran en la memoria del pueblo, se conservarán en los libros gracias a los múltiples recolectores que los han recogido de boca de las gentes. Como tantas otras manifestaciones folclóricas desaparecidas, los libros y los nuevos medios de comunicación, serán el canal de transmisión de los romances. Ciertamente estarán extraídos de su contexto; serán una estatua inerte en el pedestal de las páginas de un libro o en la pantalla de un ordenador. Pero tras la letra o la partitura de ese romance, latirá la vida de tantas personas que transmitieron, año tras año, generación tras generación, esas canciones que acompañaban a sus trabajos y diversiones, con las que jugaban, se enamoraban y rezaban. El romancero no tendrá ya la función vital de antaño. Los recolectores no hemos traicionado la tradición: la hemos conservado, para las generaciones venideras, lo mejor que hemos podido, rescatándola del olvido inminente si no hubiéramos cogido, con entusiasmo, nuestro magnetófono, allá por los años ochenta, para gravar en esas antediluvianas cintas las canciones medievales que, en forma de romance, han llegado prácticamente a nuestros días.

Y antes de abrir un turno de preguntas, quiero plantear unas sugerencias. Pienso que hoy la tradición oral va por otros caminos. Cancioncillas, romances, cuentos... están desapareciendo. Quedan algunos refranes y muchos chistes. Las llamadas modernas leyendas urbanas [Pedrosa, 2004: 9-16] piden paso a los estudiosos de la oralidad (término que aparecerá en la vigésima tercera edición del *Diccionario* de la RAE), aunque estas leyendas urbanas a veces no son tan leyendas y menos tan urbanas. Pero ese es otro asunto. Por ahora basta decir que nuestros alumnos supieron, en los años ochenta, rescatar la tradición, y estos jóvenes alumnos, en el cincuentenario de la creación de nuestro Instituto, saben recrear extraordinariamente los viejos romances que nuestros antepasados cantaban en sus quehaceres. Ellos, los antiguos alumnos recolectores y los actuales alumnos intérpretes, son los verdaderos autores de esta conferencia. A ellos y a ustedes, muchas gracias.

cabrillas ya van altas / la luna va revelada; // las ovejas de un cornudo / no paran en la majada». Sobre las cabrillas y el romance de *La loba parda*, vid. Anaya [2009: 49-50].

BIBLIOGRAFÍA

- ANAYA FERNÁNDEZ, Sara y ANAYA FLORES, Jerónimo [1999]: *Romances de ciego y de tema truculento recogidos en la provincia de Ciudad Real (Antología)*, Ciudad Real, Ayuntamiento.
- ANAYA FLORES, Jerónimo [1986]: *El romancero de Alcoba de los Montes*, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos.
- (coord.) [1988]: «El romancero tradicional en la provincia de Ciudad Real», en *Actas del II congreso joven de historia de Castilla-La Mancha*, Servicio de publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, pp. 313-322.
- [1988]: «Recolección de romances tradicionales. Metodología», en *Actas del II congreso joven de historia de Castilla-La Mancha*, Servicio de publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, pp. 453-460.
- [1999]: *Romances tradicionales de Ciudad Real (Antología)*, Ciudad Real, Diputación Provincial (Biblioteca de autores y temas manchegos, núm. 115).
- [2009]: «Las cabrillas altas iban (Clavileño y la parodia de los viajes celestes)», en ADÁN OLIVER, Miguel y ANAYA FLORES, Jerónimo (coords.), *Cynthiae figuras aemulatur mater amorum*, Ciudad Real, Ediciones Santa María de Alarcos, pp. 33-53.
- [2010]: «El romance de la loba parda en la provincia de Ciudad Real», en ANAYA FLORES, Jerónimo y CASTELLANOS GÓMEZ, Vicente (coords.), *Aquí en esta casa. Nuevos estudios etnográficos en torno a la Mancha*, Ciudad Real, Ediciones Santa María de Alarcos, pp. 13-37.
- ASENSIO GARCÍA, Javier, ORTIZ VIANA, Helena y JALÓN JADRA-QUE, Fernando [2007]: «Las danzas procesionales de Cameros y el norte de Soria», *Culturas Populares. Revista Electrónica* 4 (enero-junio 2007), 42 pp. <http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/asensio.pdf> (Consulta: 20-11-13).
- BÉNICHOU, Paul [1968]: *Creación poética en el romancero tradicional*, Madrid, Gredos.
- BERCEO, Gonzalo de [1989]: *Milagros de Nuestra Señora*, ed. Michael Gerli, 4.^a ed., Madrid, Cátedra.
- Cancionero de romances*, s. a., Amberes, Martín Nucio. 2.^a ed., 1550.
- CARO BAROJA, Julio [1966]: *Romances de ciego (Antología)*, Madrid, Taurus.
- CATALÁN, Diego [1969]: *Siete siglos de Romancero (Historia y poesía)*, Madrid, Gredos.
- CERVANTES, Miguel de [2004]: *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2 vols.
- CLEMENTE PLIEGO, Agustín [1985]: *El Romancero de Castellar de Santiago*, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos.

- [2011]: *Estudio de la literatura folklórica de Castellar de Santiago (C. Real)*. Tesis doctoral inédita.
- CORREAS, Gonzalo [2000]: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. L. Combet, revisada por R. Jammes y M. Mir-Andreu, Madrid, Castalia
- DEVOTO, Daniel [1974]: *Introducción al estudio de don Juan Manuel y en particular de El Conde Lucanor. Una bibliografía*, Madrid, Castalia.
- ECHEVARRÍA BRAVO, Pedro [1951]: *Cancionero musical popular manchego*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. (2.^a ed., Ciudad Real, 1984).
- GALMÉS DE FUENTES, Álvaro, «La vitalidad de la tradición romancística», en *El romancero en la tradición oral moderna. Primer coloquio internacional*, edición a cargo de CATALÁN, Diego y ARMISTEAD, Samuel G., con la colaboración de SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal y Rectorado de la Universidad de Madrid, pp. 117-126.
- GOLDSTEIN, Kenneth S [1978]: «Guía para los investigadores de campo en folklore», en VV. AA., *Introducción al folklore*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 139-152.
- ISADO JIMÉNEZ, Pedro [1990]: «Refranes, canciones y romances de Miguelturra. Aportación para un estudio del habla de la zona», *Cuadernos de estudios manchegos*, 19 (1990), pp. 287-319.
- JIMÉNEZ MONTALVO, María del Mar [2006]: *Literatura tradicional de Terrinches (Ciudad Real). Géneros, etnotextos, comparatismo*. Tesis doctoral inédita.
- «La exploración del Romancero. Coloquio» [1972]: intervención de Galmés, en *El Romancero en la tradición oral moderna. Primer coloquio internacional*, edición a cargo de CATALÁN, Diego y ARMISTEAD, Samuel G., con la colaboración de SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal y Rectorado de la Universidad de Madrid, p. 139.
- LÉVI-STRAUSS, Claude [1976]: *Antropología cultural*, 6.^a ed., Buenos Aires, Editorial Universitaria.
- LÓPEZ SERRANO, Domingo Antonio [1986]: «El Romancero de Fuente el Fresno», *Montesinos*, 2 (1986), pp. 16-17.
- MENÉNDEZ PIDAL, Juan [1885]: *Colección de viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyazas y filandones*, Madrid, Imprenta y Fund. de los hijos de J. A. García.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón [1968]: *Romancero Hispánico (Hispano-Portugués-Americano y Sefardí). Teoría e Historia*, 2.^a ed., Madrid, Espasa-Calpe, 2 tomos.
- [1973]: *Flor nueva de romances viejos*, 19.^a ed., Madrid, Espasa-Calpe (Col. «Austral», 100).
- MILÁ Y FONTANALS, Manuel [1882]: *Romancerillo catalán: canciones tradicionales*, 2.^a ed., Barcelona, Librería de D. Álvaro Verdaguer.

- Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, V. I. Revised and enlarged edition by Stith Thomson, Bloomington & London, Indiana University Press, 1955, pp. 29-35.
- PEDROSA, José Manuel [2002]: «El romancero medieval», en ALVAR, Carlos y LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (dirs.) *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*, Madrid, Castalia, pp.1074-1080.
- [2004]: *La autoestopista fantasma y otras leyendas urbanas españolas*, Madrid, Páginas de Espuma.
- PELEGRÍN, Ana [1989]: «Romancero infantil», en *El romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional de Romancero (Sevilla-Puerto de Santa María-Cádiz, 23-26 de junio de 1987)*, ed. Pedro M. Piñero *et al.*, Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz, pp. 355-369.
- PLATÓN [2010], *Fedro*, ed. Emilio Lledó, Madrid, Gredos.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA [2011]: *Nueva gramática de la lengua española. Fonética y fonología*, Barcelona, Espasa Libros.
- Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí): Colección de textos y notas de María Goyri y Ramón Menéndez Pidal*, XII tomos; IV: *Romances de tema odiseico*, 2, ed. de Diego Catalán, con la colaboración de María Soledad de Andrés, Francisco Bustos, Ana Valenciano y Paloma Montero, Madrid, Madrid, Seminario Menéndez Pidal (Universidad de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras) y Editorial Gredos, 1970; V: *Romances de tema odiseico*, 3, por los mismos editores, Madrid, *id.*, 1971; VII: *Gerineldo, el paje y la infanta*, 2, ed. a cargo de Diego Catalán y Jesús Antonio Cid, con la colaboración de Margarita Pazmany y Paloma Montero, Madrid, *id.*, 1975; VIII: *Gerineldo, el paje y la infanta*, 3, ed. dirigida por Diego Catalán, dispuesta para la imprenta por Robert Nelson, Francisco Romero y Margarita Pazmany, completada y corregida por Jesús Antonio Cid y Ana Valenciano, músicas a cargo de Antonio Carreira, Madrid, *id.*, 1976; IX: *Romancero rústico*, ed. de Antonio Sánchez Romeralo, con la colaboración de Ana Valenciano, Madrid, *id.*, 1978; X: *La dama y el pastor. Romance. Villancico. Glosas*, 1, ed. dirigida por Diego Catalán, preparada por Kathleen Lamb y Etienne Philipps, con la colaboración previa de Joseph Snow y Beatriz Mariscal de Rhett, revisión de Antonio Cid, Madrid, *id.*, 1977-1978; XI: *La dama y el pastor. Romance. Villancico. Glosas*, 2, por los mismos editores, Madrid, *id.*, 1977-1978; XII: *La muerte ocultada*, edición y estudio de Beatriz Mariscal de Rhett, *id.*, 1984-1985.
- UNAMUNO, Miguel de [1976]: *Paz en la guerra*, 9.^a ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1976. (Col. «Austral», núm. 179).
- VALLE-INCLÁN, Ramón del [1976], «La pipa de kif», en *Claves líricas. Aromas de leyenda. El pasajero. La pipa de kif*, 3.^a ed., Madrid, Espasa-Calpe, (Col. «Austral», núm. 621), pp. 97-160.

VALLE-INCLÁN, Ramón del [1978]: «Los cuernos de don Friolera», en *Martes de carnaval. Esperpentos. Las galas del difunto. Los cuernos de don Friolera. La hija del capitán*, 5.^a ed., Madrid, Espasa-Calpe, (Col. «Austral», núm. 1337), pp. 63-173.

VALLEJO CISNEROS, Antonio [1988]: *Música y tradiciones populares*, Ciudad Real, Diputación de Ciudad Real, Área de Cultura, (Biblioteca de autores y temas manchegos, núm. 60).

LITERATURA SOBRE PEDALES

María del Pilar Rincón Cinca
Departamento de Lengua y Literatura

Algo no va bien en una sociedad que
va al gimnasio en coche para montar
en una bici estática [Bill Nye¹]

No sólo los autores de literatura, bien entendida, sino “muchos personajes célebres han hablado sobre la bicicleta, ese vehículo de dos ruedas de propulsión humana que nació como un juguete de niños ricos en plena revolución francesa y que hoy se ha convertido en un medio de transporte” y en una cultura esencial en las ciudades más modernas del mundo².

Parece que la escritura y la bicicleta son dos actividades que se complementan bien. Trataremos de demostrarlo. Forman una simbiosis perfecta³.

La historia de la literatura está llena de autores que además de montar en bicicleta se han hecho famosos por sus citas acerca de ellas. En primer lugar, Arthur C. Doyle dijo: “Cuando el día se vuelva oscuro, cuando el trabajo parezca monótono, cuando resulte difícil conservar la esperanza, simplemente sube a una bicicleta y date un paseo por la carretera, sin pensar en nada más”. Está claro que así la inspiración llega.

Tampoco podemos olvidar que H. G. Wells, hizo famosa la máxima “Siempre que veo a un adulto encima de una bicicleta recupero la esperanza en el futuro de la raza humana”. Prueba de que tenía más fe en el poder de la bicicleta que en el género humano.

¹ William Sanford «Bill» Nye, popularmente conocido como Bill Nye the Science Guy, es un educador de ciencia, comediante, presentador de televisión, actor, escritor y científico estadounidense

² www.muyinteresante.es/cultura/arte.../ocho-frases-celebres-sobre-bicicletas

³ *Vid.* para la relación de escritores que indicamos la nota anterior y la dirección siguiente: www.alcarazmotion.es/leer-en-bicicleta-fotografias-de-famosos-escritores

Sólo hay que mirar la enorme lista de todos los autores cuyo otro pasatiempo era dar largos paseos en dos ruedas, encabezados por Ernest Hemingway. Al hojear las páginas del Premio Nobel nos damos cuenta de su afición por el ciclismo. En su novela *Adiós a las armas*, puso el nombre de un ciclista de élite, Rinaldi, campeón de los años 30, a uno de sus personajes. En *París era una fiesta*, el norteamericano narra sus paseos en bicicleta por los bulevares, su pasión por el Tour, las carreras en el Velódromo d’Hiver...



Ernest Hemingway en tiempos de paz y de guerra

Pero la lista sigue creciendo: Ray Bradbury, Tennessee Williams, Henry Miller, Sylvia Plath, Patti Smith (más conocida como cantante que como poetisa), Thomas Hardy, Jeffrey Eugenides..., todos ellos plantearon una forma distinta de ver el mundo pues lo veían a través y desde la bicicleta.

Esa forma de ver el mundo le permitió a Leon Tolstói aprender a montar en bicicleta a los 67 años (nació en 1828, por lo tanto en 1895). Cuando le criticaron este dato, él respondió: “Tengo el derecho a divertirme con la inocencia y pureza como lo hace un niño”.

Tal vez el ejercicio, el pasar unos momentos desconectado del mundo y conectado a la naturaleza aumentan la creatividad. La historia de la humanidad está llena de hombres que han querido dejar constancia de los hechos sencillos y cotidianos, como pasear o montar en bicicleta.

La bicicleta siempre ha sido una máquina literaria⁴. Desde su bicicleta Virginia Wolf le dijo al mundo: “no hay barrera, cerradura, ni cerrojo que puedas imponer a la libertad de mi mente”.

⁴ www.cultura.elpais.com/cultura/2013/08/14/

Un país culto siempre avanza, cambia. Ya nos lo dijo Heráclito: “Nada es permanente salvo el cambio”. Y la bicicleta hace posible que ese fenómeno se produzca. Es un elemento de futuro, un elemento importante en un país, en su desarrollo, en su movilidad, en su evolución. El sistema económico no promueve el uso de las bicis porque las bicis pueden cambiar el sistema económico, pero sobre todo propician un cambio en la cultura.

La literatura ha empezado a tomar partido en este cambio, no puede quedarse mirando impunemente cómo se produce el cambio de mentalidad más importante desde la Revolución Industrial. Comienza la “cultura ciclista”.

La bicicleta da lugar a múltiples encuentros e intercambios de ideas entre autores, de los que el colectivo “Un Gato en Bicicleta” es un claro exponente de cómo organizarlos. Ciclos de cine, encuentros musicales, exposiciones, concursos de relatos, cuenta-cuentos, y homenajes, como el realizado a Jesús Ibarra Paredes, el *Poeta del Santuario*, que recorría Guadalajara y su provincia en bici.

El poeta y periodista Christopher Morley, fallecido en 1957, aseguraba: “Seguramente la bicicleta será siempre el vehículo de los novelistas y los poetas”.



La Bibliocicleta

Encontramos proyectos de la relevancia social de la “La Bibliocicleta”. Augusto Leal y otros estudiantes de la universidad de Bahía decidieron emprender un proyecto para llevar la literatura y la educación a las comunidades más marginadas de la capital bahiana. Habían logrado juntar una gran cantidad de ejemplares y, al quedarse sin un espacio para que la gente los pudiera leer, decidieron montarse una biblioteca ambulante, ya que, según su creador, en Salvador existen pocos centros culturales o educativos.

Esta biblioteca de dos ruedas forma parte de Imagina Na Copa, una plataforma nacional que buscaba 75 historias que pretendían transformar Brasil antes del Mundial del 2014. La idea era encontrar a personas que como Augusto Leal contribuyeran de alguna manera a mejorar el país⁵.

La bicicleta está dando imágenes en el mundo del diseño gráfico y se está utilizando en el teatro. Como los carteles del Festival de Almagro del año

⁵ Vid. Literatura en bici - Yorokobu www.yorokobu.es/literatura-en-bici/

2013. Obras centradas en ella como en el Teatro Negro de Praga, con la *La bicicleta voladora*, de Jíří Srnec. Este espectáculo narra la historia fantástica de un joven inventor que queda tan fascinado por las alas de los pájaros, que olvida la manera más hermosa de elevarse: el amor. Finalmente esta será la única manera de superar la gravedad a través de su propio poder.

La bicicleta también ha servido para motivar e ilustrar a autores de dibujos, de historias gráficas, como el famoso *Calvin*; una tira de humor crítica de un carril bici en la Avenida Meridiana de Valencia, publicado en prensa a modo de humor gráfico; revistas gráficas como *Caída en bici*. Cómic destinados a un público homosexual. O claramente femenino. O la serie de *La bicicleta roja*, de Kim Dong-Hwa, que ha publicado ya su cuarto número.

La bicicleta siempre ha sido una máquina literaria, hemos dicho anteriormente. Tan literaria que cuando estaba recién inventada ya empezó a pedalear por las novelas⁶.

Leyendo una entrevista a Antonio Muñoz Molina⁷, nos dice que ha descubierto un dato que no recordaba de una novela publicada en 1897, *Misericordia*, de Pérez Galdós: uno de los personajes alquila una bicicleta para ir de Madrid a El Pardo. ¿Suena moderno, no? Y mucho más en el pobretería de la España de finales del XIX. Después de tantos años aún seguimos pensando que el alquiler es algo recién descubierto como salvación a nuestras ciudades.

Muestra del poder de seducción que se le atribuye a esta poderosa máquina es la propuesta de Marcel Proust, el vanguardista más amante de las formas de transporte moderno, aeroplanos y automóviles, que cuando contó la primera visión de las “*muchachas en flor*” que deslumbraban al adolescente, las describió libres de las ataduras de los vestidos barrocos y de los corsés y las presentó montadas en bicicleta con tules blancos. Motivo que años más tarde hará recobrar la esperanza de vivir al protagonista de uno de los mejores cuentos escritos en español, *La cara de la desgracia*, de Juan Carlos Onetti.

Extraños son los lazos que nacen del ciclismo y la literatura. Una de esas coincidencias que nos regala la vida por designio del destino, hizo que el estirado Henry James, (escritor y crítico literario de finales del XIX),

⁶ Vid. nota 4.

⁷ Muñoz Molina, Antonio: “*Vidas y muertes ciclistas*”, *El país*, 17 de agosto 2013.

cuando intentaba aprender a montar en bici, atropellara a una niña que jugaba a las puertas de su granja, sin causarle grandes dolencias. Esa niña llegó a ser Agatha Christie.

Si analizamos más detenidamente la literatura narrativa que produce la bicicleta observamos que en la del álbum, la de llamar la atención, la visual, está llena de protagonistas conocidos de todos los niños, como Caillou, Max, Teo, Pato... que empiezan a educar en valores subidos a la bicicleta.

Dentro de ese primer acercamiento a la literatura, a la infantil, vemos que hay una gran lista de ejemplos, de entre los que podemos citar: *La bici Clea*, Daniel Múgica, con ilustraciones de Carlos García Alix, artistas ambos de reconocido prestigio y un delicado regalo para los ojos; *Un paseo en bicicleta*, de Juan Guineo Díaz y M.^a José Cordero; *Doña Eremita sobre ruedas*, de Quentín Blake; *La bici-taxi*, de Elena G. Hortelano; *Una bicicleta para el cocodrilo*, obra de David Martín del Campo; *Jorge el curioso, cuento en bicicleta*, de H. A Rey. Llegando a la obra más conocida de la literatura, no solo en lengua castellana, al Quijote en su versión más caballeresca: *Un Quijote en bicicleta*, en una versión de Enric Lluch.

En otro orden encontramos la narrativa juvenil, con autoras de tan reconocido prestigio, dentro de este ramo de la literatura, como Monserrat del Amo y su obra *Los blok y la bicicleta fantasma*; *La bicicleta de Selva*, de Mónica Rodríguez; *La bicicleta es mía*, de Carlos Peramo; *Los ángeles andan en bicicleta*, de Angels Ride Bikes; *Mi bicicleta es un hada y otros secretos por el estilo*, de Antonio Orlando Rodríguez. Incluso obras en otras lenguas de nuestra Península, como *A filla do ladrón de bicicletas*, de Teresa González Costa.

Ya que la lista es demasiado extensa para detenernos en todas y cada una de las obras que esta franja de lectores ha acaparado, destacaremos un par de obras.

En *La bicicleta robada*, de James Preller, el protagonista, Nino Puzzle tendrá que averiguar quién ha robado la bicicleta vieja de Rafa. Sospechan de una banda de arrogantes patinadores. Su sorpresa será mayúscula cuando descubran que es el hermano de Rafa quien ha planeado todo. En realidad, quería arreglar la bicicleta y dejarla como nueva.

En *La bicicleta voladora*, de Lucía Laragione, encontramos bicicletas que remontan vuelo; dragones de papel que desaparecen de la vista para reaparecer en el cielo; simpáticas narices que culminan en redondas ciruelas; sombreros hongo que se reproducen locamente; castillos de arena

que por las noches cobran vida; princesas que sin previo aviso desaparecen de sus cuentos, olvidadas por un escritor distraído...

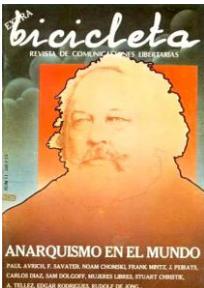


Ninguno de los autores que ha escrito sobre la bicicleta lo ha hecho de manera baladí, pero menos aún cuando hablamos de escritores del prestigio de Miguel Delibes. El autor vallisoletano habla de su amor por los velocípedos en *Mi querida bicicleta*, relato que forma parte de los nueve capítulos de *Mi vida al aire libre (memorias deportivas de un hombre sedentario)*. Hay en este texto una relación directa entre infancia y bicicleta.

Las bicicletas son para el verano, le dice un padre a su hijo en la comedia en la que Fernando Fernán-Gómez puso lo mejor de su talento y de su imaginación; la mala suerte de crecer en medio de una guerra y la añoranza de un padre que era más noble aún porque en el caso del autor, era inventado.



Capítulo importante merecen las publicaciones periódicas, las imprescindibles revistas. Nombrarlas es ardua tarea, pero citaremos al menos las más relevantes. Empezaremos por la más joven, acaba de nacer, con apenas unos meses de vida, la nueva revista de *Melilla y ConBici*⁸; *Bicicleta*, revista de comunicaciones libertarias, con claro tinte político; las revistas *Culturas*, cuyo número 587 está dedicado por entero a las historias de la bicicleta, defendiendo la cultura a golpe de pedal; publicaciones tan imprescindibles como *Ciclosfera*. Publicaciones ya históricas como *Sin Prisas*, donde los textos de Aldus Huxley, Manuel Rivas o Mario Benedetti tantas alegrías nos han dado a sus lectores.



Andrés Trapiello, en *Miseria y compañía*, nos asegura que la inspiración de un escritor es como subir en bicicleta cuando no sabemos pedalear, recorremos unos metros por el impulso pero uno acaba cayendo si lo hace solo. Bellas comparaciones que unen de nuevo estos dos mundos, que parecen haber encontrado el

camino conjunto.

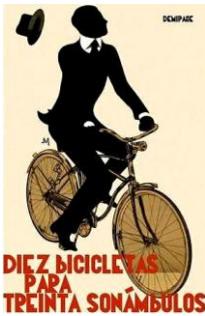
⁸ www.melillaconbici.com/2013/

La vida es como montar en bicicleta. Si quieres mantener el equilibrio tienes que seguir avanzando. Por eso mismo vamos a seguir citando autores y obras de este gran corpus narrativo.

Es evidente que el amor por el ciclismo se profesa montando en bicicleta, pero también con la pluma. De ahí que nos adentremos de lleno en el mundo de la novela, del ensayo y del cuento. *Concentración de bicicletas*, de Carlos Olivárez. *Diamantes en la arena*, de Joseba Gómez y José Manuel Carrasco. *Como leer en bicicleta*, de Gabriel Zaid. *Cartas que siempre esperé*, de María de la Pau Janner. *¡A la mierda la bicicleta!*, de Gonzalo Moure. Juan Carlos Kreiner nos sorprende con *Bici-Zen*. *El ciclista*, de Tim Krabbé, canto épico al ciclismo deportivo, al mitológico, al de los años ochenta. *La revolución de las mariposas*, de Óscar Patsí, un enamorado de las bicis, que comparte impulsos y vivencias. *Diarios de bicicletas*, escrito por David Byrne, quizá más conocido como cantante, recoge sus impresiones sobre las grandes urbes del planeta, acompañado de su bicicleta. El best seller.

Una bicicleta, al igual que un libro no deja de ser un objeto, pero cuantas más pedaladas das y más hojas pasas, la sensaciones que nos transmiten estos dos grandes inventos son más satisfactorias.

El socialismo puede llegar solo en bicicleta, del conocido poeta y sobre todo ensayista, Jorge Riechmann. *El lechero en bicicleta*, de Franc Carreras y Jenny Jobring. *El imitador de voces*, de Thomas Bernhard. *El ciclista de Chernobyl*, de Javier Sebastián; *¿Dónde está el límite?*, de Josef Ajram. *Alpe D'Huez*, de Javier García Sánchez, novela que relata la ascensión del Tour de Francia que protagonizó Perico Delgado a finales de los ochenta, al mítico puerto. O las aventuras de Sherlock Holmes, en *El ciclista fantasma*, por Conan Doyle.



Diez bicicletas para 30 sonámbulos, con la consigna de pedalear alrededor de ellos mismos, hacer memoria, recrear experiencias urbanas o rurales, de quitar hierro a las heridas, de impulsar ensoñaciones, emociones; relatar viajes, amores, desamores, lo sublime, lo doméstico. Pedaleando o con la bici a cuestas. Contando con ella y desde ella. Con autores como Antonio Muñoz Molina, Juan Carlos Mestre, Felipe Benítez Reyes, Lola Huete Machado,... por citar alguno de los treinta autores.

La bicicleta de alquiler, de Alberto Ponce de León.

La bicicleta azul, de Régine Deforges. *En la juventud está el placer*, Denton Welch. Peter Drinkell con *Le guide d'entretien de mon vélo*, por citar también obras en el idioma del país vecino. *La bicicleta de Noé*, de Eugenio Orellana; *La bicicleta estática*, de Sergi Pàmies. *Cuentos para ser leídos en bicicleta*, de César Pineda y Favio Álvarez. *Lo peor de todo*, de Ray Loriga, figura insigne de los años ochenta y su famosa “movida”. *La revolución en bicicleta*, de Mempo Giardinelli. *Cuentos de ciclismo*, con autores como Alfredo Bryce Echenique, Jesús Ferrero, Álvaro Pombo, Martín Casariego... y prólogo del hoy presidente del Gobierno, Mariano Rajoy.

La expresión *Las bicicletas no son para El Cairo* es un juego de palabras en dialecto egipcio —al-aagalat mesh maamula li-l-Qahira—, que vendría a significar tanto lo que implica la traducción española, como el dicho ¿a dónde vas con las prisas? Esto es El Cairo. En medio del caótico tráfico egipcio la gente se cae de bicicletas, de las que también arrojan a niñas que no deben montar por el qué dirán, y todo apunta a que en un lugar tan cargado de tiempo viejo nada puede acelerar los cambios, ni siquiera la revolución de la plaza Tahrir. De ahí que no sirvan de nada las prisas, las revoluciones, sino que todo sigue su ritmo. Pero se abre paso un cierto optimismo de pausadas soluciones desde dentro. La novela ofrece niños abandonados, extranjeros que sobreactúan, jóvenes que se encuentran a sí mismos y se pierden en ese torbellino cairota, golfos de callejón salidos de las páginas de Naguib Mahfuz, viejos poemas árabes que cobran forma de héroes cotidianos...

La mujer también juega un papel muy importante en la relación de la literatura con la bicicleta. Milagros del Corral en *Último otoño en París* nos plantea una joven diplomática, una causa justa y un amor de ensueño, amores típicos en la ciudad de la luz. Nada es más elegante que una mujer en bicicleta. *El proyecto esposa*, de Graeme Simsion; *La dama de la bicicleta*, de Manel Batista.

La bicicleta ha hecho más por la emancipación de las mujeres que cualquier otra cosa. Les da a las mujeres un sentido de libertad e independencia. Me alegro cada vez que veo a una mujer en bicicleta, ya que es la imagen del feminismo en su más pura expresión [Susan B. Anthony [1896], feminista líder del movimiento estadounidense de los derechos civiles]⁹.

⁹ www.abicikleta.com/mujeres-y-bicicleta-una-historia-de-libertad/



En España podemos destacar el testimonio que supone el libro *La mujer y la bicicleta*, editado en 1944, que contenía ilustraciones de muchachas de la época montadas en bicicleta. La portada era sin duda intrigante ya que estando publicado en plena dictadura era una alegoría a favor de la modernidad. Un chica con falda pantalón y camiseta contrastada con una imagen más retro de una mujer mayor pero también en bici.

“Una bicicleta es tan buena compañía como la mayoría de los esposos, y cuando se vuelve vieja y oxidada, la mujer puede cambiar por una nueva sin causar un escándalo en su comunidad”,

aseguraba Ann Strong, una afamada profesional entrenadora de negocios.

Para seguir con el protagonismo de la mujer tenemos que citar una obra emblemática de María E. Ward, *Ciclismo para damas*, de 1896. En ella se asegura que “por un lado, está la dificultad de montar, la de manejar el manillar y la de pedalear; y, sobre todo, está la dificultad general de hacer todo eso a la vez”. Consejo que ofrecía a las damas que iban a emprender un viaje en bicicleta. Consejos, todos ellos, que quizá siguieran las protagonistas de *Guía de las damas ciclistas*, cuya autora, Suzanne Joinson, cuenta la historia de dos hermanas que llegan a Kashgar, en la Ruta de la Seda en bici en 1923 para establecer una misión cristiana. Mezclada con el Londres de hoy. Una conmovedora historia sobre mujeres aventureras y sobre la vida en un rincón remoto de la Ruta de la Seda a principios del siglo XX.

Y la lista continúa.

La bicicleta de Sumji, de Amos Oz. *Los estraperlistas de la bicicleta*, de Antonio Balsalobre. *Norte salado, sur dulce*, de Mikel Bringas. *Mañana salimos*, de Jean Bobet. *Un paseo en bici y chuches suecas*, de Noni Villaseñor. *Una bicicleta en la playa*, de Peter Viertel. *Los muertos andan en bici*, de Christel Guczka. *Un paseo en bicicleta por la vida*, de Javier Vidal-Quadras, una fábula para armonizar sentimientos, como reza la portada. *Veni, vidi en bici*, de Valentina Blanco. *Mi querida bicicleta, relatos de ciclismo de Holanda y España*.

Un petit vélo dans la tête: el libro nos ofrece un recorrido nostálgico por la historia de la bicicleta en todos sus múltiples aspectos. Una recopilación de textos sobre la bicicleta escritos por numerosos autores, junto con una

cuidada selección de fotografías de archivo en las que la bicicleta se nos muestra en sus diferentes formas y usos, desde sencillo vehículo utilitario hasta sofisticada maquina de competición. Todo un placer y merecido homenaje a este gran invento del siglo XX¹⁰. Como ejemplo una cita que encontramos en el libro *Los ciclista*:

son como los caballeros andantes que parten para una guerra en las que no hay tierras que conquistar; y los gigantes, que son sus enemigos, se parecen a las famosas aspas de los molinos de viento de Don Quijote; éstas sin embargo no tienen miembros ni rasgos humanos, sino que se llaman distancia, grados de inclinación, sufrimiento, lluvia, miedo, lagrimas y heridas [Dino Buzzati¹¹].

Una historia en bicicleta, de Ron McLarty, se ha sumado a una serie de novelas de carretera, una “road novel” singular, donde el personaje principal inicia un viaje que le lleva a descubrir nuevos mundos, nuevas realidades, y sobre todo, nuevos aspectos de su identidad. Hay, en esta novela y en otras del estilo, una herencia subliminal de la *Odisea*, de la Ítaca poética, del viaje transformador donde lo importante no es llegar, es el camino. Y si ese camino viene determinado por el componente ciclista (que hemos de asociar incontrovertiblemente a movimiento, a impulso hacia delante), estaremos inmersos de pleno en la bicicleta como personaje literario, físico y al tiempo cargado de símbolos¹².

¡Bici! ¡Toro! Eduard De Perrodil adoraba lo español, tal es así que se enfrenta al viento, a la lluvia, al calor, al insomnio, a las malas carreteras, al hambre..., al mal vino y a nuestra especial idiosincrasia. A cambio de todos estos padecimientos, De Perrodil, periodista de *Le Petit Journal*, nos regala este trepidante testimonio con una prosa aguda, ligera y, en ocasiones, humorística.

Ubú en bicicleta, de Alfred Jarry. El inventor de la patafísica, una ciencia burlesca que estudia las excepciones, extiende su obra *Ubú rey* con este volumen. La intensidad de esta pequeña compilación de artículos que

¹⁰ Vid. Un Petit Velo dans la Tete – Libros sobre la Bicicleta...
www.ciclosnoviciado.com/blog/?p=406

¹¹ Escritor y novelista italiano entre cuyos libros se encuentra *Giro d'Italia: Coppi vs Bartali en el Giro de 1949*

¹² Vid. Cultura sobre dos ruedas - Informacion.es www.diarioinformacion.com

entretiene con paseos a pedales de santos varones como Jesucristo, orgías y citas de un crítico de la sociedad burguesa del siglo XIX¹³.

Elogio de la bicicleta, de Marc Augé. Este antropólogo, becario de Levi-Strauss, encuentra en la bicicleta un mecanismo de construir una ciudad diferente. Deja de lado los aspectos más evidentes, ahondando en su faceta cultural, histórica.

Todo lo que una tarde murió con las bicicletas, de Lluçia Ramis. Con un tema de actualidad plantea a una treintañera que regresa a casa de sus padres desorientada: no tiene pareja ni hijos y a pesar de haber llevado una brillante carrera profesional, de repente se ha quedado en el paro. Universitaria, inteligente y trabajadora, jamás se hubiera imaginado que a su edad se encontraría en esta situación. Indagar en la historia familiar puede ser una manera de preguntarse qué era exactamente lo que la vida le había prometido. Sin embargo, la memoria le revelará mucho más, porque al contemplar sus recuerdos no como refugio ni como huida, ni siquiera como tentación estética, terminarán aflorando los ecos íntimos, los gestos de amor y las pequeñas heridas de una familia cualquiera, es decir, la verdad desnuda de la vida.

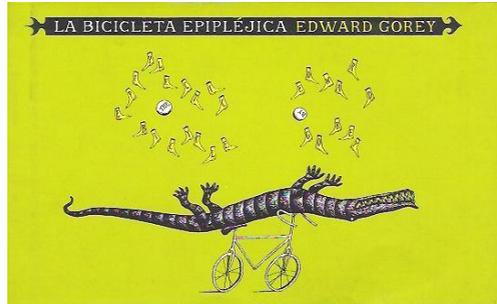
Novela negra noruega, de plena vigencia en el mundo editorial, Karin Fossum, en *Segundos negros*. Ida está a punto de cumplir diez años cuando desaparece en una pequeña población noruega rodeada de granjas y bosques. La desaparición de la niña aviva los peores miedos de su madre, Helga, cuya vida gira en torno a su única hija. El comisario, tan humano, tan serio, tan comprensivo que los interrogados a menudo se sienten tentados de contarle más de lo que pretenden, y su joven asistente, comienzan entonces la investigación. Casi inmediatamente las sospechas recaen sobre un tipo raro que vive solo y no habla desde su infancia. Elsa, la madre de Emil, se ocupa de limpiar su casa regularmente, aunque a veces tiene miedo de lo que pueda encontrarse. Tanto Helga como Elsa se enfrentan a las peores pesadillas de una madre: perder a un hijo y pensar que tu hijo ha podido cometer una atrocidad. Sin embargo, Elsa no es la única que guarda un secreto: a medida que avanza la investigación, se pone de manifiesto que todos en la pequeña localidad tienen algo que vale la pena ocultar.

La bicicleta y sus dueños. Partiendo de una idea sencilla y realista: que la bicicleta es un vehículo fundamental en la historia moderna del ser

¹³ Vid. www.blogs.elpais.com/love-bicis/2012/04/libros-bicicletas.html

humano y de que quien más quien menos ha tenido una bicicleta, al mexicano Rogelio Garza se le ocurrió investigar la relación de determinados personajes de la historia reciente con la bicicleta. Reúne los relatos de diferentes figuras del mundo del arte, la historia y la técnica en relación a la bicicleta que tuvieron o utilizan. Entre ellos hay desde cantantes como Madona, hasta científicos como Carl Sagan, pasando por revolucionarios como el Che y diversos políticos, incluido Barak Obama.

The Lost Cyclist (El ciclista perdido). Aventureros ha habido muchos en la historia. A pie, a caballo, en carro y por supuesto en bicicleta. Este libro nos cuenta la historia de Frank Lenz, un ciclista estadounidense que a finales del siglo XIX decidió intentar dar la vuelta al mundo en bicicleta, saliendo desde Estados Unidos. Para obtener algo de recursos y financiar su viaje, Lenz envía crónica a un semanario. Sin embargo, la correspondencia se interrumpe y después de un par de meses sin recibir noticias, los editores de la publicación empiezan a sospechar que algo le ha ocurrido. En una investigación histórica, pasando por documentos de la época, cartas, fotografías, las crónicas de Lenz y otros elementos de valor, Herlihy reconstruye lo ocurrido a Frank Lenz y el desarrollo de una fallida búsqueda del ciclista. “El ciclista perdido” a la vez que es un relato aventurero, es también un retrato de la manera en que se vivía el ciclismo en 1880, con la llegada de lo que en esa época se conocía como la bicicleta segura, con las dos ruedas del mismo tamaño y la aparición también de las cubiertas de caucho y los neumáticos, que brindaron comodidad a los viajes por las carreteras de ese entonces, destapadas en su totalidad. En un artículo encontrado en los archivos de *The New York Times*, escrito el 29 de septiembre 1895, afirmaban: “Pittsburgh, Pennsylvania – El ciclista Frank Lenz, fue sin lugar a dudas asesinado por los kurdos en Tchelkain, Armenia, en mayo de 1894 (...) Lenz se habría detenido en este pueblo por una noche, y nunca más fue visto con vida”.



En *La bicicleta epipléjica* (1969), de Edward Gorey, el espacio, el tiempo y la conducta de los personajes se rigen por leyes propias, dominadas por el humor y el absurdo. “Fue el día después del martes y el día antes del miércoles. Embley y Yewbert se estaban golpeando con mazos de croquet cuando oyeron un ruido detrás del muro y apareció una bicicleta sin ciclista...”

Bernardo Atxaga, escritor vasco muy aficionado también al ciclismo, presenta en su obra: "Aprender a montar bicicleta es la principal preocupación que solíamos tener los niños en Obaba a partir de los siete años. La aritmética y la gramática que nos enseñaban en la escuela no importaban, la historia sagrada de la que nos hablaban en la sacristía de la iglesia tampoco importaba; lo único que importaba era asistir a las clases de bicicleta que los chicos mayores impartían en la plaza de Obaba, y conseguir un puesto entre el escogido grupo de los que podían ir a cualquier parte sobre dos ruedas", escribe en “Obabakoak”.



No conozco la
memoria colectiva

Julio Cortázar en su relato *Vietato introducirse biciclette*, en el que llega a humanizar las bicicletas, publicado en *Historia de Cronupios y famas*, dice:

Para una bicicleta, entre dócil y de conducta modesta, constituye una humillación y una befa la presencia de carteles que la detienen altaneros delante de las bellas puertas de cristal de la ciudad. Se sabe que las bicicletas han tratado por todos los medios de remediar su triste condición social. Pero en absolutamente todos los países de esta tierra está prohibido entrar con bicicletas. Algunos agregan: (y perros), lo cual duplica en las bicicletas y en los canes su complejo de inferioridad. Un gato, una liebre, una tortuga, pueden en principio entrar en Bunge & Born o en los estudios de abogados de la calle San Martín sin ocasionar más que sorpresa, gran encanto entre telefonistas ansiosas o, a lo sumo, una orden al portero para que arroje a los susodichos animales a la calle. Esto último puede suceder, pero no es humillante, primero porque sólo constituye una posibilidad entre muchas, y luego porque nace como efecto de una causa y no de una fría maquinación preestablecida, horrendamente impresa en chapas de bronce o de esmalte, tablas de la ley inexorables que aplastan la sencilla espontaneidad de las bicicletas, seres inocentes.

La lista de cuentos breves publicada con temática central de ciclismo es prácticamente inabarcable para un estudio de este tipo. A modo de ejemplo incluiré un cuento, un “brevato”, escrito por Jesús Cano¹⁴,

El ladrón, llamémosle señor Joint, aparcó la bicicleta tranquilamente junto a la puerta del banco. Llevaba una gabardina y una amplia gorra de colores que le cubría buena parte de la cara. Había poca gente, así que decidió no perder tiempo. Al cruzar la puerta, tiró de un pañuelo que llevaba anudado al cuello para taparse la cara. Luego, sacó el revólver sin balas que llevaba mientras calibraba la situación. No pudo evitar que el cajero activara la alarma que avisa a la Policía, pero eso no le preocupaba al señor Joint. Lo tenía todo calculado, así que, con calma y hablando con voz pastosa por culpa del pañuelo, pidió al director que le abriera la caja fuerte. Como éste dudaba le encasquetó el cañón en la sien sin decir palabra. Al tiempo, ordenó a los dos únicos clientes presentes que se pasaran al otro lado del mostrador, junto al cajero. El director, visiblemente nervioso y con las manos levantadas, accedió a caminar hacia la caja fuerte. Tras un momento de zozobra, sus piernas volaron hacia ella como impulsadas por un resorte y la abrieron. Seguramente el hombre pensaba en su familia antes que en el banco, así que aquel atraco quedó resuelto en dos minutos, menos de lo que tardaría en llegar cualquier policía. El señor Joint

¹⁴ Jesús Cano es Licenciado en Filología Árabe, periodista, guionista de televisión y autor de las novelas *Tribulaciones de un esclavo* y *La celda de seda*. También ha hecho incursiones en el género de la narrativa breve y la poesía.

salió por la puerta con la misma tranquilidad que había entrado, se quitó la gabardina y descubrió su vistosa ropa, tan colorida como su gorra. La calle estaba atestada a esas horas de tráfico, algunos conductores tocaban impotentes sus bocinas, apremiados por la prisa, también sonaba a lo lejos la sirena de un coche patrulla... El señor Joint sonrió, mientras encendía una trompeta. El conductor del automóvil que había junto a su bicicleta pensó que tenía un aspecto horrible, mientras él se alejaba por la acera, sorteando viandantes, dejando tras de sí un aromático rastro y con una bolsa repleta de dinero.

Para poner fin a esta selección de la narrativa, vamos a incluir un texto que pudo haber sido realidad. Gonzalo Rojas nos lo cuenta así¹⁵:

DE LO QUE CONTESECIÓ AL ARCIPRESTE CON LA SSERRANA
BICICLETA E DE LAS FIGURAS DELLA

La habría el Arcipreste amado a la bicicleta
con gozo nupcial, la habría en cada cuerda acariciado,
deseado por vedette piernilarga en el carousel
de aqueste gran fornicio que es la Tierra, profundizado
con ciencia de aceite por
máquina suntuosa, pedaleado hasta el paroxismo
olor a fucsia en la fermosura de la moza.
Montado así en arrebató tan desigual cómo hubiérala
nadado con arte esquivo haciendo uno
timón y manubrio sin saber por dónde desembarcar,
alazana como es la imantación de la seda
entre rueda y muslo, cómo
por medieval que parezca el gallo y la cresta
del mester del gallo, bodas
hubiera habido por el suelo de algún Don Arcipreste abrupto que
otrora
fuera carnal y sacramental, bodas con
extremaunción y alambre, bodas de risa
con misa y otras astucias, ¿quién lo manda
a desear la costilla de su prójimo, a verdear
con cualquier loca por allí, a
andar viendo mujer en cada escoba
con joroba?, ¿aluminio

¹⁵ www.poesi.as/gr494.htm

donde no hay más que exterminio?,
¿quería
maja? Bueno,
ahí tiene mortaja.

Que la poesía anda en bicicleta es más que evidente, aún así pondremos ejemplos de las más destacadas, no sólo por lo conocido que pueda ser el texto o su autor, también entran a formar parte los sentimientos que producen, la cercanía con ellos...



*O Guardador de
Rebanhos*

Gracias al proyecto 'Os poetas', los ciclistas de Lisboa pudieron disfrutar hace unos meses de unos carriles bici muy románticos. Los versos de “O Guardador de Rebanhos” del escritor portugués Fernando Pessoa, se plasman en los carriles situados junto al río Tajo, los que van entre Cais do Sodré y Belem, palabras que nos ayudan a viajar a través del tiempo y nos acompañan en nuestro pedaleo. Otra buena razón para animar a los lisboetas a subirse a la bicicleta.

Hay poesía claramente pensada para el público infantil, como “*El hada de la bicicleta*”, de Hebe Prado:

El hada coqueta
monta en bicicleta,
con su camiseta
y una pañoleta.

En su bicicleta
lleva una veleta
y da volteretas
como una avioneta.

El hada charleta
peina su coleta
con rosa mosqueta
y una cadeneta.

Es muy pizpireta:
cuenta piruletas,
sopla una galleta,
y hace una pirueta.

El hada poeta
lee hasta la zeta,
vuela con libreta,
lápiz y carpeta.

Si su anillo aprieta,
su varita inquieta
de esta servilleta,
saca una croqueta.

Alejandro Maciel, el poeta argentino, en *20 Poemas de humor*, sitúa a su personaje infantil, Polisapo, en bicicleta:

En bicicleta de trapo,
con sombrero y con sombrilla,
va Polisapo. [...]

En la obra de Juan Carlos Mestre la bicicleta sobrevuela todas las composiciones de este poemario, *La bicicleta del panadero*, y lo consigue sin nombrarla.

El paseo en bicicleta, del poeta zaragozano Antón Castro se muestra deudor de una herencia y un pasado marcado por la bicicleta. Publicado por la editorial Olifante, es, en realidad, un paseo con numerosas bicicletas, la de la memoria, la de aquella que no tuvo de niño, o aquella humildemente cómica en *El cartero de Jacques Tati*, donde cuenta el primer viaje que hizo con su mujer por Zaragoza.

Como el primer amor que nunca olvidaremos, es nuestra primera bicicleta. El amor que se puede tener por este objeto se demuestra de muchas maneras, tal como lo hace el chileno Miguel Arteche en *Poema a la bicicleta*:

En rueda está el silencio detenido,
y en freno congelado la distancia.
Qué lejano está el pie, cómo se ha ido
la infancia del pedal sobre la infancia.

El reino del volante sometido
se borra con la sed que hay en la llanta.
La mano que no está tiene un sonido
de tanta ausencia y cercanía tanta.

Cuán remota la edad que en ti palpita
con las velocidades de tu cita,
y qué rápida estás con ser tan quieta,

tan inmóvil pedal dormido ahora
por la lluvia de ayer que te evapora
tu pérdida niñez de bicicleta.

El ciclismo urbano también cuenta con sus poemas. Evidentemente todos los que nos trasladamos en bici podemos tener accidentes, esta poesía se la dedico a toda la gente que me quiere tanto que quieren que vaya en coche.

Cuando vas en bicicleta
a todos has de explicar,
la causa de tu "rareza",
de esa conducta anormal".

Si tienes la mala suerte,
de sufrir un atropello,
la mayor parte de gente,
ya lo sabía hace tiempo.

Todo el mundo conocía
eso que te iba a pasar,
¿acaso por ser ciclista
menos suerte en el azar?

[...]
Y si caes o te accidentas,
porque el destino lo quiso,
recuerda que en bicicleta,
es donde más has vivido.

Para no dejar la poesía hispanoamericana citaremos al poeta argentino José Pedroni, que ha hecho famoso su poema "*La bicicleta con alas*".

"*Oda a la bicicleta*", de Pablo Neruda, en 1956 (Tercer libro de las *Odas*). La poesía siempre ha sido el territorio de las segundas realidades, el instrumento de incursión en aquello que está más allá de lo evidente. La bicicleta planteada como una máquina de hacer ilusiones.

Iba
por el camino
crepitante:
el sol se desgranaba
como maíz ardiendo
y era
la tierra
calurosa
un infinito círculo
con cielo arriba
azul, deshabitado.
Pasaron
junto a mí
las bicicletas,
los únicos
insectos
de aquel
minuto

seco del verano,
sigilosas,
veloces,
transparentes:
me parecieron
sólo
movimientos del aire.

Obreros y muchachas
a las fábricas
iban
entregando
los ojos
al verano,
las cabezas al cielo,
sentados
en los
élitros

de las vertiginosas
bicicletas
que silbaban
cruzando
puentes, rosales, zarza
y mediodía.

Pensé en la tarde cuando los
muchachos
se lavan,
canten, coman, levanten
una copa
de vino
en honor
del amor
y de la vida,
y a la puerta
esperando
la bicicleta
inmóvil
porque

sólo
de movimiento fue su alma
y allí caída
no es
insecto transparente
que recorre
el verano,
sino
esqueleto
frío
que sólo
recupera
un cuerpo errante
con la urgencia
y la luz,
es decir,
con
la
resurrección
de cada día.

Autoras tan conocidas como Gloria Fuertes, donde con una poesía demasiadas veces tildada de infantil, deja bien claro quién es el enemigo en esto del ciclismo.

Que la poesía ha sido reflejo de todos los sentimientos que se producen en el género humano no es nuevo. Pero además la mujer encima de una bicicleta es una imagen llena de sensualidad. Lo demuestra, Roger Wolfe, con su poema “*Sabiduría*”:

Una mujer
que pasa en bicicleta
a las dos de la mañana,
hermosas piernas morenas
bombeando los pedales
mientras la brisa le alza el vestido
y revela un perfecto milagro
de carne femenina en movimiento.
Nuestros ojos se cruzan un
momento
y ya se ha ido.

Son cosas como ésa
las que te hacen darte cuenta
de lo poco que realmente sabes
de nada.

En *Poesía y bicicleta para las calles de Madrid*, encontramos esta composición de Berta García Faet:

Carnet de Conducir

IV

¿Qué tal le va la vida a las estrellas que nacieron hace quinientos cuarenta y tres millones de años?

¿Opinas que la distancia es el olvido, que la variedad capitalista es el olvido?

Viajábamos

En tren, o avión, o cuerpo (de rodillas):

Alegre dístico de pies

que se rasguñan:

el metro, el autobús, la alfombra casi mágica.

Una vez decidido que no íbamos a necesitar el carnet de conducir

para absolutamente nada,

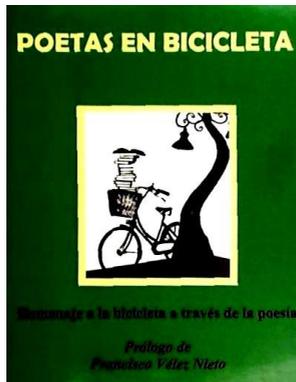
procedimos a reunir velocípedos prestados.

Queríamos recorrer quinientas cuarenta y tres veces la playa de tu infancia.

Ve número veintiséis: el abrazo cinegético, la acrobacia fauvista- secreta o muy perenne- de sexo entre naranjas.

¿Sigues teniendo las mismas preferencias eróticas, a favor de rosas?

Tú lo sabes: me fui y no me fui; como dos nubes rojas, semidormidos, viajábamos.



Podríamos usar los versos de Francisco Vélez Nieto, prologuista de la antología *Poetas en bicicleta* [Nuño Editorial, 2007]:

Anda jaleo, jaleo
que ya empieza el alboroto
que ya empieza el pedadeo

La lista de los poetas se puede hacer interminable, citaremos sólo a algunos de ellos; Nuria del Saz, poeta sevillana,

Cuando la diversión era el instante eterno
Y la bici roja un caballo volador,
Cuando las noches olían a fruta, a jardín,
Y la calle, sin fin, eras sólo nuestra,
La felicidad completa no tenía nombre
Siempre en equilibrio ...sobre ruedas

O de Daniel Lebrato, con su poema "*La veloz*",

No soy la máquina azul de tus sueños infantiles
Ni me espera un maillot por los campos élíseos

No soy la verde ni entre el verde de los parques
No hago el domingo ningún domingo por la mañana

Los lunes al trabajo no imparto ideología
No soy la roja

Ni las viejas ni los concejales saben dónde ponerme
Me miran y desconfían los policías
Me miran y desconfían los ladrones
No me quieren los chicos del barrio

Soy algo extraño en un paso de peatones
Soy dos extraños por una gran avenida
Soy tres extraños en un tren y en las rotondas
Y en las aceras ya perdí la cuenta, media
Ciudad me pita y la otra media también me pita
Mi amor es un autobús, tal vez alguna moto
Ni azul ni roja ni verde ni amarilla.

O de Enrique Baltanás,

Belleza ciclista
Al viento, la cabellera,
Pasas, belleza veloz,
Montanda en tu bicicleta.

Y por qué no incluir la composición de Francisco Mena Cantero, personaje muy conocido de nuestra ciudad,

Tiempo de bicicleta, melodía
murmullando el silencio de tu calle:
Un entonces la vida como un valle
silente y sin historia todavía.
-memoria que hasta un dios envidiaría.
Mientras la brisa te acaricie el talle,
Azul de cielo, en cualquier bocacalle
Siempre tendrá su arcángel la alegría.

Que hoy, muchacha, tú has roto el firmamento
Al mostrarme tan grácil ligereza
Pedaleando el aire propagado.

Me has hecho confundir gloria con viento
Y no sé qué admirar si tu presteza
O el vértigo del muslo contemplado.

Nuestro compañero de andanzas y poeta de Ciudad Real, Manuel Mejía Sánchez-Cambronero, cuya poesía pedalea el último viernes de mes con la Masa Crítica, en cientos de poemas que esperan que alguien los publique.

Podemos seguir con la lista,... Autores como Víctor Velázquez. Laab Akaakad, “*Sueños en bicicleta*”. Sergio Cordero, en una composición dedicada a Minerva Villarreal. Rubén Lapuente, “*Besos en bicicleta*”. En Mundo poesía (web muy consultada en este del arte de rimar), publicada por Romancero aparece “*Solo tengo una bicicleta azul*”. “*Sueños en bicicleta*” de Claudia de Angelis. Santiago Azar, “*Nos amamos en una bicicleta*”, incluido en *Canto a la Colorina y otros poemas*. En el blog de Reolog, también encontramos “*¡Mi bicicleta!*”. Alejandro José Díaz Valero, en su libro *Pintura y literatura III*, incluye “*la bicicleta*”. Joana Raspall, también publica un poema del mismo título. Ramón González Medina,

“*Homenaje a la bicicleta*”. Miguel D’Ors, incluso, llegó a escribir, pedaleando, algún que otro poema. José Antonio Muñoz Rojas, “*A una ciclista*”. Ramón Repiso, “*Aparición*” en el libro *Colchonería moderna*. Ángel Ruiz Díaz-Araque, demuestra que no se puede ser un buen matemático sin el pensamiento divergente de la poesía, y en su caso también de la pintura.

Pedaleo fuerte y atravieso el universo
Mientras alguien acaricia mi pelo.
Cuando era pequeño
Tenía un sueño.
Subo al desván y la encuentro de nuevo.
Limpio mi bici mientras me desvelo.
Un brillo angelical invade el momento.
Velocidad mortal en la rampa del porche.
Siento como alguien acaricia mi pelo.

Jerónimo Anaya, coautor de este libro, para un compañero de departamento, realizó unos tercetos encadenados que empezaban así:

Juanjo, al fin has llegado hasta la meta,
campeón de lingüística armonía,
en culta, aunque ligera, bicicleta.

Pedaleando con ortografía,
escalando sintácticas montañas,
salvando curvas de la poesía,

por triunfos hoy se cuentan tus hazañas,
porque salvar los puertos más gigantes
es descansar en ínsulas extrañas.

Luis Miguel León, en su libro, *Piedra, papel y agua*, poemario, que está prologado por el prestigioso poeta y crítico literario, Francisco Vélez Nieto, que ha prologado una antología ya citada,

Nunca me atreví a decir
que la mirada absorta con que seguía tus piernas
ir y venir como una noria,
me hicieron soñar arenas negras,
vientos y volcanes,

seguidos de ti y tu bicicleta.

Caballo de hierro,
que innumerables veces,
dejó de galopar con tus frenadas
por no atropellar la flor que llevas dentro
y un ciempiés,
que descubrió el mundo al mirar hacia arriba
y verte allí desinhibidamente.
El fuego del amor que no hubo nunca,
se apagó en silencio, agazapado,
con un silbo tuyo, un aire blanco,
un vuelo fugaz, que a dos ruedas,
me dijeron adiós para siempre.

Pero no fue así.
Pedaleando en mis versos volviste
a escuchar lo que nunca
me atreví a decir.

Inma de Pando, en *Los Hilos esparcidos sobre la tierra* es su primera publicación en solitario, incluye un poema de temática dura, pero no por ello menos sorprendente, apartándose del tópico de la bicicleta y la felicidad sin preguntas:

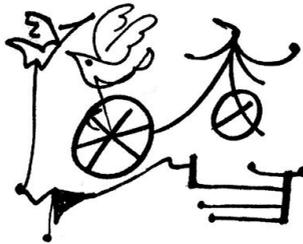
Pedaleo
por esta tierra de heridas y lanzas,
de tristes rostros rotos,
de bocas umbrías y calladas.
Pedaleo
y recojo en mi cesto
las penas de la mañana:
En Imagen, una anciana defeca en plena calle,
y un niño harapiento grita hambre (el pecho baldío),
y Antonio, con su brazo de lunares huecos,
pide ayudita pa drogarse...
Las aceras son pantanos de miseria.

Sobre un duro trazo de pena, un alambre que sisea, pedaleo.
sobre esta tierra llameante de tristes rostros rotos,
que cosen sus heridas con chatarras y despojos.

Pedaleo hacia ti: buhardilla de cuento, aroma de cama.
Pedaleo sola y sola,
donde el dolor no se pinta ni asoma.

Pedaleo triste, triste como una niña con bici nueva,
un día de lluvia, tras la ventana.

No podemos acabar sin citar un poema de Rafael Alberti, que cayó rendido al encanto de este artilugio. (Poema y dibujo de Rafael Alberti. Gentileza de *El alba del alhelí*, 2013). [www.juntadeandalucia.es >. Plan]



Balada de la Bicicleta con Alas

A los 50 años, hoy, solo tengo una bicicleta.
Muchos tienen un yate
y muchos más un automóvil
y hay muchos que también tienen un avión.
Pero yo, a mis 50 años justos, tengo sólo una bicicleta.
He escrito y publicado innumerables versos.
Casi todos hablan del mar
y también de los bosques, los ángeles y las llanuras.
He cantado las guerras justificadas,
la paz y las revoluciones.
Ahora soy nada más que un desterrado.
Y a miles de kilómetros de mi hermoso país,
con una pipa curva entre los labios,
un cuadernillo de hojas blancas y un lápiz
corro en mi bicicleta por los bosques urbanos,

por los caminos ruidosos y calles asfaltadas
y me detengo siempre junto a un río
a ver cómo se acuesta la tarde y con la noche
se le pierden al agua las primeras estrellas.

2

Es morada mi bicicleta
y alegre y plateada como cualquier otra.
Mas cuando gira el sol en sus ruedas veloces,
de cada uno de sus radios llueven chispas
y entonces es como un antílope,
como un macho cabrío, largo de llamas blancas, o
un novillo de fuego que embistiera los azules del día.

3

¿Qué nombre le pondría, hoy, en esta mañana,
después que me ha traído,
que me ha dejado sin decírmelo apenas
al pie de estas orillas de bambúes y sauces
y la miro dormida, abrazada de yerbas dulcemente,
sobre un tronco caído?
Carlenco de los bosques.
Estrella voladora de las hadas.
Telaraña encendida de los silfos.
Rosa doble del viento.
Margarita bicorne de los prados.
Cabra feliz de las pendientes.
Eral de las cañadas.
Niña escapada de la aurora.
Luna perdida.
Gabriel arcángel.
La llamaré con ese frágil nombre.
Porque son sus dos alas blancas las que me llevan,
Anunciándome al aire de todos los caminos.

4

Yo sé que tiene alas.
Que por las noches sueña
en alta voz la brisa
de plata de sus ruedas.
Yo sé que tiene alas.

Que canta cuando vuela
dormida, abriendo al sueño
una celeste senda.
Yo sé que tiene alas.
Que volando me lleva
por prados que no acaban
y mares que no empiezan.
Yo sé que tiene alas.
Que el día que ella quiera,
los cielos de la ida
ya nunca tendrán vuelta

El insigne poeta de la generación de los 50, Ángel González, tampoco pudo escapar de la bicicleta:

¿Cuántas manos, piernas, miradas, ideales habrán movido la cadena de cada una de estas bicicletas? Una de ellas, diseñada por Schindler, tal vez salvó del holocausto a algún judío. Otra, paseó a más de una mujer sin temor de que sus finísimos vestidos se engancharan en los radios. Otra, enseñó a más de una pareja a ver la vida en común. Otra, avivó la ilusión en muchos niños de ser auténticos caballeros. Otra, tal vez sirvió de utilidad a algún limpiacristales. Y otra, enseñó a más de una mirada, que la imaginación también se asienta sobre una bicicleta. [...] Bicis curiosas, raras, con historia que alientan nuestra fantasía y nos invitan a pensar en una ciudad de verdad donde todo pueda ir sobre ruedas, o donde, tal y como dijo Benedetti en un poema

los concejales vayan en bicicleta
del otoño al verano y viceversa

Pese a todo la bicicleta mantiene su equilibrio, libre y airosa, cargada de futuro y la alegría de vivir ligera de equipaje. Porque la bicicleta es un arma cargada de futuro.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

- ALBERTI, Rafael [2013]: *El alba del alhelí. Bici-activistas*.
- CORTÁZAR, Julio [2007]: *Historias de Cronopios y famas*. Punto de lectura, 2007. El cultural. Revista de *El Mundo*. *Heraldo de Aragón*. [25/03/2013].
- LEÓN, Luis Miguel [2012]; *Piedra, papel y agua*. Guadalturia.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio [17 de agosto 2013]; *Vidas y muertes ciclistas. El País. Revista Cultural de la Conciencia*, [2007]. *Revista Cultural de la Conciencia*, [2013]. *Sin Prisas. Con bici*.
- VV.AA.: *Poetas en bicicleta*. Sevilla, [2007].
- <http://www.nuevaliteratura.com.ar> (21/11/2013)
- <http://alucineymas.wordpress.com/> (9/12/2013)
- <http://amazon.com> (10/01/2013)
- <http://tendencias.vozpopuli.com/cultura/1065-los-escritores-y-las-bicicletas-de-julio-cortazar-a-tolstoi>
- <http://www.bicicleta.es> (28/07/2013)
- <http://www.edebe.es/educacion/documentos/830066-0-529-830066%20Lecturas.2.pdf> (11/10/2013)
- <http://www.eltiodelmazo.com> (8/03/2013)
- <http://www.fotoblog.cl/reolog/> (6/06/2013)
- <http://www.laesferacultural.com/> (23/07/2013)
- <http://www.mundopoesia.com/> (15/09/2013)
- <http://www.periodicolapislazuli.com/escrito=una-bicicleta-es-un-poema> (8/01/2014)
- <http://www.rueda-libre.blogspot.com/>"rueda-libre.blogspot.com (23/04/2012)
- mascriticarovereto.splinder.com (29/11/2013)
- www.blogs.elpais.com/love-bicis/2012/04/libros-bicicletas.html
- www.melillaconbici.com/2013/
- www.nuriadelsaz.com (12/12/2013)
- www.abicikleta.com/mujeres-y-bicicleta-una-historia-de-libertad/
- www.alcarazmotion.es/leer-en-bicicleta-fotografias-de-famosos-escritores
- www.cultura.elpais.com/cultura/2013/08/14/
- www.desmotivaciones.es (13/10/2013)
- www.diarioinformacion.com ›
- www.juntadeandalucia.es › ... › Plan Andaluz de la Bicicleta
- www.martinlucia.es (17/10/2013)
- www.muyinteresante.es/cultura/arte.../ocho-frases-celebres-sobre-bicicletas
- www.poesi.as/gr494.htm
- www.yorokobu.es/literatura-en-bici/

FÉLIX MEJÍA (1776-1853) ESCRITOR Y REVOLUCIONARIO LIBERAL CIUDARREALEÑO

Ángel Romera Valero
Departamento de Lengua y Literatura

Inicié el estudio sobre la vida y obra de Félix Mejía hace ya muchos años y entonces estaba muy lejos de saber hasta dónde me llevaría ese larguísimo hilo. Yo había empezado a interesarme por los heterodoxos españoles leyendo a Marcelino Menéndez Pelayo y decidí indagar en archivos y bibliotecas sobre algunas de las figuras manchegas que aparecían en su libro, porque había percibido que de algún modo la historiografía manchega desde el XIX las negaba, las omitía y, por fin, las olvidaba, unas veces porque los tiempos pretéritos, que nunca importaron demasiado, se depreciaron más aún, y otras, quizá, por mezquinos motivos ideológicos.

Me parecía imposible que una versión objetiva de la literatura y el pensamiento manchego fuera tan asimétrica y monótona como se aparecía ante mis ojos entonces; me incomodaba pensar que La Mancha se redujera en cuestiones culturales a *Don Quijote* y poco más; tenía que haber algo antes y después, unas raíces y una fronda, una continuidad.

Y vaya si la había. Fueron saliendo del polvo de los archivos, de las bibliotecas, de las hemerotecas y de los catálogos de libreros de viejo, muchas veces con la inestimable ayuda de la por entonces recién nacida Internet y sus bibliotecas digitales, figuras como el poeta de las postrimerías del Siglo de Oro Carlos de Praves, el cervantista y gramático manchego Juan Calderón, el periodista afrancesado ilustrado Camborda, el poeta neoclásico oculto bajo el pseudónimo de Lidoro de Sirene, el helenista afrancesado Pedro Estala, los pensadores y escritores liberales León de Arroyal, Manuel Núñez de Arenas, Félix Mejía, Alfonso García Tejero, Manuel Núñez, Nicolás Galindo y Joaquín de la Jara, el editor ciudarrealeño de los lazarillos Benito Maestre, los periodistas librepensadores Fernando Lozano Montes, fundador del gran periódico que fue *Las Dominicales del Libre Pensamiento*, y Antonio Rodríguez García-Vao, un poeta asesinado que tenía mucho de Antonio Machado *avant-la-lettre*, y tantas y tantas otras

figuras injustamente olvidadas, de forma que algo se sublevó y atizó en mí desde entonces que nunca pensé llegaría a tener, un no poco vanidoso orgullo por haber compartido la tierra de mis padres con unos personajes como estos, auténticos e insobornables adalides de la libertad y del sano progreso. Con lo único que yo podía recompensarles las gratas horas que me habían hecho pasar era dedicándoles el estudio, el recuerdo y el aprecio que a lo largo de la historia se les habían negado o escatimado, repartiéndolo entre sus conciudadanos.

Y, sin embargo, mientras iba tropezando con las grandes dificultades que el tiempo y los prejuicios fueron levantando para impedir que sus ideas y trabajos se divulgaran y trascendiesen, fui sintiendo también no poco disgusto contra quienes negaron, ocultaron y, por fin, olvidaron o, cuando esto les fue imposible por las dimensiones y la trascendencia que llegaron a alcanzar algunas de estas figuras, deturparon, envilecieron y mancharon su recuerdo, habiendo pensado que ellos mismos eran heridos, manchados y envilecidos con la simple expresión de la otra mitad que compone la verdad, a menudo mucho más que simétrica, y desprovistos por completo del deseo de conocer mejor la justicia o injusticia que existe no ya en el reparto histórico de la pobreza y de la riqueza, sino de los sentimientos y de las ideas.

Este es el caso de no pocos de los personajes que he citado y desde luego el de Félix Mejía. Aunque el éxito tiene muchos padres, el fracaso es huérfano, y la historia recuerda en sus menesterosos apéndices que ni los ideales solidarios de Mejía fueron siempre compartidos ni tampoco vencieron siempre el bien común y la verdad, primeras víctimas de todos los enfrentamientos civiles que hubo en el siglo XIX y XX. Y Mejía, en su lucha intransigente por la libertad, esa palabra por la que, según Cervantes, no solo se puede, sino que se debe dar la vida, fue un enorme perdedor del que todos debemos estar orgullosos. Algo que no se podría esperar de quien también fue un gran vividor, siempre en la cuerda floja de una vida peligrosa y aventurera. Mejía era capaz de suscitar los odios más profundos y las amistades más inquebrantables. Poseía la moral libérrima del romántico, hasta el punto de que se le pudo acusar de bigamia porque, exiliado en América a riesgo de ser asesinado si volvía, se había casado allí viviendo aún su primera esposa en España. Tal conducta, creo yo, se hizo posible porque negó el derecho a Fernando VII de hacerlo infeliz, de la misma manera que Fernando VII se había otorgado él mismo el derecho a expulsarlo del Viejo Mundo, un Viejo Mundo al que creyó que nunca

regresaría cuando vio derrotadas todas sus ilusiones de lograr una España moderna y constitucional, pero al que tuvo que volver cuando vio que sus ideales, demasiado avanzados para su época, fracasaban otra vez en Guatemala y las Provincias Unidas de América Central.

Mejía luchó en la Guerra de la Independencia cultivando una faceta de espía que le será en el futuro muy apropiada para su labor periodística; perteneció a la Sociedad Secreta Comunera y a la Carbonería internacional. Padeció un secuestro, un intento de asesinato y cuatro encarcelamientos; se evadió con otros presos del penal de la isla de El Hierro poco antes de que lo ejecutaran, algo que no logró su compañero coeditor de *El Zurriago*, Benigno Morales, que fue fusilado en Almería; se refugió y vivió largos años en Filadelfia, Guatemala, México, Cuba y Puerto Rico; conoció a personajes como José Napoleón I en su dorado exilio estadounidense y a no pocos escritores de ambas orillas del Atlántico, como Bartolomé José Gallardo, Antonio Alcalá Galiano, Francisco Martínez de la Rosa, Eduardo Gorostiza, José Joaquín de Mora y los escritores cubanos José María de Heredia y Félix Varela, entre otros; fue funcionario de Hacienda del liberal gobierno de Gálvez en Guatemala, trabajó allí como juez de primera instancia y denunció, como en España, las componendas y pasteos de los jueces que prevaricaban y los políticos que defraudaban sus promesas; tuvo éxito como comerciante de tinte de cochinilla en Guatemala y se arruinó tres veces, una con la caída del régimen constitucional en 1823, otra al advenir el dictador Rafael Carrera y la tercera cuando el general Ramón María Narváez cerró el Suplemento del diario progresista *El Eco del Comercio* que dirigía; fundó, dirigió o redactó quince periódicos, dos de ellos con fórmulas periodísticas novedosas de muchos éxito e imitadas en otras publicaciones, como *La Periodicomanía* y *El Zurriago*; inventó el periodismo de investigación en *La Tercerola*, semanario que publicaba documentos secretos comprometedores para los monárquicos absolutistas y los moderados; escribió anónimamente o bajo pseudónimo, biografías fundamentales para conocer el reinado de Fernando VII, como los *Retratos políticos de la revolución de España* o la *Vida de Fernando VII*, publicadas en Filadelfia bajo la protección de la Carbonería internacional (*Carbonari* italianos, *Charbonnerie* francesa) y algunas logias masonicas, en particular, del bonapartista Charles Le Brun, y escribió la primera novela histórica publicada en español en Hispanoamérica, el *Jicotencal*, en 1826. Meditó sobre la democracia estadounidense bastante antes que el famoso Alexis de Tocqueville en tres ensayos que llamaron la atención de Pío Baroja y el

jurista actual Raúl Morodo, y nos dejó más de un millar de páginas de artículos periodísticos, además de poesías satíricas y casi una decena de piezas dramáticas, todas ellas consagradas a proponer, o bien modelos de libertad como Rafael del Riego, George Washington, Guillermo Tell y la hispanoamericana Policarpa Salavarrieta, o bien modelos de convivencia y mestizaje en España y América, como sus dramas sobre su compatriota Hernán Pérez del Pulgar o Francisco Pizarro, en los que se tratan a la vez temas históricos, sociales e íntimos usando la historia como fachada. Tampoco se olvidó de los antiejesmos, creando auténticos sainetes de figurón político destinados a ridiculizar a los dirigentes mentirosos, ya fueran absolutistas, ya moderados, como los que atacaban a Francisco Martínez de la Rosa o al general José Martínez de San Martín, a quien llamó *Tintín* y cuya incompetencia militar en La Mancha tuvo que padecer él mismo durante la Guerra de la Independencia.

Pero este activo personaje, que tanto éxito llegó a conseguir, tuvo que padecer también las consecuencias de su extremismo y de haberse anticipado a su tiempo, aunque era lo bastante inteligente como para adivinarlo, ya que, cuando se hallaba en esa cúspide, predijo que terminaría en la Costanilla de los Desamparados, donde se ubicaba el Hospital de pobres e incurables de Madrid, y, en efecto, allí fue adonde le llevaron en 1853 poco antes de morir, desde la buhardilla sin sillas en que vivía durmiendo en un jergón de paja, sin poder alimentar ya a su mujer guatemalteca y a sus dos hijos sino con la sopa de caridad que les daban en un convento; había dilapidado todo su dinero en empresas periodísticas y no le quedaba ni para un entierro digno. Ni siquiera poco antes renegó de lo que había sostenido en vida, como publicó en un artículo de noviembre de 1852, cuando descubrió que tenía una enfermedad incurable. Se hizo una colecta entre los periodistas de Madrid para pagarle la sepultura y sus manuscritos pasaron a la Biblioteca Nacional.

Investigar a este autor era algo necesario, pero difícil. El mismo Benito Pérez Galdós, que lo utiliza como personaje en dos de sus episodios nacionales, *El Grande Oriente* y *El siete de julio*, como también Pío Baroja en su novela *Con la pluma y con el sable*, entre otros muchos que hablaron de él como Antonio Alcalá-Galiano, Manuel Eduardo Gorostiza o Bartolomé José Gallardo, y solo cito unos pocos, dejó escrito que estaba interesado en escribir sobre el manchego, pero no encontraba suficientes datos. Y Pío Baroja, de hecho, utilizó algunos de sus libros como fuente para sus *Memorias de un hombre de acción*, en especial los *Retratos*

políticos de la revolución de España, sin sospechar que esta obra anónima y atribuida en realidad a quien solo fue su editor, el intérprete francés naturalizado estadounidense Charles Le Brun, era del mismo escritor manchego al que había utilizado como personaje en una de sus novelas.

Este afán de anonimato puede explicarse fácilmente, no solo porque Mejía había sido desacreditado sin piedad por toda la prensa ministerial como liberal exaltado a causa de una circular masónica a fines de 1822 y comienzos de 1823, lo que le atraía numerosos peligros (en esa época era normal que los periodistas fueran retados a duelo, y él lo fue varias veces); no solo no solía firmar por precaución, bastándole que sus ideas se difundieran. Además se había casado en América viviendo su mujer en Europa, condición de bígamo que una vez regresado del exilio, le obligaba a ocultar su nombre por respeto a sus dos familias, pese a lo cual siempre dejaba algún resquicio por el que se pudiese reconstruir la autoría de sus escritos, sin lo cual nunca yo se los hubiera podido asignar con seguridad. Unas veces, porque leía sus artículos en la Sociedad Landaburiana antes de que aparecieran en *El Zurriago* y eran reseñados en los periódicos; otras, por alusiones biográficas; en muchas ocasiones por rasgos dialectales y lingüísticos que no suprimían los correctores de estilo; en otras, porque las denuncias obligaban a esclarecer el autor y quedaba constancia en los procesos judiciales. Solía ocurrir, además, que usaba pseudónimos muy transparentes y otras veces muchos artículos compartían fuentes comunes, usaban la misma fraseología o el mismo estilo; también tenía yo que proceder por eliminación, apoyando la autoría del manchego al suprimir los artículos firmados por otros redactores. Además, Mejía tenía la costumbre de republicar, adaptar o refundir sus artículos para otros periódicos, y, en no pocas ocasiones, incluso redactaba una sección entera o afirmaba en un artículo que así lo hacía, como es el caso del suplemento al famoso diario progresista *El Eco del Comercio*, que constituye algo más de la mitad de todos los artículos que escribió y podría llenar por sí solo un volumen de ochocientas páginas de letra menudilla. Pero el general Ramón Narváez acabó harto del habilidoso satírico y prohibió el Suplemento, mandando al manchego a la ruina, sin que pudiera salvarse ya ni redactando *El Momo*, el último periódico en el que tengo constancia que trabajó y del cual no han subsistido ejemplares. La situación de Mejía era muy parecida a la de algunos periodistas actuales, salvo en que hoy el anonimato es imposible. Periodistas reconocidos y profesionales, pero muy odiados por algunos poderosos, como el mismísimo Pedro J. Ramírez, me han indicado

personalmente cuánto se identifican con Félix Mejía a causa de lo odiados que son; es más, citan al *Zurriago* o su terminología ocasionalmente en sus artículos, como también su amigo Federico Jiménez Losantos, usando una especie de sobrenombres en sus artículos que fueron creación léxica de Mejía y solo quienes conocen la prensa del XIX pueden descifrar; por ejemplo, *Tigrekán* alude al monarca.

Las dificultades que impidieron la difusión de su obra en el siglo XX se deben fundamentalmente a que Mejía ocultó su nombre y solo quiso que las ideas se leyeran sin importar su autor. Esto supuso que la tesis que desarrollé sobre él me ocupara, aprendiendo el oficio de detective y descubriendo su rastro oculto por recovecos de ambos mundos, más de diez años de investigaciones y rompecabezas, mucho dinero gastado en libros, fotocopias, paquetes y viajes, hasta terminar con un total de cinco volúmenes y tres mil setecientas páginas. Todavía ahora sigo desenterrando textos suyos, ya con más voluntad que ganas, porque el estudio de un autor como este casi ha podido conmigo. Sin embargo, tuve la satisfacción de ver valorada esa tesis con la máxima nota en un tribunal donde estaban José Carlos Mainer, Juan Sisinio Pérez Garzón, Alberto González Troyano, Matías Barchino y José María Barraión. Es más, le fue concedido el premio de Historia de la Comunicación Social del Instituto de Estudios Humanísticos de Teruel por un jurado presidido por el catedrático de la Universidad de Cádiz José María Maestre y formado por Román Gubern, Diego Carcedo, Darío Vidal, Jacobo Herrán, Camino Ibarz y Manuel Roglán. Pero entro ya en materia.

Félix Mejía Fernández-Pacheco nació en el barrio del Perchel de Ciudad Real en 1778. Era hijo de un agricultor con medianas propiedades, olivos, viñas y un par de casas, una en el Perchel y otra en la calle de La Mata, donde luego se instaló su hijo con su familia. Desde muy antiguo la rama paterna proveía oficios hacendísticos en Ciudad Real y Mejía, que fue hijo único y destacó como niño despejado, fue instruido para seguir una carrera de funcionario de toga. Entre sus amigos estaban el futuro maestro de latinidad Francisco Carrillo Matamoros y el abogado de los reales consejos, de origen hidalgo y antepasados arbitristas, Fernando Camborda, que será también poeta, periodista y edil converso al afrancesamiento tras diversos rifirrafes en Extremadura con el pueblo revolucionario, que lo echó del puesto de Regidor en Llerena. También andaban por allí en su juventud algunos hombres notables, como el poeta neoclásico Lidoro de Sirene, enigmático autor de numerosos textos que todavía esperan edición en el

Diario de Salamanca, ya que por entonces no había imprenta en Ciudad Real; y el dramaturgo José Villaverde, alabado por Moratín. Ambos se formaron en la Escuela Poética Salmantina y al menos el primero puede relacionarse documentalmente con su tío Manuel Mejía, funcionario de Hacienda, al igual que otro también asentado en Ciudad Real, el ilustrado catalán José de Boada Martín, destinado en la Contaduría de propios y arbitrios de Ciudad Real, hombre muy instruido, pintor y músico aficionado e introductor del cultivo de la esparceta y el alazor en La Mancha como hierbas de forraje. También pasó por esta oficina un futuro ministro de Fernando VII, el ingeniero de minas vasco Juan Bautista de Erro, a quien Mejía servirá de ayudante y enlace cuando este dirija la Junta manchega en la Guerra de la Independencia.

Félix frecuentaba la casa de su tío funcionario, Manuel Mejía, pues fue novio y al fin marido de su hija y prima suya Josefa, de forma que se vio mezclado en las cultas compañías de su tertulia. Allí recibió una buena educación paralela a la muy insuficiente de la escuela municipal en los ilustrados tiempos del Cardenal Lorenzana, que levantó el famoso Hospicio. Por lo general, la enseñanza popular en la época del *Ancien Régime*, si algunos en el pueblo tenían la suerte de recibirla, la impartían los sacristanes, que enseñaban las oraciones del catecismo y poco más, ya que los niños eran necesarios para trabajar en el campo y solo en épocas de poca faena agrícola se podían instruir. Un niño plebeyo se podía considerar afortunado si, además, lo enseñaban a leer. Si alguno mostraba talento despejado, el párroco, que se reservaba la instrucción superior, lo instruía en gramática y latín a fin de conducirlo por la carrera eclesiástica. Mejía alude a esto en un artículo en que dice:

[Recuerdo a] un maestro de escuela que había en mi lugar, llamado el tío Tigre, que tenía escuela y no sabía leer; pero enseñaba a los niños a cantar y a rezar, tomaba sus cuartitos a fin de mes, y vamos andando.¹

Para que un niño plebeyo pudiese optar a algo más necesitaba todo tipo de trámites, como señala el mismo Mejía al escribir que:

Un joven, por buena aptitud y disposición que presente, para que pueda ser admitido en un colegio, academia o universidad... para que pueda ser cadete, guardia marina y hasta para recibir la capilla de fraile benedictino, cisterciense, jerónimo o premostratense [...] necesita (cuando debía bastar una información de buenas

¹ *El Indicador*, núm. 226, (16-XII-1822), p. 1046, sesión de la Sociedad Landaburiana correspondiente al jueves 12 de diciembre.

costumbres, talento y méritos personales), que presente papeles de nobleza y examinar escrupulosamente su genealogía, osamentas y podredumbres de sus ascendientes: de modo que, con el pase o visto bueno de los preceptores, jefes, examinadores o prelados y con las galanas arengas que los reyes de armas extienden, para chupar las pesetas, al pie de los escudos de armas de esas ilustrísimas genealogías, los pobres muchachos quedan tan embriagados de su genealogía, tan pagados de su alcurnia y tan ensimismados, que convirtiéndose desde aquel momento en idólatras de su nobleza heredada, se creen superiores a todos los demás hombres y los miran con desdén y con menosprecio. ¡Qué diferentes ideas se hubieran inspirado a los jóvenes bajo el sistema constitucional!²

La instrucción, si era pagada, que lo era pocas veces y con retraso, casi nunca consistía en dinero, sino en especie, lo que indignaba a menudo al maestro, de forma que la pedagogía derivaba en una especie de venganza violenta y consistía, hablando a la pata llana, en “la letra con sangre entra”, como el mismo Mejía escribe más adelante:

No podemos menos de recordar lo que nos sucedió varias veces, cuando niños. Procurábamos llevar a nuestro maestro de primeras letras algún regalillo de cuando en cuando, verbigracia alguna empanada, y se nos recompensaba con un papelito orlado de mil garambainas, en cuyo centro escribía y firmaba el maestro las siguientes memorables palabras: “Vale por dos docenas de azotes”. Nosotros, muy regocijados, guardábamos el precioso documento con más cuidado y vigilancia que un avaro sus tesoros. Sucedió que hacíamos algunas travesurillas (no hay que espantarse puesto que todos hemos sido muchachos) y nos intimaba el maestro la terrible palabra del desacatamiento. Allí era ella, disculpas, sollozos, plegarias, lágrimas: todo inútil, el maestro inexorable. Por último recurso apelábamos al vale; pero él nos respondía con aquella inimitable dulzura que acostumbraba: “No vale el vale”. Si ahora fuera, le responderíamos poéticamente:

Siempre que el maestro sale
con una tal patochada,
que nos vuelva la empanada,
puesto que el vale no vale.³

El caso es que Mejía terminó muy instruido en latín, no sabemos si por la abundancia de palos que le hizo escribir que hay hombres que son como los olivos, que solo a palos dan fruto. El caso es que acabó enamorado de Cicerón y del iusnaturalismo o derecho natural, según el cual existen unos derechos no escritos, inalienables e imprescriptibles que nos hacen iguales y hermanos a todos los seres humanos al nacer ante la libertad, derechos humanos

² [Benigno Morales y Félix Mejía], *La víctima del despotismo...* Londres, 1836, nota 19.

³ “Entre col y col”, en *La Periodicomanía*, núm. 25. (1820), pp. 22-3.

formulados más tarde por la Revolución Francesa junto al de resistencia a opresión, consecuencia de todos los demás derechos. Es este derecho natural, si se pone por delante de la costumbre o derecho positivo como fuente de la justicia, el que afirma que los sistemas políticos antiguos pueden derogarse y actualizarse, es decir, el que afirma que las revoluciones políticas son posibles y deseables, como ilustró Thomas Paine en los Estados Unidos, autor que Mejía leyó y citó en Filadelfia junto a los escritos de su adversario, el consuetudinarista Edmund Burke. Es este iusnaturalismo, junto al fracaso de la ilustración en Ciudad Real y su persecución tras la Guerra de la Independencia lo que convirtió a Félix Mejía en un liberal y un prerromántico.

En efecto, la Guerra de la Independencia y la desastrosa batalla de Ciudad Real, que tuvo lugar en el Puente de Alarcos, echó a Félix Mejía al monte. Formó un grupo de guerrilleros constituido por empleados de rentas reales, participó en las batallas de Almonacid y Talavera, esparció proclamas de guerra por los pueblos manchegos, espionó a los franceses en Puente del Arzobispo y estuvo a punto de morir al caer cuando era perseguido a uña de caballo. Ayudó al presidente de la Junta Manchega, el vasco Juan Bautista de Erro, a editar la *Gaceta de la Junta Superior de La Mancha* en Elche de la Sierra y huyó con él a Cádiz a principios de 1811 y allí imprimió un par de folletos denunciando la corrupción de los hospitales de guerra y algunos poemas en el diario *Tertulia patriótica de Cádiz*, en lo que fue su primera experiencia periodística. Pero en 1811 fue a dar en la cárcel a causa de la falsificación que un escribiente suyo hizo de algunos documentos que hoy llamaríamos papel moneda, los llamados vales reales. En la cárcel conoció a varios revolucionarios hispanoamericanos, entre ellos su futuro socio periodístico, el médico y periodista Francisco José Iznardi, uno de los redactores de la Constitución liberal secesionista de Venezuela, anterior a la de Cádiz y acicate para su creación, la del gran liberal Francisco de Miranda. También estaba allí preso injustamente el norteamericano Richard Meade, que había sido engañado por el gobierno español constitucional para que facilitara un empréstito a la Regencia, algo que se suele desconocer: el gran papel que jugó Estados Unidos en ayudar a la España constitucional durante la Guerra de la Independencia. En la cárcel, como abogado que era, ayudó al financiero componiendo varios folletos en defensa del amigo americano y este compondrá más tarde en Filadelfia apoyando la edición de sus obras y usándolo como testigo en sus pleitos contra el Reino de España, ahora absolutista. Mejía, agradecido, declarará a su favor.

En Cádiz también tuvo tiempo de empaparse de la ideología romántica que empezaba a divulgar el cónsul prusiano Böhl de Faber, padre de Cecilia, más conocida como Fernán Caballero, de la cual tendrá todavía más conocimiento cuando se asocie con el adversario del germano, José Joaquín de Mora, en la empresa periodística de *El Cetro Constitucional* de Madrid en el Trienio Liberal. Al fin salió de la trena gracias a un indulto, y, concluida ya la guerra, pidió en Ciudad Real el empleo de auditor de guerra, esto es, notario militar. Pero entonces la oligocracia del Ayuntamiento, dominada por terratenientes como los Velarde, como ha demostrado Jesús Marina Barba, se alió a la reacción anticonstitucional del *Manifiesto de los Persas*, y, recordando sus escritos liberales y su encarcelamiento, encargó al clérigo Ramón Velarde, perteneciente a esta familia, que escribiera una carta desaconsejando su nombramiento en 1814, carta en la que además se le acusaba de jugador y mujeriego, sin dar más detalles. Estas acusaciones serán luego publicadas en la prensa contra él durante el Trienio Constitucional (1820-1823), muchas veces apoyadas por ese mismo Ramón Velarde, al que molestaba lo mucho que se le leía en La Mancha y los desórdenes que provocaban sus escritos, algo de que él mismo dejó constancia. Que esos desórdenes fueron reales, tanto por parte de los liberales como de los serviles, lo certifican algunos documentos, al menos en el caso de Almagro y en Alcázar de San Juan durante el Trienio.

Como es natural, esto dolió a Mejía; es más, en los seis años que siguieron, vio morir fusilados por Fernando VII a dos de sus amigos, por la causa de haber conspirado para restablecer la Constitución de 1812: el general Luis Lacy, quien le había expedido varios documentos para recomendarlo en sus aspiraciones a auditor de guerra, y Mariano Renovales, un liberal de trayectoria muy similar a la suya, que fraguó la Conspiración del Triángulo para asesinar a Fernando VII cuando entraba en un burdel.

De forma que cuando Rafael del Riego se levantó en Cabezas de San Juan el uno de enero de 1820, el resto del ejército se fue uniendo en toda España y se logró reponer la Constitución, Félix Mejía se entusiasmó. Como su oficio de notario eclesiástico no le daba para vivir, había marchado a Madrid para ayudar en el bufete de su amigo y coterráneo, el afrancesado poeta Fernando Camborda, quien servía los intereses de los manchegos que tenían pleitos en la Corte.

Camborda ya tenía experiencia periodística: había publicado junto a su tío, el párroco Manuel Núñez de Arenas, algunos artículos científicos sobre vulcanismo, el arcoíris, los fósiles, la conservación del vino, farmacología vegetal, auroras boreales y otras materias científicas en la revista mensual

Memorial Literario de Madrid. Además, había sido perseguido por la Inquisición a causa de su adscripción a la Masonería bonapartista y había visto fracasar la nonata Sociedad Económica de Amigos del País de Ciudad Real, iniciativa ilustrada propuesta por su querido tío, el también ciudarrealleño Manuel Núñez de Arenas, secundada por la nobleza de toga de Ciudad Real y derrumbada por la oligarquía terrateniente que detentaba el Ayuntamiento, los ya citados Velardes, como ha demostrado Jesús Marina Barba. Camborda, converso al liberalismo por estas razones, pero más moderado que su socio Mejía, siempre corto de ingresos, lo animó a fundar un periódico para difundir las nuevas ideas liberales, ya que la Constitución establecía tribunales de primera instancia y, por tanto, ya no podrían representar a los manchegos en Madrid.

Además, como notario eclesiástico civil, Mejía no lograba mantenerse, ya que el oficio que tenía era un oficio creado por los ilustrados para evitar los abusos de los sacerdotes en cuestiones jurídicas en cuanto a donaciones y testamentos. Los eclesiásticos preferían a notarios canónigos y no a los seglares, con lo que le faltaba trabajo y, por lo tanto, el debido sustento.

El primer periódico que ambos editaron fue *La Colmena*, en 1820. Allí Camborda escribía la poesía y Mejía la prosa. Y después, tras una serie de folletos que no hacen al caso, vino *La Periodicomanía*, en que criticaban el periodismo no profesional no solo en cuestiones formales como impropiedades de lenguaje, flojeras de estilo, recurso al plagio y traducciones mal hechas, sino también en sentido ideológico, atacando las ideas anticuadas y antiliberales o del Antiguo Régimen. Su colaboración terminó con *El Cajón de Sastre*, en que se insertaban numerosos poemas y cuentos satíricos de gran sabor popular. En esta época Mejía se hizo ya con muchos enemigos, pero también algún amigo que otro, como el médico, poeta y periodista Manuel Casal, un hombre jovial y humorista, gran humanista también, y el satírico y erudito Bartolomé José Gallardo.

Sin embargo, las cada vez más visibles desafecciones del Rey a la Constitución empezaron a radicalizar a Mejía e ingresó en la Confederación de Caballeros Comunerros, organización secreta paramasónica de liberales exaltados insatisfechos con el conservadurismo del Gran Oriente. Menos mal que lo hizo, ya que los restos de esta organización perseguida por Fernando VII serán los que lo salvarán de la muerte al facilitar su huida de la prisión en la isla canaria de El Hierro, la más alejada de la Península Ibérica. Ya en el exilio lo protegerá también otra organización más efectiva e internacional, el

Carbonarismo, de la que fue igualmente miembro, como demuestran los documentos que he exhumado en mi tesis.

Pero sigamos con la actividad de Félix Mejía en los tres años en que Riego consiguió que rigiera de nuevo la Constitución de Cádiz, entre 1820 y 1823, el llamado Trienio Constitucional o Liberal. Separados Mejía y Camborda, muy probablemente a causa del carácter liberal más moderado del segundo, los siguientes socios de empresas periodísticas de Mejía fueron el revolucionario médico y periodista venezolano Francisco José Iznardi, uno de los redactores de la Constitución mirandina de Venezuela en 1811, a quien ya había conocido en Cádiz; el liberal mexicano y comediógrafo moratiniano Eduardo Gorostiza, famoso autor de *Contigo pan y cebolla*, y el poeta, periodista y jurista afrancesado José Joaquín de Mora, quien polemizó con el famoso introductor del Romanticismo en España, Nicolás Böhl de Faber y mucho tiempo después, converso a la nueva estética, escribió leyendas en verso antes que Zorrilla y Bécquer. Juntos redactaron una sesuda revista, *El Cetro Constitucional*, con la intención de competir con el afrancesado *Censor* de Miñano, Hermosilla y Alberto Lista. Pero el mercado era exiguo y ya colonizado por su modelo, la empresa devino ruinosa y no se llegó a pasar del cuarto número. Sin desanimarse, todavía continuaron estos amigos en otro periódico, *El Correo General de Madrid*, pero Mejía ya tenía en mente un proyecto periodístico independiente, *El Zurriago*, órgano que fue de los liberales exaltados defraudados por la deriva de la revolución que formaron la sociedad secreta paramasónica conocida como Comunería. Para guardarse las espaldas buscó a un editor que lo ayudara a escribirlo cuando él estuviera en la cárcel, que fue el exguardia de corps Benigno Morales, un liberal gaditano muy fogoso al que pocos se atrevían a retar a duelo.

El estilo del nuevo periódico era de inspiración muy popular; usaba a manos llenas de una inteligencia, ironía y acidez tales que los conservadores empezaron a ponerse muy nerviosos por tanta agresividad. *El Zurriago* había descubierto que la fuerza era el único atributo del pueblo que el *Ancien Régime* temía realmente, y procuraba desenmascarar las imposturas de los absolutistas y los liberales moderados que pretendían pactar con ellos. En efecto, a los pocos números Mejía fue detenido por una arbitrariedad y lo condujeron a Albacete; pero el escurridizo Mejía logró transformar la reclusión en arresto domiciliario en Madrid y al final logró que se sobreseyera la causa, poniendo en ridículo al ambicioso magistrado, Díaz, que lo encarceló, aunque haber perseguido a Mejía le hizo ascender en la carrera judicial, consiguiendo, al igual que otros muchos que siguieron su ejemplo denunciando diversos

números de las publicaciones del quijotesco manchego, beneficiarse de una clara prevaricación. A pesar de todo, porque se conocía la ley al dedillo como jurista que era, Mejía siempre se libraba. ¡Para poder incriminarlo más fácilmente, el gobierno tuvo que cambiar la ley de imprenta! Todo fue en vano, pues Mejía sabía sugerir y esquivar la censura como nadie, algo de lo que aprenderá mucho el entonces jovencito Larra, quien lo citó en algunos de sus artículos, pese a lo cual Mejía tuvo que lidiar, como digo, con varias denuncias que le vaciaron los bolsillos, e incluso un intento de asesinato por parte del coronel Heceta. Publicar en *El Zurriago* se volvió tan peligroso (había bandas de matones que buscaban a los editores) que las colaboraciones se pagaban, algo que ya no se hace en la mayor parte de la prensa actual. Por otra parte, este irónico, popular y malicioso estilo sanhopancino de Mejía, lleno de ingenio y ajeno a las pedanterías idealistas del neoclasicismo, sirvió de modelo purista a Mariano José de Larra, quien ya por entonces había llegado a Madrid desde Francia y estudiaba en Madrid la lengua española. Es un estilo abundante en cualidades orales, en el que abunda la sermocinación y la aposiopesis y se cruzan numerosas referencias literarias maliciosas.

El Zurriago, inspirado en *Le Père Duchesne* del revolucionario francés Hebert, sacudió una tunda tremenda a los reaccionarios y a los liberales moderados o doceañistas buscando que todo fuera para el pueblo con el lenguaje del pueblo y con el pueblo. Mejía mostró en este periódico, como en los que siguieron, una gran creatividad verbal y fraguó una terminología periodística que imitaron muchos otros periódicos de sátira política en España e Hispanoamérica, como *La Manopla*, *El Garrotazo*, *El Plutón*, etcétera. Todos ellos multiplicaban el efecto, ya plenamente liberal y nada ilustrado, de este nuevo estilo periodístico que no quería reformas, sino revoluciones. A Mejía se debe la invención del término *pasteleo*, equivalente a “componenda política”, o *enjuague*, por “acuerdo bajo cuerda oculto a la opinión pública”, entre otros que todavía hoy se usan entre los profesionales. Entre 1821 y 1823 Mejía completó seis volúmenes y casi un centenar de números, reimpresos en colecciones con su efigie grabada y coloreada a mano. El efecto liberal de cada cuaderno se multiplicaba por el hecho de que se leía en voz alta en cafés, en gabinetes de lectura y en las sociedades patrióticas. Ya he expuesto que un enemigo de Mejía, el clérigo Ramón Velarde, afirmaba que también se leía en La Mancha y que allí provocaba un daño infernal a las ideas involucionistas. El mismo Fernando VII lo leía, y se aseguró de tener un espía infiltrado, el impresor Ruiz del Cerro, quien años después será confidente de la policía absolutista y denunciante de la sociedad secreta de los Numantinos, formada

por José de Espronceda y otros famosos escritores románticos muy jóvenes y aún estudiantes.

Félix Mejía atacaba sobre todo las componendas entre liberales moderados, organizados por el Gran Oriente Masónico, la Sociedad del Anillo y la Corona. Zahirió la pretensión de los moderados de cobrar varios sueldos y los empréstitos ruinosos contraídos por el Conde de Toreno, que paralizaban las reformas revolucionarias tendentes a conseguir una mayor igualdad, por ejemplo, para financiar una educación pública, y denunció los intentos de desarmar la revolución mediante la creación de una carta otorgada con dos cámaras que sustituyera a la Constitución. Atacó en especial al general Martínez de San Martín por su cobardía y ansias de medrar y a Francisco Martínez de la Rosa, a quien llamó “Rosita la Pastelera”, por sus promesas vacuas y por el freno que daba a todas las iniciativas progresistas. Mejía proponía, por el contrario, a un economista liberal más honesto e inclinado al reparto de la riqueza, Álvaro Flórez Estrada. El extremismo de Mejía le llevó a pelearse con sus antiguos amigos Antonio Alcalá Galiano, Evaristo San Miguel y Juan Palarea. Además, no tardó en darse cuenta del ruido de sables que se producía en la Guardia Real. El rey preparaba un golpe de estado el 7 de julio de 1822 y, a través de otra publicación, *La Tercerola*, cuyo control había asumido cuando su editor, su amigo el coronel Atanasio Lescura, fue denunciado y tuvo que exiliarse, anticipó dos días antes el estallido del golpe publicando documentos comprometedores para el soberano y sus familiares, casi invulnerables, como en la actualidad, a causa de un artículo de ambas Constituciones. Con ello se creaba en España lo que hoy se conoce como periodismo de investigación, algo en lo que, por cierto, destaca el periódico *El Mundo*, igual de antimonárquico.

Cuando estalló el golpe, el previsto 7 de julio de 1822, peleó junto a su coeditor, Benigno Morales, en la Milicia Nacional, y escribió el primer número triple de *El Zurriago* con un completo reportaje sobre los hechos, los muertos y los heridos, incluyendo a los humildes héroes populares que no podían comprar el costoso uniforme de la Milicia Nacional y eran admitidos en ella porque los burgueses se lo pagaban. El prestigio que le dio haber anticipado en el periódico los hechos supuso que la Masonería se tomase en serio por primera vez a Mejía y se propusiese desacreditarlo con una bien urdida trama de intoxicación informativa. En primer lugar, mandó una circular a todas sus logias para que se le desacreditara en la prensa pública.

Por entonces *El Zurriago* se hallaba en su apogeo y Mejía pronunciaba discursos vehementes en la tribuna de la Sociedad Landaburiana de Madrid en

compañía de sus amigos Benigno Morales y García El Catalán, trinidad que, por su dureza declamatoria, fue llamada “La nube de piedra”. Allí, como en *El Zurriago*, nunca faltaban ni el humor ni la ironía y cuando el publicó echaba a reír, Mejía los hacía callar con un irónico “¡Moderación, ciudadanos!” Quedan bastantes fragmentos de esos discursos. Pero, en obediencia a la circular masónica, se tramó secuestrarlo para que no pudiera defenderse por escrito ni en la tribuna, y, durante este secuestro, algunos espías al servicio de Fernando VII, como Ruiz del Cerro o José Manuel del Regato, empezaron a divulgar infamias en la prensa que nunca se demostraron, como que había sido visto entrando en la embajada de Francia o su pasado carcelario en Cádiz, amagando siempre con publicar documentos que nunca publicaron. Pero Mejía sí aportó documentos sobre las intrigas del rey y sus parientes y su connivencia con los moderados en *La Tercerola* para demostrar con el rigor material de las pruebas lo que afirmaban sus escritos. Además, nunca se defendió personalmente en la prensa; por él lo hicieron sus amigos, publicando documentos que atestiguaban su probidad desde la Guerra de la Independencia. Era, pues pura táctica de intoxicación informativa o desinformación. Se incrementada así la enorme nómina de sus enemigos, como narra Antonio Alcalá Galiano en sus *Memorias*. Al final, llamada en secreto por Fernando VII, conspirador y traidor contra su juramento, la Santa Alianza, más conocida como Cien mil hijos de San Luis, invadió España. En la retirada liberal Mejía perdió en Sevilla todos sus bienes en un motín absolutista, pero logró reimprimir *El Zurriago* en Cádiz. Sin embargo, el gobierno constitucional de Calatrava, nervioso y alterado por sus escritos, que habían previsto todo lo que iba a ocurrir, lo mandó preso, con otros periodistas liberales, a la isla canaria de El Hierro, la más alejada de la Península, algo que era poco menos que condenarlo a muerte cuando el enemigo asumiera el poder.

Por fortuna, la organización comunera canaria logró facilitar su fuga y embarcarlos en la goleta estadounidense Aletita. Los periodistas llegaron poco menos que desnudos a Baltimore, donde los liberales norteamericanos hicieron una colecta para subvenir a sus necesidades básicas. La prensa estadounidense informó de que los demás liberales españoles, incluido un futuro amigo de Larra, el que lo introdujo en la desgraciada experiencia política a Fígaro, Ramón Cerruti, marcharon a Méjico; pero él se quedó en Filadelfia para escribir sobre la historia de la revolución, como le pidió el coeditor de *El Zurriago*, Benigno Morales, fusilado poco después en Almería, en una carta publicada allí en 1824 con terribles notas del manchego, ahora apátrida. Poco podía saber que, antes de ser ejecutado, Morales había traicionado a todos los

liberales a cambio de un indulto que no le dieron ni sirvió de nada. Fue esa la misma genuflexión de espíritu la que se cuenta del propio Rafael del Riego, quien renegó de su liberalismo poco antes de ser arrastrado por las calles en un serón como un animal, como escribió Pérez Galdós, antes de ser ahorcado y decapitado, penas degradantes que, según Mejía, gustaban especialmente al sádico rey, que no las derogó mientras pudo.

Ajeno a todo eso, Mejía escribió en 1824 una tragedia, *La muerte de Riego*, en que ennoblecía el fin de su desdichado amigo, pero en la que no le ocultó un reproche fundamental: no haber sido sino un revolucionario a medias. Ni siquiera se suprimieron los impopulares diezmos a los agricultores, algo que habría hecho a la revolución adquirir verdadera popularidad, sino que se redujeron a la mitad. Fernando VII aparece en la obra como una especie de Tiberio, cruel y dispuesto a ser odiado con tal de que lo temieran. La obra está dedicada al presidente mejicano Guadalupe Victoria y a Simón Bolívar y fue representada en las repúblicas hispanoamericanas con gran éxito, pero no en España, por supuesto. Tras la de Filadelfia conoció una segunda edición en México, retocada por el autor. Mientras, en Filadelfia, por entonces un auténtico emporio de conspiradores, expatriado y con un pasaporte cedido por el embajador de Guatemala, imprimió un discurso en que pronuncia por vez primera la palabra democracia con el significado que tiene en la actualidad, el mismo que tenía en los Estados Unidos, y no con el usual que tenía hasta entonces de anarquía:

¡Oh insensibilidad! ¡Oh error! ¡Oh torpe ignorancia! ¡Menospreciar la sagrada independencia que la Constitución os ofrecía! ¡Pisar con ignominia esa envidiable igualdad de derechos que hacen la honra y la felicidad de la especie humana! ¡Oh Conde, oh ilustre Conde de Cavarras, cuán vanos fueron tus esfuerzos con el ilustre Príncipe de la Paz, para hacer la felicidad de mi adorada Patria! También vosotros, Condorcito y Voltaire [...] ¡Ah! Vuestros manes los veo dar espantosos gritos; porque se desvaneció de la España aquella regeneración que tanto ansiabais hacer en los reyes y aquellas reformas de que necesitaba una nación aletargada y vergonzosamente sumida en el abatimiento más ignominioso y detestable desde Felipe II. [...] ¿De qué sirvió ver por un momento la aurora brillante que la proporcionaba la filosofía, si tristes desapariciones cambiaron su suerte y su ventura? ¡Oh reyes! [...] vosotros fuisteis los arquitectos de estas desgracias, y vuestros crímenes adorados la poderosa mano que desmoronó el soberbio aunque naciente edificio de la ventura de mi cara patria. Detestad con rabia ese absolutismo de los reyes que los hace superiores a los tiros de un furioso ojo

de los pueblos: quieren conservar ese epíteto para abroquelarse y aparecer impunes a la faz de la especie humana. ¿Dónde está la ley si son absolutos? ¿Así pretenden hacerse inviolables? Jamás se oiga, pues, en vuestra boca el nombre de monarquía que inventó el capricho, confirmó la cruel prepotencia y autorizó un poder colosal: democracia, españoles, democracia, porque antes de los monarcas hubo hombres y hubo pueblos que hicieron los reyes, y les delegaron aquellos derechos que ahora ellos les sostienen como inherentes a la dignidad real, siendo todos populares: verdad que selló con su sangre el ilustre campeón que, en los campos de Villa lar, dio honra a Castilla, a su Hermandad, a España toda...⁴

Escribe además una terrible denuncia de la situación de España bajo la férula de la ignorancia frailuna y la alianza del altar y el trono, trono ocupado por un tirano y traidor, Fernando VII, que pagaba con los impuestos del pueblo la ocupación de un ejército extranjero porque no se fiaba del suyo propio. En su meditación sobre el fracaso de la revolución liberal española en comparación con la francesa y la norteamericana, Mejía llega a una conclusión sobre la Constitución de 1812 que es curiosamente afín a la del gran jurista Karl Lewenstein: era una Constitución que no se aplicaba, una pseudoconstitución o *constitución semántica* o, como mucho, *nominal*, en términos del Lewenstein, aquella que solo se aplica no para regular el proceso político sino para formalizar y legalizar el monopolio de poder de determinados grupos sociales o económicos o que, en todo caso, es un esbozo de una norma que debería emanar de la voluntad general y no lo es. El propio Mejía se daba cuenta de ello:

Los nombres no decían ya su antigua relación con las cosas: apenas hay una que sea representada en completo por su palabra original. Manejándose en las Cortes nuestros legisladores con esta equivocación, tomaban las palabras por cosas y aceleraban así, sin percibirlo, esa disolución en que estaba ya la nación, dejándola en el puesto en que la vemos sin sistema alguno, sin leyes, sin bases, sin ligación y sin cosa alguna de las que constituyen sociedad, porque la quisieron constituir sobre un código de palabras, que todas eran, por las razones que hemos expuesto, para los españoles unos meros sonidos, habiendo desaparecido las ideas a que correspondían o, cuando más, siendo

⁴ Extraído, con supresiones debidas a la censura del padre Nicolás Pérez que señaló con puntos suspensivos, de *Catilaria que injustamente contra los reyes, papas, obispos y frailes... se imprimió en Filadelfia... en julio de 1824 por Agustín Argüelles...* / refutada por Nicolás Pérez, el Setabiense. Madrid: [Imprenta de Francisco Martínez Dávila], 1825. Los comentarios de Pérez son muy importantes y esta obra merecería edición completa. El único ejemplar se encuentra en la BN de Madrid con la sig. VE / C(a) 716-22. .

consideradas por ellos como en abstracción y sin punto alguno de contacto con los hombres y con las cosas para que se hacían. Es más claro que la luz del mediodía que esta es la causa del malogro de la revolución en España.

[Y] la revolución que formó el partido liberal el año veinte se malogró porque, como en la de Francia, los constitucionales no lo eran y se dividieron y vendieron ambiciosamente la libertad por su negocio. Se ha dicho que las revoluciones son como Saturno, que devoran a sus propios hijos.⁵

También pintó un negro cuadro de lo que era la represión ideológica en España desde la misma enseñanza y todavía bajo la opresión de la Inquisición:

La ignorancia, de que había públicas escuelas y que hacía todo su saber dejó siempre a los españoles a discreción de los maestros que se la enseñaban por principios, ligándoles los errores de modo que compusiesen una ciencia que se podría llamar la ciencia de no saber y el arte de adquirir errores. Todo el empeño estaba en llamarles la atención a un mundo que no está en relación ni en contacto con nosotros, tales como somos y mientras vivimos, para apartársela de este en que ellos solos quieren vivir como propietarios y los demás como pasajeros y peregrinos y que, siendo para todos valle de lágrimas, sea sólo para ellos de goces y alegría. Allí baten únicamente de palabras, lugares de penas y de placeres, de premios y de castigos; y cuando quieren llenar el vacío de estas palabras, vienen a este mundo, en que sólo se encuentran materiales para nuestros sentidos y sensibilidad, por músicas y por fuegos, por alquitrán y por violines, sin hacerse cargo de que en estas almas sin cuerpos y sin sentidos no se ve cómo puedan obrar esos instrumentos. Pero para eso han sido instituidas esas escuelas de error, donde se hace todo fácil de creer sin examinar, donde las palabras pasan por cosas y la nada por algo, donde se forjan universos de abstracciones y se señalan los días y los jornales que pudieran costar; donde fabrica y trabaja Dios como acá los albañiles; donde las voces tienen cuerpo y las ideas son palpables como los árboles y las murallas, y donde las pruebas están de más, porque sobra la ignorancia y la credulidad. Los españoles viven en ese mundo siglos hace: allí están en realidad, y con nosotros existen sólo como

⁵ *La Révolution est comme Saturne: elle dévore ses propres enfants*. Es una frase atribuida al eminente orador revolucionario francés Pierre Victormien Vergniaud (1753-1793); líder de los girondinos, votó la ejecución de Luis XVI, perdió la lucha del poder ante los “montañeses” y fue guillotinado por ellos, no sin antes haber pronunciado tan célebre dicho. Es una de las interpretaciones de la famosa pintura negra de Goya, creada precisamente durante el Trienio Liberal.

sombras: cursan esas escuelas, oyen esos maestros, se dejan afectar de esas quimeras, de esos paraísos forjados por el opio que les propinan y que se arraigan en las cabezas débiles, en donde, al través de objetos tan ridículos y contradictorios, si se presenta alguna vez la libertad, es tan llena de bazofia y de confusión, que ni aun la cabeza misma en que obra la cree tal libertad ni sin vergüenza podría recibirla ningún otro en la suya con apariencias tan horribles y extravagantes.” (*Cuestión política*, 1826)

Sería nunca acabar exponer aquí unas ideas complejas que merecerían la edición de todas unas *Obras completas*, pues Mejía es sin duda uno de los más importantes escritores manchegos del siglo XIX en aspectos formales y de pensamiento, y, desde luego, uno de los más modernos y amenos. En el exilio pudo escribir todo lo que pensaba, sin padecer la censura que, cuando volvió del exilio en la década de los cuarenta para luchar contra la constitución de soberanía compartida que proponía el general Narváez, manifestó en estos términos: “No puedo estirar la sábana más que hasta donde llega la pierna, como saben hace tiempo mis respetables lectores”, resumiéndolo todo en que “en Madrid, como en mi tierra, todo lo puede un talego”.

Los escritos de Mejía nunca dejan indiferente al lector. Si los comparamos con los de eminencias del periodismo como Mariano José de Larra, a quien el propio Mejía citó con elogio, vemos que no pocas veces llegan a su altura. Pero Mejía se fajaba más y se dirigía por igual al público culto y al lego, siempre con ironía, gran humor y depurada expresividad popular. Por ejemplo, ataca así la pretensión, en efecto conseguida, de cobrar dos sueldos por un famoso político:

El señor Martínez de la Rosa tiene dos cabezas y no peca cuando cobra dos sueldecitos. Tiene dos cabezas y dos caras. Tiene una cabeza bastante desatornillada para redactar constituciones y tiene otra cabeza algo mejor organizada para ajustar las cuentas de sus sueldecitos. En cuanto a las caras, tiene una seria y respetuosa semejante a la que presentan los discípulos a los maestros de escuela o semejante a la que nosotros presentamos a los caseros cuando vienen a cobrarnos los arrendamientos vencidos. Con esta cara se presenta en el Prado y concurre al Circo. Y tiene otra cara raída y desvergonzada con la que se ha presentado a las Cortes diciendo "defendiendo al Gobierno se defiende la libertad" o diciendo "el Trono debe presidir la Constitución"

En los cinco años que permaneció en los Estados Unidos, Mejía aprendió inglés, lo que luego (1841), ya en La Habana, le sirvió para traducir al español y publicar el drama histórico *The Lady of Lyons* (1838) del entonces conocido como Edward Bulwer y posteriormente como Bulwer-Lytton. Ya conocía perfectamente el francés y el italiano. Entregado a una febril producción literaria, dio a la stampa, aparte de tres ensayos sobre la revolución liberal de España comparándola con la norteamericana y la francesa, la primera novela histórica publicada en español en el Nuevo Mundo, el *Jicotencal* (1826), muy bien recibida por críticos y poetas estadounidenses como William Cullen Bryant, pero sobre todo en México, porque atacaba, bajo la ficción histórica, a la antigua potencia colonial, inspirando la composición de tres tragedias de autores de la excolonia. Hispanoamérica, en trance de independencia, temía entonces que la Santa Alianza invadiera a las recién nacidas repúblicas hispanoamericanas y Mejía se hace eco de ese miedo bajo la fábula histórica de esta y otras obras. Un miedo que, por cierto, terminaría por establecer en los Estados Unidos, tras el Congreso de Panamá, la llamada Doctrina Monroe, la de América para los americanos. Pero en España la acogida fue diferente; la novela, que era una denuncia de la colonización española inspirada en Las Casas y Antonio de Solís, y en la cual pueden advertirse ocasionalmente algunos rasgos del dialecto manchego y convergencias textuales abrumadoras con otras obras de Mejía, mereció que, para refutarla, otro escritor antiliberal, Salvador García Bahamonde, publicara una novela en defensa de Hernán Cortés y del absolutismo con su mismo título pero distinta grafía, el *Xicotencatl*, publicada en Valencia en 1831. La novela, además, inspiró tres tragedias compuestas en Méjico sobre el mismo tema. Por entonces se relacionó con Richard Meade, el famoso financiero al que había ayudado en la cárcel de Cádiz, y testificó en sus pleitos autenticando como notario eclesiástico varios documentos relacionados con el empréstito impagado que la Regencia contrajo con él. Asimismo, frecuentó a liberales guatemaltecos y cubanos exiliados, como el filósofo Félix Varela, muy receloso de él, como declaró en su periódico *El Habanero*, y con el gran poeta José María de Heredia, quien quiso escribir una tragedia inspirado en su *Jicotencal*. Es más, se carteo con José Bonaparte o José I, quien se había refugiado en los Estados Unidos con el título de Duque de Survilliers, construyéndose un palacio con las joyas de la corona española que había robado y promoviendo iniciativas contra los Borbones con ayuda de millonarios estadounidenses de origen francés y antiborbónicos como

Stephen Girard y bonapartistas como el francés naturalizado norteamericano Charles Le Brun entre otros. Este último fue el editor, y no el autor, como se ha creído, de las obras anónimas que he atribuido a Félix Mejía con total seguridad: la *Vida de Fernando VII*, donde se exponen todos los defectos de este monarca con un feroz republicanismo, y los *Retratos políticos de la revolución de España*, donde aparece dibujado el papel que casi trescientos personajes jugaron en la revolución liberal desde 1808 hasta 1823. En la legislación norteamericana se distingue claramente entre el propietario de la edición y su autor, y el mismo Lebrun proclama que no lo ha escrito. Son obras en las que luce un magnífico estilo y una maravillosa ironía, y se cuentan sin duda entre lo mejor que salió nunca de sus manos. Curiosamente, no hay ninguna alusión a *El Zurriago* ni a Félix Mejía en estas obras, aunque sí a periodistas de mucho menor calado. Esto solo ya tendría que inclinar la sospecha, sobre todo, sabiendo como hoy sabemos que esas obras se imprimieron anónimas cuando el autor vivía allí, lo mismo que también otras con su nombre. Esto se debía, sin duda, a los problemas que podría suscitar al autor un proceso por libelo como apátrida o una protesta del embajador español, problemas como, por ejemplo, la expulsión del país. Y es que Mejía tenía entre sus amigos de Filadelfia a gente tan peligrosa como el carbonario italiano Orazio Attellis, marqués de Santángelo, cuyas obras más tarde difundiría por Guatemala desde su logia carbonaria. Attellis correspondió escribiendo una tragedia sobre Rafael del Riego, como él, que publicó en Nueva York y tuvo una segunda edición en Italia.

En fin, escritas ya sus obras de liberal apátrida, Mejía fue llamado por el presidente de las Provincias Unidas de Centroamérica, un efímero estado que entonces estaba formado por toda Centroamérica menos México y Panamá, para combatir a favor de la libertad. Mejía llegó en medio de una Guerra Civil y escribió un folleto en que defendía el alto el fuego y que se convocasen nuevas elecciones. Esta iniciativa le valió además dirigir un proyecto periodístico, el *Diario de Guatemala*. Luego sirvió fielmente como funcionario de hacienda y auditor de guerra con el grado de coronel en el ejército del presidente más liberal que ha tenido Guatemala en toda su historia, Mariano José de Gálvez. Se hallaba ya con la visión deteriorada, y usaba lentes de pinza, algo que no aparece en sus retratos de *El Zurriago*. Se mostró tan rígido con la oligarquía local a la hora de cobrar impuestos que tuvo que padecer varios rifirrafes con el corrupto poder judicial, en el cual trabajó también como juez de primera instancia. Un folleto que publicó

entonces demuestra que defendió a capa y espada a una pobre chica violada por el pariente de un juez a quien se obstinaron en reducir la condena a pesar de las constantes apelaciones del quijotesco manchego. Allí se casó, además, dos veces, y colaboró en al menos seis empresas periodísticas más, siempre en defensa del presidente Gálvez y del presidente federal Francisco Morazán. La revolución del mestizo coronel Carrera, quien asumió el poder como dictador, terminó con ese estado de cosas y Mejía tuvo que marchar a Tabasco, en Méjico, por entonces envuelto en la revolución secesionista de Yucatán, semejante a la que intentaba en esos mismos años Tejas, pero en el norte. Pasó a Cuba con lo que pudo salvar de su fortuna de comerciante en telas y tinte de cochinilla y en La Habana, donde era una celebridad, volvió a colaborar en numerosos periódicos y a frecuentar los cenáculos literarios, como el del poeta Ignacio Valdés Machuca y el poeta revolucionario negro Cándido, ejecutado por la intentona revolucionaria denominada Conspiración de la Escalera. Con esto, de nuevo, empezó a atraerse bien fundadamente las sospechas de la administración colonial, que lo quería colgar; estrenó otra vez, aunque con todo género de dificultades y censuras, algunas de sus piezas teatrales en dos géneros, el melodrama y la tragedia, y algunas otras de autores afines franceses e ingleses que había traducido por pasatiempo, como *La cruz de fuego* o *La dama de Lyon*. En 1841 pudo al fin volver a Cádiz y a Madrid y editar, gracias a la venia de su paisano el liberal general Espartero, una segunda y efímera época de *El Zurriago*. Volvió a La Habana y a México a resolver sus pleitos con los mejicanos y a liquidar sus negocios, y de nuevo retornó a España con su segunda familia, ya definitivamente, en 1844. Como se exigía demasiado dinero de fondo de garantía para editar un periódico, unió el proyecto de un nuevo Zurriago al de otro periódico progresista, *El Eco del Comercio*, bajo el solo nombre de este último, ya que *El Zurriago* se editó con el nombre de Suplemento para evitar así tener que aportar el doble del capital, algo que exigía la restrictiva ley de imprenta. Esta vez Mejía descargó todo su talento en desacreditar la nueva contitución, de soberanía compartida, que quería instaurar el general conservador Ramón María Narváez, más conocido como el espadón de Loja, lo que en efecto consiguió en 1845. Tras una larguísima trayectoria periodística, el estilo periodístico de Mejía brilla ahora como nunca en la sátira política. Pero, tras dos años de forcejeo ideológico, Narváez encontró la forma de prohibir el periódico y Mejía, que había invertido todo su dinero en el negocio, quedó en la ruina por tercera y última vez. Vino por entonces a Ciudad Real a conseguir algún dinero de la herencia de su padre, pero su

testamento autógrafo, blindado y cuidadosamente reducido a forma legal por su hijo, también notario eclesiástico, era inexpugnable. Le imprimieron y representaron en Ciudad Real *Pulgar, el de las Hazañas*, un drama histórico con contenido político que defendía la concordia tras la guerra civil en figura del mestizaje entre cristianos y musulmanes, en lo que también se traslucía su propia problemática personal de hombre con familias de ambos mundos. También estrenó con éxito su *Guillermo Tell o La Suiza Libre*, una adaptación a la escena de la novela de Florián, el sobrino de Voltaire. También intentó sostenerse como empleado de cuello blanco, trabajando sin parar en una sociedad gestora para sostener a los dos hijos que tuvo de su tercera mujer, Manuela Echeverría de Mejía, pero enfermó irremediamente y murió en 1853. Los periodistas hicieron una colecta para que no fuera enterrado de caridad y quedase algo a su familia para mantenerse. Pero la prensa absolutista descubrió que era bígamo y ese piadoso propósito se fue al garete. Su familia quedó en la pobreza y de Manuela Echeverría y sus dos hijos nunca más se supo tras ese año.

Por último, y para dejar algún ejemplo del arte narrativo de Mejía y cómo solía usar cuentecillos y chascarrillos populares para ilustrar sus ideas, copio el ejemplo que sigue, que ilustra el principio de que el poder siempre está en el poder, ya que, quienes lo detentan, como resume en un refrán, “Llueva o no llueva, siempre los mismos chupan la breva”:

Un pobrecito padre muy honrado / a dos hijos que tuvo les dio estado / y después que estos hijos se casaron / en bienes de fortuna prosperaron. / El uno dijo: padre, yo quisiera / solamente una cosa, que lloviera: / tengo mucho sembrado y cogería / y a usted toda la vida mantendría.

-El otro decía: padre, llenas / de trigo están mis cámaras, apenas / pueden sufrir el peso, y atestadas / se rebosan... Están apuntaladas. / Ruegue usted, padre, sin ningún reparo, / porque no llueva y valga el trigo caro, / que entonces a buen precio lo vendiera / y a usted toda la vida mantuviera.

El pobre viejo muy regocijado / por tener el partido asegurado / dizque, cuando a sus solas se encontraba, / de este devoto y tierno modo oraba: / ¡Oh misericordioso Dios, clemente! / Yo tengo asegurado ya mi plato / bien valga el trigo caro o bien barato: / y, pues voy a llevarme buena vida, / sea vuestra santa voluntad cumplida.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

- BARRIOS Y BARRIOS, Catalina, [1977]. *Estudio histórico del periodismo guatemalteco (periodo colonial y siglo XIX)*. Guatemala: Imp. Don Quijote,
- BERMEJO CABRERO, José Luis, [1996] “Prensa política en los orígenes del constitucionalismo. (Cinco aproximaciones al tema)”, en *Anuario de Historia del Derecho Español*, LXVI, , pp. 615-651.
- Congreso federal. Revolución de Guatemala*. [Guatemala, 18 de junio de 1838]
- COSCIO, Elizabeth Arlene, *Hispanic Political Allegory in the Early Nineteenth-Century Dramatic Exile Works Published in Philadelphia by Félix Mexía ‘No hay union con los tiranos morirá quien lo pretenda o sea la muerte de Riego y España entre cadenas’ and Lafayette en Monte Vernon*, tesis doctoral dirigida por Rodolfo J. Cortina presentada en la facultad de lenguas clásicas y modernas de la Universidad de Houston en mayo de 2001.
- DELGADO, Jaime, [1950]; *España y México en el siglo XIX*. Madrid: CSIC (Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo). 3 vols., de los que interesa especialmente el primero: *1820-1830*.
- DÉROZIER, Albert, [1965] *L’histoire de la Sociedad del Anillo de Oro, pendant le Triennat Constitutionnel 1820-1823: la faillite du système libérale*, Besançon: Annales Littéraires de l’Université de Besançon, vol 72.
- ¿FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Ángel? “Don Félix Mejía”, en *La Ilustración, Periódico Universal*, núm. 222, [28 de mayo de 1853].
- FUENTES ARAGONÉS, Juan Francisco, [1983] “Manuel Ruiz del Cerro: impresor liberal, agente absolutista”, en VV. AA., *La prensa en la revolución liberal: España, Portugal y América Latina. Actas del Coloquio Internacional que sobre dicho tema tuvo lugar en la Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense, los días 1, 2 y 3 de abril de 1982*. Madrid: Universidad Complutense, pp. 363-371.
- , “Datos para una historia de la policía política en la Década Ominosa”, en *Trienio, Ilustración y Liberalismo. Revista de historia*, núm. 15, [1990], pp. 97-124.
- , “Estructura de la prensa española en el Trienio Liberal: difusión y tendencias”, en *Trienio, Ilustración y Liberalismo* núm. 24, [noviembre 1994], pp. 165-196.
- , (selección y edición) *Si no hubiera esclavos no habría tiranos. Proclamas, artículos y documentos de la Revolución española, 1789-1837*. Madrid: Ediciones El Museo Universal, [1988].
- GIL NOVALES, Alberto, [1975] “Los colaboradores de *El Zurriago* y de *La Tercerola*”, en su *Las Sociedades Patrióticas (1820-1823). Las libertades de expresión y de reunión en el origen de los partidos políticos*. Madrid: Tecnos, t. II, pp. 1048-1061.
- , “Índice alfabético de periódicos” en su *Las Sociedades Patrióticas (1820-1823). Las libertades de expresión y de reunión en el origen de los partidos políticos*. Madrid: Tecnos, [1975], II, pp. 987-1047.

- , “La prensa en el Trienio Liberal” en su *Las Sociedades Patrióticas (1820-1823). Las libertades de expresión y de reunión en el origen de los partidos políticos*. Madrid: Tecnos, [1975], pp. 983-986.
- , “Pequeño vocabulario político-social de 1820-1823” en su *Las Sociedades Patrióticas (1820-1823). Las libertades de expresión y de reunión en el origen de los partidos políticos*. Madrid: Tecnos, [1975], pp. 974-982.
- , (dir. y redactor principal), *Diccionario biográfico del Trienio Liberal (DBTL)*. Madrid: Ediciones El Museo Universal, [1991].
- , “El periódico *Tertulia Patriótica de Cádiz* (Cádiz, 17 octubre 1810 - febrero 1811)”, en *Trienio, Ilustración y Liberalismo* núm. 34 [noviembre, 1999], p. 81-110.
- GÓMEZ RIVAS, Isabel, [1999], “El género satírico en la prensa del Trienio Liberal (1820-1823). *El Zurriago, La Tercerola y La Periodicomanía*”, en Joaquín Garrido Medina (ed.) *La lengua y los medios de comunicación. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad Complutense de Madrid en 1996*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, [t. II, pp. 685-693.
- GONZÁLEZ ACOSTA, Alejandro, [1997] *El enigma de Jicoténcal. Estudio de dos novelas sobre el héroe de Tlaxcala*. México: UNAM - Instituto Tlaxcalteca de Cultura - Gobierno del Estado de Tlaxcala,.
- [GOROSTIZA, Manuel Eduardo de], [1822] *Galería en miniatura de los más célebres periodistas, folletistas y articulistas de Madrid* por dos bachilleres y un dómine. Madrid: Imprenta de Eusebio Álvarez.
- , *Apéndice a la Galería en Miniatura de los más célebres periodistas, folletistas y articulistas de Madrid* por dos bachilleres y un dómine. Madrid: Imprenta de Eusebio Álvarez, [1822].
- LLORENS, Vicente, [1979] *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*. Madrid: Castalia (3ª ed.).
- Manifiesto que hacen los Amigos del C[iudadano] Megia al Pueblo Español*. Madrid: En la Imprenta de la Calle de los Abades - R. Cerro, [1823].
- MARTÍN, Gregorio C[ervantes] “Liberales del Trienio en USA. La aventura americana de Ramón Ceruti. (En torno a los amigos de Larra)”, en *Crítica Hispánica*, XVII [núm. 2º. 1995] pp. 224-248.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto, [1956], *Periódicos de Madrid. Anecdotario*. Madrid: Editorial Aumarol.
- MONTÚFAR, Manuel, [1935] *Memorias para la historia de la revolución de Centro América*, Guatemala.
- MORÁN ORTÍ, Manuel, [1989], “La *Miscelánea* de Javier de Burgos: La prensa en el debate ideológico del Trienio Liberal”, *Hispania Sacra*, Madrid, LXI, pp. 237-336.
- MORALES, Benigno, [1996] *Carta | de | Benigno Morales | á | Felix Megia*. Philadelphia: Imprenta de Guillermo Stavely, 1825, reprod. facsímil de Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

- PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio, [1978], *Milicia Nacional y revolución burguesa. El prototipo madrileño (1808-1874)*. Madrid: C.S.I.C. (Instituto “Jerónimo Zurita”), pp. 232-235 y 336-338.
- RAMÍREZ VILLATORO, José María, *Defensa hecha en los Estrados de la Corte del Distrito de Guatemala en favor del Lic[enciado] C[Ciudadano] Félix Mejía, por el C[Ciudadano]...* Guatemala: Imprenta del Gobierno, [2 de diciembre de 1837].
- REYES DE LA MAZA, Luis [1969], *El teatro en México durante la Independencia (1810-1839)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (U.N.A.M.): Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 102-108.
- ROMERA VALERO, Ángel, [1993] “Liberales manchegos emigrados en el XIX (III): Félix Mejía”, en *Ucronía. Hojas de otoño*, núm. 3, (otoño de 1997), pp. 10-18.
- , “Félix Mejía. Biografía de un periodista comunero ciudarrealdeño”, en sus *Estudios sobre literatura e historia*, Ciudad Real, pp. 109-117.
- , “*La muerte de Hatuey*. Un poema decimonónico inédito del periodista y dramaturgo liberal ciudarrealdeño Félix Mejía. Estudio y edición”. En *Cuadernos de estudios manchegos*, núm. doble 23-24 [1999-2000], pp. 279-305.
- , “Últimos días de un zurriaguista en Madrid: el retorno del escritor liberal Félix Mejía (1778-1853)”, en *Trienio: Ilustración y Liberalismo*, núm. 46, [2005], pp. 5-65
- , “Félix Mejía: actividad periodística, literaria y política de un liberal exaltado español emigrado en Guatemala y naturalizado centroamericano (1827-1838)”, en *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, [2005], no 5, pp. 47-75.
- , “La trayectoria periodística de Félix Mejía durante el trienio liberal. Primera parte: de *La Colmena* y *La Periódico-manía* a *El Cetro Constitucional* (1820-1821)”, en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, [2010], num. 16, p. 14 y ss.
- , “La huella del *De officiis* ciceroniano en la obra polémica contra los tiranos del escritor liberal Félix Mejía (1778-1853)”, en VV. AA. *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Prieto. IV*. Madrid: CSIC, [2008], p. 2641-2654.
- , “Introducción” a Félix Mejía, *Obra dramática completa (1821-1852)*. Ed. de Ángel Romera, Ciudad Real: Diputación Provincial, [2010].
- RUBIO CREMADES, Enrique, [1984], “*La Periódico-manía* y la prensa madrileña del Trienio Liberal (I)”, en *Anales de literatura española de la Universidad de Alicante*, III, pp. 429-446.
- , “*La Periódico-manía* y la prensa madrileña en el Trienio Liberal (II)”, en *Anales de literatura española de la Universidad de Alicante*, IV, 1985, pp. 383-414.
- RUIZ JIMÉNEZ, Marta, *El liberalismo comunero: una consideración especial de El Zurriago (1821-1823)* tesis dirigida por Alberto Gil Novales y leída en el departamento de Historia de la Comunicación Social de la Facultad de Ciencias de la Información de la UCM el 10 de mayo de 1999.

- , “La confederación de comuneros españoles en el Trienio Liberal”, en *Trienio, Ilustración y Liberalismo*, núm. 35 (mayo, 2000), pp. 155-186.
- SAIZ, María-Dolores y FUENTES, Juan Francisco, [1995] “El Zurriago”, en Miguel Artola (dir.) *Enciclopedia de Historia de España V. Diccionario temático*. Madrid: Alianza Editorial, p. 1234.
- SILVELA, Francisco, [1887] “Orígenes, historia y caracteres de la prensa española. Mejía, Figaro, Sartorius, Lorenzana, Carlos Rubio”, en *La España del siglo XIX: colección de conferencias históricas...* Madrid: Librería de Antonio San Martín (Imprenta de El Liberal), vol. III de III, p. 221-248.
- SIMAL DURÁN, Juan Luis, [2008], “En la cuna de la libertad: Félix Mejía, un exiliado español en Estados Unidos, 1824-1827”, en *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, núm. 20, pp. 265-291.
- SIMÓN DÍAZ, José, “Las Condiciones y semblanzas de los diputados a Cortes (1821)”, en *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, LXXVI, núm. 1 [enero-junio de 1973], pp. 187-209.
- TRELLES, Carlos M. [1912] *Bibliografía cubana del siglo XIX. Tomo III: (1841-1855)* Matanzas: Imprenta de Quirós y Estrada. La obra completa se editó entre 1911 y 1913. Existe una reimpresión alemana: Vaduz: Kraus, 1965.
- VALENZUELA, Gilberto, [1961] *Bibliografía guatemalteca y catálogo general de libros, folletos, periódicos, revistas etc. T. III: 1821-1830*. Guatemala: [Tipografía Nacional].
- , *Bibliografía guatemalteca y catálogo general de libros, folletos, periódicos, revistas etc. T. IV: 1831-1840*. Guatemala: [Editorial del Ministerio de Educación Pública “José de Pineda Ibarra”], [1961].
- VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José, [1872] *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*, Sevilla: Hijos de Fe, p. 296.
- VILAR, Juan Bautista, [1995] “La emigración liberal española en los Estados Unidos: una primera aproximación (1823-1833)”, en VV. AA. *Homenaje a Rodrigo Fernández Carvajal*. Murcia: Universidad de Murcia.
- VILAR, Mar, “La obra norteamericana de Félix Mejía, educador, periodista y dramaturgo (1824-1826)” en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. Año LXXIII (en.-dic. 2000), p. 229-234.
- , “Un olvidado precursor del exilio intelectual en Norteamérica. El periodista y dramaturgo Félix Mejía”, en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, núm. 44 [dic. 2001], pp. 75-98.
- ZAVALA, Iris M., [1972], “La prensa exaltada en el Trienio Constitucional: *El Zurriago*”, en su *Románticos y socialistas. Prensa española del XIX*. Madrid: Siglo XXI, pp. 7-38.

OBRAS DE FÉLIX MEJÍA

Escritos periodísticos:

En *La Colmena* (1820) *La Periódico-manía* (1820-1821), *Cajón de Sastre* (1820), *El Cetro Constitucional* (1820 - 1821), *El Constitucional. Correo General de Madrid* (1821), *El Zurriago* (1821-1823), *La Tercerola* (1822), *El Zurriago, segunda época de El Zurriago*(Cádiz, 1823), *Diario de Guatemala* (1828), *El Zurriago, Periódico Satírico de Política, Costumbres y Literatura* (Madrid, 1841)

Opúsculos:

1. *Un par de banderillas / á la / arlequinada*. Madrid: Imprenta de la viuda de Aznar, 1820.
2. [*Catilinaria contra los reyes, papas, obispos, frailes, Inquisición*, etc]. Se incluye con cortes de censura (pp. 5-7) en *Catilinaria / que injustamente / contra los reyes, papas, / obispos, Inquisición etc. / se imprimió en Filadelfia / ciudad de los Estados Unidos de América / en Julio de 1824, / por Don Agustín Argüelles, ex diputado / de las últimas cortes de España, y ministro de la / Gobernación de la Península, / refutada / por don Nicolás Pérez, el Setabiense, / socio de varias academias literarias*. Madrid: Imprenta de don Francisco Martínez Dávila, impresor de cámara de S. M., 1825. [Ejemplar de la BN de Madrid, sig. VE / C.ª 716-22.]
3. *Carta / de / Benigno Morales / a / Félix Megia*. Filadelfia: Imp. de Guillermo Stavelly, 1825 (solo las notas).
4. *Salus reipublicae suprema lex esto*. [Guatemala: Imprenta de la Unión, 24-XII-1827].
5. *Enciclica / del papa León XII. / en auxilio / del tirano de España / Fernando VII. / con una / disertación en sentido opuesto*, | por | Félix Megia. Filadelfia, [Imp. de G. Stavelly] 1826.
6. “Ojeada política ú observaciones sobre la revolución de España que fixan las causas de su malogro”, en *RP* pp. 331-392.
7. “Qüestion política”, en *RP* pp. 393-422.
8. “Bosquejo historico razonado de la actual revolución de España, formada por el clero, los frayles y los serviles para destronar a Fernando VII, a quien acababan de colocar sobre el trono absoluto por otra contra-revolución”, en *VFS*, pp. 306-341.
9. [*Contra el enviado extraordinario de la República Mejicana en la Central de América, D. M. Díez de Bonilla*] Guatemala, [1832]
10. *El c. lic. Félix Mejía, abogado de la Corte Superior de Justicia, juez de 1. instancia del departamento de esta capital i de hacienda del Estado cet. expone a la consideración de los demás ciudadanos i habitantes de Centro-américa...* [Guatemala]: Impr. de la Unión, [1834].

11. *Félix Megia al público*. [Guatemala: Imprenta de la Academia de Estudios, 28 de abril de 1838]. BL de Nueva Orleans; Centroamérica, Colección de Impresos Efímeros, Box 1 [1745-1830], sin sig. (los impresos efímeros se clasifican por fecha)

Discursos

Discursos en la Sociedad Landaburiana, recogidos en *El Indicador* (entre el núm. 178 [29-X-1822] y el núm. 254, 13-I-1823).

Teatro original conservado

1. *Rafael del Riego, | ó | la España en cadenas. | Tragedia en cinco actos. Filadelfia: Imprenta de G. Stavely, 1824. Segunda edl: No hay unión con los tiranos | morirá quien lo pretenda, | ó sea | La muerte de Riego | y | España entre cadenas*. La da á luz el P. J. J. M. X. Del R. / México: Reimpresión en la oficina liberal del ciudadano Juan Cabrera, 1825
2. *La Fayette | en Monte Vernon, en 17 de octubre 1824*. Drama en 2 actos. Filadelfia: En la imprenta de Stavely y Bringhurst, 1825.
3. *La Pola. | Drama trágico | unipersonal. | Por | Félix Megia*. Guatemala: Imprenta mayor.- Casa de Porras, [1828] [BFM, sig. 72934]
4. *La Suiza libre | ó | Los Carbonarios. | Drama en cuatro actos | por | Félix Megia*. Madrid: Est[ablecimiento] Literario-Tipográfico de P[ascual] Madoz y L[uis] Sagasti, 1846.⁶
5. *Pizarro| y | Los Peruanos | Drama histórico original y | en tres actos. | Por | El Domine de Encina-locá | Nombre simbólico entre los Arcades | de Miguelturra. [Manuscrito autógráfo. BN sig. Ms. 16008].⁷*
6. *Pulgar | El de las Hazañas | Drama histórico, original y en verso. | En tres actos. BN. sig. Ms. 15406.⁸*

⁶ Corrige, refunde y condensa su dramatización versificada de la novela de Florián *Guillaume Tell ou La Suisse libre*, París, Auguste Renouard, 1812, publicada en Filadelfia, Stavely, 1826 con el título *Guillermo Tell o La Suiza libre*.

⁷ Lleva una dedicatoria en blanco firmada por un *Felix Megia* tachado y sustituido por *El Autor*. Refunde su versificación de la traducción en prosa del *Pizarro* y *Rola* de Kotzebue que realizó Gualberto de Ortega, en realidad una retraducción desde el inglés. De dicha versión (*Pizarro, ó Los peruanos...* Filadelfia: Imprenta de Stavely y Bringhurst, 1824) conserva apenas dos escenas.

⁸ Manuscrito anónimo, atribuido a Mejía por el catálogo de la BN. La letra es de Mejía con correcciones de la misma mano. Se inspira en la historia novelada de Francisco Martínez de la Rosa *Hernán Pérez del Pulgar, el de las hazañas: Bosquejo histórico*. Madrid: Imprenta Tomás Jordán, 1834

7. Hernán Pérez del Pulgar y Osorio, | el de las hazañas | Drama heroico é histórico | en tres actos y en verso original por | D. Félix Megía y D. Antonio de Cereceda. Ciudad Real: Establecimiento tipográfico de D. Domingo González, [1849]. El único ejemplar en el Institut del Teatre de Barcelona, sig. 36519.

Teatro atribuido

1. “Las victorias de Tintín y asombro de entrambos mundos. Monólogo famoso del maestro Tirso de Molina”, *El Zurriago*, núm. 6, [tercera semana de octubre de 1821], pp. 2-9.
2. “Diálogo entre Zascandil y Tintín de Navarra”, en “Política parda”, *El Zurriago*, núm. 7, [octubre de 1821], pp. 1-6.
3. “El sepulcro espantoso o La sima profunda. Tragedia original escrita en latín por el célebre Pomponio Papo, caballero romano, y traducida al andaluz por don Pedro Porra y Mazo”, *El Zurriago* núm. 11 [1821] pp. 1-11.
4. “Los caballeros anilleros. Tragi-comedia. Obra póstuma del maestro Tirso de Molina”, *El Zurriago* núm. 42 [1822], pp. 3-16.
5. “La pastelería. Drama en un acto”, *El Zurriago* núm. triple 67-69, [1822] pp. 19-36.

Obra teatral desaparecida:

1. *La mujer fuerte o Los resultados funestos de un amor culpable*, 1841.
2. *El pescador y el barquero*, 1841.

Obras atribuidas

1. *Jicotencal*. Filadelfia: Imprenta de Guillermo Stavely, [1826], 2 vols.
2. *Retratos políticos de la revolución de España | ó | de los principales personajes que han jugado en ella, mu- | chos de los cuales estan sacados en caricaturas por el | ridiculo en que ellos mismos | se habían puesto, quando el retratista los iba sacando; con unas obser- | vaciones politicas al fin sobre la misma; y la resolucion de la quies- | tion de porque se malogro esta, y no la de los Estados- Unidos: | publicados en castellano | por | D. Carlos Le Brun, | Ciudadano de los Estados-Unidos é Interprete del Gobierno de la Republica | de Pensilvania; | Autor “del Beneficio de un Filósofo,” – “de una Gramática Inglesa | y Española,” y | Traductor de los Ensayos de Pope sobre el Hombre,” | “del Anti-Anglo- | mano,” – “de la Libertad de los Mares,” – y otros libros de Literatura. Filadelfia: [s. n.] [1826]. En abreviatura, *RP*.*
3. *Vida | de | Fernando Septimo | rey | de España; | ó | colección de anécdotas de su nacimiento y de su carrera | privada y politica*, publicadas en castellano | por | D. Carlos Le Brun, | Ciudadano de los Estados-Unidos é Interprete del Gobierno

de la Republica | de Pensilvania; | Autor “del Beneficio de un Filósofo,” – “de una Gramática Inglesa | y Española,” y | Traductor “de los Ensayos de Pope sobre el Hombre,” | “del Anti-Anglo- | mano,” – “de la Libertad de los Mares,” – y otros libros de Literatura. Filadelfia: [I. Ashmead y C.^a impresores] 1826. [BGN, sig. 30-3/110] En abreviatura, *VFS*.

Traducciones

1. *Pizarro, / ó / Los peruanos.* | Tragedia en 5 actos. | Por Felix Megia, | Autor del Periódico que se publicó en España con el título | de Zurriago en los años de 1821-1822 y 1823, que tuvo | por objeto defender la libertad, y hacer la guerra a los | tiranos y á sus degradados prosélitos. | *La rebelión contra el que oprime es cierta / Porque no hace feliz al subyugado: / Y si una nacion grande se alza en masa / Siempre triunfa de todos sus contrarios.* | Alonso acto 5, esc. ult. | Filadelfia: En la imprenta de Stavely y Bringhamurst, 1824.⁹
2. *Guillermo Tell, / ó / la Suiza libre, / tragedia en cinco actos* | por | Felix Megia. | A Dios, no mas, por Rey recibe el Suizo: | Solo á la ley tributa acatamiento. | Tell, Esc. 3^a. Atc. 5^o. | Filadelfia: Imprenta de Guillermo Stavely, 1826.¹⁰
3. *Eliezer y Nephthaly* / traducido del hebreo al francés por Mr. Florian. Filadelfia: Guillermo Stavely, 1826.¹¹
4. *La / cruz de fuego / ó / Los pies negros de Irlanda.* Habana: Imp. de D. V. de Torres, 1841.¹²

⁹ Versifica una versión en prosa castellana de la tragedia del popular dramaturgo prusiano August von Kotzebue (1716-1819) *Pizarro y Rola*, “que he visto representar en estos teatros con general aplauso y aceptación”, como declara en la dedicatoria el mismo Mejía, quien además identifica su material de trabajo con la versión “del ciudadano Juan Gualberto de Ortega” (1822), a su vez una retraducción de una versión inglesa. Mejía hizo “algunas ligeras correcciones” a la traducción de éste

¹⁰ Es una dramatización versificada de la novela de Jean-Pierre Claris de Florian *Guillaume Tell ou La Suisse libre*, París, Auguste Renouard, 1812

¹¹ Traducción en endecasílabos blancos de Jean-Pierre Claris de Florian, *Eliézer et Nephthali, poëme traduit de l’Hébreu*, París: Renouard, 1812. Es la única traducción de carácter lírico de Mejía.

¹² Es una traducción versificada de *La croix de feu* del dramaturgo republicano francés Louis-Marie Fontan, extraída de la colección *Le magasin théâtral ou choix de pièces nouvelles jouées sur les théâtres de Paris*, París, 1834-1842, 30 vols, más en concreto *La croix de feu ou les pieds-noirs d’Irlande* Melodrame en trois actes par M. M. Fontan et Maillan, représenté par première fois à Paris, sur le Théâtre de la Gaité, le 29 juillet 1838, vol. XXII (1838), drama sobre la legitimidad del terrorismo. Hay otra versión: *La Cruz de Fuego / ó / Los Pies Negros de Yrlanda* | Drama tragico e historico | en cuatro actos | por | El Dómine de encina-loca. Nombre sim | bolico entre los arcades de Miguelturra. [Manuscrito autógrafo en Madrid, BN, sig. Ms. 15726, 93 ff.]

5. *Gemma de Vergy* | Drama trágico | en cuatro actos y en verso | por | Félix Megia, Habana: Imprenta de D. V. de Torres, 1841.¹³
6. *Amor y orgullo o La dama de León*. La Habana, [s. n.] 1841, versión del drama de Bulwer.

Versión muy corregida de su traducción de *La croix de feu*, drama de Fontan que publicó en La Habana en 1841.

¹³ Traducción muy libre del libreto de Emmanuele Bidera para la ópera de Donizetti del mismo título.

LEER LITERATURA: DE LA LITERATURA JUVENIL A LA DE ADULTOS

Luis Fernando Rodríguez Martínez
Departamento de Lengua y Literatura

INTRODUCCIÓN

En estos últimos años, la lectura se ha situado en el centro de la polémica y, lo que es más grave, lo ha hecho desde una posición de crítica ácida y destructiva hacia la capacidad comprensiva de nuestros alumnos, así como hacia la eficacia de nuestros métodos de enseñanza-aprendizaje. Se ha hecho hincapié en que nuestros alumnos no comprenden lo que leen, no entienden los textos más usuales que los rodean, no saben distinguir lo principal de lo secundario, no advierten la estructura de los textos y, finalmente, no saben hacer una reflexión sobre lo leído. Sin embargo, el panorama no es únicamente desolador en lo que a la lectura funcional se refiere, sino que también, en el ámbito de la literatura, al argumento de que los jóvenes no entienden lo que leen se ha unido la idea de que ni siquiera leen: que se pierde el gusto y el placer de leer a medida que va pasando la adolescencia.

No obstante, vivimos en una época en la que se venden más libros¹ que nunca y la omnipresencia de internet en los hogares promueve una nueva forma de leer y nuevos géneros electrónicos en los que nuestros jóvenes no paran de leer (incluso las webs y blogs de literatura). Junto a todo ello, elementos actuales como el libro electrónico y la renovación en la industria editorial, con la pujanza de la Literatura Infantil y Juvenil como uno de sus rasgos más sobresalientes, son todos ellos aspectos relevantes de una nueva realidad cambiante a la que no hay más remedio que acercarse.

¿Por qué no aferrarse, entonces, a estas buenas noticias? El objetivo sería no perder lectores, que los jóvenes no dejen de leer al abandonar las aulas. Pero, además, que *sepan* leer: que sean lectores competentes. Para

¹ Puede consultarse la encuesta última sobre hábitos de lectura y compra de libros (*Observatorio de la lectura y el libro*, n° 13, febrero 2013, MECD)

ello, nuestra idea consiste en potenciar lo que actualmente se ha dado en llamar “educación literaria”. Nuestra propuesta es que, dada la importancia que está adquiriendo la literatura infantil y juvenil, podremos valernos de ella como puerta de entrada a la literatura de adultos, así trataremos de conseguir que nuestros alumnos adquieran un hábito lector lo más consolidado posible, así como una formación lectora que les proporcione los recursos necesarios para adquirir una autonomía lectora suficiente. Por otra parte, al mismo tiempo que llevamos a cabo esta “inmersión lectora”, creemos que se pone la mejor base para enseñar procesos de lectura más específicos correspondientes a operaciones cognitivas más explícitas. En otras palabras, si hacemos de nuestros alumnos buenos lectores de literatura, será más fácil que sean buenos lectores de los demás tipos de textos².

UNA NUEVA CONCEPCIÓN SOBRE LA LECTURA

Uno de los principales obstáculos con que nos encontramos para dar respuesta a los problemas de lectura de nuestros jóvenes es que no tenemos una idea clara de lo que es leer o la lectura. Desde antiguo, se ha asociado el nivel de lectura con la decodificación de significados, en otras palabras, conocer el vocabulario de lo que se está leyendo; y con la velocidad lectora, el número de palabras leídas por minuto. Junto a ello, se consideraban parámetros como la fluidez, la entonación, etc. Posteriormente, esta concepción se volvió más compleja desde presupuestos de la lingüística que incluyeron el trabajo con textos, por lo que se incorporó la necesidad de atender a la estructura, al género y a la lengua de los distintos tipos de textos que se leían. De ahí las actividades centradas en el resumen, en el análisis de la estructura, en la distinción entre ideas principales y secundarias, etc.

Sin embargo, desde la década final del siglo pasado, se está abriendo camino una forma de entender las lenguas cuyas implicaciones didácticas y, más en concreto en la enseñanza de la lectura, serán decisivas hoy en día. Antes de nada, conviene aclarar que ya no se entiende la lectura independiente de la escritura, de ahí que se haga referencia constantemente a la lecto-escritura (actualmente, se habla de “alfabetización” o “literacidad”). En segundo lugar, ambas se consideran procesos cuya adquisición abarca toda la vida del sujeto: nunca se deja de mejorar ni de

² Autores como Chambers o Pascual Díez sostienen que no hay especial diferencia entre la lectura instructiva y la literaria [Chambers, 2013; Díez, 2008].

aprender técnicas o estrategias que mejoran nuestras destrezas lecto-escritoras, por lo que tanto unas como otras se convertirán en el objetivo de las propuestas didácticas. En tercer lugar, si el objetivo es adquirir las destrezas necesarias para llegar a ser lectores autónomos y eficaces en el futuro, fuera ya de la escolarización, se deduce fácilmente que la evaluación se hará desde el punto de vista de la adquisición de una competencia necesaria para la vida adulta. Como propone PISA, una competencia que hace posible que participemos en nuestra sociedad.

Todo proviene de una concepción ya antigua de las lenguas, que aparecía en las tesis de Bühler, Vigotski y Bajtin. Esta idea supone que el lenguaje es una actividad humana que se inscribe en unas situaciones sociales y culturales que le dan sentido y que deberían servir para describir todas las acciones que llevamos a cabo. Dentro de esas acciones, destacan las lingüísticas. El lenguaje es una abstracción, pues lo que existe en verdad son las lenguas y éstas, en calidad de actividades humanas se relacionan con otras actividades que las enmarcan y forman parte de cada sociedad y cultura. Las dos capacidades lingüísticas básicas, expresarse y comprender (vale decir para nuestros propósitos leer y escribir), se convierten en la manera como el ser humano conoce la realidad, pues ofrecen representaciones de lo que nos rodea y pasarán a tener un valor epistémico indiscutible. Esta concepción de la lectura y de la escritura como modos de comprender la realidad ha servido de punto de partida para propuestas didácticas en las que el objetivo no es “decir el conocimiento”, esto es: resumir o copiar o parafrasear lo leído; sino “transformar el conocimiento”: producir nuevos conceptos y contenidos a partir de los que se han leído y adaptarlos a producciones propias.



LA LECTURA COMO PROCESO SITUADO³

Más allá de las operaciones mentales, retóricas y discursivas que intervienen en la lectura, se considera fundamental tener en cuenta que es un proceso *situado* en el que interviene una serie de factores que lo envuelven y determinan esos otros procesos dirigiéndolos y activando sólo los que sean necesarios. Ello es así, porque la lectura tiene lugar en distintos contextos y situaciones (públicos o privados, académicos, profesionales o vernáculos,...). Además, se lee con fines muy variados (para aprender, para disfrutar, para localizar información que luego se usará con otros fines,...). Al mismo tiempo, se lee en diversos textos, lo que implica que es necesaria una comprensión general, “holística”, que exige un proceso constante de retroalimentación entre la comprensión de cada parte y las expectativas e inferencias que se establecen (véase más abajo el apartado dedicado a la comprensión). En cuarto lugar, se lee de muy diversas maneras (superficialmente, en detalle, de forma lineal o fragmentaria), con distinta atención (incluso en un mismo acto de lectura o texto), en distintos soportes y medios.

Desde hace tiempo, se viene señalando la necesidad de tomar en consideración los contextos socio-culturales que envuelven los diferentes actos de leer. Dichos contextos no son los que afectan de manera concreta a cada lectura, sino que se refieren a las actividades sociales, humanas, en las que la lectura es una acción prioritaria. Estas actividades sociales y culturales son muy genéricas y pertenecen a cada sociedad. Su característica principal es que envuelven situaciones de lectura más específicas determinando su finalidad y, consiguientemente, el modo y las estrategias que son preciso adoptar. La eficacia de la lectura, en otras palabras llevar a cabo una lectura competente, depende de saber apreciar esa situacionalidad y adoptar la intencionalidad adecuada. Igualmente, la comprensión de lo leído también depende de que se tengan en cuenta esas variables más externas a la propia acción de leer.

Este carácter situado de la lectura hizo que se prestara atención no ya únicamente a la tipología textual, sino que se ampliara el centro de atención a los géneros discursivos (que incluían dicha tipología, pero bajo las

³ Para el propósito de este trabajo, nos centraremos únicamente en la lectura, aunque ya se ha dejado claro que no puede ser incluida en modelos de enseñanza-aprendizaje de forma aislada sin tener en cuenta la escritura.

exigencias de la situación y actividad en que se inscribían). En este punto, conviene mencionar una evolución muy interesante que parte de los géneros establecidos por Bajtin hasta los actuales. Ya Bajtin había distinguido entre géneros primarios y secundarios, según si el sujeto los usaba en sus prácticas cotidianas o necesitaba aprenderlos y someterlos a normas establecidas. Esto es lo que hoy se conoce como prácticas vernáculas frente a las que son dirigidas y en las que se necesita un aprendizaje de sus elementos contextuales y lingüísticos. El crítico ruso había distinguido también “esferas” de producción y recepción: oficial, institucional, cultural, social. Hoy se ha señalado la necesidad de incluir una esfera académica, pues a lo largo de la escolarización los alumnos trabajan textos específicos que deben aprender. Todas esas esferas condicionan distintos usos lingüísticos, como ya se sabe.

En la actualidad, la relevancia del carácter situado de la lectura se ha multiplicado por la tendencia a usar textos denominados “multimodales”, en los que se mezclan no sólo los géneros sino también los códigos lingüísticos con los icónicos (de gran relevancia hoy día). Pero, además, los contextos de lectura se han vuelto enormemente complicados por la presencia de las llamadas “nuevas tecnologías”. La lectura en internet concita todas estas dificultades, pues se comporta como un nuevo contexto, llamado “entorno tecnosocial”, que provoca cambios cualitativos en la manera de leer y de escribir. Una segunda consecuencia que ha traído internet es la necesidad de otro tipo de lectura de carácter aún más genérico. Se trata de una “lectura crítica”, que implica desarrollar posiciones de compromiso social y buenas prácticas sociales y democráticas, pues la evolución de internet hacia la “Web 2.0” ha aumentado los procesos colaborativos y la conversión de los lectores en autores de contenidos⁴.

LA LECTURA COMO PROCESO INTERACTIVO

Leer (y escribir) es, en segundo lugar, un proceso que implica relaciones entre distintos elementos de naturaleza social e individual. Ya hemos dicho también que se trata de un proceso transformador de conocimientos y valores que el lector adquiere o bien modifica los que tenía. Así pues, la lectura es un ejercicio permanente de interacciones entre el lector y el texto. Se ha dicho que leer es un proceso interactivo de representación y

⁴ Véanse más abajo los apartados correspondientes a estos dos tipos de lecturas.

comunicación que establece conexiones extratextuales, intratextuales e intertextuales. Estas conexiones se deben a la relación dialógica que el lector establece con el texto y consigo mismo, pues se trata de un diálogo en el que intervienen los conocimientos previos del lector y los que le proporciona la lectura. Motivaciones, conocimientos de todo tipo, intenciones y expectativas chocan constantemente con las del autor a través del texto, que actúa como intermediario.

La lectura, entonces, ha pasado a ser considerada no como una acción pasiva sino como un proceso activo de construcción de significados que requiere actualizar conocimientos previos, plantear hipótesis, despertar expectativas, construir inferencias y movilizar actitudes (véase más abajo la concepción ampliada de comprensión). Todas estas operaciones cognitivas se cifran en los tres tipos de relaciones mencionados antes:

- Relaciones intratextuales: suponen un juego interactivo entre los elementos constituyentes del texto y su organización estructural y los conocimientos lingüísticos del lector.
- Relaciones intertextuales: que implican textos comparables en diversos aspectos y que atañen a las expectativas e inferencias que un lector debe ser capaz de realizar.
- Relaciones extratextuales: entre los textos y las instituciones. Este ámbito es el que ya hemos explicado correspondiente a la situacionalidad de la lectura.

En consecuencia, la lectura es una interacción *texto + sujeto + factores contextuales*. Pero también es una interacción *escritor + lector* a través del texto. De ambas interacciones se desprende el hecho de que los objetivos de lectura constituyen un elemento prioritario en la actividad de todo lector, pues dirigen las acciones y estrategias, así como la profundidad y tipo de lectura que se realiza, dirigen la atención y focalización efectuada por el lector en cada momento y situación. Por otro lado, dirigen las actuaciones de control, que cada vez se han revelado como más importantes.

UN MODELO AMPLIADO DE COMPRENSIÓN

Al igual que se entiende que la lectura es mucho más que las acciones mecánicas del acto de leer, también se ha subrayado el hecho de que la lectura comprensiva es mucho más que la mera decodificación. Existe acuerdo en que la construcción del significado es realizada por el lector, que

debe poner en relación (a veces incluso es un contraste) el texto con sus conocimientos, experiencias y estructuras cognitivas. Tomando en cuenta ambos aspectos de la lectura, se ha distinguido entre un “modelo ascendente”: decodificación de abajo hacia arriba, cuyo principal problema es que no da cuenta de las inferencias. Y un “modelo descendente”: de preguntas e hipótesis, cuyo principal defecto es que no hace hincapié en la automatización de los procesos de decodificación. La solución es un “modelo interactivo” que aúna lo más importante de los anteriores y se basa en el carácter constructivo de la memoria, en los esquemas cognitivos y en las herramientas de análisis de estructuras y rasgos lingüísticos.

La comprensión se extrae de la dialéctica entre los conocimientos del lector y los contenidos del texto. En un primer momento, se produce una mera decodificación; pero, a medida que se continúa la lectura, el lector va elaborando hipótesis y expectativas, va realizando anticipaciones porque pone en relación sus esquemas de conocimiento con lo que le dice el texto. Toda la información es obtenida desde distintos niveles (léxico e interpretativo) y se integran en esquemas de conocimiento. En definitiva, comprender un texto es captar el sentido explícito e implícito del mismo. Para ello, continua y recursivamente, se llevan a cabo inferencias, evaluaciones del significado y de las interpretaciones realizadas.

La comprensión de un texto implica elaborar dos tipos de representaciones: textual y situacional. La primera hace referencia al léxico y a las relaciones entre las ideas del texto (la estructura o su representación en párrafos, títulos, etc.). También hace referencia a los niveles superiores al léxico y a la progresión temática: la macroestructura y la superestructura (el tipo de texto y la modalidad textual). Esto incluye el tema, la intención y la imagen global del contenido. Esta representación conlleva la utilización de algunas reglas por parte del lector: la omisión, la generalización y la construcción. Con estas reglas, el lector infiere el tema y la estructura general de los textos, alcanzando una comprensión global.

El segundo tipo de representación, la situacional, da lugar a la “interpretación del texto” [Hernández y Quintero, 1999]. Se consigue con ella una imagen mental que se hace el lector mediante la actualización y construcción de esquemas conceptuales. Es la atribución de significado a la información nueva que ofrece el texto a partir de los conocimientos del lector y la capacidad de extrapolarlo en situaciones nuevas. El lector, entonces, debe ser capaz de recuperar esa información y emplearla creativamente.

Entre ambos tipos de representación se da una relación recíproca, pues se favorecen mutuamente. Además, también influye la correcta construcción del texto.

Las conclusiones de estas investigaciones han traído consigo intervenciones didácticas que pretenden mostrar a los alumnos estrategias de activación de conocimientos previos a base de preguntas dirigidas —con vistas a que puedan hacerlas en el futuro de forma autónoma— (es el caso de las actividades antes/durante/después de la lectura). También, estrategias para analizar la estructura de un texto, hallar el tema, distinguir ideas principales de secundarias... Y, finalmente, preguntas para relacionar los contenidos del texto con los que se tenían y elaborar juicios y valoraciones⁵. Muy relacionados con estas didácticas están los estudios dedicados a los dos procesos más complejos de la comprensión lectora: las inferencias y las expectativas.

En efecto, se ha destacado la necesidad de realizar dos operaciones para que la lectura sea eficaz. La primera de ellas es la realización de inferencias. Esto tiene lugar entre el texto y el lector y se relaciona también con los conocimientos previos. Se trata de que los lectores infieran el significado implícito mediante un proceso en el que, al mismo tiempo que se captan las ideas del texto, nos vienen a la memoria otras relacionadas con nuestra experiencia. Se forma una red de ideas (textuales, evocadas o elaboradas) que revela la estructura de los textos y permite que los lectores sintetizen lo más importante y lo usen progresivamente a medida que continúan la lectura; en otras palabras: estas ideas son activadas desde el texto y permiten continuar la lectura.

El resultado de todas estas conexiones es la representación mental antes mencionada, que exige poner en marcha estrategias capaces de explicitar las inferencias. Éstas tienen naturaleza textual (por proximidad o referencia común) o extratextual (que conectan lo leído con nuestros conocimientos). La diferencia en el procesamiento de unas y otras consiste en que las primeras son de tipo secuencial, mientras que las segundas precisan de representaciones globales.

Muy relacionados con los estudios sobre la inferencia están aquellos referidos a la realización de “expectativas” por parte del lector. Ya hemos mencionado que el lector avanza por su texto captando ideas, conectando

⁵ Un ejemplo perfecto de estas actuaciones lo tenemos en las evaluaciones de PISA, donde se distinguen tres tipos de cuestiones: de extracción léxica, de interpretación y de reflexión.

otras con su experiencia y acudiendo a su memoria para esclarecer lo que queda implícito pero señalado por el texto si éste está bien escrito. Pero no sólo hace eso el lector, sino que también avanza hipótesis sobre lo que vendrá. La profesora Valero afirma que la lectura es un proceso cognitivo de resolución de problemas usando conocimientos previos, hipótesis, anticipaciones y estrategias para llevar a cabo una interpretación del texto (principalmente de los contenidos implícitos).

Esta autora define las expectativas como estrategias previas a la comprensión o interpretación, motivadoras y que guían la lectura. Se basan en esquemas de conocimiento y de lecturas que posee el lector. A lo largo del proceso de lectura van cambiando, adaptándose y sufriendo modificaciones: matices, revisiones, rectificaciones, sanciones,... Precisamente, una de las cuestiones más delicadas de la lectura es qué hacer cuando fallan las expectativas. En general, existen dos opciones: seguir adelante o corregir los fallos (ésta última más gravosa).

Se trata, en definitiva, de una concepción ampliada de la comprensión lectora en la que leer y comprender hace referencia a operaciones cognitivas como advertir relaciones de significado: extraer significado, dotar de coherencia a los textos, aplicar conocimientos discursivos, retóricos para localizar, comparar, contrastar, generalizar información... También se refiere a percibir la información leída activando conocimientos implícitos y realizando inferencias de sentido. Igualmente, implica actividades de predicción de contenidos recuperándolos de las expectativas iniciales y los objetivos de lectura. Por último, también pertenece a este punto la activación de la información, poniéndola en relación con los conocimientos previos de la memoria a largo plazo. Esta concepción de la lectura exige recursos como la codificación, la percepción, la memoria, el razonamiento, la motivación y la emoción para generar, transmitir y transferir el conocimiento.

Esta comprensión se aplica a cada tipo de texto y situación y da como resultado tipos de comprensión distintos: comprensión empática (entender emociones y compartirlas); comprensión orientada a una meta (entender propósitos y motivos); comprensión simbólica y conceptual (relacionada con estructuras culturales y religiosas o ideológicas); comprensión científica (asociada a dominios académicos y científicos, a textos de alto grado de abstracción); comprensión episódica y espacial (sobre todo referida a gráficos y textos discontinuos); y comprensión metacognitiva.

UN LECTOR COMPETENTE

Actualmente, nos hemos visto en la necesidad de enseñar a leer desde una concepción funcional – comunicativa, cuyo máximo exponente es el concepto de “competencia lectora”. Esta se define como la capacidad para comprender, utilizar y reflexionar sobre textos escritos para alcanzar distintos objetivos [Lectura en PISA, 2009]. La base de esta competencia es leer para participar en la sociedad y supone que la lectura es una destreza básica para el desarrollo de la personalidad y la inserción en la sociedad – muy concretamente, en el mundo laboral – .

Esta competencia lectora determina el grado de eficacia de la lectura realizada y distingue entre buenos y malos lectores. Esta noción de buen lector tiene dos acepciones principales, según el tipo de lectura que consideremos: en la lectura funcional se habla de “lector experto” y en la lectura literaria de “lector modelo”.

Acciones del lector experto
Consideran el significado del texto de forma global.
Desarrollan técnicas para realizar inferencias. Construyen hipótesis. Diferencian significados principales de secundarios.
Leen a partir de conocimientos previos que conectan con los del texto en interrelación necesaria.
Conectan el texto con sus experiencias vitales y culturales para producir reflexiones.
Llevan a cabo una lectura estratégica en relación con los objetivos y finalidades que se marcaron al comienzo.

Por otro lado, la competencia lectora se fundamenta en una perspectiva amplia de la comprensión de los textos como ya hemos señalado. Para valorar el grado de adquisición de dicha competencia y la comprensión realizada, se toman en cuenta factores como el formato de texto (continuo, discontinuo, mixto y múltiple); el proceso de lectura (obtener información, desarrollar una comprensión global, interpretar y reflexionar sobre el contenido y la forma de los textos); las situaciones de uso. En resumidas cuentas, se pretende que los alumnos accedan a la información, la

interpreten y reflexionen sobre ella en textos asociados a situaciones más allá del aula⁶.

En la edición actual, la evaluación de PISA se ha hecho eco de dos aspectos muy relevantes (véase más arriba) en la enseñanza de la lectura: los elementos motivacionales y metacognitivos. Bajo el presupuesto de que la lectura es un proceso multidimensional e interactivo, se subraya el hecho de que la motivación (emociones, sentimientos, objetivos y finalidades) condiciona la lectura de los textos y repercute también en las operaciones cognitivas. En segundo lugar, se hace hincapié en que los alumnos deben hacerse conscientes de los procesos mentales que llevan a cabo en la lectura para que puedan ser autónomos evaluando sus procesos de lectura y mejorándolos sobre la marcha.

LA LECTURA ELECTRÓNICA

Internet ha supuesto la creación de nuevos géneros discursivos y la aparición de una nueva forma de leer que exige habilidades y destrezas distintas. En general, se puede decir que la lectura más frecuente en la web es de tipo fragmentaria y superficial, pues hay que leer mucho en muy poco tiempo, por lo que los lectores “sobrevuelan” las páginas en busca de lo que les interesa. Ello proviene de la propia construcción de las páginas basada en el hipertexto, el cual implica la multiplicidad de rutas de lectura y el aumento de la carga cognitiva del lector, pues éste debe tener claros sus objetivos de lectura y su motivación. A diferencia de la lectura de textos impresos, la lectura digital no es lineal ni secuencial, sino que se estructura de forma semántica (pues los enlaces se construyen por relaciones temáticas o tópicas) y jerárquica, pues existen vínculos enlazados a otros en una red que puede llegar a ser muy confusa, ya que la organización de los contenidos adopta una forma denominada “arbórea”. Entonces, procesos como contrastar, comparar, generalizar o el mismo de extraer información deben hacerse muy rápidamente y siempre bajo el objetivo de integrar intertextualmente la información.

Además, los textos electrónicos son “multimodales” y “multimedia”: proliferan en ellos imágenes, vídeos, iconos y símbolos en formas textuales

⁶ Todos estos conceptos están tomados del informe de evaluación de PISA que, pese a todo lo negativo, nos indica cuál es el modo en que debemos enseñar y evaluar la lectura en nuestras clases.

que se mezclan continuamente. Esto ha complicado todavía más las dos dimensiones principales del acto de leer vistas más arriba:

- Dimensión lingüística: centrada en un “saber” de tipo técnico, pues atañe a los conocimientos lingüísticos y, ahora también, audiovisuales y digitales.
- Dimensión socio-pragmática: referida a un “saber hacer”, más propio de un aprendizaje por competencias, como ya hemos visto: acceder-localizar-obtener información: abstraer-organizar ideas; evaluar-interpretar las fuentes. En este caso, ya hemos mencionado que la lectura digital sobrecarga el trabajo del lector en todas las operaciones.

Puede decirse que el lector en internet se encuentra abandonado a sus capacidades en un texto sin límites y con caminos infinitos, por lo que es el mismo lector quien construye no ya el sentido, sino también el propio texto: su responsabilidad es máxima y necesita destrezas más allá de las exigidas por los textos impresos:

- Mayor capacidad de diseñar estrategias de lectura. El lector debe tener claros de antemano los propósitos y motivaciones de lectura para que ésta sea más eficaz. Igualmente, debe poseer más conocimientos, pues tiene que manejar recursos básicos para almacenar la información, sintetizarla y organizarla: la hipertextualidad y multimodalidad de los textos, que también son multimedia, pueden llegar a ser abrumadoras.
- Más razonamiento deductivo y análisis de los contextos para diferenciar enlaces y hacer progresar la lectura creando rutas de lectura eficaces y acordes con los objetivos marcados.
- Mayor comprensión de elementos multimedia, de textos discontinuos y mixtos, así como de textos múltiples ya mencionados.
- Mayor capacidad de interactuar con los textos: diseñar rutas de lectura, navegación por los vínculos y enlaces. Esto exige más capacidad de hacerse preguntas para dirigir las lecturas. Además, los lectores pueden convertirse en autores, lo que aumenta la exigencia de una comprensión correcta de lo leído.
- Mayor capacidad de analizar el contexto socio-cultural de uso, pues se interactúa también con otros usuarios no sólo en proyectos de trabajo colaborativos, sino también en foros, blogs y otros sitios que configuran audiencias cada vez más globales que exigen responsabilidad y buenas prácticas.

LA LECTURA CRÍTICA

Se conoce con este nombre a un tipo de lectura correspondiente a una “dimensión cívica” que supera el “saber” y el “saber hacer” anteriores en un “saber ser” relativo a la participación del lector en esferas de ciudadanía. Este tipo de lectura hace referencia a aspectos tales como fomentar el pensamiento crítico, el pluralismo de ideas y el respeto a las distintas opiniones, la tolerancia, el respeto a la autoría, la responsabilidad social o el uso prudente de la información.

Leer con sentido crítico siempre ha sido una exigencia, pero en estos tiempos es una necesidad imperiosa debido a la gran influencia de los medios de comunicación en nuestra sociedad y al desarrollo de las nuevas tecnologías de la información. En un primer momento, internet supuso el acceso a una ingente cantidad de información; pero, la evolución de internet en la Web 2.0 ha traído como novedad que cualquiera puede pasar de lector a autor y adoptar así una actitud totalmente participativa. Efectivamente, cualquiera puede colgar contenidos en internet o modificar los existentes. De igual manera, constantemente se toman esos contenidos en trabajos o investigaciones sin citar las fuentes ni establecer suficientes modificaciones adaptándolos a los objetivos de cada lector (el famoso “cortar/pegar”). En definitiva, el conocimiento no se reelabora, sino que se asume sin discusión.

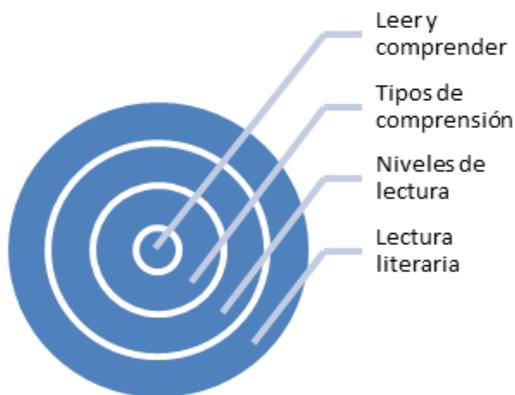
La alfabetización o *literacidad* crítica tiene como objetivo formar ciudadanos con habilidades críticas de lectura, escritura y pensamiento:

- Comprender el propósito, la intención, el sesgo de los puntos de vista de un texto.
- Tomar conciencia de esos contenidos y factores contextuales.
- Construir discursos alternativos.
- Representarse las opiniones.

Es lo que el profesor Cassany ha llamado “leer tras las líneas”. Esto exige una actitud constructiva y participativa en el lector, el cual debe evaluar lo que lee y llevar a cabo una respuesta externa. Esto necesita de una gran cantidad de conocimientos, así como de estrategias de lectura profunda: evaluar inferencias, enjuiciar argumentos, captar connotaciones e interpretarlas, relacionar el texto con otros.

LEER LITERATURA

Aunque en los estudios de carácter funcional-comunicativo de la lectura, la lectura literaria aparece como un aspecto más del proceso general de leer, consideramos que la competencia literaria abarca la competencia lectora y leer literatura es más que leer. Primeramente, el circuito cultural de la literatura es más complejo, pues no se circunscribe únicamente a la sociedad del lector, sino que también incluye otros contextos como el del autor, el del contenido del texto o el de su género, por mencionar algunos. En segundo lugar, la literatura es una herramienta fundamental de construcción de la identidad personal y de socialización, como veremos más adelante; además de permitir comprender mejor nuestra realidad por la relación tan rica que establece entre la experiencia vital y la de lectura. Los mecanismos que pone en marcha el lector de identificación y de proyección son más profundos y significativos en el caso de la lectura literaria que en el de la funcional. Igualmente, los esquemas de valores requeridos, la formulación de expectativas y la representación de conocimientos y activación de saberes previos son mucho más ricos⁷.



⁷ Desde un punto de vista cognitivo, la profesora Colomer [Colomer, 1995] y el profesor Mendoza en sus estudios sobre el intertexto han defendido esta misma postura de una competencia literaria que engloba a la competencia lectora, así como los procesos de lectura en un entorno más rico.

La literatura, entonces, se convierte en un marco idóneo para que diseñemos didácticas en las que nuestros alumnos lleven a cabo todas las operaciones de lectura de una forma más lúdica y, lo que es más importante, más emotiva y, consiguientemente, más implicada⁸. Por otro lado, a fin de cuentas, literatura es lo que más se lee.

PERO, ¿SE LEE POCO?

El Ministerio de Cultura publica anualmente un informe de Hábitos de lectura y compra de libros en el que realiza un exhaustivo análisis de elementos diversos de la lectura en nuestro país. Así, se estudia quién lee de forma asidua, frecuente o nada; en qué edades; quién lee más (por razón de sexo, edad o nivel de estudios); cómo se adquieren los libros, etc. En el informe de este año ha ocurrido lo mismo que en la evaluación de PISA: se ha incorporado especialmente la lectura electrónica⁹. Asimismo, se ha estudiado con más profusión el uso que se hace de las bibliotecas.

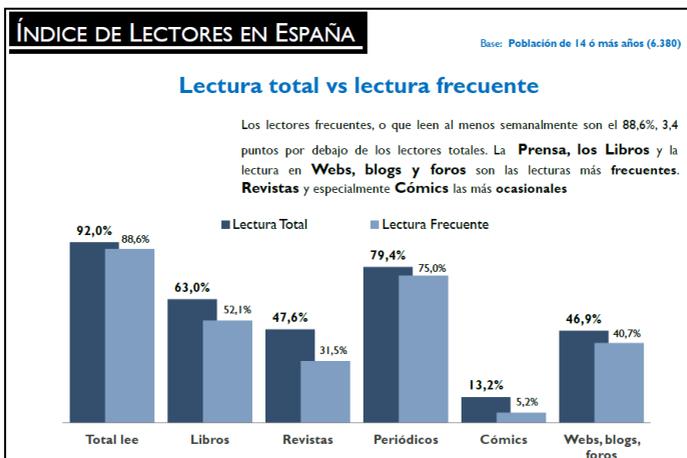
Las conclusiones que alcanza el informe de este año, que analiza los datos de 2012, son muy halagüeñas (siempre y cuando nos creamos las respuestas de los encuestados). Los lectores frecuentes y ocasionales han aumentado con respecto a los años precedentes: el 92% dice leer ocasionalmente, una vez al trimestre; y el 88,6% se declara lectores frecuentes, semanales. La lectura crece en todos los formatos (prensa, libros y, principalmente, digital). Otras tendencias que se dan los diversos aspectos tratados son las siguientes:

- Leen más los que más nivel de estudios alcanzan.
- Se lee más en la franja de edad de 14 a 24 años, decreciendo en los siguientes tramos.
- Las mujeres leen más tanto en su tiempo de ocio como con motivos laborales.

⁸ Se ha demostrado que la capacidad emotiva es uno de los motores principales en los procesos de lectoescritura. La motivación personal, la implicación de aspectos emocionales, son básicas para mejorar todos los requerimientos cognitivos que se necesitan.

⁹ La lectura en soporte digital ha crecido desde el 52,7% hasta el 58%. Sin embargo, es interesante destacar cómo se produce lo que se ha venido en llamar “brecha digital”, pues los niveles de lectura descienden acusadamente a partir de los 45 años. En cualquier caso, lo que más se lee es webs, foros y blogs; mientras que los libros, aunque ha crecido la lectura de libros electrónicos, aún no llegan al nivel de los editados en papel.

La siguiente gráfica nos ofrece información muy interesante:



Fuente: Conecta Research & Consultings. *Hábitos de lectura y Compra de libros en España 2012*. Federación de Gremios de Editores de España

Una conclusión muy importante es que la lectura en tiempo libre también ha crecido, porque parece que existe una tendencia al alza de lectores por mero placer, no porque se lo hayamos mandado en los colegios o institutos. Es más, los encuestados declaran leer más por placer, en su tiempo libre, que por obligación o estudios:

Edad	Tiempo libre %	Por estudios %
14-24	69,6	57,7
25-34	65,5	29,3
35-44	63,3	22,8
45-55	61,6	17,5

Elaboración propia

Este porcentaje de lectores en tiempo libre ha crecido en 4,5 puntos en los últimos cinco años. Los lectores que leen todos o casi todos los días aumentan 2,6 puntos desde el año 2011 y 5,6 puntos en los últimos cinco años. Muy relacionado con ello están las razones de lectura, pues se afirma que se lee sobre todo por razones de placer y no se lee por falta de tiempo.

Estas razones son muy importantes a nuestro juicio porque marcan una tendencia positiva en nuestra sociedad hacia la lectura: parece confirmarse como una actividad prestigiosa y placentera, que es uno de los factores más importantes para crear un hábito lector consolidado.

A pesar de todo, estas buenas noticias de lectura no deberían hacer que fuéramos totalmente optimistas, pues en Castilla la Mancha nos encontramos nuevamente en las posiciones finales de la lista por comunidades autonómicas. Así pues, mientras que, en España, la media es de 59,1; en nuestra comunidad, los resultados bajan a 54,4%. Aunque también es cierto que en 2011 eran peores: 51,5%.

LA LITERATURA ES TAMBIÉN UNA ACTIVIDAD HUMANA: LA LITERATURA “SITUADA”

Han sido muchos los estudios y movimientos que han querido sistematizar lo que hace especial a la literatura. Todos conocemos las teorías de los formalistas y estructuralistas, tanto europeos como americanos, en las que se estudian las características del lenguaje literario y se habla de conceptos como el “extrañamiento” o la “desautomatización”, entre otros para explicar por qué la lengua literaria y, por consiguiente, los textos literarios son distintos. Desde estos presupuestos se ha estudiado lo intrínseco a la literatura: figuras retóricas y géneros literarios. Podría decirse que la punta del iceberg de estas teorías fue la conocida función poética. Sin embargo, más modernamente, se ha intentado definir lo literario como un sistema propio de la cultura y sociedad en la que viven autores y lectores.

Así pues, lo literario no se puede definir simplemente comparando lo objetivo y real con lo imaginario o poético. Tampoco el desvío de la norma antes mencionado o la desautomatización son exclusivos de la literatura. Para algunos autores [Eagleton, 1995], lo literario parece que depende de cómo se relacionan los lectores con lo escrito. Se trata, en ese caso, de algo más bien funcional que inherente, por lo que la categoría de “literario” no es objetiva ni inmutable. A pesar de ello, tampoco es totalmente subjetiva. El valor literario depende de circunstancias históricas, de convenciones socio-culturales, que son compartidas a modo de “estructuras de valores”: modos de sentir, evaluar, percibir... relacionados con lo establecido. En conclusión, es una “forma socialmente estructurada de percibir el mundo”. Esta es la perspectiva que adoptan los estudios semióticos, que analizan lo literario dentro de un sistema de signos más amplio.

LA LITERATURA ES TAMBIÉN INTERACTIVA

Desde otra perspectiva, en las últimas décadas del pasado siglo, a la par que en la lingüística, también los estudios de teoría de la literatura se hicieron desde la base de la comunicación. La pragmática literaria trata de los significados en contexto, se fija en la función comunicativa, donde predomina la indeterminación y la ambigüedad. En este sentido, ha llegado a la conclusión de que una de las características propias de lo literario es que la literatura crea su propio contexto no sólo desde el texto, sino también desde la actividad del lector. Para la pragmática, la especificidad de la literatura reside en el llamado “encuadre ficcional” [Reyes, 1997; p.87]. Éste se define como la distancia enunciativa entre los interlocutores, que en el caso de textos literarios puede llegar a ser muy compleja. Precisamente este encuadre es el que explica factores tan decisivos como la existencia de varios enunciadores y de varios receptores que dejan sus marcas en el texto.

Así pues, podemos decir que lo que hace literario a un texto es la ficcionalidad del mismo, que, a su vez, sólo es posible culturalmente [*op.cit.*]. La ficción posee una gran eficacia comunicativa porque hace que la comunicación literaria se “destemporalice” y esto es lo que provoca que los textos literarios sean pura estructura, deban llamar la atención sobre su lengua, la cual adquiere pluralidad de significados que, además, tienen gran duración en el tiempo. En otras palabras, desde la comunicación especial que establece la literatura por el carácter ficticio de sus textos, se llega a las características intrínsecas de la lengua literaria, que se convierte en el elemento principal y constructor de dicha comunicación.

Se diría, entonces, que la ficción primero y la lengua especial, después, son las dos características básicas del hecho literario. Y, hoy en día, se admite que si bien se trata de dos propiedades inmanentes de la literatura, no es menos cierto que exigen un lector activo, participativo pues a su cargo está el construir el contexto y dotar de significado a lo que lee. Se trata de un tipo de lector como el que ya hemos mencionado, que debe realizar operaciones cognitivas y de valoración para poner en relación su experiencia y la lectura que está realizando. La diferencia estriba, no obstante, en que el proceso de interpretación es más exigente en la literatura que en cualquier otro tipo de comunicación, ya que la falta de contexto aumenta la connotación y la sugerencia, la indeterminación y la ambigüedad, la vaguedad de significados. La lectura de un texto literario precisa de una gran cantidad de conocimientos por parte del lector.

Estas ideas han dado lugar a una corriente de estudios literarios que ponen el foco en la actividad del lector, la conocida “Estética de la Recepción”. La figura del lector ha dejado de ser pasiva, mero receptor o descodificador, y se defiende la figura de un lector cómplice, igual de responsable que el autor de la significación del texto.

Asimismo, en la lectura los procesos inferenciales son más complejos: por un lado, las implicaturas son más débiles (vale decir entonces más difíciles) pues hay más distancia entre lo dicho y lo implícito; y, por otro lado, el lector debe ser mucho más consciente de sus operaciones, pues el significado y el contexto de lo que lee pueden estar a gran distancia de su experiencia lectora y personal. Más aún que en el caso de la lectura funcional, en la lectura literaria se ha demostrado que los textos se dirigen a un “lector ideal/modelo”¹⁰. Así pues, cuanto más cercanos a él estemos, mejores serán nuestras lecturas, interpretaciones, de las obras.

Y lo mismo ocurre con la llamada “formulación de expectativas”, pues el contraste que se produce en todo proceso de lectura entre el horizonte de expectativas del lector y lo que le ofrece el texto es en la literatura mucho mayor ya que la sorpresa, el efectismo, la admiración tienen su base precisamente en la distancia entre lo que uno espera y lo que lee. De ahí que la participación del lector sea también mayor.

Una vez llegados a este punto en que hemos pretendido justificar que la lectura literaria puede ser el mejor comienzo para enseñar a nuestros alumnos a leer, llega la cuestión de cómo enseñar literatura y qué literatura enseñar.

LA EDUCACIÓN LITERARIA. LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL ENTRA EN LOS CURRÍCULOS

En lo que atañe a la literatura, el gran dilema de nuestros días es si continuar con la enseñanza de la literatura desde una posición historicista donde prime el conocimiento de datos enciclopédicos referidos al movimiento, autor, estilo, etc. O bien, adoptar un modelo basado en la educación literaria donde el objetivo principal sea alcanzar un alto grado de adquisición de la competencia literaria, al tiempo que conseguir que nuestros alumnos se conviertan en lectores autónomos y expertos. En este caso, la enseñanza

¹⁰ Recuérdese la obra de Eco, *Lector in fabula* y todos los trabajos dedicados a la figura del “narratorio”, lector modelo en la propia obra.

también debe tener en cuenta elementos como los hábitos de lectura, la motivación, las inclinaciones de los lectores y el interés por leer.

TENSIONES DIDÁCTICAS

El profesor Julián Pascual Díez [2008] ha sintetizado diez aspectos de nuestra práctica como profesores de literatura en los que se produce un conflicto no resuelto derivado de la indecisión de adaptarse o no a modelos funcionales. En lo que respecta a la literatura, las tensiones que se producen son las siguientes:

- Mayor o menor grado de responsabilidad en la escuela en el fomento de la lectura.

Uno de los objetivos básicos es enseñar a leer y a querer leer; en otras palabras, fomentar el hábito lector. La cuestión reside en adoptar una perspectiva central o extraescolar.

- Visión superficial o integrada en el currículo.

El fomento de la lectura debe ser parte del diseño curricular de un centro, debe formar parte de proyectos lo más generales posible, así como de planes integrados donde esté ligado a objetivos, contenidos, evaluación. La visión de la lectura como una actividad extraescolar la convierte en una acción superficial.

- Valor educativo o “valor de cambio”.

Los centros deben transformarse en centros de lectura.

- Tiempo escolar normativo o deseable o posible para desarrollar el hábito lector.

El fomento de la lectura exige prácticas extensivas. Conceder prioridad a la lectura exige programar tiempos distintos (en aulas, en bibliotecas, en diversos momentos).

- Evaluación formativa o superficial.

Se debe evaluar también el hábito de lectura, la actitud, la lectura libre y voluntaria,...

- Leer para desarrollar el interés o la instrumentalización.

La lectura debe tratarse con sentido en sí misma, por lo que hay que dar la posibilidad de elegir libros, comentarlos en distintos formatos, explicar emociones.

- Tensiones relacionadas con el uso de los textos literarios.

Se trata de lo ya mencionado entre elegir la historia de la literatura o la educación literaria. Para este autor, no debe desecharse la comprensión, el disfrute y valorar la literatura. Se debe hacer hincapié en la recepción, en el papel del lector y, en consecuencia, en sus operaciones cognitivas y de comprensión.

En definitiva, el principal objetivo es contribuir a la desarrollarla experiencia literaria de los alumnos y proporcionarles los recursos para que se conviertan en lectores autónomos.

LA COMPETENCIA LITERARIA

Desde esta perspectiva de formar lectores competentes y con un buen hábito, se entiende que ya no consiste sólo en transmitir conocimientos sobre el legado literario, sino también en adquirir destrezas que no son innatas, sino que se forman a lo largo de nuestra vida lectora. El objetivo de formar lectores competentes necesita de la lectura por mero placer, muy frecuente y uniéndola a actividades de escritura [Colomer, 1995].

Esta competencia literaria es, como se ha visto antes, la capacidad del lector de construir el significado que el texto le exige, pues se establece un “pacto” entre ambos, en el que los lectores están obligados a seguir las indicaciones que les da el texto. En los procesos de elaboración del significado se dan cita las previsiones y expectativas, pero ahora también la percepción estética, la respuesta emotiva a la intriga, la identificación con los personajes y la variabilidad de interpretaciones. La actividad mental del lector, caracterizada por Colomer como “papel de espectador”, implica:

- Figuración.
- Imaginación (como si estuviera dentro).
- Previsión y retrospección:
 - a. Hipótesis.
 - b. Reflexiones.
- Participación y construcción:
 - a. Identificación emocional.
- Valoración y evaluación:
 - a. Juicios estéticos y morales.

La profesora Colomer [Colomer, 1991], distingue dos clases de comportamiento:

- Comportamiento lector:
 - a) Familiarizarse con el libro: visión de la lectura como algo personal, por placer.
 - b) Construcción del sentido, elaboración de una representación mental del significado de la lectura. Esta construcción o reconstrucción del sentido de una obra literaria se desglosa en distintas operaciones:
 - I) Confrontación de conocimientos previos con los que pone en pie la lectura específica de cada obra.
 - II) Contextualización de las obras.
 - III) Estrategias de lectura: anticipaciones, deducciones, inferencias, autocontrol de la lectura.
- Comportamiento lingüístico:
 - a) Caracterizar y situar el texto desde sus propiedades genéricas y textuales.
 - b) Caracterizar la lengua literaria.

Así pues, una primera conclusión a la que llegamos es que es necesario mostrar a nuestros alumnos no sólo los recursos propios de los textos literarios, sino aquellos correspondientes al circuito cultural en el que se inscriben. En este sentido, la profesora Bertochi afirma que describir en la ESO lo específico literario supone hacer hincapié en las características textuales y extratextuales, pues el texto literario es aquel que se caracteriza por una intencionalidad y aceptabilidad diferentes, como ya se ha señalado; así como por un nivel de planificación mucho más alto. Al mismo tiempo,

192

los textos literarios presentan una alternativa al mundo real que provoca una visión más profunda de éste, por lo que factores emocionales y de motivación son prioritarios.

LO EMOCIONAL EN LA EDUCACIÓN LITERARIA

Al decir del escritor Aidan Chambers, no existe una fórmula mágica para lograr lectores que disfruten con la lectura literaria; pero hay que tener en cuenta que dichos lectores se mueven en una “ecología cultural”: un medio ambiente en el que crecen como lectores “saludables y comprometidos” [Chambers, 1996]. En ese caso, la lectura que primero interesa es la que “nos despierta, abre nuestros ojos, estimula nuestra mente e imaginación, amplía nuestra visión”.

Estos son, justamente, los elementos que se han subrayado recientemente como muy relevantes para formar lectores autónomos y capaces de llevar a cabo lecturas eficaces: los aspectos emocionales y sociales favorecen el aprendizaje de la lectura literaria. En tal caso, dicha lectura deja de ser un repertorio consagrado por la tradición cuya única práctica es el comentario, y pasa a ser una herramienta comunicativa con la que se da sentido a la experiencia del lector, “aclara la identidad individual y colectiva” [Borda, 2002]. La educación literaria se entiende como formadora de alumnos y tiene en cuenta la pasión por la lectura y la historia lectora de cada uno¹¹.

La lectura literaria obra en el lector una especie de iluminación que le permite reconocer sentimientos de los demás, así como los suyos en los de los demás. De ahí, que muchos hayan destacado que se descubren pasiones y vidas ajenas que enriquecen las nuestras [Mata, 2008]; o que la literatura debe ser un “encuentro personal con el libro” [Margallo, 2012]. La verdadera lectura se da cuando los lectores se apropian de los textos y les ofrece el sentido de sus vidas: “todos los lectores buscamos en los libros la metáfora de la felicidad” [Teixidor, 2007].

A esto se le ha llamado la “identificación ético-práctica”. Y se ha recalcado su importancia en la educación literaria no sólo desde estudios de

¹¹ Tener en cuenta los gustos de los alumnos, conocerlos y adoptarlos como punto de partida es una idea básica aceptada en todos los estudios sobre educación literaria. A la lectura libre se une la lectura guiada, susceptible de un aprendizaje progresivo (véase la importancia del canon más abajo).

teoría de la literatura, sino también desde la sociología. Los estudios sobre enseñanza de la literatura llevan advirtiendo desde hace tiempo que la principal causa de los problemas de lectura es la falta de motivación, interés o curiosidad. De ahí, la necesidad de realizar proyectos de lectura basados en la variedad, en los intereses de los alumnos, que proporcionen experiencias relevantes¹².

La sociología de la lectura, por su parte, ha investigado recientemente qué tipo de lecturas son las que afectan más a los lectores y sirven de motor para seguir leyendo. Ya no se estudia prioritariamente el número de libros que se tienen o se leen, ni cuándo se lee más, ni las preferencias; ahora se trata de saber por qué se deja de leer, qué hace que nos guste leer, por qué queremos leer. En este sentido, las conclusiones alcanzadas aseguran que la lectura más significativa es la que une estética y ética: vivir las historias, identificarse con los personajes, pensar qué haríamos nosotros. La literatura permite “probarse en un papel”, favorece los “sueños en vigilia” y hace trabajar imaginativamente nuestros esquemas de conocimiento [Lahire, 2004].

Así pues, la literatura es vista como herramienta que construye la identidad del lector no sólo como tal lector, sino principalmente como individuo. Desde esta perspectiva, se admite que las lecturas deben tener en cuenta valores estéticos y morales también, pues ayudarán al lector a comprender mejor la vida. La identificación con las acciones y, sobre todo con los personajes, ayuda a los lectores a distanciarse y a representarse la realidad de forma más plena, ya que dicha experiencia se expande a través de las vivencias que aparecen en la ficción. El lector no se limita a identificarse con los personajes o a empatizar con valores del argumento, sino que proyecta su intimidad y “descubre la otredad” [Colomer, 2005], permite “mirar con otros ojos”.

Esto conecta con la vertiente socializadora de la lectura, que también ayuda a conocer mejor lo que nos rodea, pues ordena el mundo y se convierte con ello en “modelo de socialización” [Borda, op.cit.]. Los lectores elaboran una visión del mundo a partir de sus lecturas y aprenden mediante la confrontación entre sus representaciones y la que construyen después de la lectura.

¹² La importancia de trabajar por proyectos extensos, de proporcionar lecturas variadas, por muchos investigadores.

En palabras de la profesora Jover, la literatura nos muestra lo esencial de la condición humana y permite que nos reconozcamos en otras vidas y nos comprendamos mejor y comprendamos mejor lo que nos rodea; permite que descifremos mejor nuestro mundo presentando incluso lo que no queremos saber; nos ayuda a pensar alternativas y a anticipar lo que todavía no ha ocurrido pero podría ocurrir. Nos nutre de referentes.

De todo lo anterior se deriva la importancia de fomentar la lectura entre nuestros alumnos, que lean y lean constantemente. Sin embargo, no se refiere tan sólo a proporcionarles lecturas, sino también a proporcionarles ocasiones de leer. En este sentido se han manifestado muchos autores, para quienes lo importante es que se lea. Este es el caso del ya mencionado Chambers, quien en otro artículo defiende que debemos dejar leer a los jóvenes según sus gustos e inclinaciones. El argumento que utiliza es que las lecturas que más nos han llegado a nosotros son las que hemos hecho por mero placer; así que lo mismo cabe decir de nuestros alumnos. Además, las lecturas son también una de las claves de la pertenencia a grupos determinados, que es fundamental a esas edades. De ahí concluye que puede llegar a ser contraproducente inmiscuirse demasiado en los hábitos lectores de nuestros alumnos sancionando o criticando duramente lo que leen (más aún si lo prohibimos). Por ello, la recomendación fundamental que nos da es que nos sirvamos de esas lecturas, que las permitamos y, desde ellas, mostremos otras, enseñemos conceptos teóricos, llevemos a cabo prácticas más “escolares” [Chambers, 2006].

Podemos distinguir, entonces, dos modos de leer: literario y no literario. Y no tiene sentido discutir si uno es el modo esencial de leer y el otro, algo que debería suprimirse, si consideramos válido que los niños sienten necesidad de ambos. (...) Para concluir diremos que cuando los niños abordan la lectura están en condiciones de encontrar su propio material no literario sin ayuda de los docentes, mientras que para transformarse en lectores literarios sí requieren ayuda.

DE CÁNONES, ITINERARIOS, CONSTELACIONES E INTERTEXTOS

Según esta concepción de que es prioritario enseñar a leer, acceder y apreciar la literatura, cobra especial importancia la selección de obras que se va a utilizar, el *canon escolar*. Dicha selección de lecturas para nuestros escolares está sujeta, primeramente, al objetivo principal de la formación lectora. De ahí que haya que tener en cuenta factores lingüísticos, psicológicos, sociales y culturales; así como el nivel de maduración de los propios lectores, donde destaca la experiencia de lectura y sus conocimientos. Por ello, el establecimiento de un canon de este tipo debe hacerse con criterios diferentes a los de cualquier otro canon literario. Veamos algunos puntos que están en constante discusión:

- ¿Qué obras deberían incluirse? En toda selección de títulos, el criterio principal es la calidad estética, obras que hayan superado el tiempo, clásicos juveniles consolidados, o de las que se presuponga que lo superarán, y estén en trance de ser consideradas clásicos. Sin embargo, si se trata de escoger obras para los jóvenes, no hay más remedio que aceptar otros criterios: la proximidad con sus gustos, intereses y preocupaciones; la identificación grupal, obras que se han hecho famosas y todos quieren leerlas; obras que enseñen valores morales y discutan aspectos sociales de actualidad.
- ¿Qué hacer con las obras emblemáticas de nuestra historia literaria? En este punto, la discusión se centra en diversos extremos: lecturas completas o fragmentos; lecturas íntegras o adaptaciones; desde el principio o en cursos superiores.
- ¿Cuántas lecturas? No sólo se trata del número de títulos por evaluación, sino también de la posibilidad de abrir la selección a otras y, en este caso, que la selección esté a cargo del profesor y el alumno se limite a elegir entre las propuestas, o bien que se dé la posibilidad a los alumnos de escoger libremente. Esto último se conecta con el hecho de permitir lecturas voluntarias y cómo valorarlas.

Para sintetizar lo principal, podemos señalar las características generalmente aceptadas de un canon escolar: debe ser cambiante y con capacidad de adaptarse (dinámico), flexible, abierto, con variedad de géneros y tendencias, sujeto a la calidad, a la adecuación a los intereses de

nuestros alumnos concretos, a su capacidad lectora, que también sirva a la educación literaria, que reúna clásicos y literatura actual.

Una vez establecido el canon, debe hacerse una planificación de las actuaciones didácticas que tenga en cuenta la progresiva dificultad técnica de los textos, pero también la dificultad temática: hay obras muy distantes de esos horizontes de los lectores, para las cuales debemos también prepararles. La planificación más evidente es la que se basa en la dificultad técnica. Tanto la profesora Bertochi como la profesora Colomer hacen referencia en sus estudios a un aumento en la dificultad de los textos. La primera afirma que se debe graduar la dificultad desde textos de bajo nivel de “literariedad” hasta textos que cumplan propiedades literarias en todos los componentes: creación de mundos alternativos con función crítica o estética, cumplimiento de normas genéricas, planificación lingüística compleja¹³ y uso de una lengua literaria. El criterio de selección de textos debe considerar el contexto histórico-social y las corrientes literarias e ir desde lo temático a lo simbólico y estilístico. Así, deben escogerse obras más o menos próximas a los lectores y más o menos representativas de su género, autor, época,...

Por su parte, la profesora Colomer también subraya la importancia de seguir una progresión en dificultad que mejore la capacidad interpretativa de los alumnos y su competencia literaria¹⁴. En su obra ya clásica, *La formación del lector literario*, esta autora analiza los elementos de la narrativa juvenil y muestra cómo ha ido incrementándose la complejidad técnica. Este factor puede servir de marco para elaborar ese “itinerario de aprendizaje cultural” del que hablará en una obra posterior: *Andar entre libros*. En su opinión, la progresión de las lecturas debe aunar la calidad literaria, el placer lector y los valores morales de las obras, pues la literatura es una forma de representación de la realidad que permite la construcción de la propia identidad del lector así como la socialización del mismo, pues hace posibles juicios críticos y de valor sobre aspectos emocionales y sociales reflejados en las obras y que el lector contrasta con sus propios esquemas de conocimiento y representaciones del mundo.

¹³ La planificación hace referencia a la necesaria imbricación de los niveles temático, simbólico, ideológico, semántico, léxico, morfológico y fónico. La relación recíproca entre todos ellos es lo que hace imposible la paráfrasis, no así la interpretación; así como la que hace posible que, en los textos literarios, lo formal tenga significado por sí mismos.

¹⁴ Ciertamente, esta exigencia nos la encontramos en todas las visiones sobre la educación literaria y la literatura infantil y juvenil.

Veamos algunos de los apartados en los que se hace posible la progresión de las lecturas:

- La fragmentación narrativa: desde la estructura clásica de planteamiento – nudo – desenlace, hasta la unión de escenas por yuxtaposición, el uso de finales abiertos en vez de cerrados; el uso de otros textos o géneros literarios insertos en el texto principal; el uso de elementos icónicos. Hoy, predominan las obras con distintas líneas narrativas que se unen por encadenamiento o inclusión o alternancia. Respecto al desenlace, éste no es siempre positivo, de hecho se ven cada vez más finales negativos o que dejan el problema irresuelto.
- La focalización: desde el narrador omnisciente, a la focalización en el protagonista. Éste ha llegado a ser predominante en la narrativa juvenil actual. Pero también encontramos novelas con los mismos juegos perspectivistas que la literatura de adultos.
- La distancia narrativa: este elemento hace referencia a la distancia moral, la ideología que se desprende. Se concentran en las alusiones al lector (o al narratario), las alusiones al proceso de la narración, a diversos elementos sociales o culturales, al uso de la parodia o ironía. La mayor o menor explicitud de las mismas hace que las lecturas varíen en dificultad.
- La voz narrativa: desde la heterodiegética, más clásica, a la homodiegética, que permite más experimentación. Pero, sobre todo, es la unión de la voz y el tiempo de la narración lo que complica las lecturas: hechos en pasado o futuro, alternancias con el presente,...
- La modalidad narrativa: el tipo de discurso que predomina, del narrador o de los personajes; la citación directa, indirecta o libre, la relación entre narración y descripción. Se asiste a novelas que han pasado del discurso monológico a la multiplicidad.
- El tiempo, de la historia y del discurso. Las novelas juveniles emplean ya todos los procedimientos y variaciones de las novelas de adultos.
- El pacto con el lector: la ausencia/presencia de comentarios del narrador, la ausencia/presencia del narratario; la ambigüedad del sentido.

Puede verse, sin ánimo de ser más exhaustivos, que las narraciones que leen nuestros alumnos se han llenado de los recursos más complejos que pueden verse en las novelas de adultos. Esta evolución técnica puede servir para diseñar un programa de lecturas cada vez más complejas técnicamente.

Por su parte, la profesora Jover ha defendido la utilización de los temas como hilos conductores que unan obras formando lo que ha llamado “constelaciones literarias”. Así, se crean unas colecciones de obras que están relacionadas por su temática y forman un todo coherente que adquiere gran relevancia para el lector. La tesis de esta autora es que la literatura sirve para mejorar destrezas expresivas y proponer valores y estilos de vida que construyan personas y conformen una ciudadanía democrática. Las lecturas se seleccionan a partir de las inquietudes de los lectores: las relaciones, el sentido de uno mismo, los roles sociales, los valores y conocimientos que guían nuestras sociedades. Los lectores entablan un diálogo con las obras y se reconocen en ellas o contrastan lo que saben.

En el caso de estas constelaciones, destaca el hecho de que se recomienda formar corpus de obras abiertos, flexibles y que no contengan únicamente novelas; además, las obras se escogerán desde el canon clásico, juvenil y el más actual de la literatura infantil y juvenil. Dichos corpus deben formar parte de un proyecto más amplio, de centro, que conecte con áreas transversales y proponga un desarrollo integral de los alumnos. La lectura de las obras se completa con acciones en las que se las contextualiza, presenta la época, se contraponen con otros discursos artísticos.

Algunos ejemplos de constelaciones son los siguientes¹⁵:

- En busca del tesoro: *Jasón y los argonautas, La isla del tesoro, Las aventuras de Tom Sawyer, Moby Dick, Miguel Strogoff, Los tres mosqueteros, El señor de los anillos.*
- Los amores difíciles: *Cyrano de Bergerac, Siete historias para la infanta Margarita, El rumor del oleaje, Píramo y Tisbe, Romeo y Julieta, Heroidas, Sólo queda el amor.*

¹⁵ Estas constelaciones y el trabajo con las lecturas puede consultarse en la web:



- Sentirse raro: *El diario de Ana Frank*, *El baile*, *Huckleberry Finn*, *Colmillo blanco*. En el caso de esta constelación, estas obras actúan como centro de otras constelaciones, con lo que se crea una red de lecturas más amplia y compleja.

En su ensayo, *Un mundo por leer* [Jover 2007, pp. 129 y ss.], da también otros ejemplos: *Moverse de casa*, *Bien y Mal*, *Paz y Guerra*, *Utopías*, *Hombre y Naturaleza*.

Otra posibilidad de relacionar obras para diseñar un proyecto de lectura nos la ofrece la teoría del “intertexto”, desarrollada por el profesor Antonio Mendoza. Se trata de la teoría más importante bajo nuestro punto de vista, porque aúna todos los elementos vistos hasta el momento: las teorías pragmáticas y de recepción de la literatura, la concepción de un lector modelo, las estrategias de lectura en general (tanto de lectura funcional como literaria), las operaciones cognitivas y discursivas. Además, esta teoría nos sirve de base para nuestro trabajo pues parte también de la educación literaria y destaca la importancia de la LIJ en la formación del lector.

Podría decirse que la teoría del intertexto parte de la concepción de la literatura como una red de textos relacionados, como un “constructo intertextual” en el que todas las obras guardan cierta relación en base a reelaboraciones desde unos modelos a los textos subsiguientes. De esta forma, en toda lectura encontramos referentes a otras que es preciso descubrir. La literatura es un espacio cultural donde las obras no son totalmente autónomas y el lector experto o modelo es aquel capaz de descubrir los referentes ocultos en las obras y reaccionar a los estímulos que los textos proponen estableciendo relaciones entre aquéllos y sus conocimientos y vivencias de lectura.

La lectura, como ya se ha dicho en distintas ocasiones, es un acuerdo entre los conocimientos del lector y lo que lee. La actividad de lectura se cifra en la relación entre los conocimientos previos y los que demanda el texto. Es, fundamentalmente, una relación interactiva texto – lector. En este sentido, el lector debe poseer una gran cantidad de conocimientos y estrategias de lectura para alcanzar a construir el verdadero significado de lo que lee. La comprensión depende de que sea capaz de descubrir todas las relaciones que se le proponen y establezca una conexión relevante entre el contenido y su experiencia personal. Un lector competente, apreciará las

referencias y las valorará, concebirá la literatura como ese espacio cultural complejo.

Es preciso, entonces, diseñar actividades que evidencien esas relaciones entre las obras y que enseñen a los jóvenes a hacer aportaciones significativas. Las relaciones de las obras van desde elementos arquetípicos hasta elementos lingüísticos concretos, pasando por tópicos, estilos, modelos genéricos. Se trata de proporcionar a nuestros alumnos referentes literarios, lingüísticos, enciclopédicos y culturales, pues se persigue la construcción de un intertexto lector lo más completo posible.

Dentro del concepto de intertextualidad, es necesario distinguir dos tipos de intertextos: intertexto discursivo e intertexto lector. El primero hace referencia a las relaciones más o menos explícitas que mantienen los propios textos. Son los vínculos entre las obras que pueden adoptar distintas formas: inclusión, alusión, transformación o contraste de elementos temáticos, formales o tipológicos. En este punto, se distingue entre “hipotextos”, textos originarios, primarios, subyacentes; “hipertextos”, textos resultantes de las modificaciones mencionadas; “paratextos”, títulos, citas, etc.

El intertexto lector es la capacidad de activar las destrezas propias de la competencia literaria y de la competencia lectora para identificar claves y recursos discursivos, formales, temáticos o intencionales. El intertexto lector gestiona la conexión entre las lecturas y los esquemas de conocimiento y culturales del lector. Pero no sólo habilita esos saberes necesarios para una lectura significativa y activa, sino que potencia el valor lúdico de la misma, pues permite apreciar la intención estética y valorar su efecto; en otras palabras, da al lector una imagen positiva de sí mismo y del acto de lectura, reforzando ambos.

Estos dos últimos aspectos nos conducen a la educación literaria ya que, aunque la competencia lectora y la intertextualidad son elementos generales a todo acto de lectura, es en la literatura donde la imagen del lector y el valor lúdico se ven aumentados, como ya hemos defendido más arriba. En ese caso, la educación literaria tiene como objetivo principal formar lectores que desarrollen su intertexto lector y adquieran un fondo de lecturas que les permita acceder a muchas otras en su vida adulta.

El intertexto lector es la pieza clave de nuestra exposición, pues, en palabras del profesor Mendoza: “enlaza las aportaciones de la competencia lectora con las de la competencia literaria durante la actividad receptora”.

En consecuencia, nos valdremos de la literatura para trabajar la formación lectora de nuestros alumnos de una manera más “accesible”.

Ahora, bien, ¿qué literatura? También aquí nos valdremos como justificación teórica de las tesis del profesor Mendoza en las que sostiene la importancia de la LIJ como “canon de formación”. La LIJ se revela como una literatura “excelente para construir el intertexto lector”, consolidarlo desde posiciones cercanas a los alumnos. En su opinión, la LIJ tiene un valor didáctico importante ya que tiene en cuenta al lector y eso hace que use procedimientos intertextuales de manera muy significativa. Así, en las obras infantiles y juveniles se da una gran presencia de la hipertextualidad y sirven para adiestrar al lector en el establecimiento de conexiones y en la formulación de expectativas.

LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL (LIJ)

De entre las selecciones que caben hacerse de los libros que leerán nuestros alumnos, una es la que toma como criterio la edad del lector. En este sentido, puede uno preguntarse si existe una literatura infantil y juvenil, o se trata de obras que casi podríamos calificar “de encargo”. El profesor Cerrillo nos da la clave de por qué muchas veces tenemos esta impresión afirmando que este tipo de literatura se dirige específicamente a sus lectores y, por ello, se ve afectada por las modas y tendencias grupales de los jóvenes (más aún que en el caso de la literatura para niños). Ello obedece a que es una “literatura periférica”¹⁶. Este investigador coincide con Mendoza en la relevancia de estos libros en el proceso de formación del lector, pues constituyen una aportación esencial a la infancia y a la adolescencia en el sentido de que con el primer contacto con la creación literaria; pero, como hemos dicho más arriba, también aportan conocimiento del mundo, contribuyen al desarrollo de la personalidad y de la creatividad y el juicio crítico [Cerrillo, 2013].

Este mismo valor formativo se desprende de la definición que da la profesora Lluch [2003], que opina que la LIJ se define por establecer una comunicación literaria con lectores de esta edad, por proponer

¹⁶ Este concepto se debe a los estudios que caracterizan la literatura como un “polisistema” en el que hay representantes canónicos, centrales, y otros menos típicos y que ocupan la periferia del sistema.

entretenimiento artístico pero también por buscar crear una “competencia lingüística, narrativa, literaria o ideológica” y por ser un tipo de literatura expuesta a las interferencias y tendencias evolutivas pues necesita adecuarse a sus lectores. No obstante, esta investigadora establece una serie de criterios que singularizan esta literatura y le dan carta de naturaleza. Así, en primer lugar, posee unos condicionantes pragmáticos especiales tales como el circuito literario, en el que cobra especial relieve la escuela y el llamado “doble receptor”: el adulto que elige la obra y el propio lector. Por otro lado, ese primer receptor suele llevar a cabo funciones de gran importancia como fomentar hábitos de lectura placentera, ayudar a leer, orientar la lectura extraescolar, ... En segundo lugar, esta literatura se diferencia de la de adultos por el valor y la función de los paratextos. Estos no sólo guían la elección de las obras, sino que también ayudan al lector y, en correspondencia, permiten al autor aumentar la complejidad estilística de las obras. De ahí la importancia de enseñar a leer estos elementos, pues facilitan la comprensión. En tercer lugar, la profesora Lluch señala expresamente que la literatura infantil y juvenil se caracteriza también por las relaciones intertextuales que establece con textos tan dispares como los currículos, la televisión, el cine y otros dentro de lo paraliterario.

Así pues, una vez que hemos establecido el valor de este tipo de literatura¹⁷, conviene advertir del mayor peligro que comporta: caer en la pedagogía moral, en la selección de lecturas desde un “utilitarismo curricular”. A la postre, esta literatura es también *literatura*, por lo que la calidad estética debe ser un criterio básico y descartar obras simples o ramplonas. En relación con ello, se ha especificado una característica de estas obras que nos interesa en gran medida y es su carácter “fronterizo” [Colomer, 1999 y Cerrillo 2013]. En la literatura de adultos, no es importante la figura del “mediador”, pues existe igualdad entre el autor y el lector. En cambio, en la LIJ, incluso cuando se trata de jóvenes, debe haber alguien que realice una selección de los libros y diseñe una progresión para el aprendizaje de una lectura cada vez más madura. En el caso de lectores juveniles, se ha aceptado que hay que buscar el completo desarrollo del lector, que además se encuentra en una “fase estético literaria” (más que de aprender elementos propios del contenido o de la estructura). Los lectores

¹⁷ Su existencia está fuera de toda duda, pues ocupa el 12 % de la edición de libros y ha llegado a facturar 350 millones de euros. Así pues, es un tipo de literatura que ha ganado visibilidad y ha conllevado una mayor profesionalización del sector.

jóvenes deben aprender a leer desde su experiencia e intereses y responder a los textos como se ha visto a propósito del intertexto.

La literatura juvenil actual se caracteriza por una muy amplia variedad temática y por incorporar todos los recursos técnicos de la literatura de adultos. En primer lugar, se tratan todos los temas sin querer adoctrinar ni aleccionar. En segundo lugar, encontramos obras (especialmente novelas) en las se dan cita los procedimientos estilísticos más complejos, siempre al servicio del argumento.

Si quisiéramos trazar una breve evolución de la LIJ, encontraríamos unas tendencias que se suceden en todas las etapas. La primera de ellas es el valor de los relatos folclóricos. En un primer momento, su valor se concentró en el poder pedagógico de estas historias que mostraban modelos de conducta y comportamiento. De ahí, los vaivenes que han sufrido entre la perspectiva de proporcionar versiones edulcoradas o “correctas” y versiones originales, por crudas que fueran. Además de otro tipo de versiones más estéticas que caen en corrientes posmodernas o en juegos literarios (que también tienen su importancia para el intertexto del lector).

En segundo lugar, destacan desde siempre las historias de aventuras con toda su variedad de componentes: mundos exóticos, piratas y navegaciones, viajes y descubrimientos,... La aventura ha ido adaptándose a los tiempos, por lo que sus elementos han sufrido diversas modernizaciones, aunque el esquema se mantiene en gran medida. No obstante, merece la pena destacar que las aventuras no son meros juegos para el disfrute del lector, pues suponen también la madurez del protagonista y su acceso a la vida adulta un tanto traumático.

En tercer lugar, la historias realistas, de protagonista de la misma edad que los lectores. En esta corriente realista es donde más temas han entrado modernamente, pues no se excluye ninguno por polémico o duro que sea. Se ha subrayado la importancia de la adaptación de la literatura juvenil a los tipos cambiantes de sociedad, así como la facilidad con que los nuevos modelos de familias o estructuras sociales han tenido acceso en las novelas.

La cuarta corriente dominadora de la LIJ es la fantasía. Esta también ha sufrido evoluciones desde las historias con protagonista animal, hasta las “fantasías épicas” actuales que han llegado a copar el mercado editorial. En general, puede decirse que la fantasía también tiene una lectura más profunda pues permite interpretar la realidad desde perspectivas inusuales. La profesora Colomer en el panorama que traza sobre la evolución de la LIJ menciona dos tendencias en las que se produce una adaptación a géneros

adultos: la ciencia ficción y la novela policiaca¹⁸, esta última en la forma de la “novela negra”, de tintes más comprometidos y sociales.

CÓMO TRABAJAR ESTAS LECTURAS. EL PROYECTO

Los proyectos son la herramienta más adecuada para este concepto de educación literaria que hemos mostrado. Muchos autores han señalado la importancia de trabajar la lectura de forma “extensiva”: no sólo durante mucho tiempo, sino que una organización secuenciada de tareas que persiguen objetivos concretos pero todos ellos tendentes a un fin comunicativo y más general que implica eso que se hemos llamado “transformar el conocimiento”. La profesora Margallo [2012] sintetiza alguna de las ventajas del trabajo por tareas:

- Son muy significativos, pues las tareas son próximas, cercanas a las situaciones comunicativas de nuestros alumnos.
- Son tareas con unos objetivos muy definidos, por lo que la lectura cobra mucho sentido. La selección de determinados aspectos mejora la comprensión lectora, y los proyectos, en sus distintas secuencias pueden focalizar aspectos tan valiosos como la comprensión literal, la realización de inferencias o predicciones, los juicios críticos o estéticos.
- Exige conectar aprendizajes muy diversos para resolver las tareas.

Además de estos aspectos propios de la construcción del significado y de la lectura operativa, también se ha señalado que los proyectos fomentan el hábito lector, pues hacen posible la creación de conductas perdurables [Lomas, 2007]¹⁹.

Por otro lado, los proyectos permiten diseñar una progresión en la dificultad de las tareas pues crean su propio contexto de aprendizaje y facilitan un diseño de tareas en creciente complejidad para que los alumnos mejoren sus estrategias cognitivas y retóricas de lectura.

La profesora Colomer especifica algunas características de estos proyectos:

¹⁸ Esta obra de la profesora Colomer data de 1999, hoy estos géneros ya no llaman la atención y, en realidad, puede decirse que el resto de tendencias también muestran un acercamiento a la literatura de adultos.

¹⁹ También la profesora Colomer defiende estas virtudes de los proyectos y añade que unen la lectura y la escritura, son englobadores e integran usos y ejemplos comunicativos [2008].

- Deben ser extensos.
- Deben favorecer la lectura diaria y la lectura individual.
- Deben promover actividades creativas.
- Hacen posibles intervenciones del profesor, que actúa como un mediador que responde preguntas, dudas o hace comentarios y facilita interpretaciones.
- Permiten “leer con los demás”: son instrumentos que favorecen la capacidad socializadora de la lectura, pues convierten la clase en una comunidad de lectores en donde todos se benefician de la competencia de los demás. Potencian la expresión de la opinión, las actividades de reflexión y la exploración conjunta del significado de las obras.
- Son la herramienta básica del “itinerario de aprendizaje cultural”, pues unen la calidad literaria, el placer de la lectura y los valores emocionales y morales.

Otras recomendaciones que hemos recopilado de distintas obras y artículos sobre la lectura y la literatura infantil y juvenil son las siguientes:

- Lectura de obras enteras.
- Lectura cooperativa, como hemos visto, fomentar las interpretaciones compartidas.
- Lectura interactiva, que suponga un diálogo del lector con la obra, potenciando la identificación ético-práctica, la respuesta a interrogantes emocionales y morales y la imagen de nuestros alumnos como lectores autónomos.
- Presentar las obras, contextualizarlas.
- Hacer posible una gran variedad de lecturas: géneros, modos y medios. Facilitar el acceso a la diversidad de lecturas posibles en nuestra sociedad.

En resumidas cuentas, todas estas estrategias pedagógicas que ya utilizamos en nuestras prácticas diarias, y otras que conocemos, buscan alcanzar objetivos cognitivos, afectivos y estéticos, que son los que estructuran la lectura y, principalmente, la literaria.

DE LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL A LA DE ADULTOS

Todos los investigadores que se han acercado a la LIJ han señalado su valor de entrada a la lectura literaria y su acercamiento a los modelos literarios que, como adultos, podrán manejar en nuestra sociedad los jóvenes cuando dejen de ser alumnos. Tanto por su temática, como por el estilo y el circuito cultural, los libros juveniles constituyen el modelo desde el que construir lectores de futuro. Desde el argumento, se destacan los temas realistas, introspectivos, fantásticos, de ciencia ficción y épicos. Desde la técnica, se ha hecho hincapié en la experimentación formal de muchas obras. Tanto una característica como la otra, obligan a los jóvenes lectores a desarrollar su competencia a progresar en su experiencia de lectura.

Así pues, podemos afirmar que la lectura de libros juveniles conduce a la lectura de libros adultos. Esto hace que debamos adoptar una perspectiva en la enseñanza que tome en cuenta la posición del lector y la experiencia personal de la lectura. Igualmente, la selección de obras deberá tener en cuenta los criterios ya dichos de calidad literaria, significación histórica y cultural, itinerario lector, empatía con los lectores y capacidad para formar lectores y promover su educación literaria.

A este respecto, podemos considerar un tipo de lecturas que se han calificado como “crossover” y que pertenecen a una zona indeterminada entre la lectura de adultos o de jóvenes. De hecho, tienen lectores en todas las franjas de edad desde la adolescencia. Son las ya conocidas: *Harry Potter*, *El niño con el pijama de rayas*, *La historia interminable*, *La evolución de Calpurnia Tate*, *El guardián entre el centeno*. O las más modernas: *La edad de la ira*, *Las heridas de los elefantes*, incluso *Andanzas del impresor Zollinger* que hemos leído con los alumnos de segundo de bachillerato hace pocos días.

Estas obras constituyen el ejemplo más claro de lo que he querido expresar y casi diríamos que la demostración evidente de la tesis que sostenemos: desde la literatura juvenil podemos formar lectores autónomos, críticos, eficaces y que no pierdan el gusto por leer, lectores con buen hábito. Además, según hemos también defendido, ser buenos lectores de literatura nos hará buenos lectores en nuestras prácticas diarias y sociales:

La habilidad de interpretar todos los textos con sutileza es la base esencial de nuestra vida diaria (...) La lectura literaria se trata de eso. Por consiguiente debe ser el corazón de la educación

[Aidan Chambers, “Cómo formar lectores”].

FIN

Llegados a este punto, podremos convenir en que lo que buscamos es desarrollar la competencia lectora de nuestros alumnos usando como punto de partida la competencia literaria, que engloba a aquélla. Nuestra principal obligación es explorar con nuestros alumnos habilidades y estrategias de lectura que aumenten su nivel de comprensión para que aumente con él su gusto por leer. Y debemos hacerlo como mediadores que están en una situación de privilegio, pues tenemos gran influencia sobre nuestros alumnos. Pero es un privilegio que esconde una gran responsabilidad.

“Los profesores y las escuelas no son responsables de los niños y adolescentes que no quieren leer, sino de los que no saben leer”.

[Víctor Moreno, “¿Qué hacemos con la lectura?” Revista *CLIJ*, nº 166, 2003].

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

AÑÓN, Elia María (et. al.) [2010]: *Con firma Leer para aprender en la era digital*.

Consultado en http://www.mcu.es/libro/docs/MC/Observatorio/pdf/leer_aprender_MEducacion.pdf

BORDA, M^a Isabel [2002]: *Literatura infantil y juvenil. Teoría y didáctica*. Granada: Grupo Editorial Universitario.

CASSANY, Daniel: *Aproximaciones a la lectura crítica*. Consultado para este artículo en <http://www.upf.es/dtf/personal/danielcass>.

CERRILLO, P.C. [2013]: *LJ. Literatura mayor de edad*. Cuenca: Ediciones UCLM.

—“Educación literaria y canon escolar de lecturas”. Consultado en noviembre de 2012 en http://docentes.leer.es/files/2012/03/art_prof_canonescolar_pedrocerrillo_acc.pdf

CHAMBERS, A. [1997]: “Cómo formar lectores” en la revista *Hojas de lectura*, nº45, pag 2-9.

— [2006]: “¿Qué hacemos con la basura? En la revista *Imaginaria*, nº 183, consultado en diciembre de 2012 en www.imaginaria.com.ar

COLOMER, T. [1991]: *De la enseñanza de la literatura a la educación literaria*. En Comunicación, Lenguaje y Educación.

— [1995]: *La adquisición de la competencia literaria*. En Textos, 4.

- [1999]: *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid: Síntesis.
- [2005]: *Andar entre libros. La lectura literaria en la escuela*. México: FCC (1ª reimpresión 2008).
- [2009]: *Lecturas adolescentes*. Barcelona: Graó.
- COLL, C. [2005]: *Lectura y alfabetismo en la sociedad de la información*. Consultado en www.uoc.edu/uocpapers.
- EAGLETON, T: [1995]: “¿Qué es la literatura?”. En *Textos*, nº4.
- FERNÁNDEZ PAZ, A. [2007]: “Lectura y libros en la educación secundaria”. *Textos de Didáctica de la Lengua y la Literatura: La construcción del hábito lector*. Barcelona: Graó, pp. 46-56.
- GARCÍA ANDRÉS, M. Ángel: *Leer y escribir en la era de Internet*. Consultado en http://www.mcu.es/libro/docs/MC/Observatorio/pdf/leer_aprender_MEducacion.pdf (diciembre 2013)
- GONZÁLEZ LANDA, Mª Carmen [2009]: “Aproximación al leer y al escribir como procesos interactivos y situados”, en *Didáctica de Lengua y Literatura*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid,
- HERNANDEZ MARTÍN, A. y QUINTERO, A.[1999]: *Comprensión y composición escrita*. Madrid: Ed. Síntesis.
- JOVER, G. [2007]: *Un mundo por leer*. Barcelona: Octaedro.
- [2008]: “Se está haciendo cada vez más tarde”, en Lomas, C. (2008): *Textos literarios y contextos escolares. La escuela en la literatura y la literatura en la escuela*. Barcelona: Graó, pp.149-178.
- (coord.) [2009]: *Constelaciones literarias. Sentirse raro. Miradas sobre la adolescencia*. Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Delegación Provincial de Málaga [Consultado en http://www.juntadeandalucia.es/averroes/bibliotecaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=237:constelaciones-literarias-sentirse-raro-miradas-sobre-la-adolescencia&catid=50:separatas&Itemid=81, 3 de marzo, 2013].
- LAHIRE, B. (comp), [2004]: *Sociología de la lectura*. Barcelona: Gedisa.
- LARA, Tíscar [2008]: *Alfabetizar en la cultura digital*”. Consultado en http://tiscar.com/wpcontent/uploads/2011/07/ALFABETIZAR_EN_LA_CULTURA_DIGITAL-TISCAR-LARA-COMPETENCIA_DIGITAL_LENGUA-2008.pdf (enero 2014)
- LOMAS, C. [2007]: “La construcción del hábito de leer”. *Textos de Didáctica de la Lengua y la Literatura: La construcción del hábito lector*. Barcelona: Graó, pp. 9-19.
- LÓPEZ VALERO, A y ENCABO FERNÁNDEZ, E. [2005]: “Ética, estética y educación literaria”. En Abril, M. (2005): *Lectura y literatura infantil y juvenil*, pp. 171-187.
- MARGALLO, A.M. [2012]:”La educación literaria en los proyectos de trabajo”, en *Revista iberoamericana de educación*, nº 59 pp. 139-156.
- MECD [2009]: *La lectura en PISA* Consultado enero 2013, en <https://www.mecd.gob.es/dctm/evaluacion/internacional/lectura-en-pisa.pdf?documentId=0901e72b8072f8d9>

- MECD [2013]: *Hábitos de lectura y compra de libros en España, 2012*. Observatorio del libro y la lectura.
- MENDOZA, A. [2003]: *Intertextos. Aspectos sobre la recepción del discurso artístico*. Cuenca: Ediciones UCLM
- [2008]: *Textos entre textos*. Barcelona: Horsori.
- MORENO, V. [2003]: “¿Qué hacemos con la lectura?”, revista *CLIJ*, nº166.
- PASCUAL DÍEZ, J [2008]: “*Las tensiones pedagógicas en la promoción de la lectura*”. En *Textos entre textos: las conexiones textuales en la formación del lector*. Barcelona: Horsori
- PÉREZ TORNERO, José Manuel: “El aprendizaje de la lectura comprensiva y crítica”. Consultado en <http://docentes.leer.es/2011/05/11/el-aprendizaje-de-la-lectura-comprensiva-y-critica/> (enero 2014).
- REYES, G. [1997]: “Pragmática y literatura I”. En *Textos*, 12. “Pragmática y literatura II”. En *Textos*, 13.
- RODRÍGUEZ-ILLERA, José Luis [2003]: “La lectura electrónica”, en *Cultura y Educación*.
- TEIXIDOR, E. [2007]: *La lectura y la vida*. Barcelona: Ariel.
- ZAYAS, Felipe: “Leer en la Red”, consultado en http://docentes.leer.es/files/2009/05/art_prof_ep_eso_leerenlared_felipezayas.pdf (enero 2014)
- [2012]: *La competencia lectora según PISA*. Barcelona: Graó.

LA EDUCACIÓN EN FICHTE

José Manuel Sánchez López
Departamento de Filosofía

Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) fue un pensador alemán, inscrito en la corriente del idealismo alemán heredera de la filosofía kantiana. Este autor suele estar clasificado por parte de la historiografía como el padre del nacionalismo romántico, una ideología contraria a la Ilustración, que tiende a encerrar a los individuos en una cárcel identitaria y les aleja de cualquier proyecto cosmopolita.

No obstante, creemos necesario revisar esta interpretación, a nuestro entender basada en la lectura unilateral y exclusiva de una de sus obras más circunstanciales y conocidas, los *Discursos a la nación alemana* [1806], escrita para exhortar a sus compatriotas a resistir la ocupación napoleónica. Si uno se fija en el resto de sus obras, especialmente la *Ética* [1798] y *Los caracteres de la edad contemporánea* [1804], creemos que el mensaje de esos discursos queda enormemente matizado, y puede verse el pensamiento de este autor como el de un pleno discípulo de Kant, alguien que propone la convivencia racional en una sociedad mundial como meta de la Humanidad¹, no la guerra sin piedad entre identidades nacionales².

Pues bien, precisamente es la educación el arma que nuestro autor propone a sus compatriotas como la más valiosa para la regeneración nacional. Pues la ocupación por una potencia extranjera no es, según él, la causa de la decadencia de la cultura alemana, sino más bien uno de sus

¹ “todo aquel que cree en la espiritualidad y en la libertad de esta espiritualidad y desee su desarrollo eterno dentro de la libertad, no importa dónde haya nacido ni en qué idioma hable, es de nuestra raza, nos pertenece y se unirá a nosotros. El que cree en el estancamiento (...) o sencillamente pone al timón del gobierno del mundo una naturaleza muerta, donde quiera que haya nacido y hable el idioma que hable, no es alemán, es extraño a nosotros, y es de desear que se separe de nosotros por completo y cuanto antes mejor”, J. G. Fichte, “Discursos a la nación alemana”. Editorial Tecnos, 2002, pg. 131.

² “Alemania no es más que un medio, y no un fin en sí mismo, un medio para el objetivo histórico de la Humanidad entera, a saber, la realización de un reino de la razón sobre la tierra.”, «Nationalisme et cosmopolitisme», Jacinto Rivera de Rosales. (Colloque: *Fichte et la politique*). Madrid, le 4 mai 2007, pg. 15.

efectos. Debemos buscar en nosotros mismos las causas de nuestra decadencia, decía Fichte. Una educación correctamente planteada es, según nuestro autor, la garantía más fiable de la prosperidad no sólo de una nación, sino también de cada uno de sus individuos. Por eso creímos oportuno revisar su concepto de educación nacional, en unas fechas tan importantes para un centro educativo como su aniversario número 50, pues sigue siendo útil para una sociedad que está atravesando horas bajas, como aquella sociedad alemana a la que se dirigía Fichte.

El planteamiento que hace Fichte de la tarea educativa se basa en la tesis central de la filosofía del idealismo alemán: mi realidad viene determinada por mi propia mente. Por supuesto, no en cuanto realidad objetiva (lo cual significaría decir que las cosas existen porque yo las pienso), sino sólo en cuanto realidad conocida por mí (lo cual quiere decir que concibo la realidad fuertemente influido por mis propias ideas o estructuras mentales)³. De ahí la enorme utilidad que puede tener para el desarrollo personal ser educado en el arte de manejar ideas, pues son las ideas que hay en mi mente las que determinan qué es para mí lo real. Y ese arte de manejar ideas es la filosofía, que junto a otra serie de disciplinas suelen estar relegadas en los planes de estudios de las épocas fuertemente empiristas como meras disciplinas de recreo, por no centrarse en lo inmediatamente útil. Fichte plantea que estas disciplinas, que tienden a formar la mente, son las más útiles de todas, pues al formar la mente formamos toda nuestra realidad, que viene definida por ella⁴.

Pues bien, en la educación fichteana es vital que el individuo no se quede atrapado en lo inmediato, sino que sepa abrir su mente hacia lo universal, desde el profundo conocimiento de su circunstancia particular y su inserción en ella. El conocimiento de sí mismo necesariamente debe pasar por el conocimiento de las propias raíces nacionales (lengua, costumbres), pero no para quedarse atrapado en ellas, en una cárcel identitaria⁵, sino para trascender esa identidad hacia otra superior, una

³ “Todo objeto viene a la conciencia sólo bajo la condición de que yo sea consciente también de mí mismo, el sujeto que está siendo consciente.”, Fichte, J. G., “*Ensayo de una nueva exposición de la Doctrina de la Ciencia*”, editorial Tecnos, Madrid, 1987, pg. 115.

⁴ “Yo no tengo hambre porque exista comida para mí, sino que algo se convierte en comida para mí porque yo tengo hambre”, Fichte, J. G.; “*Ética*”, ediciones Akal, Madrid, 2005, pg. 173.

⁵ Plenamente estaría de acuerdo Fichte con la crítica al nacionalismo excluyente que hace Amin Maalouf en su obra “*Las identidades asesinas*”

comunidad cosmopolita de toda la Humanidad en base a su común razón, una especie de “reino de los fines” kantiano, o en el lenguaje de nuestra época, una democracia global con unas leyes racionales, la ONU que todo individuo racional anhela.

Decía Ortega y Gasset que uno de los males de España era su tendencia al aislamiento, a mirarse el ombligo y regodearse en él. Esa tendencia al ensimismamiento es lo que una educación fichteana quiere evitar, y el instrumento para ello es el profundo conocimiento de quiénes somos, de la propia identidad cultural, como una de las caras de la naturaleza universal del ser humano. Las culturas nacionales nunca estarían en guerra, para Fichte, si son culturas racionales, pues por serlo tenderían siempre a la unión en una identidad superior. Estarían en guerra sólo contra la ignorancia y la barbarie, que buscan eliminar por todos los medios, y la educación sería su principal arma.

Para que el individuo así educado abra su mente hacia la dimensión universal de la razón y de la Humanidad, es necesario según nuestro autor⁶ que su mente no se acostumbre a la realidad como si esta fuera algo cotidiano, manido y falto de interés. La experiencia educativa debe ser una experiencia de convulsión permanente, de asombro perpetuo, que a cada uno le vendrá desde la disciplina a la que su persona sea más afín. Si no existe esa experiencia fundacional de la persona, la experiencia genuinamente filosófica que consiste en preguntarse continuamente por el fundamento de lo real, ninguna mente humana puede remontarse más allá de su simple circunstancia cotidiana, de lo que le sirve en ese momento o en su corta vida.

Un centro educativo, para nuestro autor, debe ser un lugar que facilite este tipo de experiencias de despertar de una mente en el asombro ante la realidad, y los profesores tienen el privilegio de ser espectadores de ese

⁶ Fichte sigue aquí las ideas del pedagogo J.H. Pestalozzi (1746-1827), del que se confiesa admirador. Podemos ver su coincidencia en citas como esta: “En tanto los maestros no se tomen la molestia o no sean capaces de infundir en sus pupilos un vivo interés por aprender, no tienen derecho a quejarse de su falta de atención ni de la aversión de algunos niños hacia la enseñanza. Si pudiéramos ser testigos del indescriptible aburrimiento que invade el alma infantil cuando se pasan una tras otra las fatigosas horas ocupándose en cosas que no causan ningún aliciente en los niños ni pueden parecerles de alguna utilidad, y si quisiéramos acordarnos de esos mismos hechos que nos ocurrieron en nuestra propia infancia, no nos extrañaríamos ya más de la pereza del escolar que se arrastra hacia la escuela como una babosa.” Pestalozzi, J. H.; *“Cartas sobre educación infantil”*, editorial Tecnos, Madrid, 2006, pg. 123.

maravilloso acontecimiento, a la vez que sus facilitadores. No debe ser una tarea rutinaria de traspaso de conocimientos que resbalan por un alma impermeable al asombro, sino por el contrario debe ser una convulsión permanente de la misma, hora tras hora, día tras día, hasta que el alumno pueda seguir por sí mismo alimentando esa llama de curiosidad que le habremos encendido, la llama del alma que según Platón ya nunca más se apaga una vez que se ha encendido⁷.

La experiencia educativa, pues, en la que se basa la regeneración personal y nacional, es para Fichte una experiencia de extrañamiento ante la realidad, de asombro ante lo que quizá todos los días tenemos delante de nosotros⁸. Y esa extrañeza despierta la insaciable curiosidad que es la clave de una felicidad continua, pues aleja a la mente de su mayor enemigo, una de las plagas de nuestra cultura: el tedio⁹. En una mente bien amueblada, despierta, no cabe el aburrimiento, según Fichte. Y una mente despierta e inquieta, para la cual toda la realidad es un inabarcable campo de investigación y de asombro, es la garantía de una vida plena de felicidad. Ese es el regalo de una buena labor educativa, una mente bien amueblada que permita al sujeto ver el mundo como un campo de batalla para ejercitarse a la vez que para quedar admirado por él.

En definitiva, Fichte concibe la educación no de otra manera sino como el *sapere aude* kantiano¹⁰: consiste en enseñar al sujeto a pensar por sí mismo, a disfrutar de su propia capacidad de crecimiento personal cuando su mente ha quedado atenta a la realidad, que de ese modo hace suya. Es una educación para la autonomía personal, dentro del programa ilustrado en el que se inscribe Fichte, según nuestra interpretación. No consiste en adoctrinar al alumno para reforzar en él una ciega inscripción a la identidad

⁷ Platón, Carta VII.

⁸ Decía Aldous Huxley que requiere un considerable esfuerzo ver lo que todos los días tenemos ante nuestras narices.

⁹ “La idea, y sólo la idea (...) satisface y hace feliz al espíritu. Una edad que carece de la idea ha de sentir necesariamente por ello un gran vacío que se patentiza como un tedio infinito”, Fichte, “Los caracteres de la edad contemporánea”, Biblioteca de la Revista de Occidente, Madrid, 1976, pg. 76.

¹⁰ “*La Ilustración es la salida del hombre de su autoculpable minoría de edad*. La minoría de edad significa la incapacidad de servirse de su propio entendimiento sin la guía de otro. *Uno mismo es culpable* de esta minoría de edad cuando la causa de ella no reside en la carencia de entendimiento, sino en la falta de decisión y valor para servirse por sí mismo de él sin la guía de otro. *Sapere aude!* Ten valor de servirte de tu propio entendimiento!, he aquí el lema de la Ilustración.”, I. Kant, “¿Qué es la Ilustración?”, Tecnos, Madrid, 1993, pg. 17.

nacional establecida. Por el contrario, consiste en despertar su mente a la manera del tábano socrático, pincharle para que no se adormezca y de esta manera sea activa a la hora de cuestionarse su realidad y comprenderla. Esa es la experiencia liberadora, vivificadora, en que debe consistir la educación según nuestro autor, una carrera hacia la maduración de uno mismo y la entrada en la mayoría de edad que representa el uso autónomo de la razón. Consiste en reavivar en ellos el sentido de lo inteligible, adormecido por una época que sólo valora lo inmediatamente útil, con un ramplón empirismo que sólo reconoce lo que puede tocarse.

En este sentido la idea fichteana de educación consiste en una reivindicación de lo inútil, pues así son juzgadas las humanidades o toda disciplina más centrada en lo espiritual que en lo tangible. La cultura occidental nació en una Grecia maravillada ante estas disciplinas ociosas, inútiles para el resto de culturas antiguas aquejadas del filisteísmo del que según Fichte carecían los griegos. Se trata, según él, de revivir en el alumno esa capacidad de maravillarse ante lo inteligible, ante lo que aparentemente no es útil en ningún sentido inmediato, porque de otra manera la mente humana queda cercenada de una de sus más valiosas dimensiones.

Y esta experiencia del despertar racional tiene una dimensión intersubjetiva según Fichte, nunca es solitaria, aunque ocurra en la intimidad de la conciencia¹¹. Pues la ciencia y la racionalidad son tareas de la Humanidad, no de cada uno, y es a través del contacto con otros como cada uno entra en ella. El reconocimiento del orden racional de la realidad lleva al sujeto al descubrimiento del otro como conexión racional con ese orden, según Fichte. La educación, entre otras cosas, deriva en el descubrimiento de los semejantes como compañeros en la búsqueda de la verdad, del conocimiento, de lo inteligible. La experiencia educativa es una experiencia intersubjetiva, que lleva al descubrimiento de la otra subjetividad que se esconde tras el rostro que me habla, con el cual razono en esa búsqueda de la verdad. La educación nos inserta en la vida inteligible de la especie, nos redime de la solitaria irracionalidad, en la cual acechan las cerradas creencias, y nos permite buscar la común verdad con los otros, que adquieren así una condición esencial de compañeros en la búsqueda. El

¹¹ “El hombre (...) sólo será hombre entre los hombres; (...). *Si debe ser el hombre, entonces tienen que existir muchos.* (...)”, Fichte, J. G.; “*Fundamento del derecho natural según los principios de la Doctrina de la Ciencia*”, Centro de estudios constitucionales, Madrid, 1994, pgs. 133-134.

ejercicio de la razón nos saca de la soledad de la sinrazón, para Fichte, nos saca de la irracionalidad que nos aísla y nos encamina a la razón común, a la utopía kantiana del reino de los fines, o en el planteamiento de Fichte a la sociedad global racional en la que quedarán cumplidas todas las identidades nacionales e individuales, algo que sin remedio ocurrirá antes o después, dentro de su optimismo histórico.

Desde este punto de vista, el resto de sujetos no son unos competidores, sino más bien colaboradores. El otro es para el sujeto fichteano más bien una promesa, antes que un competidor, pues es en comunidad con él como podré llegar a la verdad final, o al menos progresar en su búsqueda. La educación en la razón común aglutina a la Humanidad, y ese es el propósito de la misma en Fichte. Toda auténtica educación lo es para la convivencia, según nuestro autor, y no existirá ninguna sociedad universal desarrollada que no sepa articular la convivencia, primero desde leyes racionales externas a los sujetos, y más adelante cada sujeto desde su propia conciencia racional cuando el rostro de sus semejantes despierte en ellos el imperativo categórico, el llamado del deber moral racional. Un ser humano, en la medida en que sea racional, no necesitará un Estado regulador de la convivencia, una instancia externa coactiva. Por eso, en Fichte el destino del Estado será desaparecer¹², cuando finalmente se cumpla la utopía ilustrada, pues en la madurez racional del ser humano el Estado quedará tan reducido al mínimo que será inexistente salvo para cuestiones organizativas, pero no para ser una instancia coactiva con respecto a la irracionalidad en la convivencia. De ahí el error de pensar que para Fichte el Estado sea una instancia absoluta. No lo es, sólo es un instrumento necesario mientras que los individuos no se conduzcan a sí mismos conforme al imperativo categórico. Cuando así suceda, no será necesario, porque la convivencia humana se regulará a través de los propios sujetos, que reconocen al otro como semejante en la razón¹³.

¹² “La función del Estado racional no es otra que la de hacerse prescindible, la de llevar a los hombres mediante la cultura hasta un tipo de comunidad en la que la coerción sea innecesaria. El fin del Estado es el de negarse, el de contradecirse esencialmente a sí mismo. Su fin es, consiguientemente, no ser nunca un fin, porque tan sólo es una institución y, como tal, «artificial»: sólo la humanidad puede ser un fin en sí mismo”, Virginia López-Domínguez, “*Individuo y Comunidad: reflexiones sobre el eterno círculo fichteano*”, en *Daimon*, nº 9, 1994, pg. 222.

¹³ “el concepto de individuo es un concepto recíproco; la permanencia y la *sustancialidad en el reconocimiento que reclama la noción de individuo* sólo es posible si está apoyada, como contrapartida, por el *hábito* de reconocimiento del otro.”, J. L. Villacañas, “*estudio*

La sociedad humana debería ir quedando aglutinada en cada época alrededor de lo que cada época o nación considere para sí como sagrado. Todo individuo educado en la racionalidad, que salga del primitivo egoísmo animal cortoplacista, formará en sí una noción de lo que jamás haría, una noción de lo que para él es sagrado¹⁴. Según las características de la cultura nacional en la que haya sido educado, tomará como sagrada su familia, la propia nación, la ciencia, la religión, etc. El caso es que los individuos deberían unirse alrededor de un símbolo común que aglutine sus creencias (un símbolo que represente lo que para ellos es sagrado)¹⁵. La noción de lo que es sagrado, si es acorde a la racionalidad común, acaba causando en el resto de semejantes el efecto del respeto¹⁶, que es la admiración racional por ese campo sagrado, y el deseo de unirse a la empresa. Si se trata de la ciencia, el resto de profanos en ella admirará por ejemplo los logros de la misma para el bienestar material de la Humanidad, y estimulará ese respeto su deseo de unirse a esa empresa benefactora. Si se trata de una empresa

introdutorio” a “*Fundamento del derecho natural según los principios de la Doctrina de la Ciencia*” de Fichte, Centro de estudios constitucionales, Madrid, 1994, pg. 53.

¹⁴ “no existe ningún hombre, por poco cultivado que sea (...) que no realice de vez en cuando acciones que no pueden ser explicadas desde el mero principio del amor egoísta de sí o presuponiéndolo en los otros. Se ha de hacer que ellos reparen en estas acciones y en el principio que se halla a la base de las mismas (...). Se puede, por consiguiente, esperar con entera seguridad su aprobación si se le muestra que al menos sus disposiciones [naturales] son dignas de respeto. Sobre ese fundamento se puede edificar poco a poco un modo de pensar moral.”, Fichte, J. G.; “*Ética*”, ediciones Akal, Madrid, 2005, pg. 329-330.

¹⁵ “Dado que sin una concordancia sobre algo no sería en absoluto posible una acción recíproca con vistas a la producción de convicciones comunitarias, (...) es un deber absoluto establecer como *símbolo* algo, lo que sea, sobre lo cual al menos la mayoría esté de acuerdo; es decir, juntar, lo mejor que se pueda, una comunidad eclesial visible. Además, no puedo influir en todos sin partir de aquello sobre lo cual están de acuerdo.”, Fichte, J. G.; “*Ética*”, ediciones Akal, Madrid, 2005, pg. 275.

¹⁶ “hay algo inextirpable en la naturaleza humana a lo que se puede ligar la formación en vistas a la virtud: esto es el afecto del respeto. (...) tan pronto como encuentra su objeto, se manifiesta indefectiblemente: todo lo que es digno de respeto es respetado con toda seguridad. La primera regla para la difusión de la moralidad será, por tanto, ésta: muestra a tus congéneres cosas dignas de respeto, y apenas podemos mostrarles algo en ese sentido más conforme al fin que nuestro propio modo de pensar moral, nuestra conducta moral. De ahí se sigue el deber del *buen ejemplo*. (...) El primer nivel en la formación moral es el desarrollo del respeto. Tan pronto como el hombre se ve forzado a respetar algo fuera de él, se desarrolla en él el impulso de respetarse a sí mismo. El impulso hacia el propio respeto, tan pronto como se desarrolla el afecto del respeto por algo exterior a nosotros, es tan inextinguible en la naturaleza humana como el amor propio”, Fichte, J. G.; “*Ética*”, ediciones Akal, Madrid, 2005, pgs. 326-327.

moral, como una labor humanitaria ya sea racional o religiosa, el resto de personas admirará esa labor y quizá quiera unirse a ella (la Cruz Roja sería un ejemplo, o muchas ONG como ella). Si se trata de una religión compatible con la unión racional de la Humanidad (y no lo son por propio deseo los fundamentalismos, que se autoexcluyen cuando maldicen la diferencia), el resto de personas sentirá respeto por su labor con respecto a los más necesitados, por mucho que no comparta quizá el contenido material de las creencias (Caritas es un buen ejemplo de esto en nuestro país). El caso es que según Fichte toda empresa racional basada en el imperativo categórico kantiano va poco a poco uniendo a los seres humanos (en la medida en que razonen, esta es la clave de todo progreso) y aglutinándolos en una sociedad racional que acabará siendo global conforme la maduración de nuestra especie continúe¹⁷. Es absurdo plantear que en Fichte el destino final de un individuo es una identidad nacional cerrada que se enfrentará a otras identidades. Las identidades nacionales son sólo un momento en la maduración personal y global del ser humano. Escaleras destinadas a dejar de usarse cuando ya se ha subido por ellas.

Por supuesto, ese símbolo de lo sagrado común (respeto por el conocimiento, la verdad, la familia, la patria, etc...) deberá ir cambiando progresivamente, pues en cada momento es expresión de la maduración global¹⁸. De lo contrario se convertiría en dogma, y ese camino racional a lo común entraría en un callejón sin salida, quedaría en una caricatura de sí mismo, se caería en el dogmatismo, y sus defensores en el clericalismo, que

¹⁷ “Si se considera a los hombres sobre la tierra como una única familia – así se debe considerarlos moralmente, y es lo que deben llegar a ser poco a poco en la realidad se puede suponer que existe también sólo un único sistema de conocimiento de esa familia, el cual de época en época se amplía y perfecciona”, Fichte, J. G.; “Ética”, ediciones Akal, Madrid, 2005, pg. 346.

¹⁸ “cada uno sólo quiere convencer a los otros de su opinión, y quizá, en esa disputa entre los espíritus, quede él mismo convencido de la del otro. Todos han de estar dispuestos a entrar en esa acción recíproca. Quien huye, tal vez para no ser molestado en su creencia, ése delata carencia de convicción propia (...). Esta acción recíproca de todos con todos en vistas a la producción de convicciones prácticas comunitarias sólo es posible en la medida en que todos parten de principios comunitarios (...). Tal acción recíproca (...) se llama una *iglesia*, una comunidad ética; y aquello sobre lo cual todos están de acuerdo se llama su *símbolo*. (...). Pero el *símbolo*, si la comunidad eclesial no carece por completo de frutos, ha de ser continuamente modificado, pues aquello sobre lo que todos concuerdan se acrecentará poco a poco con la continua acción recíproca de los mismos. (...) Luego la concordancia de todos en la misma convicción práctica y la consecuente uniformidad en el actuar es el objetivo necesario de todos los virtuosos”, Fichte, J. G.; “Ética”, ediciones Akal, Madrid, 2005, pgs. 269-270.

es lo que según Fichte le ha ocurrido a las religiones, pues se han aferrado a un símbolo que se ha resistido a cambiar. Hoy en día, para Fichte, ese progreso racional viene mejor representado para la Humanidad por la ciencia, quizá en el pasado fue la empresa de esas religiones hoy estancadas en sus respectivos símbolos, que en lugar de unir a la Humanidad la separan y enfrentan.

En fin, vemos que las empresas que unen a la especie en una tarea común son la meta de la educación para Fichte. Tanto desde el punto de vista individual, pues cada alumno deberá salir del centro educativo sabiendo manejarse en esas empresas comunes (hoy, sabiendo desenvolverse en un idioma común, y conociendo el funcionamiento de la globalización), como desde el punto de vista de la especie, que no podrá progresar en su camino si no es alimentada continuamente por individuos así de integradores. La razón no forma individuos separatistas fascinados con una identidad nacional. Por el contrario, la razón forma individuos que saben usar esas identidades como trampolín hacia una meta superior más universal, que no la niegue, sino que le dé cumplimiento en una tarea global.

El entusiasmo es la marca distintiva de estos individuos. Fichte hace mucho énfasis en este efecto que la fascinación por lo racional despierta en los individuos, y lo contrapone continuamente con el tedio fácilmente visible en los individuos no educados en la tarea común de la racionalidad. La neurosis del domingo, el no saber qué hacer con el tiempo libre, el no saber qué hacer con la propia vida, el anhelo de unas cadenas que le den sentido: esos son los efectos de la no educación de los individuos en la racionalidad común. Una ignorancia que les convierte en fáciles presas de cualquier totalitarismo (toda oveja perdida busca un dueño), de cualquier fanatismo que colme su anhelo de identidad grupal, un anhelo que es racional, pero que deja de serlo si se lo considera como una estación término. El tedio y el aburrimiento vital conducen fácilmente a la violencia, para consigo o para con otros. Y convierte a los individuos en profundamente infelices, y su discurso en una queja continua. Todo para estos individuos es motivo de pena y queja, mientras que para los sujetos educados en la fascinación por lo real y en las múltiples tareas comunes de la racionalidad, todo tiempo es poco. El individuo racional anhela ser eterno, porque le falta tiempo. En todo caso, vive como si lo fuera, porque emprende tareas (la búsqueda de la verdad en la ciencia) que no pueden colmarse en esta vida caduca. Por el contrario, el individuo que no queda

inflamado por el deseo racional, esta vida es un tormento aburrido, y en el fondo quiere hundirse en la nada cuanto antes, o al menos en cuanto descubra que las diversiones temporales que aquí encuentra sólo son remedios chapuceros que no hacen sino agravar su hastío, pues no colman su anhelo de absoluto, sólo lo disimulan eventualmente. La correcta educación, por tanto, forma individuos a los que les falta tiempo en esta vida, porque han descubierto la tarea infinita de la búsqueda racional. Exprimen cada momento de su vida en un gozo continuo, mientras que para el individuo no educado en la búsqueda racional, básicamente esta vida es un molesto sinsentido. Todo esto se exterioriza en el entusiasmo espontáneo, contrapuesto al hastío. Según Fichte, en su tiempo uno de los males de la juventud era el aburrimiento por no haber sabido la educación despertarles su amor por la verdad. Podemos imaginarnos qué pensaría nuestro autor del mundo actual, que persigue una diversión tras otra de manera cada vez más frenética, más rápidamente cuanto mayor es su abandono por lo que realmente podría colmar ese anhelo de absoluto, que es el camino común de la razón.

Aquí parece necesario hacer una breve digresión sobre el fundamentalismo en Fichte. Y es que si el rasgo común de los individuos educados en la empresa común de la razón es el entusiasmo, podría alguien decir que ese entusiasmo es un poco peligroso, pues no hay nadie más entusiasmado que el fundamentalista que se inmola en la prosecución de su fin. Sin embargo, dentro del pensamiento de Fichte, habría que diferenciar entre quienes se adhieren a una empresa común, abierta a cualquier otro que use su razón, de quienes se unen ciega e irracionalmente a empresas que excluyen por principio la reflexión racional, e incluso a otros que no cumplen rasgos identitarios de algún tipo (raciales, o de adhesión irracional a algún tipo de dogma). Pues el entusiasmo racional fichteano podría verse en un grupo de investigadores que busca una vacuna contra el cáncer, llevados del respeto que en ellos causa la razón práctica cuando se imaginan consiguiendo tal meta para toda la Humanidad. También es un entusiasmo racional abierto el que lleva a voluntarios de la Cruz Roja en su tiempo de vacaciones a irse a un país en el cual las vacunaciones para la infancia dependen de ese entusiasmo, y de los fondos por él recogidos. O el entusiasmo común y abierto de admitir en el laboratorio de ideas que puede ser tu empresa a cualquier persona que la haga prosperar, independientemente de su origen nacional o de sus características raciales. Estos proyectos comunes existen en la Humanidad. Pero no son ejemplos

admisibles de entusiasmo racional en el sentido fichteano aquellos que reclutan a personas dispuestas a inmolarse por la defensa de un símbolo considerado intocable (algún libro sagrado, alguna frontera, alguna lengua) matando de camino a otras personas que son tomadas no como seres racionales en sí mismos (que es lo que dicta la propia razón a través del imperativo categórico) sino como meros instrumentos para conseguir un fin (la defensa de ese libro sagrado, de esa lengua, de esa cultura nacional, o quién sabe qué). El entusiasmo contra el otro sujeto racional nunca es un entusiasmo racional. Por el contrario, ese “estar poseído por un dios” que etimológicamente significa la palabra entusiasmo (ἔνθουσιασμός) lleva a la suma de otros sujetos, no a su exclusión. El imperativo categórico kantiano es quien marca la diferencia entre el entusiasmo racional y el dogmático: nunca usar esa posesión racional contra el otro, es el rostro del semejante donde reconozco mi propia razón práctica, si la estoy usando. El rostro humano es el límite a mi conducta, es la señal para su regulación¹⁹.

En fin, vemos que una persona educada en el sentido fichteano sería alguien con un proyecto vital, no alguien que vaya viviendo al azar de las circunstancias que le vayan ocurriendo. Alguien vivo, no una materia inerte que es arrastrada por las corrientes. Alguien que da forma a su existencia, y a su parte del mundo, no alguien que es deformada por lo exterior a sí mismo. Alguien, en fin, que se hace una personalidad, pues ese es el más preciado regalo de una educación: los instrumentos y la fuerza para hacerse uno a sí mismo²⁰. Alguien que pueda ser recordado cuando no esté, pues el resto de personas sabrá quién era, ya que dejó su huella personal en lo que hizo. Por el contrario, si nuestra huella aquí no tiene nada de nuestro, sino que se identifica meramente con el peso de nuestro cuerpo, con algo tan anónimo como nuestra corporalidad, fácilmente desapareceremos de la memoria, pero precisamente porque nunca existimos mucho. Es este tipo de educación la que nos permite existir, pues toda existencia, si es humana, está inserta en esta empresa común de la racionalidad, y si no lo es, está condenada al olvido. Fichte no escatima en elogios hacia las personalidades fuertes que contribuyeron al progreso racional de la especie, desde

¹⁹ “La figura humana es necesariamente sagrada para el hombre.”, Fichte, J. G.; “Fundamento del derecho natural según los principios de la Doctrina de la Ciencia”, Centro de estudios constitucionales, Madrid, 1994, pg. 170.

²⁰ “Educar a un hombre significa darle la oportunidad de hacerse por sí mismo maestro y autodominador absoluto de *toda* su fuerza”, Fichte, J. G.; “*Aforismos sobre educación*”, editorial Tecnos, Madrid, 1998, pg. 121.

científicos a filósofos, literatos, o grandes líderes políticos que aceleraron el progreso de sus naciones hacia la libertad.

El vagabundeo azaroso al que contraponen Fichte ese proyecto vital racional fruto es según Fichte otra de las torturas a las que están sometidos los individuos por los que no ha pasado la educación²¹. No saben quiénes son, y acaban por no ser nadie, porque no hay en ellos un sí mismo que plasmar en sus obras. Es un pesado tormento ese autodesconocimiento, ese vagar continuo como alma en pena en un reino de las sombras, en lo que se convierte este mundo para aquellos en los que la luz de la razón, con su poderoso entusiasmo, no se ha encendido para hacernos ver la realidad fascinante que tenemos delante. Quedar poseído por una empresa racional (la búsqueda de una vacuna contra el cáncer, el remedio político contra la guerra, o la estructura económica contra la miseria), eso se según Fichte estar ya en esta vida en la eternidad, y participar de ella, pues es vivir como si fuéramos a morir mañana, y por esa conducta nos elevamos de la mera materialidad animal en la que nacemos hacia la superioridad racional en la que participamos y a la que pertenecemos. La razón nos redime de nuestra inmediatez animal, para Fichte. A cada individuo, y a la especie en conjunto.

La libertad, fruto de ese plan racional, es por tanto en Fichte justo lo contrario que el azar o el vagabundeo azaroso entre opiniones. No es en absoluto el “hacer lo que me dé la gana”, sino más bien “querer hacer lo que sé qué debo hacer”²². La libertad es fruto de unas reglas autoimpuestas por el propio proyecto racional vital que un individuo educado proyecta sobre sí²³. De la misma manera que un deportista decide correr una maratón, y ese proyecto genera unas reglas para su rutina diaria, cuyo cumplimiento es tan sólo vigilado por él mismo, todo proyecto libre llega a realizarse si el sujeto por sí mismo genera unas reglas (que pueden ser coincidentes con otras ya

²¹ “*la edad de la indiferencia absoluta hacia toda verdad y del completo desenfreno sin guía ni dirección*”, J. G. Fichte, “Los caracteres de la edad contemporánea”, Biblioteca de la Revista de Occidente, Madrid, 1976, pg. 32.

²² “la nueva educación debería consistir precisamente en aniquilar por completo la libertad de la voluntad (...), y a cambio hacer surgir en la voluntad una necesidad rigurosa de las decisiones y una imposibilidad de lo contrario; a partir de esto se podría contar y confiar en ella con plena seguridad”, J. G. Fichte, “Discursos a la nación alemana”. Editorial Tecnos, 2002, pg. 31.

²³ “el ser libre (...) debe poner su libertad bajo una ley; (...) esta ley no es otra que *el concepto de la autonomía absoluta* (absoluta indeterminabilidad por cualquier cosa fuera de él)”, Fichte, J. G.; “Ética”, ediciones Akal, Madrid, 2005, pg. 121.

existentes, por ejemplo un método para entrenarse) ante las cuales se compromete. La libertad y la necesidad están estrechamente ligadas en la conducta humana²⁴, y ambas son lo contrario del azar o la arbitrariedad. Es la libertad normativizada y asumida desde un proyecto vital la conducta que lleva al crecimiento personal de cada uno, mientras que es el vagabundeo vital quien lo destruye. Es misión del ser humano facilitar que el alumno descubra esto, el poder que tiene de autohacerse en la medida en que es capaz de generar proyectos vitales y comprometerse con ellos²⁵. El deporte suele ser un buen instrumento en esta tarea, a edades tempranas en las que el compromiso con alguna tarea intelectual es más complicado. De nuevo, tenemos que el resultado de una educación así concebida es una personalidad hecha a sí misma, inserta en algún proyecto racional, que por serlo será universal y cosmopolita, y que sólo puede ser racional, pues de otra manera llevará al estancamiento o la autodestrucción del sujeto, no a su crecimiento personal.

Los individuos buscan continuamente esa tarea racional, pero desde una gran desorientación. La tarea educativa es orientar esa búsqueda, darle al alumno las claves para poder elaborar un proyecto vital racional que le haga ser sí mismo, definirse ante el mundo y en el mundo, buscar su lugar en la Humanidad racional, no separarse de ella. Y para conseguir esto, el centro educativo debe encender esa chispa del entusiasmo en los jóvenes, para que vuelquen esa avidez por ser sí mismos en los instrumentos que se lo pueden permitir, que no son más que los conocimientos, todas las ciencias y las artes que en el pasado han ayudado a tantos a convertirse en seres racionales, y a la Humanidad en conjunto a progresar como especie. Esos instrumentos siguen estando ahí, pero sólo recuperar vida cuando alguien los examina con ese deseo, y los vuelve a usar para lo que siempre han servido, para la creación de vida racional. Es de notar que incluso los alumnos que menos se integran en el sistema educativo suelen buscar alimento a su intelecto fuera de él: si alguno se resiste a leer los clásicos, lee algún libro de éxito que le recomienda algún amigo; si alguno huye de la música clásica, casi todos ellos adoran la música, a la que acceden por sus

²⁴ “la moralidad de nuestra naturaleza se sigue de nuestra racionalidad según leyes necesarias”, Fichte, J. G.; “Ética”, ediciones Akal, Madrid, 2005, pg. 81.

²⁵ “quien ya ha conseguido una voluntad firme quiere lo que quiere para siempre y en ningún caso puede querer de forma distinta a como siempre quiere; en su caso, la obligatoriedad ha aniquilado y deshecho la libertad de la voluntad”, J. G. Fichte, “Discursos a la nación alemana”. Editorial Tecnos, 2002, pg. 31.

versiones más populares. Si alguno de ellos se resiste a hacer deporte, difícilmente se resistirá a admirar la épica que generan los grandes deportistas con sus hazañas, de manera que esa chispa de admiración quizá algún día les lleve a moverse. En fin, según Fichte el ser humano busca incansablemente ese alimento racional, simplemente hay que orientarlo, presentarle los manjares de la forma adecuada, y sobre todo encender dentro del sujeto la llama del entusiasmo, que le permita ver lo que tiene delante de sí y explorarlo por sí mismo. Los problemas para el cumplimiento de esta tarea educativa suelen ser organizativos: los tiempos, los grupos, las materias. Para Fichte, toda organización que favorezca los grupos reducidos, y los tiempos flexibles, será mejor que la contraria, porque el proceso de despertar la admiración del alumno es más fácil si existe el conocimiento personal, la atención directa, la comunicación entre el alumno y el profesor.

Es incontestable una nación formada por individuos así, según Fichte. Y ese es el sentido de su polémica obra “Discursos a la nación alemana”, así como del resto de obras menos leídas, pero menos equívocas sobre este mensaje. Incontestable no sólo por un enemigo exterior, como las tropas francesas, sino sobre todo, si lo extrapolamos a nuestra realidad, por ninguna mala circunstancia económica, o ninguna crisis de valores. Una nación formada por individuos así sería próspera de manera habitual, sería fuerte todo su tiempo. Y una sociedad democrática de naciones así sería en todo momento un organismo efectivo y justo. Esa es la utopía kantiana, y ese es el objetivo final de la educación fichteana, no sólo formar individuos racionalmente cumplidos, sino también elevar a la especie entera a su mayoría de edad, una tarea que durará siglos, pero que en la mente de estos autores se alcanzará sin duda alguna, tarde lo que tarde. Es el optimismo ilustrado, visto por nuestra desengañada época con cierta mirada de desdén, pero del cual podríamos aducir muchas pruebas sobre su realismo, si comparamos el mundo actual con aquel en el cual estos pensadores vivieron. Uno de los méritos de estos filósofos ilustrados es su contagioso optimismo realista, fundado en una fuerte fe en la razón y en el individuo, que ellos consiguen transmitir, unos más que otros. Fichte quiso en todos sus escritos subsanar la frialdad intelectual que se percibe en la superficie de las obras kantianas, dar sangre a ese cuerpo, a la vez que hacerlo accesible al gran público. Y en gran medida lo consiguió, tanta sangre le inyectó al aparato teórico kantiano que finalmente su caricatura en los libros de historia de la filosofía ha pasado a ser la del temperamental discípulo de

Kant que sacó su pensamiento del sobrio marco racional para lanzarlo a los excesos de la pasión. Este trabajo, como estamos viendo, pretende desmontar ese mito. Es cierto que pueden rastrearse elementos románticos en el pensamiento fichteano, sería difícil que no fuese de esa manera, dada la época en la que vive. Pero de ahí a que esta filosofía sea exclusivamente romántica, a la manera del nacionalismo irracionalista de Herder, va un trecho que no es legítimo cruzar.

En este sentido, la liberación individual va de la mano con la liberación nacional. Según Fichte, un sujeto así educado es inasequible al autoritarismo, mientras que cualquier individuo no ilustrado (porque este tipo de educación es sin más la educación ilustrada, se podría decir) es la materia bruta del totalitarismo. Son los sujetos dados a la irracionalidad quienes abren la puerta, en sí mismos y en sus naciones, a los líderes autoritarios (sean personas, corporaciones o ideologías) que les anulan, a ellos y a su libertad. Y son los individuos con una racionalidad despierta y un afán de integración en la racionalidad común los principales obstáculos para el éxito de las ideologías totalitarias. Según este planteamiento fichteano, el fascismo que se extendió por Europa en el siglo XX fue un efecto político del éxito de las ideologías vitalistas románticas, tan frecuentes en ese siglo y en el anterior. Si en el XIX tuvimos el romanticismo, no es de extrañar que en el XX se extendieran ideologías totalitarias y nacionalismos excluyentes. Aún hoy sufrimos sus consecuencias (las renovadas guerras de religión que han vuelto en forma de terrorismo), pero habría motivos de sobra para ser optimistas hoy si vemos el progreso humano de los últimos tres siglos, dentro de la óptica ilustrada, pues si bien es cierto que siguen existiendo dificultades para la Humanidad (¿alguien tiene una varita mágica que solucione de inmediato todos los problemas? Los ilustrados no pretenden ser eso), hay indicadores que permiten ser optimistas, como el esbozo de una democracia global (la ONU), que si bien está plagada de errores, al menos es más que la nada que existía antes en ese ámbito.

Un sujeto libre es un sujeto educado, pues. Y una nación libre y próspera se compondrá de sujetos educados. Y educados en este sentido ilustrado, de ser capaces de pensar por sí mismos con iniciativa y de manera creativa, siendo sí mismos, y dándose a sí mismos unas reglas que pueden ser comunes y un proyecto de vida racional que sirva a la comunidad. Una nación tras otra, todas irán ingresando en este progreso, antes o después, aunque el proceso pueda ser muy lento y conocer retrasos. Pero todo

individuo que ingresa en esta comunidad racional ya no sale de ella, sino progresa en ella y quiere extenderla y compartirla. Esa es la esperanza futura de la que está convencido Fichte, una esperanza compartida en general por los filósofos ilustrados, y que podemos ver hoy razonablemente vigente.

La personalidad formada por esta educación será la de alguien seguro, que puede por supuesto cambiar sus planteamientos conforme su razón se lo dicte, pero que una vez ingresado al ámbito racional ya no se irá de él. Quien se muestra admirado por la ciencia será raro que vuelva a caer en la superstición. Quien se entrega al desarrollo de las artes ya será raro que no cuide la búsqueda de la belleza en otra etapa de su vida. Quien busca la justicia, normalmente no verá con buenos ojos en el futuro la corrupción o la arbitrariedad. Pues bien, esa firmeza de carácter en lo racional es el tejido de una nación (y después una especie) libre y madura. Y una persona así tendrá un rasgo admirable en su carácter: la franqueza²⁶, el no pensar en las consecuencias al decir o hacer algo, sino sólo pensar si lo debe hacer o decir, si es justo o si es verdadero. El cálculo utilitario de las consecuencias en el que toda persona no franca está enredada quedará muy lejos de alguien así, para el cual debe hacerse la justicia, y *pereat mundus*²⁷. El disimulo es el rasgo contrario a esa franqueza, y disimulan quienes no actúan por el deber racional, quienes no tienen convicción en lo que hacen, quienes viven en definitiva sin ser sí mismos, sino sólo un resumen más o menos astuto de sus circunstancias. Fichte cree que la educación ilustrada formará personas para las cuales esta noción del disimulo, del cálculo de consecuencias antes de la acción, será algo extraño e incomprensible. La persona educada en este sentido buscará ante todo que se cumpla el deber, independientemente de las consecuencias que para sí esto conlleve. Según Fichte, toda persona

²⁶ “Este es el carácter del hombre franco. Él prosigue derecho su camino, habla y actúa siempre así, como le sale del corazón y como considera que es conforme al deber, sin mirar mientras tanto ni a derecha ni a izquierda por ver si se le observa o no, y sin espiar ni preguntar qué se dice sobre su manera de actuar, pues para eso él no tiene tiempo: su tiempo está ocupado en la realización de su deber. Mas precisamente por ello tampoco se oculta nunca, porque tampoco tiene tiempo de pensar en disimulos ni escondites. (...) No hay ningún rasgo más hermoso en un carácter humano que la franqueza; y ninguno más peligroso que el disimulo. (...) quien disimula, tiene un miedo secreto a la verdad (...); y no está en disposición de mejorar hasta que no se desprenda de ese temor a la verdad”, Fichte, J. G.; “Ética”, ediciones Akal, Madrid, 2005, pg. 331.

²⁷ El refrán latino “fiat justitia et pereat mundus” expresa a la perfección la ética fichteano-kantiana.

educada en una ética eudemonista, que actúe en función de castigos o recompensas, es estrictamente inmoral, y lo son todas sus acciones, por mucho que externamente puedan coincidir con lo racionalmente correcto²⁸. La ética del deber fichteana no deja lugar para el eudemonismo. Por eso, la educación no debería meramente adiestrar a los alumnos en la consecución de recompensas, o en evitar castigos. Eso es lo propio con seres no racionales, a los cuales se les adiestra para que hagan lo que queramos. Pero con un ser racional, eso es un insulto. Con personas, la educación debe estimular su mente para que piense por sí misma, y para que por sí misma busque la justicia y la verdad, y las cumpla independientemente de las consecuencias personales que ello les pueda acarrear. E inversamente, que persiga la irracionalidad, el salvajismo y la injusticia dondequiera esté, y aunque en lo personal pueda beneficiarles. En fin, el sujeto racional es el sujeto honesto y franco, que jamás haría algo contrario a su conciencia racional (su imperativo categórico), independientemente de las recompensas o beneficios. Lo correcto es lo correcto, y lo injusto es lo injusto, y esclarecerlo y perseguirlo son empresas muy diferentes que entretener la mente en analizar cada circunstancia concreta para calcular que debo hacer para obtener el mejor beneficio. Nada hay más opuesto que el maquiavelismo político y la ética del deber fichteana. Lamentablemente, podemos observar que vivimos en un mundo maquiavélico, y que hacer algo no por sí mismo, sino en función de lo que uno obtenga es la regla ética reina en nuestro mundo, como seguramente lo era en la época de Fichte, a juzgar por sus lamentos. No es la conducta apropiada para un ser racional, porque la razón no se reduce a la mera astucia, y una persona no es una serpiente, aunque una sociedad irracional pueda reducirla a ese estado.

En este sentido, Fichte no ahorra palabras de reproche a los “creyentes por si acaso”, a aquellos que siguen una religión no porque crean de verdad sus fundamentos, sino “por si acaso es verdad”, y reducen a Dios a un

²⁸ “al que tiene una disposición de ánimo moral no se le puede ocurrir conducir a los hombres a la virtud mediante medios coercitivos o anunciando recompensas o castigos (...). Todas las acciones que estén motivadas por algo de este estilo, carecen en absoluto de toda moralidad. (...) En ese caso procedemos con el hombre justamente del mismo modo que lo hacemos con los animales. Nos servimos del instinto de éstos para ligar a ellos las habilidades que pretendemos; y de esa manera también en el caso del hombre, vamos sólo a *adiestrarlo*, pero no a *cultivarlo*. (...) Toda acción por la esperanza de un premio o por el temor a un castigo es absolutamente inmoral.”, Fichte, J. G.; “Ética”, ediciones Akal, Madrid, 2005, pg. 325.

“mero funcionario de su felicidad”²⁹, alguien que les dará felicidad o tormento en función de unos actos en los cuales el propio creyente ni se para a pensar. Una conducta así tiene poco de religioso, en el planteamiento fichteano, para el cual la religión es una de las maneras de perseguir lo suprasensible, como lo puede ser la ciencia, que la supera porque inviste de racionalidad esa inquietud que puede despertar un mensaje religioso. Pero si la religión se convierte en una manera externa de adiestrar a las personas, y conseguir que actúen según unos códigos en cuya racionalidad ni siquiera se han parado a pensar, eso no merece según nuestro autor ser llamado religión, es otra forma de superstición. La religión debe ser auténtica, y debe llevar al creyente al entusiasmo (en el sentido universalizable del imperativo categórico: ayudar al prójimo, en lugar de matarlo), debe llevar al creyente, como lo hace la ciencia, a buscar lo universal, no a convertir la vida en un negocio en el cual invertimos para una recompensa futuro. Debe formar hombres francos, no fariseos expertos en el disimulo. En suma, la educación fichteana no se opone a la religión, si esta religión es pensada desde dentro, y si esa religión es compatible con la búsqueda racional de la verdad y la impulsa. Hoy día, muchos racionalista escépticos plantearían que tales disciplinas (ciencia y religión) son intrínsecamente contrarias, pero en el planteamiento de Fichte la religión es aceptable si no se entiende como un mero dogmatismo que hace afirmaciones metafísicas sobre lo suprasensible (Dios es de esta manera, o está en tal o cual lugar, o vino en tal o cual fecha), sino como una sencilla manera de regular la conducta ética del ser humano (es justo conducirte con tu prójimo respetando su dignidad humana, es justo trabajar por solucionar los problemas globales de la especie), sin que eso implica ninguna afirmación indemostrable. Estamos ante un discípulo de Kant³⁰, que entiende que es posible una religión dentro de los límites de la mera razón³¹, y que la religión puede ser un perfecto acicate del deseo humano por la verdad y la justicia, siempre que la usemos

²⁹ “¿qué tipo de Dios es éste que rechazan? No es otro (...) que el procurador casual del bienestar sensible (...), cuya benevolencia hay que ganarse de algún modo, aunque este modo sea el comportamiento según la ley. Con todo derecho hace caer a este Dios figurado, y debe caer, ya que no es Dios.”, Fichte, “*La exhortación a la vida bienaventurada o la Doctrina de la Religión*”, ed. Tecnos, Madrid, 1995, pg. 137.

³⁰ “He dicho siempre, y lo repito aquí que mi sistema no es otro que el sistema kantiano”, Fichte, “*Primera introducción a la Doctrina de la Ciencia*”, Tecnos, Madrid, 1987, nota preliminar, pg. 4.

³¹ “La religión dentro de los límites de la mera razón” (1793), Inmanuel Kant. Es en consonancia con esta obra como Fichte plantea la compatibilidad de la religión con la ciencia.

no de una manera dogmática, sino regulativa. De hecho, todo aquel que busca la verdad o la justicia vive *como si* fuera inmortal, aunque sepa que va a morir, porque esa búsqueda es infinita, pero no por ello la abandona. Y vive *como si* existiera lo sagrado, pues esos absolutos lo son para él, aunque ciertamente sea muy difícil o imposible establecer esa categoría de manera racional.

En fin, vemos que la educación fichteana forma en los alumnos el sentido de lo sagrado, que evolucionará pero nunca se perderá en ellos. Fichte contrapone esta conducta a la de quienes obran en su vida sin categorías, sin valores, sin jerarquías en su acción. Quienes obran meramente en función de lo que vayan a obtener. Nuestros alumnos, si tenemos éxito, no serán así. Y una nación hecha de personas que aman la búsqueda del deber, la justicia y la verdad es libre en toda su evolución. Por eso la educación es el camino a la libertad: la verdad nos hará libres, pero no sólo al final, sino también mientras la buscamos.

Hasta aquí hemos hablado de qué debería ser la educación para Fichte. Parece oportuno dedicar también unas líneas a los peligros de la educación, es decir, a sus fallos frecuentes, que vienen a ser los mismos hoy que cuando nuestro autor los señaló, pero no está de más tenerlos presente. Por ejemplo, según Fichte la educación nunca será auténtica educación si cae en el mero adoctrinamiento. De hecho, la educación ilustrada es antes una vacuna contra el adoctrinamiento, pues consiste en enseñarte a pensar por ti mismo. Sin embargo, es fácil que los poderes políticos no miren por el porvenir de su patria, sino sólo de su propio puesto, y quieran reducir la educación a simple adoctrinamiento, querrán adormecer el sentido crítico de los alumnos. Querrán, en definitiva, eliminar la actividad filosófica, que se basa en ese sentido crítico. Una autoridad que elimine la filosofía de los planes de estudio, o que la reduzca, estará buscando, según Fichte, fabricar ciudadanos más dóciles a sus postulados. Por el contrario, una autoridad que piense a largo plazo en la madurez del conjunto de la nación buscará ante todo que los alumnos sean educados en la libertad crítica y en el pensamiento desprejuiciado, que son los mayores bienes que una sociedad puede tener según nuestro autor. ¿Qué deben hacer los profesionales de la educación, si sus autoridades son así? Pues según Fichte deberán preservar siempre la enseñanza del *sapere aude* kantiano. Deberán seguir enseñando a sus alumnos a pensar por sí mismos y a buscar la verdad, desde la disciplina que les toque impartir, y aunque la disciplina que se centra exclusivamente

en ello, la Filosofía, quede reducida al mínimo o tiendan a hacerla desaparecer porque aparentemente no es rentable.

Otro de los peligros de una educación mal planteada es fabricar individuos amorales, que sólo actúan en función de lo que obtienen. El eudemonismo en la educación está en sus mismos planteamientos hoy día, pues da recompensas y castigos. Y no es que sea malo hacerlo, el peligro es que la educación se reduzca a eso y no haga ver al alumno el valor que tiene aquello por lo que le da la recompensa, más que la recompensa en sí. El individuo que sólo actúe por recompensas y castigos mantendrá aún dentro de sí apagado el deseo por lo racional, cuando encenderlo es precisamente el objetivo de la educación ilustrada. Según Fichte, en el niño pequeño existe un gran amor por la justicia y la dignidad humana³², pues nunca perdona que se le castigue injustamente, mientras que siempre aprecia que se le trate con respeto. La educación debería preservar eso y fomentarlo, hasta que el alumno le encuentre sentido dentro de su búsqueda racional de lo absoluto. Una persona así mirará con desdén cualquier ética eudemonista, así como cualquier educación basada en ella o cualesquiera personas que rijan su vida en función de recompensas o castigos, y se convertirá en un carácter insobornable, que busque el deber por el deber, y la verdad por la verdad. Los países fuertes y prósperos están tejidos de personas educadas así, mientras que los países débiles y corruptos, de sus contrarios.

Otro de los peligros de la educación mal entendida son las identidades asesinas anteriormente formuladas. El alumno aprenderá que toda identidad es una piel que puede mudarse, y que esa muda es el proceso de maduración de la personalidad. Por supuesto, hay que conocer la piel que lleva uno: un español debe conocer su lengua y su cultura, así como un alemán la suya. Pero no para quedarse en ellas, sino para trascenderlas, para hacerlas madurar desde dentro (ninguna cultura viva es inmutable, para Fichte), y para madurar uno mismo con ella. Fichte se opone a la idea de que cada uno de nosotros debe vivir encerrado en una identidad cultural, que debería preservarse de cualquier cambio. Las culturas no son más que andamiajes que ayudan a la maduración personal, y que deben ir renovándose según

³² “Con la nueva educación la complacencia en lo justo y lo bueno, por sí mismos, debe sustituir al temor y la esperanza hasta ahora utilizados y debe ser el único móvil que impulse toda la vida futura. (...) esta complacencia tiene que existir ya originariamente, estar presente en todos los hombres sin excepción y serles innata. (...) El niño, sin excepción, quiere ser justo y bueno, no quiere de ninguna manera únicamente sentirse bien como se siente un cachorro”. J. G. Fichte, “Discursos a la nación alemana”. Editorial Tecnos, 2002, pg. 180.

avanza esa maduración, o se convertirán un una cárcel y en un alimento del fanatismo. La auténtica cultura a la que tiende la Humanidad madura es una cultura universal que conozca su procedencia de las culturas particulares. El alumno debe aprender a manejarse en el mundo global, una vez que conozca su cultura natal. Y toda cultura debe madurar por sí misma en su proceso de apertura y mezcla con las demás. Cualquier imposición externa sobre ellas resultará contraproducente, por muy bienintencionada que sea. Resuenan aquí las posteriores palabras de Hegel, afirmando que los pueblos tienen a la larga los gobiernos que se merecen, y que la imposición de la democracia a quienes no tienen noción alguna de la libertad individual no es deseable. Son los pueblos por sí mismos quienes deben andar ese camino. Ayudados desde fuera sí, pero siempre andando por sí mismos.

Los irracionalismos del siglo XX son abundantes pruebas de los peligros de estas identidades asesinas: nacionalismos violentos, fundamentalismos religiosos, racismo, xenofobia, etc. Lucha de identidades en suma, que quedaría descartada si cada uno viese su propia identidad no como algo que está amenazado por la identidad de otros, sino como algo que puede ser enriquecido por ello, si uno mismo quiere. Con quien debe estar en guerra cada cultura no es contra otras culturas, sino contra la barbarie³³, a la cual debemos acorralar hasta eliminarla. Y la barbarie es toda condición que impida la ser humano el acceso a la vida racional: el analfabetismo, la muerte temprana por enfermedades curables, la carencia de las mínimas condiciones materiales... todo ello no es más que irracionalidad, y su eliminación es el objetivo común que comparten todas las culturas, porque a ninguna de ellas conviene, para su maduración, la existencia de esa barbarie. Ni dentro de sí ni en su vecindad. Esta es la alianza de civilizaciones contra la barbarie de la que habla Fichte, en lugar de la guerra de civilizaciones en la que se le suele encasillar.

Otro peligro de la falsa educación es el relativismo, aquella creencia que limita la búsqueda de la verdad, tan frecuente según Fichte en su época, y aún hoy. Los jóvenes actuales son fuertemente relativistas, y esta creencia que contradictoriamente niega la posibilidad de saber algo seguro, y de fascinarse por ello, conduce a los jóvenes a la anciana actitud del “estar de vuelta de todo”, a las tempranas edades de la adolescencia. El amor por la

³³ “Esta guerra natural de todos los Estados contra el salvajismo circundante es para la historia muy importante”, J. G. Fichte, “Los caracteres de la edad contemporánea”, Biblioteca de la Revista de Occidente, Madrid, 1976, pg. 143.

verdad que podía verse en ellos en cuanto despertaba su pensamiento queda fuertemente adormecido cuando aprenden que nada puede saberse, y que no merece la pena vivir según ningún valor, porque ninguno hay bueno. Así, se forma en ellos una coraza contra la verdad, que les encierra y les impide abrir su mente a su búsqueda. Quedan ahí dentro, marchitos antes de tiempo, y sobre todo soberanamente aburridos, porque lo que más entusiasmo al ser humano es la búsqueda de lo racional. Y ese aburrimiento se convierte en un molesto hastío cuando su inquietud cae en una búsqueda frenética de diversión donde no puede encontrarla. La vida se les vuelve algo pesado, inútil y sin sentido³⁴. Una mala pasada en la que no pidieron embarcarse. Y se aferran a lo empírico como lo único cierto. “*Meras ciencias de hechos hacen meros hombres de hechos*”, decía Husserl³⁵, y así el joven relativista sólo cree en lo que puede ver y tocar, naturalmente mientras pueda verlo y tocarlo. Se convierte en uno de esos no iniciados de los que habla Platón en el Teeteto³⁶, personas que sólo creen lo que pueden tocar, y viven aferrados a las rocas y los árboles. Acaban no viendo más allá del día a día, y fracasan necesariamente en toda educación que quiera redimirlos de su mísera condición, pues son incapaces de hacer un esfuerzo que signifique creen en el mañana, en la verdad o incluso en su propia libertad, a la que también consideran un mito, pues se sienten (y en su caso con razón) instrumentos de las circunstancias, determinados por ellas. Esta es la plaga relativista que Fichte describe mordazmente en la juventud de su tiempo, con unas palabras extremadamente certeras también para el nuestro.

³⁴ “Todos quieren ser felices, serenos, satisfechos de su situación, pero no saben dónde encontrarán esta felicidad. (...) Piensan que tendrá que encontrarse en aquello que les sale inmediatamente a sus sentidos y se les ofrece, en el mundo (...) no les satisfará ningún objeto que haya bajo el sol o la luna. (...) En cada situación en que se encuentran piensan que si hubiera sido de *otro* modo les habría ido *mejor*, pero después que ha sido de *otro* modo no se encuentran mejor. (...) Reflexionan en los años maduros, cuando ha desaparecido la fresca valentía y la temprana esperanza de la juventud. Contemplan toda su vida pasada y se atreven a lanzar una doctrina audaz, se atreven a confesar que ningún bien terreno puede satisfacerles. ¿Qué hacen entonces? Renuncian tal vez decididamente a *toda* felicidad y a *toda* paz, matando el anhelo que permanece inextirpable e insensibilizándolo tanto como pueden. Y llaman ahora a esta apatía la única sabiduría verdadera, y al convencimiento de que el hombre no está determinado para la bienaventuranza, sino sólo para tender a la nada, el verdadero entendimiento.”, Fichte, J. G., “La exhortación a la vida bienaventurada o la Doctrina de la Religión”, ed. Tecnos, Madrid, 1995, pgs. 28-30.

³⁵ E. Husserl, “La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental”, editorial Crítica, 1991, pg. 6.

³⁶ Teeteto (155e).

Estas personas acaban pidiendo a gritos que alguien las salve de su desierto interior, y por eso en sociedades así acaba cundiendo el irracionalismo, el fundamentalismo religioso, el totalitarismo, o simplemente la neurosis dominical. Ante esto, la verdad es redentora, una vez más. El centro educativo debería cuanto antes reanimar la inextinguible llama del amor por lo racional que incluso en personas así debe aún existir, tratando de tocar su fibra sensible con las disciplinas que a ellos más llamen la atención. El centro educativo sería el lugar liberador de ese marasmo vital.

En fin, para acabar, podemos señalar que en los ilustrados hay un gran optimismo sobre el futuro de la Humanidad, y que ese optimismo está plenamente vigente en Fichte. Considera nuestro autor que antes o después, el *sapere aude* se cumplirá, en una nación tras otra, y que todas ellas colaborarán en un orden racional internacional (el reino de los fines kantiano, el actual proyecto de los Derechos Humanos, la incipiente democracia global de la ONU³⁷). Sólo hay que estar atentos a las señales, pero la liberación está fraguándose. Hoy día lo habitual es ser pesimista sobre la Humanidad, sin embargo, si nos metemos en la mentalidad ilustrada, habría motivos para el optimismo: la esperanza de vida nunca fue tan alta, nunca antes tantos individuos han salido de la miseria para acceder a una vida modesta, nunca antes ha habido periodos de paz tan prolongados, nunca antes ha habido tanta incidencia de leyes internacionales sobre la arbitraria voluntad de los gobernantes... Ciertamente que ante cada una de estas afirmaciones pueden aducirse contraejemplos, pero al menos ahora también sobre cada una de ellas pueden aducirse ejemplos. El sueño de los ilustrados, presente en Fichte, es la liberación de la especie en la razón: una sociedad justa, igualitaria, próspera, gracias al desarrollo de la ciencia y las artes, y gracias a la educación plena de cada individuo. En ese proceso estamos, y un centro educativo es el instrumento central de ese proyecto liberador.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

CRUZ CRUZ, Juan [2003]: *Fichte. La subjetividad como manifestación del Absoluto*, Eunsa, Pamplona.

³⁷ “se proseguirá incansablemente, hasta que la especie entera que habita nuestro globo se haya fundido en una sola república de los pueblos cultos”, Fichte, “Los caracteres de la edad contemporánea”, Biblioteca de la Revista de Occidente, Madrid, 1976, pg. 144.

- FICHTE, J. G.[1976]: *Exposición clara como el sol dirigida al gran público sobre el carácter propio de la nueva filosofía*, B.A.C., Madrid, (incluido en el volumen *Los filósofos modernos. Selección de textos*, vol. II, elaborado por Clemente Fernández.
- [1976]: *Los caracteres de la edad contemporánea*. Biblioteca de la Revista de Occidente, Madrid.
- [1976]: *El destino del hombre*, editorial Espasa-Calpe, Madrid.
- [1986]: *Reivindicación de la libertad de pensamiento y otros escritos políticos*, editorial Tecnos, (contiene *Apéndice a los discursos a la nación alemana y Sobre Maquiavelo*).
- [1987]: *Ensayo de una nueva exposición de la Doctrina de la Ciencia*. Editorial Tecnos, Madrid (colección clásicos del pensamiento, nº 35, volumen titulado *Introducciones a la Doctrina de la Ciencia*).
- [1987]: *Primera introducción a la Doctrina de la Ciencia*. Editorial Tecnos, Madrid (colección clásicos del pensamiento, nº 35, volumen titulado “Introducciones a la Doctrina de la Ciencia”).
- [1994]: *Fundamento del derecho natural según los principios de la Doctrina de la Ciencia*, Centro de estudios constitucionales, Madrid.
- [1995]: *La exhortación a la vida bienaventurada o la Doctrina de la Religión*, ed. Tecnos, Madrid.
- [1998]. *Sobre la esencia del sabio y sus manifestaciones en el dominio de la libertad*. Editorial Tecnos, Madrid. Estudio preliminar y notas de Alberto Ciria.
- [2002]: *Discursos a la nación alemana*. Editorial Tecnos, Madrid.
- [2005]: *Ética*, ediciones Akal, Madrid. Introducción, traducción y notas de Jacinto Rivera de Rosales.
- KANT, I. [1993]: *¿Qué es la Ilustración?*, editorial Tecnos, Madrid.
- LÓPEZ – DOMÍNGUEZ, Virginia [1995]: *Fichte: acción y libertad*, ediciones pedagógicas, Madrid.
- MEDINA CEPERO, Juan Ramón [2001]: *Fichte a través de los Discursos a la nación alemana*, editorial Apóstrofe.
- PESTALOZZI, J. H.[2006]: *Cartas sobre educación infantil*, editorial Tecnos, Madrid.
- RIVERA DE ROSALES, Jacinto [1994]: *El primer principio en Fichte*, en *El inicio del Idealismo alemán*, (Oswaldo Market y Jacinto Rivera de Rosales, coords.). Editorial Complutense, Madrid.
- RIVERA DE ROSALES, Jacinto [4 mayo 2007]: «Nationalisme et cosmopolitisme». Colloque: *Fichte et la politique*. Madrid.
- VILLACAÑAS BERLANGA, José Luis [1990]: *La quiebra de la razón ilustrada: Idealismo y Romanticismo*. Editorial Cincel.
- [1996]: “Fichte, el Estado y el derecho internacional”, en *Fichte, 200 años después*, Editorial Complutense, Madrid.
- [2001]: *La filosofía del idealismo alemán*”, vol I. Editorial Síntesis, Madrid.

SOBRE EL ARTE O LA CIENCIA DE OCULTAR INFORMACIÓN

Miguel Adán Oliver
Departamento de Matemáticas

Muchas gracias a todos por vuestra asistencia en esta tarde de marzo en la que hablaremos sobre Criptografía. El título de la conferencia, *Sobre el arte o la ciencia de ocultar información*, parece indicar que hay dudas a la hora de encajar esta actividad en alguna de estas dos grandes esferas de la cultura: el arte y la ciencia. Y esta dificultad es comprensible pues en ella hay mucho de arte, de ingenio, de ocurrencia, de creatividad, pero también hay conocimiento, investigación y método. Mi intención no es presentar lo que habitualmente llamamos el “estado del arte” de la criptografía. Hablaré de criptografía, a eso hemos venido, pero os la quisiera presentar de una manera más personal. Hablaré sobre sucesos, personas y métodos que de alguna manera han llamado más profundamente mi atención, que por algún motivo los considero más admirables o simplemente más cercanos. El tema es amplísimo y por ello me he propuesto hablar únicamente sobre la criptografía clásica, anterior a la II Guerra Mundial y en la que el dilema sobre si la criptografía es arte o es ciencia tiene todo su sentido. Pasados los años 40, los objetivos, métodos, usos y herramientas cambian radicalmente, aparecen los ordenadores y se utiliza una matemática muy superior que requeriría para su exposición mucho más tiempo del previsto.

Voy a comenzar citando a un profesor de lengua de Cambridge, John Chadwick, filólogo especialista en griego arcaico: “el impulso de descubrir secretos está profundamente arraigado en la naturaleza humana” [Singh]. En mi opinión es muy cierto el comentario de Chadwick. Esa curiosidad es para muchos la cualidad básica del ser humano, la que ha permitido su desarrollo, la que cada día nos empuja a estudiar, a conocer, a investigar, a descubrir. La curiosidad es la que nos impulsa a consagrar la vida a la búsqueda de la verdad, como dice el título del libro que publicamos el curso pasado: *Vitam impendere vero*. Y en un sentido muy amplio, nuestra vida está dedicada exactamente a eso, a la búsqueda del conocimiento, a la resolución de problemas, al desciframiento de lo oculto, de lo desconocido.

Seguro que Chadwick estaría de acuerdo si añadimos que también está arraigado en nuestro comportamiento la necesidad de crear nuevos misterios, la necesidad de ocultar nuestros pensamientos, nuestras acciones o incluso de ocultarnos nosotros mismos. Esa pulsión de nuestro espíritu se refleja en semanas como ésta de Marzo en la que nos disfrazamos para Carnaval, ocultando nuestra verdadera naturaleza.

Chadwick forma parte de un cuarteto que consiguió poner punto final, en 1952, al descifrado del sistema de escritura minoico denominado Lineal B. Los otros tres componentes de ese cuarteto son: el arqueólogo británico Sir Arthur Evans, descubridor en 1900 del palacio de Cnosos, Alice Kober arqueóloga estadounidense, y Michael Ventris, inglés, arquitecto y lingüista aficionado. Actualmente, el descifrado del Lineal B está considerado como una de las cumbres más altas de la criptografía debido a la dificultad que entrañaba. Inspiración, lógica, método, perseverancia y profundos conocimientos lingüísticos fueron las armas utilizadas en esta batalla. Ninguno de ellos era matemático pero algo de matemáticas había entre las técnicas filológicas que utilizaron.

Evans encontró numerosas tablillas de barro cocido que contenían caracteres no conocidos hasta entonces. Las tablillas, secadas al sol, eran fácilmente reciclables al añadirles agua, por lo que con el paso del tiempo se habrían perdido. Sin embargo las halladas en las excavaciones del palacio de Cnosos sufrieron un proceso de cocción durante el incendio que lo destruyó, lo que permitió su recuperación.

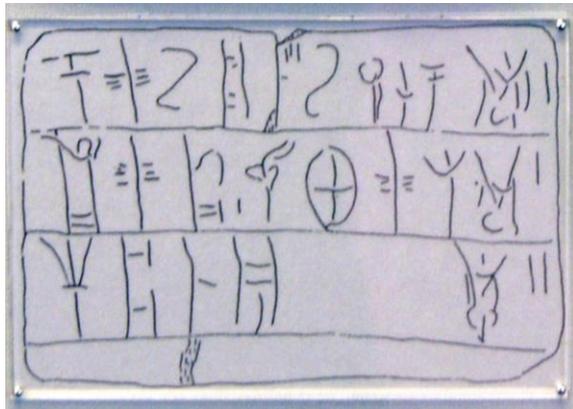


Figura núm. 1

En la figura 1 podemos contemplar un ejemplo de escritura minoica de la edad de bronce, de entre los años 1800 y 1100 a.C. Los sistemas de escritura encontrados fueron denominados Lineal A y B. El Lineal B, que es un refinamiento del más primitivo Lineal A, es un complejo sistema conformado por dos grupos de signos: un primer grupo de signos silábicos, es decir, que cada uno de los signos representa una sílaba, y un segundo, y numeroso, grupo de signos ideográficos. Una vez descifradas se vio que no eran textos literarios ni religiosos, eran simplemente un registro que nos daba información detallada sobre la administración del palacio a lo largo de un año: compras y ventas de productos manufacturados y materias primas, inventarios, ofrendas realizadas, listas de trabajadores, etc. Todo ello proporcionó una información valiosísima acerca de ésta civilización mediterránea: su economía, su religión, sus fiestas y su vida diaria.

Más de 100 años antes había tenido lugar otra hazaña que afectaba a la civilización egipcia. En 1821 el filólogo francés Jean François Champolion conseguía resolver uno de los enigmas más apasionantes que podía encontrar cualquier filólogo interesado en lenguas antiguas: descifrar el lenguaje jeroglífico que fue utilizado en Egipto durante miles de años. Gracias a él hoy podemos leer sus antiguos papiros y comprender y admirar al tiempo sus inscripciones funerarias. Pero Champolion contó con una ayuda inestimable: la piedra Rosetta. En esta famosa piedra, de casi un metro cuadrado, se reproduce un importante texto del clero egipcio, el decreto de coronación del joven rey Tolomeo V Epifanes (s.II a.C). Y se proclama en tres lenguas: la griega, la demótica que era la propia de ese momento, y la antigua y ritual escritura jeroglífica. El francés disponía por lo tanto de lo que hoy llamamos el texto claro (el griego) y el texto encriptado (el jeroglífico).

Antes de seguir, tengo que comentar que estas antiguas escrituras no son para muchos ejemplos válidos de criptogramas desde el momento en el que los textos no habían sido escritos con el objetivo de ocultar información. Simplemente se escribían en la lengua que usaba el escribiente. Sin embargo llegaron hasta nosotros ocultando su significado, lo que les convertía en auténticos criptogramas. Hagamos pues hincapié en la voluntad de ocultar el mensaje. Miremos hacia nuestra infancia y recordaremos que a veces cambiábamos nuestros mensajes para que nadie se enterase, o simplemente queríamos tener un lenguaje propio para nuestro grupo

(recordar el conocido “Tiho tila tique tiha tices”). En internet ¹ podemos encontrar cartas entrañables como ésta de Julia a su maestra en la que le desea unas felices vacaciones y le felicita por su buena docencia: “Sekeme ñokomo: Quekeme rikimi dakama sekeme ñokomo eskeme pekeme rokomo quekeme enkeme vekeme rakama nokomo sekeme dikimi vikimi erkeme takama mukumu chokomo. Mekeme guskumu takama mukumu chokomo cokomo mokomo dakama lakama clakama sekeme. Jukumu likimi akama”. La técnica utilizada es la sustitución, o más bien confusión, al sustituir sílabas por palabras sin sentido.

La otra técnica básica que utilizábamos era la transposición. A veces en casa suplicábamos a nuestra madre: “tosicene toscuar”. Sabíamos que ella comprendía el mensaje (“necesito cuartos”) y pensábamos que nuestro padre no se enteraba si así se lo pedíamos. Pero no hay que irse tan atrás, posiblemente muchos de los que estáis aquí, os entretenéis unos minutos cada día con el jeroglífico de la hoja de pasatiempos de cualquier periódico. Un ejemplo sencillo: ¿Qué oficio tiene Fernando? En la imagen vemos: TA-3.1416-0. Seguro que todos lo habéis resuelto (Tapicero). ¿Tenéis madera de criptoanalistas!

Os confieso que para mí fue un descubrimiento, una viñeta en uno de los viajes de Tintín en la que leía un extraño mensaje que había interceptado con su radio. El mensaje decía así: “RRCQ 15.30 Entre voie Yokohama ns maison r Charles André dimanche seul aligner écran ou tentures serpent marchera inévitablement e proche occident halte intrus e”. Y Tintin con su inteligencia característica supo resolver el enigma. El mensaje decía: “RRCQ 15.30 Envoyons marChAndise a lécoute semaine prochaine” (la mercancía llegaría la semana siguiente). Tintin sólo tardó una viñeta en descifrarlo. Como en el ejemplo anterior, era suficiente tomar las dos primeras letras de cada palabra y el texto en claro quedaba al descubierto y Tintin podía proseguir con sus aventuras.

De esta índole, casi infantiles, son algunos de los antiguos métodos de cifrado. Hoy pueden parecernos sencillos pero en su momento fueron eficaces. Estaban basados en sencillas transposiciones o reordenaciones de letras o sílabas. Hay uno en especial que me resulta muy atractivo. Quizás por lo simple o porque utiliza espirales y cilindros.

La *Escítala*, que así se llama el método, al parecer se utilizó en Esparta para enviar mensajes entre militares y gobernantes. El método consistía en

¹ <http://reggioblog.blogspot.com.es/2010/06/el-kituki-de-5.html>

enrollar una cinta, de cuero o papiro, en un cilindro y escribir el mensaje deseado a lo largo de las generatrices del cilindro. Una vez desenroscada la cinta las letras, por arte de magia, quedaban totalmente desordenadas. Las palabras desaparecían y el mensaje quedaba oculto en una nueva disposición aleatoria de sus letras. Las mismas letras, diferente ordenación. Con la simple acción de desenrollar la cinta pasamos del “cosmos”, el estado ordenado y comprensible al “caos”, el estado amorfo e indefinido.

Los cifrados utilizados en los primeros tiempos, desde Julio Cesar hasta Carlomagno, se caracterizaban por el simple intercambio de las habituales letras de su alfabeto por signos u otras letras del mismo alfabeto. Así la A podía escribirse por ejemplo como una B y la B como una C, y así sucesivamente desplazando cada letra un lugar hacia la derecha. O bien, podíamos escribir la A como una Z y la B como una Y, y así sucesivamente utilizando el orden inverso del alfabeto. Estas ideas fueron profusamente utilizadas para crear nuevos alfabetos, y no solo en la antigüedad, pues se han llevado al cine recientemente al proponer nuevos alfabetos de ficción. Sirvan como ejemplo los aparecidos en la serie *V* de los años 80, en *Stargate*, el alfabeto diseñado para *Atlantis, el imperio perdido* o el más moderno de la saga *El Señor de los Anillos*.

Todos estos ejemplos, antiguos y modernos, en los que cada letra se cambia por otra, llamados cifrados de sustitución monoalfabética, son atacados y vencidos con éxito por el método frecuencial. El método sirvió durante siglos para descifrar mensajes y es una de las primeras aplicaciones significativas de la Estadística. Podríamos decir que con él se inicia la “ciencia” de la Criptografía en tanto que utiliza por primera vez herramientas matemáticas. ¿Dónde y cuándo se alumbró esta forma de atacar los cifrados de la época? La respuesta la encontramos viajando al siglo IX y a la mítica Bagdag, justo en el momento en el que nacieron *Los cuentos de las mil y una noches*.

En la revista *The American Statistician* en un artículo de 2011 [Broemeling], en referencia a otro publicado en *Criptología* en 1992, se informa de que en los manuscritos recientemente descubiertos se revela un uso temprano de la estadística inferencial en la criptología árabe entre el octavo y duodécimo siglos. Efectivamente los manuscritos informan de que en Bagdag en el siglo noveno se utilizó el análisis de frecuencia para decodificar mensajes. El entonces nuevo método fue propuesto y utilizado por al-Kindi (801-873), filósofo, traductor de Aristóteles, médico, matemático, lingüista, astrónomo, y mil cosas más. Así, el honor de ser el

primero en utilizar dicho método le ha sido recientemente arrebatado al también matemático árabe Al-Qalqashandi que vivió en el siglo XV.

Los califas bagdadíes que acababan de fundar el gran centro de traducción y estudio conocido como *La Casa de la Sabiduría*, utilizaban técnicas criptográficas para el envío de sus mensajes por un imperio que requería una amplia organización administrativa, cada vez mayor a medida que iba extendiéndose por toda Asia, norte de África y sur de Europa. A esta tarea contribuyó al-Kindi con sus estudios sobre criptografía, siendo el autor del texto más antiguo conocido sobre criptología: *Un manuscrito sobre el descifrado de mensajes criptográficos*. En él explica claramente cómo utilizar dicho análisis. Con sus propias palabras [al-Kadi]:

One way to solve an encrypted message, if we know its (original) language, is to find a (different) cleartext of the same language long enough to fill one sheet or so and then we count each letter of it. We call the most frequently occurring letter the “first”, the next most occurring the “second”, the following most occurring the “third” and so on, until we finish all the different letters in the cleartext (sample). Then we look at the cryptogram we want to solve and we also classify its symbols. We find the “first” letter (of the cleartext sample), the next most common symbol is changed to the form of the “second” letter, and the following most common symbol is changed to the form of the “third” letter and so on, until we account for all symbols of the cryptogram we want to solve.²

Veamos un ejemplo de su método [Ortega y otros]. Acabamos de recibir el siguiente mensaje:

² Una manera de resolver un mensaje cifrado, si sabemos su idioma, es encontrar un texto sin cifrar del mismo idioma lo suficiente como para llenar una hoja o así y luego contamos cada letra de la misma. Llamamos “primera letra” a la que aparezca con mayor frecuencia, “segunda letra” a la siguiente que más se dé y así sucesivamente, hasta terminar con todas las diferentes letras en el texto sin cifrar. Entonces nos fijamos en el criptograma que queremos resolver. Buscamos en él el símbolo más frecuente y se cambia por la “primera letra”, el siguiente símbolo más común se cambia por la “segunda letra”, y el siguiente más común se cambia por la “tercera letra” y así sucesivamente hasta que acabemos con todos los símbolos del criptograma que queremos resolver.

HL2BHF7JÑ7207HL2B9C722LJ47JÑ72MP7BN77JMP7H92BL2926929J
6LNMP72FMP7JL17N7B7H967J96LJ7NN7170FL9J9097J7H070LK9NL2
9ÑL0L2CP19J3HL2192170FÑ9J92LH922L8N7H926L8N729198H727JÑ
N9K98H72BL292MP7H72HH7J9JLH72Q9BF9JH9QF097JÑ7N9D93MPF
7J6LJ79H2FH7JBF7LPJ90719J2LK90LN07F16N7BF29N7BLN09BFLJ3D
93Ñ918F7JMPF7JD9B7171LNF9BLJH9B9N9982LNÑ937JH9B9N96FJÑ
90L7H472ÑL07H9872ÑF9NPFJ07H991LNL292P6HFB9JÑ7872ÑF9B9J2
909H919JL2P57Ñ9J0LH9CN7JÑ737H1FN9NHH7JL07919N4PN9BL1LP
J19N7JB9H190L.

La primera tarea consiste en obtener la frecuencia con la que aparece cada letra. En nuestro caso el signo más frecuente es el “9” seguido muy de cerca por el “7”. Sabemos que está escrito en castellano y que en él la letra más utilizada, la “primera letra” es la “E”, por ello la “E” se corresponderá con el “9” o en una segunda opción con el “7”. Los cuatro bigramas más frecuentes en castellano son “EN”, “DE”, “ES”, “EL”, y en el texto cifrado los que aparecen con más frecuencia son “7J” y “72”. Además los trigramas que más aparecen en castellano son “ENT”, “QUE”, “NTE”, “DEL” y “ELA”. Por otra parte en el cifrado los cinco que más aparecen son “7JÑ”, “JÑ7”, “MP7”, “7H9” y “F7J”. Pensamos por lo tanto que el signo “7” oculta la letra “E”, y el “9” ocultará la “A”. Ya hemos realizado las primeras asignaciones. Ahora le toca a las letras “O”, “S”, “R” y “N” las siguientes más frecuentes en castellano. En el criptograma encontramos tres símbolos de frecuencia similar “2”, “J”, “L” y “H”. Es preciso de nuevo considerar los bigramas y trigramas más frecuentes en castellano. Parece que la “N” está asociada a la “J”, que la “L” lo está con la “H”, que la “S” lo está con el “2”, y por último la “O” con la “L”. Con estas seis equivalencias descubrimos ya el 50% del mensaje. Un estudio más completo, en el que también tengamos en cuenta el contexto y el sentido de las palabras y frases que vayamos desvelando acabará la tarea.

El sabio Al-Kindí fue consciente de que la fiabilidad de su método está ligada a la extensión del mensaje cifrado pues éste debe ser lo suficientemente largo para que el cálculo de las frecuencias de cada símbolo sea significativo. Una aproximación al tamaño mínimo la dio en el siglo XIII el cairota Ibn Adlan al fijar dos condiciones: la primera exige más de 90 letras en el mensaje y la segunda que cada letra aparezca al menos 3 veces en el mismo. Estudios posteriores de criptógrafos también árabes refinaron las ideas de Al-Kindí con el estudio de las frecuencias silábicas y

otros grupos de letras que solían aparecer en los mensajes. Así lo hace Al-Qalqashandi del siglo XV en su obra recopilatoria *Subh al-a 'sha*, en la que recoge junto a sus propios estudios los de al-Duraihim criptógrafo del siglo anterior. En algunos de sus capítulos se recogen métodos de sustitución y de transposición y, por primera vez, se sugiere el uso de sustituciones polialfabéticas.

La genial idea de Al-Kindi, el análisis de las frecuencias, es simple pero muy potente para la época pues permite atacar con éxito los cifrados utilizados en ese momento. Aquellos que no lo conocieran no solo estaban en una gran desventaja pues sus mensajes podían ser fácilmente desvelados sino que, como consecuencia de ello, podían incluso perder la vida. En Londres, a finales del siglo XVI, reinando Isabel I, un grupo de nobles católicos liderados por Anthony Babington planeaba derrocar a la reina protestante, a causa de su política anticatólica, y liberar de su prisión a María de Escocia. Necesitaban comunicárselo a María y obtener su aprobación, y lo hicieron a través de cartas cifradas con un método básicamente monoalfabético. Al parecer el mensajero traicionó a María y puso las cartas en manos de Isabel, y ésta en las de su secretario de cifras Thomas Phelippes que era al parecer un extraordinario criptoanalista. En pocos días Phelippes descodificó la carta y añadió, pues era un gran falsificador, el siguiente párrafo, cifrado con el mismo sistema [Singh]:

I would be glad to know the names and qualities of the six gentlemen which are to accomplish the designment; for it may be that I shall be able, upon knowledge of the parties, to give you some further advice necessary to be followed therein, as also from time to time particularly how yoi proceed: and as son as you may, for the same purpose, who be already, and how far everyone is privy hereunto³.

María contestó usando en mismo cifrado y con ello firmó su sentencia de muerte y la de los caballeros conspiradores Nadie desconfió de la carta falsificada y las torturas, los asesinatos y la decapitación de la propia María fueron la consecuencia de un cifrado ineficaz.

³ Me alegraría conocer los nombres y las cualidades de los seis caballeros que llegarán a cabo el plan; porque puede que, conociendo a los participantes, yo pueda daros algún consejo necesario... y en cuanto podáis, con el mismo propósito, quiénes conocen ya, y en qué medida los detalles de esta cuestión

Muchos años antes, en el siglo XV, ya habían aparecido métodos que eludían el análisis de frecuencias. Algunos de estos aparecieron en la Europa renacentista y otros en el mundo árabe ya en declive. Y lo evitan basándose en dos enfoques diferentes: las sustituciones y las permutaciones.

El primero de ellos mantiene la idea de sustituir las letras por otras letras o símbolos pero ahora utilizando varios símbolos para una misma letra, son los métodos llamados homofónicos. Un ejemplo es el cifrado del Duque de Mantua de principios del siglo XV, en éste cada una de las vocales es representada por cuatro símbolos. Así la letra “a” se podía escribir de cuatro formas distintas al igual que ocurre con las otras vocales. Con este nuevo truco la frecuencia de las letras más utilizadas queda dividida entre cuatro y así hay mayor uniformidad de frecuencias en las letras utilizadas en el cifrado, con lo que su análisis es mucho más costoso. No obstante, la repetición una y otra vez de palabras habituales en los mensajes permite abrir una vía de ataque a éste método por lo que pronto aparecieron los denominados Nomenclátors.

Los nomenclátors eran unas tablas de sustituciones homofónicas de las letras del alfabeto por otros símbolos, pero que incluían además numerosas sustituciones para los bigramas y trigramas más frecuentes. Incluían así mismo una lista de sustituciones de palabras, nombres y vocablos por números o por diversos símbolos, cada uno con una representación gráfica diferente y caprichosa. Ejemplo de potentes cifrados eran los empleados por el Papado y por las cortes dominantes en Europa, España, Inglaterra, Francia e Italia, que poseían gabinetes de especialistas en cifrados, llamados *la cámara negra*, que empleaban numerosos cifrados dependiendo de la persona a la que iba dirigida la misiva.

En la figura 2 podemos ver una carta de Carlos V a su hijo el príncipe Felipe en la que al saludo inicial y a la habitual información sobre la salud sigue un extenso párrafo en caracteres ininteligibles y no especialmente armónicos. Podemos observar cómo en el texto en castellano las letras se unen entre sí para formar las palabras, en cambio en el texto encriptado, al igual que ocurre con los niños que comienzan a escribir sus primeras letras, cada carácter está separado de los demás, evidenciando la falta de costumbre o un interés especial en que cada carácter sea fácilmente reconocible. Si quisiéramos analizar el cifrado, la primera tarea sería observar la frecuencia de cada símbolo. El símbolo que parece un “6” se repite con mucha frecuencia, excesiva para ser una palabra. Muy posiblemente será una letra de las más frecuentes o parte de un bigrama.

¿La “a” o la “e”? Tendríamos que continuar un buen rato pero no parece muy difícil un ataque frecuencial. Al margen izquierdo se puede observar el resultado en claro del texto cifrado.

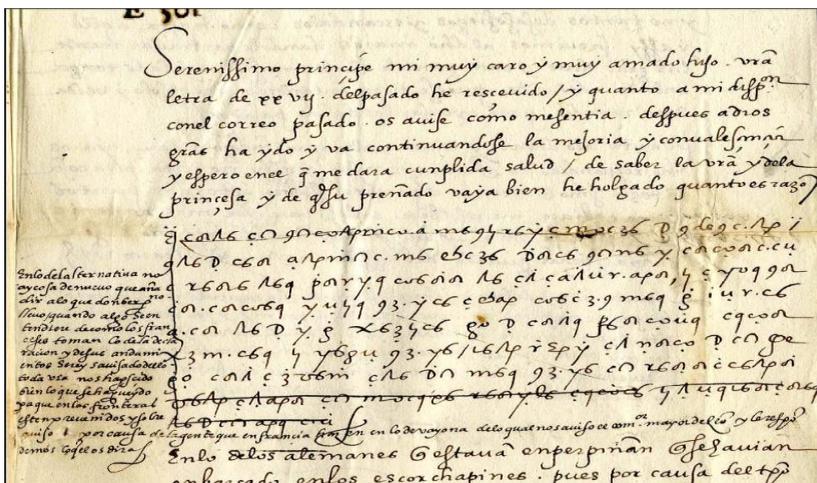


Figura núm. 2

Desde los Reyes Católicos hasta la desaparición de este método en el siglo XVIII se han encontrado más de cuatrocientos cifrados diferentes. Como ejemplo de la importancia del cifrado en ésta época basta decir que uno de los primeros actos de gobierno de éste monarca fue ordenar la creación de unas nuevas claves. En carta de fecha de 24 de mayo de 1556 dice: “que ha resuelto variar la cifra que usaba Carlos V para comunicarse con sus ministros de Italia y de otras partes, no sólo por ser antigua y haber muerto muchos y otros mudado de destino, de los que estaban en el secreto, sino por estar también harto divulgada y no convenir por esta razón al buen éxito de los negocio” [Alcocer]. Verdaderamente los cifrados de Carlos V eran muy simples y los italianos y franceses los rompían con facilidad. Este hecho no podía ser pasado por alto por la primera potencia mundial, dado que en la vida política del momento las intrigas, el recelo y el engaño eran moneda corriente.

El mismo Felipe II era experto en este tema y creó un gabinete a propósito. Su secretario de gabinete y de cifra fue D. Luys Valle de la Cerda, figura de la corriente política llamada arbitrismo y primer impulsor de la creación de un banco nacional. De él, como criptógrafo, se dijo: "Sirvió a su Magestad del Rey don Phelippe segundo en negocios gravissimos y de grande importancia particularmente en secretos y papeles de mucha confianza descifrando sin contracifra cartas y correspondencias de los enemigos y factores delos rebeldes y herejes y de otros príncipes en lenguas diversas de que se consiguieron grandes emolumentos en negocios de estado y guerra y se sacaron tantas advertencias, avisos y secretos como en la guerra se encubren debajo de tales caracteres y figuras" [Navarro].

Luys Valle de la Cerda utilizaba la llamada Cifra General para la correspondencia con las embajadas y se cambiaba cada cuatro años para aumentar su seguridad. La original de 1556 se conserva en el Archivo General de Simancas [Devos].

a	b	c	d	e	f	g	h	i	l	m	n
4	o	u	◇	∩	G	f	P	g	τ	L	Γ
7	^	>	<	+	g	ρ	δ	f	∞	θ	6
ω				+o				g			
o	p	q	r	s	t	v	x	y	z		
L	τ	†	ε	ze	z	o	D	g	∩		
Le	v	Δ	†	γ	x	J	d	z	ω		
4						a					

Figura núm. 3

<i>ba</i>	<i>be</i>	<i>bi</i>	<i>bo</i>	<i>bu</i>	<i>ca</i>	<i>ce</i>	<i>ci</i>	<i>co</i>	<i>cu</i>
<i>m-</i>	<i>m'</i>	<i>-m</i>	<i>m+</i>	<i>me</i>	<i>n-</i>	<i>n'</i>	<i>-n</i>	<i>n+</i>	<i>ne</i>
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
<i>da</i>	<i>de</i>	<i>di</i>	<i>do</i>	<i>du</i>	<i>fa</i>	<i>fe</i>	<i>fi</i>	<i>fo</i>	<i>fu</i>
<i>e-</i>	<i>e'</i>	<i>-e</i>	<i>e+</i>	<i>ee</i>	<i>a-</i>	<i>a'</i>	<i>-a</i>	<i>a+</i>	<i>ae</i>
21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
<i>ga</i>	<i>ge</i>	<i>gi</i>	<i>go</i>	<i>gu</i>	<i>ha</i>	<i>he</i>	<i>hi</i>	<i>ho</i>	<i>hu</i>
<i>q-</i>	<i>q'</i>	<i>-q</i>	<i>q+</i>	<i>qe</i>	<i>b-</i>	<i>b'</i>	<i>-b</i>	<i>b+</i>	<i>be</i>
31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
<i>ja</i>	<i>je</i>	<i>ji</i>	<i>jo</i>	<i>ju</i>	<i>la</i>	<i>le</i>	<i>li</i>	<i>lo</i>	<i>lu</i>
<i>o-</i>	<i>o'</i>	<i>-o</i>	<i>o+</i>	<i>oe</i>	<i>s-</i>	<i>s'</i>	<i>-s</i>	<i>s+</i>	<i>se</i>
41	42	43	44	45	46	47	48	49	50
<i>ma</i>	<i>me</i>	<i>mi</i>	<i>mo</i>	<i>mu</i>	<i>na</i>	<i>ne</i>	<i>ni</i>	<i>no</i>	<i>nu</i>
<i>w-</i>	<i>w'</i>	<i>-w</i>	<i>w+</i>	<i>we</i>	<i>o-</i>	<i>o'</i>	<i>-o</i>	<i>o+</i>	<i>oe</i>
51	52	53	54	55	56	57	58	59	60

Figura núm. 4

En ella podemos ver el abecedario (figura núm. 3), en el que cada letra se sustituye por dos o tres símbolos, el silabario (figura núm. 4) en el que podemos observar la sustitución de sílabas por caracteres y por simples números, y en el que podemos ver ya alguna de sus flaquezas. La primera es que cada sílaba que contiene una “a” se corresponde con un símbolo seguido de un guión “-”, si es la “e” el símbolo queda acentuado, si es la “i” el guión precede al símbolo, para la “o” cada símbolo se sigue de un “+” y en el caso de la “u” es una “e”. Si se cifra usando un número obsérvese que todos tienen dos dígitos y además son todos correlativos según el orden habitual del abecedario. Estas debilidades y el empleo reiterado de palabras comunes y propias del contexto de los mensajes, como “rey”, “su

majestad”, “capitán”..., son las que permiten atacar estos sistemas. Por último, se incluye un diccionario de cientos de términos comunes⁴, cada uno representado de diferente manera, de forma que las dificultades para descifrar se centuplicaban.

En el Archivo de Simancas se guarda también la cifra particular de Felipe II con el duque de Alba. En ella se aprecia una mayor creatividad al inventar los nuevos símbolos de las letras, de los bigramas y de los trigramas. No obstante podemos observar las mismas debilidades anteriormente comentadas. Por lo general los nombres de países, personas, cargos y otras palabras son sustituidos simplemente por números. Ejemplos de ello son: “Italia” se cifraba con un 39, “rey” con un 79, “Papa” con un 63, etc.

Era costumbre además añadir caracteres y frases que denominamos “nulos” pues no contenían información codificada y su único objetivo era aumentar la confusión. En esta cifra concreta se especifica que nulas serán todas las letras o números después de los cuales se siguiese una “S” entre dos puntos y todo el renglón que comenzase con una “N” entre dos puntos.

Los nomenclatores de Felipe II eran de los más seguros de su época. A pesar de ello el matemático francés François Viète, al servicio de Enrique IV, resolvió varios de ellos para asombro de la corte española. Tardó seis meses en descifrar el utilizado con Alejandro Farnesio, duque de Parma. Tan raro le resultó este hecho a Felipe II que pensó que usaba de la brujería y así solicitó su excomunión a la Santa Sede. Lo relata el padre Feijoo muchos años después [Feijoo]:

35. Habiéndose interceptado en Francia, cuando ardían las guerras de la Liga, algunas cartas de España, escritas con caracteres voluntarios, en que se añadía la precaución de variar diferentes alfabetos dentro de una misma carta, lo que parece hacía absolutamente imposible la inteligencia a quien no tuviese la clave, las descifró Francisco Vieta, Matemático insigne, inventor de la Algebra especiosa. Muchos juzgaron esta hazaña, y no sin alguna verisimilitud, superior a toda humana industria, y según refiere Jacobo Augusto Thuano, los Españoles dieron algunas quejas en Roma, de que los Franceses usaban de artes diabólicas para penetrar sus secretos. Pero la verdad era, que no había intervenido en este negocio más diablo que un

⁴ Algunos ejemplos son: Alemania (ab), artillería (il), ante (at), batalla (ble), batería (bli), Córcega (bri), Constantinopla (bru), España (dor), enemigo (fe), Duque de Florencia (da), Flandes (fia), guarnición (gru), infantería (hal), legua (lom), Nápoles (mos).

espíritu de rara comprensión, y sutileza, ayudado de una aplicación infatigable; pues se cuenta de este raro hombre, que algunas veces sucedió estarse tres días con sus [141] noches embelesado en sus especulaciones Matemáticas, sin comer, ni dormir, salvo un brevísimo reposo que tomaba, reclinándose sobre el brazo de la silla.

En número de las palabras cifradas de los nomenclátorees fue creciendo y éstos se llegaron a convertir en auténticos libros de códigos que recogían cientos o miles de sustituciones. Durante un tiempo fueron muy utilizados, llegaron a usarse hasta la II Guerra Mundial. Pero era evidente que el uso de los nomenclátorees y libros de códigos daba sus últimas bocanadas a finales del XIX, la seguridad de estos métodos residía en el ocultamiento de las extensas tablas de sustituciones y esto era a menudo difícil de asegurar. Una vez en manos enemigas el cifrado, ya inservible, debía ser renovado por uno nuevo, lo que implicaba la distribución, muchas veces insegura, de las nuevas tablas. Además, en el XIX había llegado el telégrafo y con él la posibilidad de enviar comunicaciones instantáneas.

Se evidenció la inutilidad de tales sistemas en 1917 en plena guerra mundial cuando en unos pocos días el Departamento de Inteligencia Naval británico descifro un mensaje alemán de especial importancia. En ese momento la situación bélica estaba pendiente de la decisión de los EEUU sobre su participación en la misma. Su presidente W. Wilson era partidario de mantener la neutralidad del país y colaborar en un final dialogado. Por su parte el gobierno alemán planeaba una decisiva acción bélica a gran escala que, como consecuencia no deseada, podía dar lugar a la entrada de los EEUU del lado aliado. En esa circunstancia, se retrasaría la llegada de tropas americanas a Europa si surgiera un conflicto con el revolucionario y vecino Méjico. Con este objetivo el ministro de exteriores alemán Arthur Zimmermann telegrafió en enero a su embajador en Washington, Von Bernstorff, para que transmitiese una propuesta al presidente mejicano. El texto estaba naturalmente encriptado y los alemanes consideraban, erróneamente, que era indescifrable. El mensaje era:

130 13042 13401 8501 115 3528 416 17214 6491 11310 18147 18222
21560 10247 11518 23677 13605 3494 14936 98092 5905 11311 10392
10371 0302 21290 5161 39695 23571 17504 11269 18276 18101 0317
0228 17694 4473 22284 22200 19452 21589 67893 5569 13918 8958
12137 1333 4725 4458 5905 17166 13851 4458 17149 14471 6706 13850

12224 6929 14991 7382 15857 67893 14218 36477 5870 17553 67893
5870 5454 16102 15217 22801 17138 21001 17388 7446 23638 18222
6719 14331 15021 23845 3156 23552 22096 21604 4797 9497 22464
20855 4733 25610 18140 22260 5905 13347 20420 39689 13732 20667
6929 5275 18507 52262 1340 22049 13339 11265 22295 10439 14814
4178 6992 8784 7632 7357 6926 52262 11267 21100 21272 9346 9559
22464 15874 18502 18500 15857 2188 5376 7381 98092 16127 13486
9350 9220 76036 14219 5144 2831 17920 11347 17142 11264 7667 7762
15099 9110 10482 97556 3569 3670.

El texto, en claro, dice así:

Pretendemos comenzar el 1 de Febrero la guerra submarina sin restricciones. No obstante, nos esforzaremos en mantener neutral a los Estados Unidos de América. En el caso que esto no suceda, hacemos a Méjico una propuesta de alianza en base a lo siguiente: Hagamos la guerra juntos y obtengamos la paz juntos. Habrá ayuda financiera y acuerdo por nuestra parte para que Méjico reconquiste los territorios perdidos en Texas, Nuevo Méjico y Arizona. Le dejo a usted los detalles. ... Informe de lo anterior al presidente de Méjico con el mayor de los secretos tan pronto como se inicie la guerra con los Estados Unidos. Sugierale que, por propia iniciativa, invite a Japón a unirse inmediatamente y que medie entre Japón y nosotros. Por favor, llame la atención al presidente que el empleo sin piedad de nuestros submarinos ofrece ahora la perspectiva de obligar a la paz a Inglaterra en unos pocos meses.

A finales de febrero los británicos decidieron hacer público el telegrama. En marzo Zimmenmann lo reconoció como verdadero. En abril Wilson declaró la guerra a Alemania.

Hemos avanzado mucho, retrocedamos al siglo XV. A mediados de este siglo y manteniendo la idea básica de la sustitución utilizada en los cifrados monoalfabéticos y nomenclátors, aparecieron los cifrados denominados polialfabéticos que utilizaban diferentes alfabetos dentro de una misma carta. Entre ellos, el más creativo en mi opinión es el cifrado circular de León Battista Alberti (figura 5).

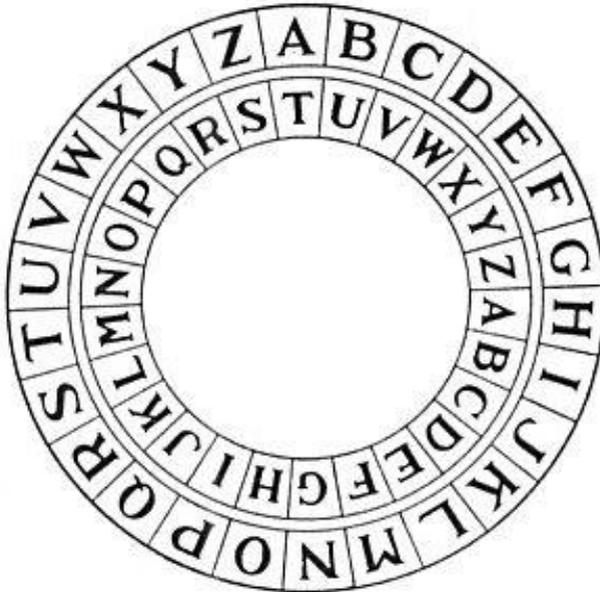


Figura núm. 5

Un simple giro de una de las dos ruletas da un nuevo alfabeto para cifrar. Entre los más artísticos, ya en el XVI, están los tabulares de Johannes Trithemius, monje y líder espiritual de la comunidad benedictina del monasterio de Maguncia. En ella nació años antes Gutemberg, y seguramente esta circunstancia está relacionada con el hecho de que Trithemius es el autor del primer libro escrito sobre criptografía, se tituló *Polygraphiae* y en el que recopilan y proponen infinidad de alfabetos a cuál más elegante. El primero de los dos alfabetos que se muestran (figura 6) corresponde al llamado Tebano.

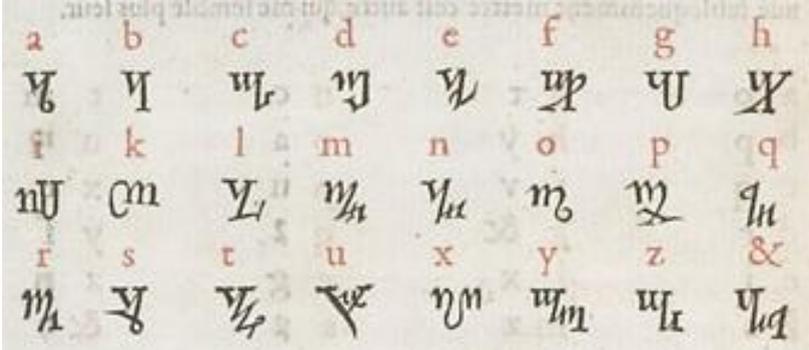


Figura núm. 6

Podríamos decir que el autor se inspira para su creación en dos letras simétricas la “m” y la “w”, a las que modifica ligeramente con un rizo, un giro, una cruz añadida, una extensión, etc. El de la figura 7 es más geométrico, basado en trazos circulares, fue usado por los alquimistas de la época para ocultar sus fórmulas, sus procesos y sus hallazgos. Dos preciosos alfabetos del siglo XVI.



Figura núm. 7

A mediados del XVI aparece un concepto vital en criptografía: la clave. Las primeras son las utilizadas en los métodos polialfabéticos, y entre ellas las de Giovanni Batista Belaso, secretario de la curia italiana, las del médico y matemático Girolamo Cardano, gran algebrista que se enfrentó a las ecuaciones de tercer y cuarto grados, las de Giambattista della Porta, filósofo e inventor italiano, y las del diplomático francés Blaise de Vigenère que visitó Italia y en ella aprendió el arte de cifrar mensajes.

Tomemos un ejemplo del uso de la clave sobre un cifrado de disco de Alberti. Supongamos que la clave está compuesta de la palabra ALARCOS, por la letra F, y por el número 8. En primer lugar fijamos los círculos de modo que la F en el círculo exterior quede emparejada con la primera letra A en el círculo interior. En esta situación sustituimos las primeras 8 letras del mensaje, miradas en el círculo exterior, por las 8 letras que resultan en el círculo interior. A continuación, giramos la rueda para emparejar la F exterior con la L interior y así ciframos las siguientes 8 letras. Así sucesivamente hasta acabar el mensaje, repitiendo la clave si fuera preciso. El sistema es simple y muy potente, y este hecho será explotado convenientemente para dar lugar a los complejos cifrados de las máquinas de principios del siglo XX.

Obsérvese que el método puede ser conocido, los discos o tablas pueden ser divulgados, pero la clave no, en ella reside la fortaleza del cifrado. Es un paso importante en la historia de la criptografía, de hecho estos sistemas no fueron superados totalmente hasta el siglo XX, y esto ocurrió gracias a las ideas aportadas por el oficial prusiano Fiedrich Kasiski, por el matemático inglés y padre de la informática, Charles Babbage, y por el oficial norteamericano Willian Friedman. La primera nos dice que si nos encontramos con dos fragmentos iguales de texto cifrado probablemente procederán de las mismas palabras del mensaje en claro, y esto nos indica que el número de caracteres que separa ambos fragmentos es múltiplo de la longitud de la clave. La segunda idea está relacionada con la probabilidad. Si de un texto en claro elegimos al azar dos letras cualesquiera, la probabilidad de que coincidan es aproximadamente de un 8%, en cambio esta probabilidad baja al 4% si es un texto escrito eligiendo al azar sus letras.

Cuando ciframos un texto por sustitución monoalfabética, la probabilidad se mantiene en el 8%. En cambio, si el cifrado es polialfabético, el texto resultante es más bien aleatorio, por tanto, la probabilidad está próxima al 4%. Ambas ideas combinadas son la base para poder determinar la longitud de la clave. Descomponiendo el texto cifrado en tantas partes como indica la longitud de la clave, observaremos que cada una de ellas es un simple cifrado monoalfabético, y entonces el análisis de frecuencias se encargará de terminar la tarea de descifrado.

En paralelo con los métodos polialfabéticos surgen los denominados poligráficos, en éstos no se cifra letra a letra sino que el mensaje se divide en bloques de unas pocas letras y se cifra cada bloque de golpe en una única

operación. Entre mis preferidos está el sencillo e ingenioso sistema criptográfico de 1854 del conocido inventor inglés Charles Wheatstone, que fue utilizado extensamente en la I Guerra Mundial. Se conoce a este cifrado no por el nombre de su autor sino por el de uno de sus promotores Lord Lyon Playfair. Si observamos “play fair” o al revés “fair play” significa juego limpio y efectivamente mucho de juego tiene este sistema y quizás ahí resida su atractivo. Al comienzo de la película *National Treasure: Book of Secrets*, que en España se conoce como *La búsqueda II* y que está protagonizada por Nicolas Cage, podemos ver un ejemplo de este código.

Tomemos un tablero cuadrangular, por ejemplo de 5x5 para tener 25 casillas que es el número de letras de nuestro alfabeto. El tablero es el habitual con la siguiente salvedad: la fila siguiente a la quinta será la primera y la columna siguiente a la quinta será, asimismo, la primera. Como si de una cadena circular se tratara. Cada casilla está rodeada por otras cuatro casillas, las de su derecha e izquierda, y las de arriba y abajo. Situemos ahora, por filas, las 25 letras del alfabeto sobre el casillero siguiendo una cierta clave (una frase u otra forma de colocación) y ya estamos en disposición de cifrar. Por ejemplo (figura núm. 8) podemos utilizar como clave “PLAYFIRBCDEGHKMNQSTUVWXZ”, en ella están todas las letras a falta de la Ñ y de la J. Si fuera necesario utilizarlas emplearíamos la N y la G en su lugar y esto no afectaría a la comprensión del mensaje.

P	L	A	Y	F
I	R	B	C	D
E	G	H	K	M
N	O	Q	S	T
U	V	W	X	Z

Figura núm. 8

Tomemos ahora el mensaje “ALARCOS CUENTA CONTIGO” y agrupemos sus letras en bloques de dos letras: “AL AR CO SC UE NT AC ON TI GO”. Cada bloque será sustituido por otro bloque de dos letras. Tomamos las dos letras a cifrar (por ejemplo AL) y aplicamos las reglas siguientes:

- Si las dos letras se encontrasen en la misma fila de la cuadrícula, se sustituye cada una de ellas por la que se encuentra a su derecha. En nuestro ejemplo, el cifrado de AL es YA
- Si las dos letras no están en la misma fila ni en la misma columna, entonces se cambia cada letra por la que está en su misma fila pero en la columna de la otra letra. En nuestro ejemplo, el cifrado de AR es LB
- Si las dos letras se localizan en la misma columna, se reemplaza cada una de ellas por la que está debajo. En nuestro ejemplo, el cifrado de SC es XK
- Si las dos letras a cifrar coinciden o falta una de ellas, basta intercalar o añadir en el texto en claro algún carácter que no cambie el significado del mensaje (por ejemplo una “X”).

El resultado obtenido es:

“YALBRSXKPNONYBQONDOV”.

El otro gran grupo de métodos es el basado en la transposición o sea en la permutación de las letras, como ocurría en la Escítala. Si se realiza un análisis de frecuencias del mensaje no se obtiene ninguna pista, pues aparecen las frecuencias propias de la lengua en la que está escrito. Todos estos métodos requieren una clave que nos indique cómo se han de permutar las letras. Son en general más sencillos de utilizar, lo que les hizo favoritos como cifra en el campo de batalla, en el que la inmediatez es un valor más deseado que el de la seguridad. Muchas de las transposiciones siguen el siguiente modelo: en primer lugar se escribe el texto en claro rellenando las celdas de un tablero y a continuación se permutan las celdas, de acuerdo a una clave, y se lee el texto cifrado. En los primeros años del siglo XX, años de la I Guerra Mundial, se utilizaron numerosos sistemas de este tipo.

Describiré uno que me parece especialmente divertido: el método de la rejilla giratoria. Éste cifrado lo inventó el militar austríaco Edouard Fleissner von Wostrowitz y se publicó en 1881. Cuatro años después Julio Verne lo utiliza en su novela *Matthias Sandorf* cuando dos delincuentes interceptan una paloma mensajera que lleva unido a su pata un mensaje cifrado en el que se perfila un complot para liberar a Hungría de la dominación de los Habsburgo. Existe una versión cinematográfica francesa de la novela, de 1963, en la que actuó nuestro compatriota Paco Rabal.

El sistema de la rejilla giratoria funciona de la siguiente manera: se escribe el mensaje sobre las filas de una cuadrícula (por ejemplo una retícula cuadrada de 6x6) y se fabrica una máscara o rejilla que permita ver únicamente algunas de las letras (figura núm. 9).

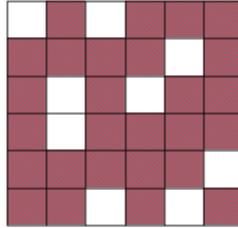


Figura núm. 9

Si el mensaje en claro es “NECESITAMOS URGENTE BOTIQUIN MEDICO Y PAN”, y lo escribimos sobre la cuadrícula, las letras que están a la vista “NCSGNOIYA” son la primera parte del mensaje encriptado. A continuación se gira la rejilla noventa grados, y, si está bien diseñada⁵, nos mostrará diferentes letras del mensaje, que son incorporadas a las anteriormente leídas. El tercer y cuarto pasos son simple repetición de lo anterior. En nuestro caso el mensaje, una vez encriptado, queda:

“NCSGNOIYAIMOREIIDOEETTT QNPN SAUEBUMEC”.

Las mismas A, las mismas N... pero en un orden diferente, determinado por la clave (que no es otra que la dada por el diseño de la rejilla).

En 1918 el coronel francés George Painvin se enfrentó a un nuevo reto. En las comunicaciones entre el alto estado mayor alemán y sus cuerpos de ejército, que preparaban la ofensiva de primavera sobre Francia, se comenzó a utilizar un cifrado muy potente, el denominado GEDEFU 18 o cifra de radiotelegrafistas 18, pero que se conoce como cifrado ADFGX. El por qué de dichas letras se entiende si pensamos que las transmisiones eran entonces radiotelegráficas y se debía evitar en lo posible los errores debidos a una errónea transmisión de la señal en Morse. Las letras ADFGX se codifican de tal manera (· - , - · · , · · · - , - - · , - · · -) que al parecer son señales fácilmente identificables por los telegrafistas. En marzo, los franceses

⁵ Al diseñar la rejilla se dejarán transparentes 9 casillas cuidando de que todas las casillas de la cuadrícula serán visibles en alguna de las cuatro posiciones.

comenzaron a interceptar unos nuevos criptogramas del estilo siguiente: ADXDAXGFXGD.... En ellos únicamente se utilizaban las letras A, D, F, G y X, y todos los mensajes tenían un número par de ellas. La primera conclusión de Painvin era que cada una de las 25 letras del alfabeto en claro se reemplazaba por una de las veinticinco parejas posibles que se pueden formar con las letras ADFGX. La disposición de letras en la cuadrícula de sustitución vendría determinada por una clave que le era desconocida. Además el análisis de frecuencias revelaba que no era una simple sustitución. Tenía que haber algo más.

En abril se encontraron dos criptogramas que tenían algo de especial [Kahn]:

- ADXDAXGFXGDAXXGXGDADFFGX DAGAGFFFDXGDDG
ADFADGAAFFGXDDDXXDDGXAXADXFFDDXFAG
XGGAGAGFGFFAGXXDDAGGFDAADXFXADFGXDAAXG
- ADXDDXGFFDDAXAGDGDGXDXDFGAGAAXDXGGADD
FADGAAFFDDDDFFDGDGFDXXXADXFDAXGGAGFGFGX
XAGXXAAGGAXAADAFFADFFGAFFA

Painvin observó que cada cinco o seis letras aparecían en ambos mensajes las mismas dos letras, y esto justamente es lo que sucede cuando se cifran dos mensajes que tienen igual cabecera mediante una transposición de columnas. Supongamos dos mensajes que comienzan por una frase tan habitual como: DEL CUARTEL GENERAL AL ALTO MANDO. Al escribir los textos por filas en la cuadrícula correspondiente y después cifrar leyendo por columnas, la coincidencia de cabeceras en ambos mensajes se traslada a las primeras letras de las columnas. Acababa de descubrir el método de cifrado que seguía a la sustitución: una transposición de columnas. Los alemanes estaban utilizando a la vez los dos métodos clásicos de sustitución y transposición con lo que fortalecían sobremanera el cifrado. Aún le quedaba mucho por descubrir: el número de columnas, la longitud de la clave, el orden de lectura de las columnas,..., pero a finales de abril, tras un minucioso estudio en el que fue determinante de nuevo la técnica de al-Kindi, el militar francés ya sabía cómo recuperar la clave en unas pocas horas. Los franceses habían roto el cifrado alemán.

Ésta fue una de las últimas hazañas de una época que podríamos llamar artística, humana, ingeniosa u otros calificativos que caractericen el estado inicial, germinal, pre-matemático, pre-tecnológico, de la criptografía. A

partir de la II Guerra Mundial la complejidad de los cifrados crece exponencialmente. La guerra entre los criptógrafos, inventando nuevos y más sofisticados métodos, y los criptoanalistas, rompiendo poco a poco las fortalezas de los mismos, tiene su primer gran combate entre las teclas de la máquina Enigma. Éste invento mecánico de cifrado, diabólico por su complejidad, fue utilizado en el bando alemán durante la II Guerra Mundial. En esencia Enigma utilizaba el método de sustitución de los discos circulares de Alberti, ahora modernizados y convertidos en rotores, que al combinarse repetidas veces permitían la utilización de millones de tablas de sustitución cada vez que se tecleaba una letra.

La empresa de descifrar tal ingenio correspondió a equipos de criptoanalistas polacos e ingleses, liderados los primeros por el polaco Marian Rejewski y los segundos por el inglés Alan Turing. Para alcanzar la victoria fueron precisas nuevas armas: la matemática fue la teoría de grupos de permutaciones y la tecnológica el diseño y creación del primer ordenador, denominado Colossus. Ninguno de los dos matemáticos recibió honores por ello. Más bien al contrario, Rejewski tuvo que silenciar su trabajo y sólo en 1980 pudo publicarlo. Por su parte Turing sufrió rechazo, y acoso por su condición de homosexual, siendo condenado en 1952 por ello. Se suicidó en 1954. El 31 de diciembre de 2013, se publicaba la desconcertante noticia de que la reina Isabel II le había otorgado el perdón a título póstumo. La película titulada *Enigma* recoge muy acertadamente el ambiente en tales momentos, aunque el personaje de Turing está totalmente desdibujado para adaptarlo a un cine más comercial.

En 1974, el que fuera oficial del servicio de inteligencia británico, Frederik W. Winterbotham, reveló en su libro *The Ultra Secret* lo que todavía en ese año era un secreto oficial, que durante la segunda guerra mundial los aliados habían descifrado regularmente la correspondencia militar alemana y que ello les había proporcionado una gran ventaja en sus confrontaciones bélicas con el ejército alemán, con lo que se salvaron cientos de miles de vidas. En opinión del primer ministro W. Churchill este hecho había adelantado el final de la guerra al menos en un par de años.

Podemos decir que la batalla contra Enigma fue la carta de presentación de la alta matemática en el, hasta ese momento, arte de la criptografía. Pero la Matemática que habitualmente está al servicio del ordenar, conocer, desvelar, juega con dos barajas, puede ir en las dos direcciones. Será una ayuda inestimable para crear orden en un caos de información, pero en otro momento nos ofrecerá poderosas herramientas para crear escenarios

caóticos, irreconocibles, partiendo del orden más estricto. Enfrentado a una situación como esta se encontraba el actor Russell Crowe, en el papel del matemático y premio Nobel John Nash, en la película *Una mente maravillosa*, de 2001, cuando buscaba patrones numéricos para desentrañar el significado de nubes caóticas de números.

A partir de los años 70 la criptografía podemos encuadrarla en la intersección de la matemática y de la informática. Los nombres de los sistemas actuales como RSA, DES, AES, cifrado de clave pública, firmas digitales, certificados digitales..., precisan de profundos conceptos matemáticos. Entre ellos: aritmética modular, matrices, números primos, curvas elípticas, flujos pseudoaleatorios, cuerpos de Galois, logaritmo discreto, etc. Pero de eso se podrá hablar otro día, por hoy ya hemos cubierto nuestro objetivo.

Muchas gracias por vuestra atención.

BIBLIOGRAFIA Y FUENTES

- ALCOCER, M., [1934]; *Criptografía española*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Edición digital a partir de Boletín de la Real Academia de la Historia, tomo 105, pp. 337-460
- AL-KADI, I.A.,[1992]; *Origins of Cryptology: The Arab Contributions*, Cryptologia, XVI(2), 97–126.
- BROEMELING, L.D. [2011]; *An Account of Early Statistical Inference in Arab Cryptology*, The American Statistician, 65:4, 255-257
- DEVOS, J.P. [1950]; *Les chiffres de Philippe II et du Despacho Universal durant le XVII siecle*, Bruselas.
- FEIJOO, B. J., [1728]; *Teatro crítico universal*, tomo segundo. Publicado en <http://www.filosofia.org/bjf/bjft205.htm> consultado el 01/03/2014
- KAHN, D. [1966]; *The Codebreakers, The Story of Secret Writing*, Scribner
- NAVARRO BONILLA, D. [2004]; *Los Archivos del Espionaje: Información, Razón de Estado y Servicios de Inteligencia en la monarquía hispánica*, Salamanca, Caja Duero.
- ORTEGA, J.J., LÓPEZ, M.A. y GARCÍA DEL CASTILLO E.,[2006]; *Introducción a la Criptografía. Historia y Actualidad*, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha.
- SINGH, S. [2000]; *The Code Book, The Secret History of Codes & Code-Breaking*, London, Fourth Estate Limited. 255. (El texto consultado es e-book)

ANTONIO MACHADO Y JUAN ALCAIDE: SONETOS

Pedro Jesús Isado Jiménez
Catedrático de Lengua y Literatura

Desde los últimos años de la segunda mitad del siglo pasado, la figura del poeta manchego Juan Alcaide Sánchez (Valdepeñas, 1907-1951) ha sido olvidada y preterida, incluso entre nosotros sus paisanos. Únicamente la Asociación de Amigos de Juan Alcaide, que ha mantenido su recuerdo durante unos años en actividades y publicaciones, ha sido una excepción. En 2001 conmemoró esta Asociación el cincuentenario del fallecimiento del poeta, editando entre otras publicaciones, la antología del poeta valdepeñero *Cincuenta años, cincuenta sonetos* [2001]. Selección antológica realizada por Francisco Creis, discípulo y amigo del poeta, que ha sido presidente y animador de la Asociación hasta su reciente fallecimiento.

Juan Alcaide nació en Valdepeñas (1907) en una familia sencilla de padre agricultor, fallecido antes de nacer Juan, y de madre de origen sevillano que tuvo que sacar adelante la casa y la educación primera del hijo con el oficio de costurera. Tras los estudios primarios, realiza como alumno libre los de Bachillerato, matriculándose en el Instituto de Ciudad Real y preparándose para los exámenes en la Institución Moderna de Valdepeñas. También recibió en esta la formación académica para Magisterio, examinándose en la Escuela Normal de Ciudad Real. Consigue el título de Maestro de Primera Enseñanza en 1927.

Sus primeros versos los escribe ya desde el comienzo de los estudios en Bachillerato, y continúa escribiendo en los de Magisterio. Los primeros poemas y artículos de colaboración aparecen en *El Eco de Valdepeñas*, en otras publicaciones de la provincia e incluso en revistas de otras (Albacete, Granada, Madrid, Cádiz). Con 23 años da a conocer su primer libro de poesía, *Colmena y pozo* (1930), con excelente acogida, sobre todo por una carta elogiosa de don Antonio Machado que había recibido un ejemplar de la obra, enviado por Alcaide a su admirado poeta. Este hecho constituyó un espaldarazo entusiasta para el joven escritor.

Durante tres años ejerce como maestro en Galicia (Orense) y en 1935 consigue traslado a Puerto Lápice. A partir de este año, tras haber publicado su segundo libro, *Llanura* (1933), se relaciona epistolarmente con escritores y poetas como Federico García Lorca, Jacinto Benavente, José María Pemán, el mismo Antonio Machado, y también con su paisano pintor Gregorio Prieto. En 1936, aparece a primeros de junio su tercer libro de poesía, *La noria del agua muerta*, publicado en Madrid. A los pocos días se inicia la Guerra Civil y es movilizado por el ejército republicano. Tras la contienda, es apartado del Magisterio y suspendido de empleo y sueldo por un año. En 1941, retorna, ya restablecido en su profesión, a su plaza de Puerto Lápice. Y a partir de 1944 realiza su labor docente en Valdepeñas de modo ya continuo.

En estos años primeros de posguerra Alcaide ha seguido con su labor creadora. Publica *Ganando el pan* (1942), libro reivindicativo de su postura durante la guerra y de su profesión creyente. Participa en concursos literarios y obtiene premios; publica en revistas y periódicos en diversas provincias, y reanuda su relación epistolar con escritores e intelectuales: Gerardo Diego, Benavente, Pemán, García Nieto; con poetas de la provincia y con los del grupo postista: Ángel Crespo, Edmundo de Ory.

Estos últimos años son los que le asientan en su madurez creadora y sus libros adquieren una profundidad y esencialidad que le elevan a la categoría de poeta ejemplar a nivel local y nacional. En 1947 publica *Poemas de la cardencha en flor*, que junto con *Jaraíz* (1950), nos ofrecen su mejor poesía. Y la *Trilogía del vino* (1948): tres sonetos compuestos y editados en revistas en etapas diferentes, en que manifiesta una vez más el amor a su tierra. Son años de reconocimiento de su magisterio literario. Ingresa en el Instituto de Estudios Manchegos que publicará en 1954, tras su muerte, una Antología de su poesía. El Ayuntamiento de Valdepeñas le nombra Hijo Predilecto de la ciudad. Puerto Lápice, donde ejerció como maestro en años difíciles, le declara Hijo Adoptivo.

Enfermo a partir de 1950, su salud se deteriora progresivamente, y el 12 de julio de 1951 fallece en Valdepeñas, víctima de la tuberculosis, a los 43 años de edad. Amigos y discípulos le muestran su estima y aprecio dedicándole homenajes en revistas; en 1953 se edita su libro póstumo, *La octava palabra*, edición a cargo de su discípulo y también poeta Emilio Ruiz Parra. El reconocimiento de su obra a nivel nacional llega finalmente en la década de los setenta: se publica una antología de sus versos en la revista *Ínsula* (Madrid, 1973), con la colaboración de Gregorio Prieto, y de

Emilio Ruiz Parra y Antonio Sánchez Ruiz. En la misma revista, en el número 327 del mismo año (1973), aparece un artículo de Emilio Miró sobre dicha *Antología*: “Hermoso volumen, espléndidamente editado, un verdadero homenaje”. Y alude en la introducción a la inclusión de una carta de Vicente Aleixandre: “... ¡Qué poeta hemos perdido! [...] ¡Qué cantidad de “persona” había en este poeta!”. Concluye Emilio Miró sobre Alcaide: “Gran sonetista, bastantes sonetos lo representan en este volumen antológico, un libro que nos devuelve la voz poderosa, gozosa y doliente, de este poeta de la Mancha y de la vida herida, de la plenitud de la tierra [...] y de las llagas humanas” [1973: 5]. En 1976, la editorial Doncel le dedica una *Antología poética* con prólogo de Florencio Martínez Ruiz y numerosos poemas inéditos de Juan Alcaide

Hoy puede decirse que Juan Alcaide, como poeta, ha ejercido un magisterio decisivo en la poesía manchega. Su presencia callada ha calado en muchos de los poetas subsiguientes, especialmente en el grupo de sus amigos y discípulos. El reconocimiento como autor cuya obra trasciende lo local y se abre a la literatura española, con sus peculiaridades regionales, es ya aceptado y valorado en su justa valía. A este respecto, dice el poeta y crítico Luis García Jambrina: “En sus mejores momentos, logra trascender todo localismo y darle a sus versos un hondo sentido universal” [2001: 17]¹

HUELLAS DE POETAS EN JUAN ALCAIDE

Antonio Hernández, comentando de pasada el primer libro de Alcaide, *Colmena y pozo* (Valdepeñas, 1930), percibe huellas de lecturas de Lorca, Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío, Francisco Villaespesa, Bécquer, Campoamor y, especialmente, de Antonio Machado [1996: 13-14]. Al cotejar unos versos de este con otros de Alcaide en el citado libro, trae a colación la carta de Machado en que responde a Alcaide por el envío de *Colmena y pozo*. La carta, citada por muchos comentaristas o amantes de la poesía alcaidiana y que el propio Alcaide incluye al principio de su segundo libro, *Llanura* (Valdepeñas, 1933), dice: “Sr. D. Juan Alcaide. Querido poeta: He leído y releído con deleite su libro. Con toda el alma le agradezco

¹ En esta crítica periodística, el autor comenta las ediciones de dos libros póstumos de Juan Alcaide, editados ese año de 2001 por la Asociación de Amigos del poeta: *Íntimo trébol*, y *Trillos y vilanos*. También la edición de *Cincuenta años, cincuenta sonetos* (Antología). Publicaciones motivadas por el cincuentenario de la muerte de Juan Alcaide.

el soneto que me dedica. Crea usted sin embargo, que aunque no estuviera comprometido mi amor propio en su obra, no dejaría de admirarla por lo que ella vale. Es usted un verdadero poeta. Mi cordial saludo. Antonio Machado”. El soneto que Alcaide incluye en su primer libro es *Antonio Machado*, en el apartado “Perfiles desdibujados”, con sonetos a otros escritores —Gabriel Miró, Azorín, Juan Ramón Jiménez—. He aquí el soneto:

Castilla. Sol de otoño. Tarde vieja.
Ya en los álamos tristes que marginan
el Duero, y a mirarse en él se inclinan,
se enreda el velo que la niebla deja.

La aguja de una brisa trae la queja
de los pesados carros que caminan
y que, al rodar su lentitud, rechinan.
Gime un temblor de copla que se aleja...

Por lo borroso del sendero avanza,
cimentando en recuerdos su esperanza,
la soledad de un hombre; y, en la sombra,

fulge en sus ojos de misterio el llanto.
¡A veces, la cabeza vuelve... en tanto
que siente una voz muerta que le nombra!

Antonio Hernández comenta: «...nada menos que don Antonio Machado, tan poco dado al dítirambo y al elogio gratuitos, llama “verdadero”» al poeta.

Pero no recoge solo el elogio de Machado. También cita los de tres premios Nobel: el de Cela (“Juan Alcaide era un poeta de cuerpo entero”), el de Jacinto Benavente (“No es lo mismo decir que sugerir. Cualquiera puede decirnos cosas, solo un poeta las sugiere. Usted tiene el arte de sugerir”), y el de Vicente Aleixandre (“Después de leer sus versos hay que decir, como su mejor elogio: ¡qué cantidad de persona hay en este poeta!”).

Para Antonio Hernández hay “dos Juan Alcaide”: el de sus primeros libros —“el poeta que aprende”— *Colmena y pozo*, 1930; *Llanura*, 1933; *La noria del agua muerta*, 1936; *Mimbres de pena*, 1938; y *Ganando el pan*, 1942; y de los que van desde *Cardencha en flor*, 1947; *Jaraiz*, 1950; hasta

el póstumo *La octava palabra*, 1953 —que son los de “el poeta definitivamente magistral”—. El proceso lo describe así: “se trata de ir a la emoción precisa con los materiales apropiados, desde la raíz al vuelo de la flor sin hojarasca. En una palabra, de transmutarse en las cosas bellas y sencillas” [p. 17]. Para Hernández, el segundo Juan Alcaide se mueve en “el territorio de la rehumanización de la poesía” de Miguel Hernández a Dámaso Alonso, poesía “apuntalada por los poetas más combativos de la hora”. *La octava palabra* debe ser para él “fruto de esas fechas” [p. 18].

Félix Grande, en “Un instante feliz” [1993], piensa que junto al magisterio de Machado está presente en la poesía de Alcaide la huella de Federico García Lorca y la de Miguel Hernández. Los tres, poetas de la “pena”, influyen en él, “mostrados con orgullo y gratitud o tapados con humildad” [p. 15].

Luis Jiménez Martos, en el “Pórtico a una generación poética” [1972], junto a nombres de poetas reconocidos y consagrados —Rosales, Miguel Hernández, Panero, Vivanco, Muñoz Rojas, Celaya, etc.—, incluye a los que llama “dos poetas inequívocamente manchegos”, Juan Alcaide y Federico Muelas, conquense. Dice sobre ellos: “En ambos se percibe el afincamiento a su ámbito de raíz. Alcaide y Muelas suelen ver y sentir el mundo desde su tierra nativa, pero los dos se salvan del localismo singularmente el segundo [...] En Alcaide, que inició su obra antes de 1936, hay un entusiasta de Machado y Unamuno y un anticipador de la cuerda tremendista tan sonada después. Y un sonetista de excepción” [pp. 23-24].

PRESENCIA DE MACHADO EN ALCAIDE

Recordemos brevemente el magisterio y la huella de Antonio Machado en Juan Alcaide. En mi artículo “Juan Alcaide y Antonio Machado” [1996], apunté esta huella y magisterio en la poesía de Alcaide en sus tres primeros libros. Vamos a insistir en ello brevemente sin pasar más adelante, es decir, a libros posteriores donde la personalidad poética de Alcaide es más madura y propia. Recuérdese lo apuntado por Antonio Hernández de “los dos” Juan Alcaide. Ello no quita que en esos libros en que el poeta alcanza su madurez, no siga vigente la presencia y recuerdo de su poeta preferido, Antonio Machado.

En *Colmena y Pozo* (1930), primer libro de Alcaide, pueden rastrearse lecturas y huellas de Bécquer, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Manuel

Machado, Francisco Villaespesa, Salvador Rueda, más o menos explícitas; lectura de los mismos es evidente, como también de Azorín y Gabriel Miró —sonetos de Perfiles desdibujados—; y, sobre todo, el influjo y la huella de Machado. La de Lorca y Miguel Hernández es más evidente en libros posteriores. Así, digo en el artículo citado: «Parece como si el poeta quisiera mostrar en provinciano alarde que conoce y lee y aprecia a los buenos poetas, aunque no ciertamente la poesía que esos años estaba en la vanguardia, y que en gran parte era aún vanguardia, la del “27”» [1996: 207-208]. En este artículo, se concretan los símbolos e imágenes machadianos que Alcaide asimila y utiliza en bastantes poemas del libro: colmena —ya en el título—, fontana, la tarde, el camino... Como en Machado, algunos de estos símbolos están cargados de sentimientos de melancolía, pena, angustia, aunque si en Machado “son existenciales universales por ser de índole trascendente, en Juan Alcaide son de índole personal. Lo que el poeta cantor ha dicho para todos, el discípulo Alcaide lo hace propio y concreto” [p. 211].

En *Llanura* (1933), segundo libro de Juan Alcaide, su contenido poético es de una línea más localista y disminuye la huella de Machado, aunque su presencia se mantiene en algunos poemas (*Llanura*, *Retrato a pluma*, *Cansancio*, *Retrocede*, *hermano*²), y se percibe el aprecio sincero que el poeta conserva por su maestro. Ya en el encabezamiento del libro sitúa como amplio epígrafe estas palabras alusivas a Machado: «Cuando brotó a la luz *Colmena y pozo* (1930), envié a don Antonio Machado, héroe en el mar ancho y profundo de sus estrofas únicas, dos ejemplares de la obra. El “misterioso y silencioso”, como le llamó Rubén Darío, me destrozó con una carta: la que hoy hace girar las puertas de este libro, *llanura* amurallada por el aéreo cordón del horizonte». Y a continuación Alcaide transcribe la carta laudatoria que Antonio Machado le envió tras conocer *Colmena y poco*.

Por estos años —1930, 1936—, Alcaide mantiene abundante relación epistolar con artistas y escritores: Antonio Machado, Federico García Lorca, Jacinto Benavente, José María Pemán, Gregorio Prieto, Lope Mateo, etc. “Es abundante la relación epistolar con todos ellos”, nos dice Rafael Llamazares [1993: 45]. Su segundo libro, *Llanura*, es muy pronto abordado por la crítica. Melchor Fernández de Almagro comenta y enjuicia el libro en

² Este último poema es el primero del apartado “En un recodo de la senda” del libro *Llanura*, apartado que lleva como epígrafe la cuarteta de Machado “¡Ay del noble peregrino...”, de “Coplas elegíacas” de “Canciones”, en *Soledades (1899-1907)*.

ABC el 15 de diciembre de 1933, según recoge Rafael Llamazares [1976: 101]. Esto nos indica que este segundo libro de Alcaide es dado a conocer a nivel nacional en fecha muy cercana a su publicación. No es de extrañar que, como ocurrió con su primer libro, *Colmena y pozo*, Juan Alcaide enviara algún o algunos ejemplares a su muy estimado Antonio Machado. O incluso que antes de su publicación le remitiera algunos poemas sueltos para recabar su criterio. Veremos más adelante cómo así parece que pudiera haber sucedido tras el conocimiento y la publicación de inéditos de Machado, a partir del año 1995 y, ya de manera completa, desde 2004 en Burgos y desde 2005-2006 en Málaga.

La noria del agua muerta (1936) es el tercer libro de Juan Alcaide. Ni la temática (el amor no logrado y la Mancha) ni la huella del magisterio de Machado se recogen como en el primero. Sólo circunstancialmente pueden encontrarse citas, alusiones, reminiscencias de lecturas que al menos nos hablan de la continuidad de la admiración de Alcaide por aquel. Hasta el título del libro con los símbolos de “la noria” o del “agua muerta” quedan desdibujados respecto al contenido. Solo en algún poema aislado nos es cercana la huella de Machado, como en “Autorretrato” con el que el libro se abre, en que Juan Alcaide manifiesta el condicionamiento de su origen familiar (manchego y andaluz), su esencialidad poética y la síntesis de ambos aspectos.

Al poema le precede el antetítulo “Autorretrato del hombre que cegó a la mula”, con el epígrafe de los seis últimos versos del poema “La noria”, de Antonio Machado³, que aparece en “Humorismos, fantasías, apuntes. Los grandes inventos”, en *Soledades*, de 1903. Valbuena Prat ve en este poemita un “franciscanismo” gineriano de amor a todas las cosas —la “mula vieja”— [1963: 505]. Está escrito cuando Machado pensaba que “el elemento poético” no era sino “una honda palpitación del espíritu”. Hay en él intimismo y “los universales del sentimiento”: el tiempo, la muerte, Dios. Es decir, temas, “existenciales” (destino del hombre, de la condición humana). Y recuerdos nostálgicos de la infancia; evocaciones de paisajes; y un amor más soñado que vivido: soledad, melancolía, angustia.

El poema “Autorretrato” Alcaide lo desarrolla en tres partes. La primera está dedicada a su origen, nombre y condición. Se siente mezcla del “agua de dos ríos”, Jabalón, río manchego, valdepeñero —su padre—, y

³ “y vendó sus ojos, / ¡pobre mula vieja!... / mas sé que fue un noble / divino poeta, / corazón maduro / de sombra y de ciencia”. Antonio Machado.

Guadalquivir, río andaluz, sevillano —su madre—. Él es “cal de la Mancha” y “rama de olivo” de Andalucía. Pero, al mezclarse el agua de ambos ríos, hereda de su madre lo que en él hay de Quijano (idealismo noble paterno); y de su padre, el ancestro árabe de lo andaluz materno (la canción): es “el agua de dos ríos / de los apellidos míos” que le lleva a caminar “entre sueños, / con un cantar, por mi Raza”.

La segunda parte de “Autorretrato” refleja ya con claridad la huella machadiana del poema “La noria”, de *Soledades*. Se declara el poeta ser el “noble divino poeta” que a la “amargura” del vivir monótono unió “la dulce armonía / del agua que sueña”, es decir, la poesía. Pero la melancolía machadiana de “La noria” se convierte en el poema de Alcaide “angustia secreta”. Él ha cegado la mula de la noria porque teme que su agua primera (“la linfa que estuvo viva”) salga a la luz del agua de su madurez, de su “nueva historia”, que es “agua de lodo” porque la fuente está ya seca: “y es que está seca la fuente.../ ¡y gira la noria, gira!”⁴. Diríamos que esta segunda parte es ya el “autorretrato” espiritual de su alma en este libro.

La tercera parte de “Autorretrato”, la más breve, sirve de colofón al poema, como síntesis de las dos anteriores. En sus versos se unen la huella de Machado y la de Bécquer; tanto parece una rima becqueriana, como un cantar machadiano. El poeta, nacido el primer día del otoño de 1907, nace con esta estación y con “la pena” a la vez. Otoño de la melancolía —el tiempo— y de la “angustia secreta” de su “noria que gira y gira”. Ambos, tiempo y angustia (pena) son hermanos de “la poesía”, “la hermana más linda”. Tiempo (“historia”) y pena (“angustia secreta”) de Juan Alcaide, poeta.

Alguna huella machadiana de las “Coplas elegíacas” (XXXIX), de *Soledades*, aparecen también en este libro esporádicamente en coplas aisladas, como “Huella” y “Consejo” [1993: P. C., pp. 301-302].

EL SONETO EN LA POESÍA DE JUAN ALCAIDE

Uno de los primeros poemas, si no el primero, de la obra poética de Juan Alcaide es un soneto. El titulado *Envío*, en verso alejandrino y serventesios

⁴ No se podrían aplicar aquí a Juan Alcaide las palabras que Machado expresa en su juicio sobre los “poetas puros” del “27”, cuya poesía aborrecía por considerarla absurda (“poesía sin impurezas”). Dice Antonio Machado en *Juan de Mairena*: “De los suprarrealistas hubiera dicho Juan de Mairena: todavía no han aprendido esas mulas de noria que no hay noria sin agua”. Ver este juicio de Machado y cita en Oreste Macrí [1989: 37, T. I; y 2118, T. IV].

de rima diferente, soneto modernista en la línea de los escritos por Rubén Darío, por ejemplo. No está recogido en libro, sino en un pasquín del *Eco de Valdepeñas* (1929), como homenaje a sor Cándida Córdoba, al recibir esta monja la Cruz de Beneficencia por su abnegada labor en el Hospital de Valdepeñas.

En *Colmena y pozo* (1930), su primer libro de poesía, Alcaide incluye en diferentes apartados un total de 26 sonetos, cantidad considerable para ser su libro póstumo en poesía. El poeta tiene 23 años. La variedad temática y especialmente la estructural de estos sonetos es considerable. De esta última, solo aparecen cuatro sonetos clásicos (dos cuartetos y dos tercetos), los del apartado “Perfiles desdibujados”, sonetos que son otras tantas semblanzas de Gabriel Miró, Azorín, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. Este último, el que debió agradecer con todo el poemario de *Colmena y pozo* a Machado, al recibir el libro que el autor le envió. Ello originó la sincera carta laudatoria de Machado sobre la poesía de Alcaide, lo que supuso para este un estímulo capital para su obra poética.

Los veintidós sonetos restantes del libro responden a las innovaciones modernistas respecto al soneto. En tres de ellos utiliza el poeta el verso alejandrino y las dos estrofas iniciales son serventesios de rima independiente cada uno. En otros cuatro, utiliza el verso endecasílabo, pero las dos estrofas iniciales son serventesios de rima igual (ABAB / ABAB). Los más numerosos, catorce sonetos, son de arte menor, de verso octosílabo. Son sonetillos que Rubén Darío utilizó en alguna ocasión. Alcaide usa en la mayoría de ellos, en las dos primeras estrofas, cuartetos de rima igual (abab / abab), aunque en algún caso la rima es diferente o aparecen dos redondillas en lugar de cuartetos. Finalmente, escribe también un soneto heterométrico o polimétrico en el que utiliza heptasílabos, endecasílabos y un verso alejandrino.

En el segundo libro de Alcaide, *Llanura* (1933), únicamente aparecen cuatro sonetos, cada uno de los cuales abre un apartado de “Ilustraciones”⁵. De ellos, los tres primeros son los que se encuentran entre los inéditos de Antonio Machado publicados en 2004 en Burgos, como ya hemos apuntado

⁵ El título de “Ilustraciones” responde al contenido de los sonetos. Son estas evocaciones o reflejos escritos sobre cuadros de pintores. Así, en el segundo de ellos, *Una mocica*, Alcaide aclara en una nota a pie de página: “Estudio para el cuadro *Una boda en Fregenal*. Ofrenda del pintor al poeta”.

anteriormente y que comentaremos más adelante. Los cuatro son sonetos clásicos: verso endecasílabo y cuartetos de igual rima.

En *La noria del agua muerta* (1936), tercer libro de poesía de Alcaide, aparecen solo dos sonetos clásicos. El primero, en el apartado “Tres libros, tres almas, tres norias...” El título del apartado responde a tres poemas, el primero de los cuales es un soneto: *Petrarca: Soneto a Laura de Noves*, fruto de la lectura de Alcaide del *Cancionero*. Los otros poemas responden a lecturas del *Werther*, de Goethe; y a la novela *El obispo leproso*, de Gabriel Miró, el tercero.

El segundo soneto clásico del libro aparece en el apartado “Ex libris de tierra llana. Azulejos”. Lleva el título de *El trillador*. Es una bella estampa de la trilla en el reducido mar del cuadrado de la era, bajo el tórrido sol de la tarde en el campo manchego.

Tras la revisión de estos tres primeros libros de Juan Alcaide, apreciamos que la utilización del soneto ha disminuido de manera llamativa del primer título, *Colmena y pozo*, respecto a los dos siguientes. Si en el segundo solo aparecen cuatro sonetos, en el tercero únicamente dos. Además, los que aparecen en ambos libros son sonetos clásicos. Quiere esto decir que Alcaide abandona momentáneamente el uso de este poema y parece decantarse hacia su forma clásica. Según esto, iría aproximándose al uso que del soneto efectuaban los poetas del “27” y que se impondría en los poetas de la generación del 36, a la que suele adscribirse al propio Juan Alcaide, y en los de la posguerra. Tras *La noria del agua muerta*, en el resto de su obra poética (*Mimbres de pena*, 1937; *Ganando el pan*, 1942; *Poemas de la cardencha en flor*, 1947; *La trilogía del vino*, 1948; *Jaraíz*, 1950; *A tierra y sangre*, 1951; y *La octava palabra*, 1953, libro póstumo este último) Alcaide acentúa progresivamente el cultivo del soneto y llega a dominar con evidente perfección su elaboración, de modo que es considerado un verdadero maestro en su realización. Ya será el soneto clásico el que predomine, pero aún aparecerán esporádicamente logrados sonetos modernistas en las variantes ya apuntadas.

En el año 2001, Francisco Creis Córdoba, discípulo y amigo de Juan Alcaide, publicó, en la colección de poesía Adonais de la editorial Rialp, una antología de cincuenta sonetos de la obra poética de este. Su título, *Cincuenta años, cincuenta sonetos*, responde a que en dicho año se conmemoraba el cincuenta aniversario de la muerte del poeta (Valdepeñas, 1951), efemérides que dio pie a que la Asociación de Amigos de Juan Alcaide, de la que Francisco Creis era presidente, organizara una serie de

actividades y publicaciones de las que esta antología fue una muestra. En la solapa del libro dice Francisco Creis: “Alcaide, poeta de la generación de 1936, mostró absoluta preferencia por el soneto; esto es, por una clasicidad renovada que fomentaron los jóvenes y algunos maduros de aquella hora de la Edad de Plata”. Y resumiendo los motivos que Juan Alcaide recoge y desarrolla en sus sonetos, como también en general en su poesía, añade: “Abarca el arraigo a las realidades y símbolos de su tierra manchega, a la religiosidad impregnadora de principio a fin de su trayectoria, al arrimo de la amistad y el compañerismo, y todo ello presidido por la intensidad del sentimiento y la exigencia del rigor de la palabra” [2001].

Luis Jiménez Martos también insiste en el prólogo de la publicación en la adscripción de Juan Alcaide a la mencionada “generación del 36”, a la que pertenecen Luis Felipe Vivanco y Carmen Conde por su fecha de nacimiento, como Alcaide (1907); y también Leopoldo Panero y Victoriano Crémer. Tres años más jóvenes (1910) son Luis Rosales y Miguel Hernández. Todos ellos se caracterizan, dice Jiménez Martos, por “haber restaurado el gusto por el soneto”. A ello se suman José García Nieto, Dionisio Riduejo y Germán Bleigberg [2001: 6].

Francisco Creis ha seguido un criterio personal en la selección y agrupación de los cincuenta sonetos, no cronológico, sino de temas de la intimidad del poeta, del amor al paisaje de su tierra y a esta misma, a sus artistas y escritores admirados, a la amistad, al amor, a la Galicia de su vivencia ocasional, y a las “palabras vivas” de su acervo poético.

No todos los sonetos que selecciona Creis son sonetos clásicos en su estructura métrica, como vimos sucedía en su primer libro, *Colmena y pozo*. En el grupo “Perfiles y rostros”, aparece un soneto modernista en verso alejandrino y serventesios de igual rima que titula *Sollozo, fiebre y sombra...*, y del que aclara entre paréntesis es una “Elegía a Federico García Lorca”. La misma estructura de soneto modernista presenta en este mismo apartado el que dedica a Ángel Crespo, *Perfil borroso*. En el grupo de “Sonetos dedicados”, el que ofrece a *Sagrario Torres*, su paisana poeta como él, aunque utiliza el verso endecasílabo, las dos estrofas primeras son serventesios de rima independiente. Aparece también un sonetillo, *Vuelta*, de verso octosílabo y redondillas de igual rima, en el breve grupo titulado “Volver”. Y cuatro sonetos modernistas más, de verso alejandrino: el primero, *Veinte años después*, en el grupo “De amore”; los tres siguientes conforman el grupo “Tríptico del poeta al volver”. En ellos, los serventesios poseen rima igual, mientras que en *Veinte años después* la rima es diferente.

Gerardo Diego, en su breve antología, *Cinco textos sobre la obra de Juan Alcaide* [1996]⁶, se declara admirador de la poesía de este: “Para mí Juan Alcaide es un gran poeta, uno de los pocos grandes que ha dado España en los últimos veinte años y no conozco, entre los de su generación, ninguno que le supere”⁷. En los textos que le dedica, selecciona tres sonetos del poeta: *Fotografía*, *Almagro* y *El poeta intenta decir adiós a sus palabras*. Poetas de la generación de Alcaide y muchos críticos literarios coinciden en resaltar el valor de su poesía y en especial la belleza de sus sonetos. Sobre estos últimos, dice Luis García Jambrina: “Si en algo destacó con singular maestría Juan Alcaide, fue en el cultivo del soneto” [2001: 17]. De todos los reconocimientos a su obra, con seguridad que sería la felicitación de Antonio Machado a su primer libro, *Colmena y pozo*, el que siempre guardaría en su corazón. He aquí un soneto más que el poeta valdepeñero dedicó a quien consideró su maestro, publicado en *Poemas de la cardencha en flor* [1947], con el título de *Nueva oración*:

Caminar por la Soria de tu aliento,
copiándome en el Duero de tu herida.
Gozarme vivo el olmo de mi vida,
porque tú le das rama y le das viento.

Sentirme que me siento —¡que te siento!—
que Dios pone en mi sombra su medida.
Verme alcanzar la estrella perseguida,
nutriéndose mi pájaro en tu acento.

Conseguir santidad para mis manos.
Pozo de amor para volcarme en olas.
Héroe de mar para morir contigo.
Merecer tus Moncayos por mis llanos.
Llevarte junto a mí, marchando a solas.
Y ser Amigo, Amigo, Amigo, Amigo...

⁶ Esta breve antología es una edición de la Asociación de Amigos de Juan Alcaide basada en una serie de artículos publicados por Gerardo Diego en *ABC*, recopilados para este fin, edición realizada como Homenaje a Gerardo Diego en el primer centenario de su nacimiento.

⁷ En *ABC*, 28-10-1959.

Pero será en *Jaraíz* (1950) donde Alcaide escriba el poema más entrañable dedicado a Machado, pleno de fervor, con el título de *Amor a Antonio Machado*:

Aquí me tienes, con el alma hambrienta
de sed, como aquel día.
La sangre se me cuaja y me fermenta
por no llorarte el llanto que debía.

Lo mismo que un pecado,
me punza el esternón cuando te cito.
Y así voy yo: de hueso traspasado;
con mi propio puñal, en mi delito.

Porque no te me vas ni cuando quiero
borrarte ingratamente.
Ni entonces. Por mi espina pasa el Duero...
¡Y Dios canta tu nombre en la corriente!

Y lloro, lloro, lloro.
Y el llanto más de mí, se me agarrota.
La angustia me tapon, poro a poro.
Y ya soy todo llanto y todo gota.
Pero me quedo en pie. No me deshago.
Soy lágrima que cuaja.
Me recrimino. El corazón me llago...
Y el Duero por mi espina, baja y baja.

*(-¿De qué me culpas, dime?
¡No enclavijes los dientes, santo río!
¡Tu secreto, cristal! ¿Por quién te gime
tanta guita de frío?
¿Por mí, por mí? ¡Oh, costado!
¿Qué lanza de Longinos podrá herirme?...
La muerte va en mi ser, de lado a lado.
Y no puedo llorarme ni morirme!)*

Te buscaré en el agua. Junto al chopo.
Por la flor de la jara.
Le batiré la espuma al mejor tropo.
Seré de tu senara.

Floreceré en tu espiga de centeno.
Maduraré en tu trigo.
Sabré contar. Cantar. Sufrir. Ser bueno.

Y hablarle a Dios, llamándole “Mi Amigo”.

Y cuando una mañana
me llore por completo y pierda el paso,
ya curada esta sed —del alma, gana—
sin líquido ni vaso,

si tú sales a verme,
¡no quiero de otra luz que me dé ayuda!
Tu verso olerá a madre, a bienquererme.
¡Castilla se alzaré, toda desnuda

ANTONIO MACHADO ANTE EL SONETO

El primer soneto publicado por Antonio Machado aparece en *Campos de Castilla* (1907-1917), en el apartado “Elogios”, y se encuentra fechado en 1904 en *Poesías Completas* (1928) [Oreste Macrì, 1989: T II, p. 934]⁸. Su primer verso da título al soneto: *Esta leyenda en sabio romance campesino*. El epígrafe inicial nos aclara el contenido del soneto: *Flor de santidad. Novela milenaria, por D. Ramón del Valle-Inclán*. Es un soneto modernista de verso alejandrino y de dos serventesios de rima igual (ABAB / ABAB). No escribió Machado muchos sonetos a lo largo de su obra; no vio en él un vehículo apropiado para su expresión lírica. En *Los Complementarios* (1912-1926) nos dejó unos juicios y valoraciones sobre él: “Va el soneto de lo escolástico a lo barroco. De Dante a Góngora pasando por Ronsard. No es composición moderna a pesar de Heredia. La emoción del soneto se ha perdido. Queda sólo su esqueleto, demasiado sólido y pesado para la forma lírica actual. Todavía se encuentran algunos buenos sonetos en los poetas portugueses. En España son bellísimos los de Manuel Machado. Rubén Darío no hizo ningún soneto digno de mención. No hay sonetos románticos” [1989: T III, 1.153]⁹

Las apreciaciones de Machado sobre el soneto no son, como vemos, favorables a “la forma lírica actual”, es decir, la de sus días. Puede ser esta una explicación sobre el uso no abundante del soneto en su obra poética. De

⁸ Las citas sobre la poesía de Antonio Machado se tomarán en este artículo de la edición de *Poesía y Prosa*, 1989, de Oreste Macrì.

⁹ Oreste Macrì expresa su opinión personal sobre lo afirmado por Machado respecto a los sonetos de Rubén Darío: “Juicio injusto sobre Darío, de quien baste con recordar los “sonetos áureos” de *Azul*; “Las ánforas” en las *Prosas*, los sonetos de los *Cantos...*” [1989: T II, 953].

los localizados en ella en la edición de Oreste Macrì hemos encontrado 38 sonetos que aparecen numerados y explicitados con su primer verso y otras características en el anexo final de este artículo.

Un segundo juicio de Antonio Machado sobre el soneto lo emite en el año 1924, al diseñar el esquema del proyecto de un libro con el título de *Sonetos*. Aparece también en *Los Complementarios* (1912-1926): “El mantenimiento de la rima de los cuartetos es la condición, según los preceptistas, esencial de la estructura del soneto. Yo no lo creo así. Por el contrario, la independencia de los cuartetos añade gran belleza al soneto”. Y anticipa que, además de otros contenidos (canciones, proverbios), incluirá en el libro 25 sonetos “inéditos hasta la fecha” [1989: T. III, 1298-1299]. La fecha que aparece para su proyecto de libro, 1924, nos sitúa a Machado en Segovia, tras su paso por el instituto de Baeza y los años allí pasados. Es muy probable que los sonetos inéditos de que habla los fuera pergeñando parte en Baeza y parte en Segovia. Lo que está claro es que Machado ha ido experimentando con el soneto y parece más favorable a aceptarlo con variantes que le proporcionan “más belleza”, al superar la rigidez de la fórmula clásica.

Algunos de los sonetos del proyectado libro pudieran ser los que publica en *Nuevas Canciones* (1917-1930), donde aparecen hasta un número de veinte. Sobre la estancia de Machado en Segovia y la elaboración de sonetos durante ella, José Paulino Ayuso (Universidad Complutense) ha publicado una ponencia en las Actas del Congreso Internacional *Antonio Machado en Castilla y León*. Se centra en el análisis de los sonetos “bien localizados hacia la mitad de la década” de la estancia de Machado en Segovia (años 1925-1926) [2008: 392 y 407]¹⁰. Recuerda el autor que en esta etapa publicó Machado *Nuevas Canciones* (1924) y en 1928 la segunda edición de sus *Poesías Completas* (1989-1925). Hace ver, además, cómo “llama la atención la presencia, antes inusual, de un buen número de sonetos” en estas publicaciones, sonetos que serán ya frecuentes hasta los de *Poesía de la guerra* (1936-1939) [2008: 393].

En *Los Complementarios* (1929-1926), muchos de los sonetos que aparecen son copias que hace Machado de sonetos de Góngora (5), de Lope (3), de Quevedo (2), de Herrera, del cubano José María de Heredia; y de

¹⁰ Según J. P. Ayuso estos sonetos de Machado “significan y muestran el tenso estado poético, íntimamente desasosegante, de sus primeros años segovianos, entre la tranquilidad de la vida y la dificultad de la lírica”.

escritores foráneos: sonetos de Shakespeare (3), Paúl Valery (2), Ronsard, Dante, sonetos copiados en su lengua original. Del propio Machado aparecen diez sonetos, varios de ellos publicados en *Nuevas Canciones* (1917-1930) y otros en *De un cancionero apócrifo* [1924-1936]. Y en varios aparecen fechas de su primera versión, copiados en fechas posteriores en un intervalo de 1907 a 1924 [1989: T III, 1149-1375].

Todo ello nos indica que el interés de Antonio Machado por el soneto fue creciendo paulatinamente, alcanzando el momento máximo de 1924 a 1936. Y que varios de sus sonetos sufrieron reelaboraciones y correcciones diversas en fechas diferentes, como por otra parte le sucedía con muchos de sus versos.

De los juicios que hemos recogido de Machado sobre las impropiedades del soneto clásico para su lírica y la de su época, se pueden resumir estas en que es una composición peculiar y propia del Renacimiento hasta el Barroco; no es moderna, ha perdido su emoción y queda solo su estructura férrea, su esqueleto, inapropiados para la poesía que Machado llama actual. No obstante, vemos que el interés por esta composición fue creciendo en el poeta y trató de innovar en ese proceso la estructura del soneto. De los 38 localizados de él, solo cuatro responden al esquema métrico del soneto clásico: los dos primeros aparecen en *Nuevas Canciones* (1917-1930), en el apartado “Glosando a Ronsard y otras rimas”, y su tema es en síntesis una galantería amorosa, resonancia de muchos sonetos clásicos de los siglos XVI y XVII. Los otros dos sonetos corresponden al grupo de los nueve que aparecen en *Poesías de la guerra* (1936-1939), de tema emotivo y épico en ambos. Salvo estos cuatro sonetos clásicos, la mayoría restante responde a la modalidad modernista: la sustitución de los cuartetos por serventesios, y estos con variantes diversas de la rima entre sí. Respeta en todos ellos la clase de verso, el endecasílabo; solo en uno, el primero, que ya vimos está fechado en 1904, utiliza el verso alejandrino. Es el más cercano a la etapa del Modernismo y a los muchos sonetos que Rubén Darío escribió con esa misma estructura.

En cuanto a los temas, se pueden agrupar en los dedicados al sentimiento amoroso, a la semejanza de escritores de su generación (Baroja, Azorín, Valle-Inclán) o de la siguiente de los “novecentistas” (Eugenio d’Ors, Ramón Pérez de Ayala), a situaciones anímicas personales (paso del tiempo, desasosiego, añoranza, contradicción amorosa), a la Guerra Civil. Hay además nueve sonetos cuyo tema se centra en el recuerdo de Leonor o

en la añoranza de Soria y de su tierra. Y tres sonetos que de modo más o menos patente van referidos a Guiomar.

Como ejemplo de la elaboración, correcciones y, a veces, varias versiones (muy evidentes en “los inéditos” publicados en Burgos), mostramos el soneto quinto del grupo “Sonetos” (CLXV) de *Nuevas Canciones* (1917-1930), *Huye del triste amor, amor pacato*¹¹, y el soneto mencionado en la cita precedente (versión fechada en 1923), *Nunca un amor sin venda ni aventura*, de “Antonio Machado (apócrifo)”¹². El tema de ambos sonetos es el mismo: El amor sin pasión es torpeza, acaba en ceniza, soledad, frialdad, vacío. He aquí el de *Nuevas Canciones*:

“Huye del triste amor, amor pacato,
sin peligro, sin venda ni aventura,
que espera del amor prenda segura
porque en amor locura es lo sensato.

Ese que el pecho esquivo al niño ciego
y blasfemó del fuego de la vida,
de una brasa pensada, y no encendida,
quiere ceniza que le guarde el fuego.

Y ceniza hallará, no de su llama,
cuando descubra el torpe desvarío
que pedía, sin flor, fruto en la rama.
Con negra llave el aposento frío
de su tiempo abrirá. ¡Desierta cama,
y turbio espejo y corazón vacío!”

Y ahora la versión de “Antonio Machado (apócrifo)”, que sería la primera:

“Nunca un amor sin venda ni aventura;
huye del triste amor, amor pacato
que espera del amor prenda segura
sin locura de amor, ¡el insensato!

¹¹ José Paulino Ayuso incluye en su trabajo este soneto en el grupo de los “reflexivos”. Y realiza un comentario de él detallado y sobre sus variantes. Una primera versión del soneto sería la *De un cancionero apócrifo (1923-1936)*, fechada en 1923, *Nunca un amor sin venda ni aventura* [2008: 397 y 403-407].

¹² De este poeta apócrifo dice Machado: “*Antonio Machado*. Nació en Sevilla en 1875. Fue profesor en Soria, Baeza, Segovia y Teruel. Murió en Huesca en fecha todavía no precisada. Alguien lo ha confundido con el célebre poeta del mismo nombre autor de *Soledades*, *Campos de Castilla*, etc.” [1989: T. II, pp. 809-810].

Ese que el pecho esquivo al niño ciego,
y blasfema del fuego de la vida,
quiere ceniza que le guarde el fuego
de una brasa pensada y no encendida.

Y ceniza hallará, no de su llama,
cuando descubra el torpe desvarío
que pedía sin flor fruto a la rama.

Con negra llave el aposento frío
de su cuarto abrirá. Oh, ¡desierta cama
y turbio espejo! ¡Oh corazón vacío!”

Sobre las variantes que entre ambas redacciones definitivas de los dos sonetos encuentra y comenta J. P. Ayuso en su artículo, nos dice que “son reveladoras, a mi parecer, del laborioso proceso de gestación y escritura del texto. Su artificio no es espontáneo y no fluye bien articulado desde el comienzo. Y, sin embargo, la idea se esfuerza por adquirir su forma y el poeta no cesa en la labor” [2008: 405]. En definitiva, el proceso de escritura de Antonio Machado, aquí tal vez perceptible en grado extremo, pone en evidencia el lento laborar de su tarea lírica. Puesto ello más evidente tras el conocimiento de los “inéditos” del poeta (Burgos [2004] y Málaga [2005-2006]).

ANTONIO MACHADO Y JUAN ALCAIDE EN *LOS PAPELES DE BURGOS*

Manuel Machado es quien guardó, tras la muerte de su hermano Antonio, libros, documentos y manuscritos inéditos de este. Al acabar la guerra civil, Manuel Machado y su esposa, Eulalia Cáceres, vivieron en Burgos, ciudad en la que falleció Manuel en 1947. El sacerdote Bonifacio Zamora, amigo cercano al matrimonio, profesor de Literatura del Seminario de Burgos, hace ver a la viuda de Manuel Machado lo apropiado de la donación de parte del legado, especialmente del de Antonio, a la Diputación de Burgos y a la Institución Fernán González. Como vivía en Sevilla aún el menor de los hermanos Machado, Francisco, doña Eulalia le entrega parte también del legado de ambos hermanos, Manuel y Antonio.

Tras diversos intentos infructuosos, la Institución Fernán González de Burgos consigue editar los papeles inéditos de Antonio Machado en el año 2004. Lo entregado a Francisco Machado fue subastado, tras su muerte, por

sus herederos en Sevilla. Braulio Medel, Presidente entonces de Unicaja y ferviente admirador de Antonio Machado, no dejó pasar la ocasión y se hizo con el legado en la subasta, por lo que de este modo evitaba que saliera fuera de nuestro país.

Mientras que la edición de Burgos [2004] no ha seguido pautas de especialistas en la ordenación y transcripción pertinentes de los inéditos, sí lo ha efectuado la edición de Sevilla, de Unicaja [2005-2006]. Por otro lado, los inéditos de Burgos han sido parcialmente utilizados y editados en casos concretos. Otra parte ya había sido publicada en vida del autor. De todos modos, estas dos ediciones de los inéditos constituyen una gran aportación para que los especialistas y estudiosos de Machado puedan clarificar y explicitar muchos pormenores de su trabajo de escritura y de lo publicado por él en vida. En la Introducción que presenta el Académico Director de la Institución Fernán González, Alberto C. Ibáñez Pérez, en el primer volumen de *El Fondo Machadiano de Burgos. Los papeles de Antonio Machado*, informa ya de que estos papeles “han sido repetidamente manejados y citados” [2004: p. XX]. Bonifacio Zamora, sacerdote que los custodió celosamente tras el fallecimiento de doña Eulalia, la viuda de Manuel Machado, utilizó algunas versiones inéditas en sus clases de Literatura en el Seminario Mayor de Burgos para cotejarlas con los textos ya publicados de Antonio Machado. Así lo recuerdan sus alumnos “cuando presentaba la versión publicada de un poema comparándola con la que contenían los Papeles que tenía en su poder” [p. XXIII]. Una vez que los Papeles, tras la entrega por el mencionado sacerdote, pasaron en propiedad a la Institución Fernán González, su uso público se manejó en ocasiones para citas, bibliografías, publicaciones en revistas, como en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Pablo del Barco manejó y estudio los Papeles de Burgos, aún en vida del sacerdote Bonifacio Zamora. La Institución Fernán González le permitió su uso para la publicación de los *Apuntes inéditos (1933-1934)* en la edición de *Juan de Mairena* (1936) en Alianza Editorial. Pablo del Barco da cuenta de ello en el “Prólogo” a dicha edición [1981:10 y nota 2].

Pero el hecho de gran trascendencia para el uso autorizado de los inéditos fue, en 1989, la publicación de la edición crítica “de las obras completas de Antonio Machado elaborada por el profesor Macrì, en la que solo incluyó algunos de los Papeles en poder de la Fernán González”, informa Alberto C. Ibáñez [2008: 557]. El mismo Oreste Macrì, en el prólogo a su edición crítica, muestra su gratitud a amigos que le han

facilitado inéditos y noticias de Antonio Machado en una relación en la que menciona a don Ernesto Ruiz y González, de la Institución Fernán González, que «me ha facilitado las fotocopias del original de los “Apuntes inéditos”», relativos a *Juan de Mairena*. A continuación alude al profesor Gaetano Chiappini, agradeciéndole “la preparación y organización de la edición” de *Poesía y Prosa*, de Machado, con nuevos textos entre otras muchas aportaciones [1989: T. I, p. 4]. Muestra del uso adecuado de todo este material es su testimonio al referirse a los “Apuntes inéditos”: “Nuestras intervenciones se limitan a correcciones de unas mínimas erratas, ordenación de los fragmentos por números seguidos, acentos según el uso actual” [T. IV, 2509].

Uno de los mejores conocedores de los “Papeles de Burgos” antes de su publicación en 2004 debió ser el profesor Gaetano Chiappini. Alberto C. Ibáñez así lo testimonia en su ponencia del Congreso Internacional sobre Machado en Castilla y León en el año 2007: “Puede afirmarse que fue total el conocimiento del profesor Chiappini según muestra en dos trabajos publicados los años 1995 y 2002. Saber que adquirió mediante el estudio en persona de los papeles, durante su estancia en Burgos, a mediados del mes de septiembre de 1990, que el profesor Chiappini nos ha ratificado en una carta reciente” [2008: 557]. El trabajo de 1995 del profesor Chiappini al que alude Alberto C. Ibáñez se publicó en la revista *Ínsula* (nº 577, enero, 1995). Es una recopilación breve de poesía y prosa inéditas de Machado, fruto de las consultas del Fondo Machadiano de Burgos, así como un apartado, “El taller del poeta”, en que recoge variantes de poesía publicada en que destaca una versión de *La tierra de Alvargonzález*. La revista *Ínsula* informa que esta muestra del profesor Chiappini es el adelanto de un proyecto sobre un “estudio sistemático” de este material y de todo el resto que se incluirá en una edición crítica de los papeles del Fondo Machadiano de Burgos, semejante, al parecer, a la edición de *Poesía y Prosa* de Machado en Clásicos Castellanos, en la que el profesor Chiappini colaboró como editor con su maestro Oreste Macrì [1995: 2].

En esta selección antológica de inéditos de Machado del profesor Chiappini en *Ínsula*, en el apartado de “Poesías inéditas” se presentan tres sonetos. En mi artículo “Tres sonetos de Juan Alcaide entre inéditos de Antonio Machado”, publicado en la revista *Manxa* (1995), del Grupo Literario Guadiana, de Ciudad Real, expuse mi extrañeza de que estos sonetos aparecieran en los “Papeles de Burgos” entre inéditos de Machado, como, en apariencia, atribuidos a él. [Isado, P.: 1995, 39-42]. En realidad,

como hacía ver, su autor es Juan Alcaide, y pertenecen a su segundo libro de poesía *Llanura* (1933), en el que aparecen [1933: 41, 54 y 67-68]. Rafael Llamazares los incluye lógicamente en la edición de *Poesía Completa*, en el libro *Llanura*, como ya dijimos anteriormente. En carta a la revista *Ínsula* hice ver esta cuestión en su momento, pero no conozco que se haya aclarado este hecho por ninguna parte, después incluso de la edición en 2004 de *Los Papeles de Burgos*. Solo conozco una aportación del profesor Rafael Alarcón Sierra de la que enseguida hablaremos.

Los tres sonetos, como se vio más arriba, son los tres primeros de los cuatro que aparecen en el apartado “Ilustraciones” de *Llanura*, de Juan Alcaide: I. *El hombre de la Mancha* (Julio Antonio); II. *Una mocica* (Eugenio Hermoso); y III. *Molinos* (Gregorio Prieto). Son los que siguen:

I. *El hombre de la Mancha* (Julio Antonio)

De perseguir la tarde que declina,
o del humo que roba a su petaca,
o acaso de la piedra que machaca
a un lado del camino —que camina—,
tiene irritada la pupila albina,
punto de luna en corazón de laca;
por eso entorna su mirada opaca,
contemplando sin ver... lo que adivina.
Sabe apenas firmar. Tiene un *pedazo*,
donde curva, en domingos, su espinazo
por miseria y codicia de su gente.
Y cuando el tiempo electoral empieza,
se oprime el lobanillo de la frente...
¡y se rasca el melón de su cabeza!

II. *Una mocica* (Eugenio Hermoso)

Nadie le habló de amor. Su vida hilvana
con el áspero hilacho de la brega:
su hogareño trajín, cauce que riega
la flor de su alimento y de su gana.
Su historia no es su ayer ni es su mañana;
su historia es un presente, al cual se entrega
con esa triste esclavitud que ciega,
trocando en bestia la grandeza humana.
...Hoy —¿quién quiso morir?— dejó el trabajo.

De un oloroso arcón sacó el más majo
traje con que jamás se hubo vestido.

Gozó en la boda sin gozar. Y al irse,
llevó ese aburrimiento divertido
¡de haber visto a las otras divertirse!

III. “*Molinos*” (Gregorio Prieto)

Sobre la línea del horizonte en estas puestas de sol inyectadas de sangre
—como si una vena del firmamento hubiera sido punzada— levántanse los
molinos harineros de Criptana y hacen al ocaso sus aspavientos. [J. Ortega y
Gasset. — *Meditaciones del Quijote*]

Molinos harineros de Criptana...

Entre una paz de inédita dulzura,
palpita el corazón de la locura
que fue divina porque fuera humana.

Las aspas, que hacen sangre al cielo grana,
multiplican guarismos de Aventura...

Como un rompecabezas, la blancura
de unos dados de cal sobre la llana.

Fuerte hilván de bramante, va un sendero
sobre el campo que hollara el caballero,
cirio de huesos que ilumina el mundo.

Y un laborioso aroma de molienda
parece que se esparce en la leyenda
de este paisaje cálido y profundo.

En los inéditos de Machado estos sonetos se encuentran mecanografiados y con los títulos manuscritos a mano en letra clara. Aparecen en hojas sueltas, pero no seguidas, salvo el segundo y tercero que van en hojas correlativas. El primer soneto, *El hombre de la Mancha*, coincide en todo con el de *Llanura*, salvo en la palabra *pedazo* (v. 9) que aparece subrayada como sustitución a la letra cursiva¹³. El segundo, *Una mocica*, no presenta ninguna variación del original de Alcaide. Como en el primer soneto (en la palabra “corazón”), en este segundo se señalan manualmente los acentos; y

¹³ En la transcripción de *Ínsula*, sí existe la variante “por esto”, en lugar de “por eso” (v. 7), que es la correcta [1995: 4].

en la palabra “hogareño” la hace también es manual¹⁴. El tercer soneto, *Molinos*, tampoco ofrece variación respecto al de Alcaide. Solo el primer verso, “Molinos harineros de Criptana”, está subrayado para indicar que aparece en letra cursiva en *Llanura*. Como en los anteriores, los acentos están señalados a mano¹⁵.

Respecto al segundo trabajo del año 2002 del profesor Chiappini, del que habla Alberto C. Ibáñez, debe referirse al publicado en *Los textos del 98* [2002], libro en el que se recogen las intervenciones de un grupo de estudiosos, reunidos en Soria en un seminario motivado por la celebración del centenario de la “generación del 98”. El artículo del profesor Chiappini se titula «El “Fondo de Burgos” de Antonio Machado». En él ofrece un panorama de la situación en que se encontraban en esas fechas los papeles inéditos, aún no publicados, de su importancia y trascendencia para conocer mejor la obra de Machado, y de lo más novedoso y valioso de su contenido. “Dentro de lo inédito de las poesías no faltan preciosas novedades”. Y entre ellas cita “cuatro hermosos sonetos” [2002: 250]. En el trabajo, solamente aparece alusión a un soneto de Machado, el que presenta dos versiones que hemos transcrito anteriormente y que J. P. Ayuso comenta ampliamente en su artículo citado [2008]. La versión a que se refiere el profesor Chiappini corresponde al soneto de “Antonio Machado (apócrifo)” *Nunca un amor sin venda ni aventura* (en el inédito de Burgos aparece “el” en lugar de “un”). Sobre esta versión dice: «En una hoja del *Cuaderno 7* vemos un ambiente mucho más duro y desolado con los sintagmas “hogar vacío; corredor sombrío; picaporte frío”; la “negra llave” es “férrea llave”; el poeta aparece “ciego”; todo pasa en la “noche”: “cruza buscando la desierta cama” a tientas; queda el “turbio espejo”».

Hay que advertir que el soneto manuscrito de inéditos, con letra clara de Machado, del primer terceto solo aparece el primer verso legible (“Y ceniza tendrá, no de su llama.”); luego continúan cuatro versos, tachado uno, y anulados con cuatro líneas verticales todos. A pesar de ello, pueden entenderse en lectura algo dificultosa en algunos casos. De las variantes que el profesor Chiappini cita, están invalidadas por la tachadura o por las líneas verticales “hogar vacío; corredor sombrío”; “cruza buscando la desierta

¹⁴ En *Ínsula*, el apellido “Hermoso” del nombre entre paréntesis tras el título es cambiado por “Hernando” [p. 4].

¹⁵ En *Ínsula*, el primer verso se presenta como subtítulo; pero está tomado del epígrafe de Ortega y Gasset que preside el soneto. En *Llanura*, está escrito en cursiva en el primer cuarteto para indicar su procedencia.

cama”; “turbio espejo”. En cuanto a “ciego”, solo aparece como adjetivo referido “al niño ciego” en el primer verso del segundo cuarteto. Los versos anulados por Machado se reescriben en el siguiente terceto, que sería el segundo: “Cuando, una noche, el picaporte frío / abra, buscando la desierta cama, / con férrea llave, de su hogar vacío”. El soneto manuscrito no está, pues, completo, según lo tachado por Machado, pues el primer terceto sólo posee un verso. En la publicación del *Fondo Machadiano de Burgos* [2004], aparece en el volumen I (2), página 370, con el texto invertido en la hoja del cuaderno, costumbre que Machado reitera en otros, seguramente que para escribir con comodidad. La hoja se cita como correspondiente al “Cuaderno 7. 177vº Apuntes (Borradores, Notas inéditas...)”¹⁶.

De los “cuatro hermosos sonetos” de Machado, este es el único, incompleto, que se recoge en la publicación del *Fondo Machadiano de Burgos*, salvo los tres mecanografiados de Juan Alcaide¹⁷.

Como ya se ha señalado antes, solo conozco una aclaración a cerca de los tres sonetos alcaidianos que merece ser tenida en cuenta, tras la publicación de los inéditos de Burgos. Es la del profesor de Lengua y Literatura de la Universidad de Jaén, Rafael Alarcón Sierra, que formó parte del Equipo de Investigación y Conservación de los manuscritos de los Hermanos Machado de la Colección Unicaja, junto con los profesores Pablo del Barco (Universidad de Sevilla) y Antonio Rodríguez Almodóvar, que también enseñó en la Universidad Sevillana. Equipo de prestigio por su profesionalidad en el conocimiento de la obra de los Machado y por su amplio bagaje de publicaciones sobre los dos hermanos, Antonio y Manuel. En el año 2012, se celebró en Baeza el centenario de la llegada de Antonio Machado a la ciudad, tras la muerte de su esposa Leonor en Soria, como profesor de francés en el Instituto, hasta su marcha en 1919. Con este motivo, tuvieron lugar en Baeza numerosas e importantes actividades culturales: exposiciones, congresos, conferencias, publicaciones. En una de ellas, aparece el artículo de Rafael Alarcón “Los manuscritos de los

¹⁶ En otra hoja de este Cuaderno 7, en página 419 del mismo volumen citado anteriormente, aparece otra versión de solo dos cuartetos, que se inicia con el primer verso del soneto de *Nuevas canciones* antes transcrito: “Huye del triste amor, amor pacato”. En el manuscrito inédito, “pacato” se sustituye por “barato”.

¹⁷ Conviene señalar que, entre las muchas hojas del Cuaderno 7 rasgadas de arriba a bajo, Machado copió dos sonetos de Góngora según los restos legibles en la zona conservada de las hojas; un soneto en italiano también en hoja rasgada, ilegible; y un soneto de Dante, en italiano, completo y legible todo él [2004: vol. I (2), pp. 41, 43, 45 y 265].

Hermanos Machado” [2012: 120-153]. Analizando lo publicado en *El Fondo Machadiano de Burgos*, dice sobre los tres sonetos de Juan Alcaide: “Hay tres poemas mecanografiados de dudosa atribución a Antonio Machado —el título está manuscrito, pero la letra no es de Antonio ni de Manuel; quizá fueran escritos por Bonifacio Zamora: I. *El hombre de la Mancha* (Julio Antonio), II *Una mocica* (Eugenio Hermoso), III *Molinos* (Gregorio Prieto)»— que claramente conforman una serie”; y señala la separación de la hoja del primer soneto respecto a las otras dos [2012: 130-131].

Respecto a la atribución dudosa de los sonetos a Machado, ya está suficientemente clara la autoría de Juan Alcaide [*Llanura*, 1933]. En cuanto a la letra de los títulos, nos puede dar una pista de que los tres sonetos fueron copiados de *Llanura*, pues en el libro los títulos aparecen en los tres casos en páginas que preceden a los sonetos, que siguen en páginas contiguas¹⁸. En cuanto a la intervención de Bonifacio Zamora, puede suponerse que podría ser en la escritura de los títulos. Junto con estos sonetos, otros textos que aparecen mecanografiados después en I (2), aunque con letra de máquina de escribir más pequeña, son “Otras canciones a Guiomar” [pp. 643, 645, 647 y 649], idénticas a las de la edición de Oreste Macrì [*P. y P.*: 1989], incluidas en *Cancionero apócrifo*, tras CLXXIII “(Canciones a Guiomar)”, con numeración CLXXIV [T. II, p. 730]. Son las publicadas en *Juan de Mairena* (1936) y *Poesías Completas* (1936), según aclara Oreste Macrì en nota de página 978 del mismo volumen. La afirmación de que los tres sonetos “claramente conforman una serie” puede venir confirmada por la numeración que, también manual, aparece sobre los títulos: “2.^a, 4.^a y 6.^{av}” para primero, segundo y tercer sonetos respectivamente. En *Llanura*, como ya vimos, los tres sonetos se incluyen en la serie del apartado “Ilustraciones”, que se completa con un cuarto soneto, IV. *El Abuelo* (Manuel Delicado Mena).

Las explicaciones acerca de la presencia de los tres sonetos alcaidianos entre los manuscritos de Machado solo pueden quedar hasta el momento en conjeturas. ¿Envío Juan Alcaide algún ejemplar de su libro *Llanura* a don Antonio como había hecho con el primero, *Colmena y pozo*? ¿O fueron en una carta dirigida a “su maestro”, manuscritos por el propio Alcaide, con antelación a su publicación?; ¿o ya mecanografiados? Aunque en este caso

¹⁸ *El hombre de la Mancha*: título, página 39, y soneto, página 41; “Una mocica”: título, página 52, y soneto, página 54; *Molinos*: título, página 65, y soneto, página 67.

extraña que los títulos no aparecieran también. Estas son conjeturas que entrarían en lo posible. Otras, entendemos por ahora que pudieran ser más arriesgadas. Lo que, al final, es de resaltar es lo ya dicho en la revista *Manxa*: “Tan aventajado salió el alumno, que su obra, con el tiempo, pudo llegar a confundirse con la del maestro. Mayor gloria no habría podido soñar nuestro entrañable Juan Alcaide” [1995: 42].

BIBLIOGRAFÍA

- ALCAIDE SÁNCHEZ, Juan [1933]: *Llanura*, Valdepeñas, Mendoza.
—[1954]: *Antología poética*, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos.
—[1993]: *Poesía Completa*, Ciudad Real, Diputación Provincial, B. A. T. M.
AYUSO, José Paulino [2008]: «Antonio Machado, poeta en Segovia: La serie de “Sonetos”», en *Antonio Machado en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
BARCO, Pablo del [1981]: “Prólogo” en edición y estudio comparativo de *Juan de Mairena (1936)* y *Apuntes inéditos (1933-1934)*, Madrid, Alianza Editorial.
CHIAPPINI, Gaetano [2002]: «El “Fondo de Burgos” de Antonio Machado», en *Los textos del 98*, Valladolid, Universidad de Valladolid y Centro para la Edición de Clásicos Españoles.
Colección Unicaja Manuscritos de los Hermanos Machados. Textos de creación de Antonio Machado [2005]: *Poemas Inéditos. Cuaderno 0; Cuadernos 1 y 3; Cuaderno 4*. Edición de Rafael Alarcón, Pablo del Barco y Antonio Rodríguez Almodóvar, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Fundación Unicaja.
Colección Unicaja Manuscritos de los Hermanos Machado [2005-2006]: Edición, introducción y notas de Rafael Alarcón Sierra, Pablo del Barco y Antonio Rodríguez Almodóvar, Fundación Unicaja, X vols.
DIEGO, Gerardo [1996]: *Cinco textos sobre la obra de Juan Alcaide*, Valdepeñas (Ciudad Real), edición de la Asociación de Amigos de Juan Alcaide.
El Fondo Machadiano de Burgos. Los papeles de Antonio Machado [2004]: vols. I (1) y I (2), Introducción y Coordinación de Alberto C. Ibáñez Pérez, Digitalización de María Pilar Alonso Abad, Burgos, Institución Fernán González, Diputación Provincial.
GARCÍA JAMBRINA, Luis [2001]: “Una voz con acento machadiano”, *ABC Cultural*, 10-11-2001, p.17.
GRANDE, Félix [1993]: “Un instante feliz”, en *Poesía Completa* de Juan Alcaide, Ciudad Real, Diputación Provincial, B. A. M.
HERNANDEZ, Antonio [1996]: *Juan Alcaide, entre sus libros de Machado*, Valdepeñas, Asociación de Amigos de Juan Alcaide.

- IBAÑEZ PÉREZ, Alberto C. [2008]: “El fondo machadiano de Burgos. Los papeles de Antonio Machado”, Valladolid, Congreso Internacional, Junta de Castilla y León.
- Ínsula [1995]: “El fondo machadiano de Burgos. (Cuadernos y papeles de Antonio Machado en la Institución Fernán González de la Diputación de Burgos)”, Madrid, Ediciones y publicaciones, S. S., nº 577, enero.
- ISADO JIMÉNEZ, Pedro Jesús [1995]: “Tres sonetos de Juan Alcaide entre inéditos de Antonio Machado”, en revista *Manxa*, Ciudad Real, Grupo Literario Guadiana, nº 4, 2ª época.
- [1996]: “Juan Alcaide y Antonio Machado”, en *Cuadernos de Estudios Manchegos*, nº 22, pp. 207-209, Ciudad Real, I. E. M.
- JIMÉNEZ MARTOS, Luis [1972]: “Pórtico a una generación poética”, en *Antología La generación poética de 1936*, Barcelona, Plaza y Janés.
- [2001]: Prólogo a *Cincuenta años, cincuenta sonetos*, (Antología), Madrid, Adonais, ediciones Rialp.
- LLAMAZARES, Rafael [1976]: *Juan Alcaide. Introducción al estudio de su vida y de su obra*, Ciudad Real, Editorial Calatrava.
- [1993]: “Introducción” y “Sinopsis biográfica”, en *Poesía Completa* de Juan Alcaide, Ciudad Real, Diputación Provincial, B. A. T. M.
- MACRÌ, Oreste [1989]: *Antonio Machado. Poesía y Prosa*, T. I (Introducción), T. II (Poesías completas), Ts. III y IV (Prosas completas), Madrid, edición crítica, Clásicos Castellanos, Espasa Calpe y Fundación Antonio Machado.
- MIRÓ, Emilio [1973]: “Dos antologías: Juan Alcaide y Ángela Figueroa”, en *Ínsula*, nº 325, Revista bibliográfica de Ciencias y Letras, Madrid.
- QUILIS, Antonio [1975]: *Métrica española*, Madrid, Ediciones Alcalá, 3ª edición.
- VALBUENA PRAT, Ángel [1963]: *Hª de la Literatura Español*, III, Barcelona, 7ª ed., Gustavo Gili.

ANEXO: LISTA DE SONETOS DE ANTONIO MACHADO.

Recogidos en *Antonio Machado. Poesía y Prosa*, edición de Oreste Macrì (T. II). Estructura y características de estos sonetos. Notas y aclaraciones de Oreste Macrì sobre ellos.

En *Campos de Castilla* (1907-1917) [p. 491], en “Elogios” [p. 587].

1 = *Esta leyenda en sabio romance campesino*. (CXLVI), con epígrafe: *Flor de santidad*. Novela milenaria, por D. Ramón del Valle-Inclán, p. 597. Verso alejandrino. Serventesios de rima igual (ABAB / ABAB). Soneto modernista, en consonancia con el tema (Valle-Inclán): estampa evocadora de *Flor de santidad*. Oreste Macrì, en nota a este soneto, apunta que Valle-Inclán publicó *Agueda* por primera vez en *Revista Nueva* en 1899. El relato lo amplía Valle en *Flor de Santidad* (Madrid, 1904). Macrì detecta que el soneto de Machado es una elaboración y variación de “muchos pasajes de la admirable prosa de Valle-Inclán”. E indica las

frases o palabras de la novela que Machado recoge en sus versos [*P y P*, T. II., p. 934].

En *Nuevas Canciones* (1917-1930), en CLXIV, (*Glosando a Ronsard y otras rimas*), p. 648 y siguientes.

2 = *Cuando veáis esta sumida boca*. (I), (p. 648). Verso endecasílabo, como en todos los sonetos que siguen, hasta el final. Cuartetos de rima independiente. Tema: galantería amorosa. Oreste Macri: “Soneto de tipo modernista”; aclaraciones para la comprensión del soneto [Nota en *P y P*, T. II, p. 954. Las notas en los demás sonetos están tomadas de la misma referencia].

3 = *Como fruta arrugada, ayer madura*. (II), (pp. 648-649). Soneto clásico. Tema: continuación del anterior. O. M.: “Soneto clásico”. Aclaración del sentido [p. 954].

4 = “Pero si os place amar vuestro poeta,”. (III), (p. 649). Soneto clásico. Tema: continuación de los dos anteriores (2, 3 y 4, de unidad temática). O. M.: “Soneto clásico”; aclara el sentido [p. 954].

5 = *Que el caminante es suma del camino*. [II] *Esto soñé*, pp. 649-650. Dos serventesios de rima igual (ABAB / ABAB). Tema: paso del tiempo; vida / sueño. O. M.: “Soneto clásico” [p. 955] (En realidad, es una variante del soneto clásico de las muchas que se producen en y a partir del Modernismo). Ver, por ejemplo, Antonio Quilis [1975]: *Métrica española*, Madrid, Ediciones Alcalá, 3ª ed., pp. 135-138.

6 = *Cabalgaba por agria serranía*. [III] *El amor y la sierra*, p. 650. Cuarteto y serventesio, rima independiente. Tema: amoroso (descriptivo). O. M.: “Soneto de tipo modernista con dos serventesios, cada uno con rimas propias” [p. 955] (Es equivocación en las estrofas, pues son un cuarteto (ABBA) y un serventesio (CDCD)).

[Los cinco sonetos que siguen, dedicados a escritores]

7 = *En Londres o Madrid, Ginebra o Roma*, [IV] *Pío Baroja*, pp. 650-651. Dos serventesios de rima independiente. Tema: semblanza de Pío Baroja. O. M.: Soneto modernista con dos serventesios [p. 955].

8 = *La roja tierra del trigal de fuego* [V] *Azorín*, p. 651. Dos serventesios de rima independiente. Tema: semblanza de Azorín. O. M.: Soneto modernista con dos serventesios. Añade comentarios y aclaraciones [pp. 955-956].

9 = *Lo recuerdo... Un pintor me lo retrata*, [VI] *Ramón Pérez de Ayala*, pp. 651-652. Dos serventesios de rima independiente. Tema: semblanza de R. Pérez de Ayala. O. M.: Soneto modernista con dos serventesios. Aclaraciones sobre el soneto [p. 956].

10 = *Yo era en mis sueños, Don Ramón, viajero*. [VIII] *A Don Ramón del Valle-Inclán*, pp. 654-655. Dos serventesios de rima independiente. Tema: dedicatoria, semblanza y homenaje a Valle Inclán. O. M.: Soneto modernista con dos serventesios. Añade comentarios y aclaraciones [p. 959].

11 = *Un amor que conversa y que razona*, Ávila, 1921. [XIV] *A Eugenio d'Ors*, p. 661. Dos serventesios de rima independiente. Tema: dedicatoria, semblanza y

diálogo con Eugenio d'Ors. O. M.: Soneto modernista con dos serventesios. Añade comentarios y aclaraciones [p. 962].

*[XV] *Los sueños dialogados*

[Los cuatro sonetos que siguen tienen como unidad temática la añoranza de la tierra de Soria y de Leonor]

12 = *¿Cómo en el alto llano tu figura*, I, Ávila, 1921, pp. 661-662. Dos serventesios de rima independiente. Tema: evocación de paisaje y tierra de Soria con diálogo soñado de Leonor. O. M.: Soneto modernista con dos serventesios. En el v. 12, “revive la imagen y el espíritu de Leonor” [pp. 962-963].

13 = *¿Por qué, decíme, hacia los altos llanos?* II, p. 662. Cuarteto y serventesio, rima independiente; soneto modernista. Tema: Recuerdo y añoranza de la tierra de Soria, y de su amor a Leonor. O. M.: «Se titula, en 6r, *De Antonio Machado*, ya que sigue a cinco sonetos, como muestra de excelente factura, de Dante, Ronsard, Lope, Góngora y Manuel Machado; está fechado: “Sevilla 1913”» [p. 963].

14 = *Las ascuas de un crepúsculo, señora*, III, p. 662. Cuarteto y serventesio, rima independiente; soneto modernista. Tema: Llamada del olvido al no poder recuperar o retornar al amor. O. M.: Aclaraciones a términos [p. 963].

15 = *¿Oh soledad, mi sola compañita!*, IV, p. 663. Dos serventesios, de rima independiente; soneto modernista. Tema: soledad y deseo ardiente de descubrir el rostro de la amada que en sueños dialoga. O. M.: “Es el noveno de los 14 trágicos sonetos autobiográficos de *Nuevas canciones*: 3 de *Glosando a Ronsard*, *Esto soñé*, *El Amor y la sierra*, 4 de *Los sueños dialogados*; siguen los 5 de CLXV”. Aclaraciones y comentarios [pp. 963-964].

*CLXV, (Sonetos), p. 665. [Los cinco sonetos que siguen].

16 = *Tuvo mi corazón, encrucijada*, I, p. 665. Dos serventesios de rima igual; soneto modernista. Tema: el poeta recobra paz para su corazón que torna a laborar su poesía. O. M.: Da como fechable en 1924 a CLXV [p. 964]. Y resume sobre los sonetos: “El soneto I es regular, los otros son modernistas con distinta rima en cuartetos o serventesios; notable es el primer terceto del soneto IV, que comienza EE” [p. 966]. El soneto I es regular en la rima de los serventesios (ABAB / ABAB). En cada uno de estos sonetos Oreste Macrì apunta precisiones o comentarios [pp. 964-966].

17 = *Verás la maravilla del camino*, II, p. 665. Dos serventesios de rima semidiferente (ABAB / CBCB). Tema: Paisaje, hacia Compostela, con un peregrino; otoño, dos ríos rodean un alto monte; en su cima, una ciudad. Entrar en la plaza cuando brille un balcón.

18 = *¿Empañé tu memoria? ¡Cuántas veces!*, III, p. 666. Dos cuartetos de rima independiente. Tema: lamenta olvidarla tanto, por el arrastre de turbiedades del vivir, aunque también la vida es agua clara en su nacimiento y ella perdura allí (Leonor), en su manantial. O. M.: Existe de este soneto una segunda redacción de la que “afortunadamente tenemos la transcripción de Luis Rosales”. Macrì ofrece esta transcripción en esta misma nota [p. 965].

19 = *Esta luz de Sevilla... Es el palacio*, IV, p. 666. Cuarteto y serventesio de rima independiente. Tema: evocación de su padre en Sevilla, aún joven. Ya muerto, ven sus ojos en el tiempo al hijo canoso.

20 = *Huye del triste amor, amor pacato*, V, p. 667. Dos cuartetos de rima independiente. Tema: el amor sin pasión es torpeza; acaba en ceniza, soledad, frialdad, vacío.

De un cancionero apócrifo [1924-1936] los cinco sonetos que siguen, en CLXVII (Abel Martín); (“Abel Martín dejó [...], y una colección de poesía publicada en 1884, con el título de *Los complementarios*”), p. 670; y en p. 675, “Vengamos a las rimas eróticas de Abel Martín...”

21 = *Nubes, sol, prado verde y caserío*, [VIII], Primavera, p. 675. Dos serventesio de rima igual (ABAB / ABAB). Tema: La primavera se inicia, en un paisaje que parece “recordar” el del Duero por Soria, y el poeta parece “sentir” la presencia de la amada, su compañía y su mano. Es ella la que revive y florece. O. M.: Lo califica de “soneto clásico” [p. 970]; pero en lugar de cuartetos aparecen serventesios.

22 = *Tejidos sois de primavera, amantes*, [IX], Rosa de fuego; (*Los complementarios*, p. 250), pp. 676-677. Dos serventesios de rima diferente. Tema: amantes en primavera que pasean por el campo en la hora propia para su entrega total, cerca del verano. O. M.: “Soneto con dos serventesios que riman separadamente” [p. 970].

23 = *El tiempo que la barba me platea*, [X], Guerra de amor, pp. 667-668. Dos cuartetos, de rima inversa el segundo respecto al primero (ABBA / BAAB). Tema: Los recuerdos amorosos se hacen más vivos en la madurez, más hermosos y nostálgicos. O. M.: Lo llama “soneto regular” [p. 970]; su rima no es la del soneto clásico.

24 = *Nel mezzo del cammin* pasome el pecho, [XI], p. 679. Dos serventesios con rima igual los versos impares (ABAB / CBCB). Tema: amor que sorprende por lo intenso en la madurez. O. M.: Comentarios [pp. 970-971].

25 = *Cuando el Ser que se es hizo la nada*, [XV], Al gran Cero, p. 692-693. Dos cuartetos de rima diferente. Tema: “Abel Martín sostiene que, sin incurrir en contradicción, se puede afirmar que es el concepto del no ser la creación específicamente humana” (Recogido por O. M. en p. 692). O. M.: “Soneto de tipo modernista” [p. 972].

En *Poesías sueltas* (desde p. 739, al final), en [*Soledades (1898-1907)*], p. 741.

26 = *Y nunca más la tierra de ceniza*, [I], S. XXIII, [Sonetos I y II], A. M. Córdoba, 1913. Copiado en 1924; p. 758. Dos serventesios de rima diferente. Tema: Recuerdo dolorido de Soria desde Andalucía, aunque la fuente de inspiración de sus canciones sigue brotando del Duero. (Soneto copiado en 1924). O. M.: Este soneto aparece con el título de *Adiós* en 1923. Aparece fechado en diversos momentos (1913, 1915, 1923, 1924). También sin título en varias ocasiones. “Soneto modernista” con comentarios y aclaraciones [p. 988].

27 = *¿En dónde, sobre piedra aborascada?*, [II], 1907, copiada en 1924, p. 759. Dos serventesios de rima igual. Tema: cree recordar de un sueño antiguo la vieja ciudad (Soria); también la alegría de su ribera. O. M.: “Soneto de tipo clásico” [p. 989]; en realidad, son dos serventesios de rima igual, como hemos dicho (ABAB / ABAB).

*En [*De un cancionero apócrifo (1923-1936)*], S. LIX, Cancionero apócrifo, p. 808. (Aparecen 16 nombres, poetas o “aficionados”, con breve o casi nula reseña, y alguna composición o breve estrofa. El número [5] —p. 809-811— dice: “Antonio Machado. Nació en Sevilla en 1875. Fue profesor en Soria, Baeza, Segovia y Teruel. Murió en Huesca en fecha todavía no precisada. Alguien lo ha confundido con el célebre poeta del mismo nombre autor de *Soledades, Campos de Castilla*, etc.” Aparecen dos composiciones suyas: [I] *Alborada* y un soneto):

28 = *Nunca un amor sin venda ni aventura*, [III], *De Antonio Machado (apócrifo)*, pp.

810-811 (Es el mismo soneto V de CLXV (Sonetos), p. 667 —en esta lista, el número 20—, con ligeras pero sustanciales variantes —cambio de orden en algunos versos, pocos, y otros pormenores, lo que no parece cambiar el sentido—). Dos serventesios de rima diferente; soneto modernista. Tema: el mismo del nº 20 de esta lista. O. M.: En una de las varias versiones aparece la anotación marginal “Cuarentena de años” [p. 1004].

29 = *Perdón, madona del Pilar, si llego*, S. LX, p. 817. Dos serventesios de rima diferente. El primer verso del primer terceto es un heptasílabo. Tema: evocación de su amada, alejada (Pilar de Valderrama), cuyo recuerdo le trae su presencia consoladora. O. M.: “Soneto de tipo modernista (v. 9, quebrado)”. Aclaraciones: “El poeta dirige a Guiomar el apelativo de “Madona”, en el sentido y uso dantesco [...]. El soneto debía acompañar al regalo de un Dante a Guiomar [...]. El “rincón” es la habitación de Segovia, y el “río”, por tanto, el Eresma” [p. 1008].

*En [*Poesías de la guerra (1936 -1939)*], pp. 822 a 836, aparecen nueve sonetos en S. LXIII, verso (9 sonetos y una cuarteta):

30 = *Más fuerte que la guerra —espanto y grima—*, I, *La primavera*, p. 822. Dos serventesios de rima igual. Tema: en medio del estruendo de la guerra —aviones, alaridos de la sirena—, la primavera se hace sentir con el recuerdo de la amada. O. M.: Soneto clásico. Compuesto con los demás sonetos que siguen “de últimos de noviembre de 1936 a junio de 1938” [p. 1010] (Serventesios en lugar de cuartetos).

31 = *¡Ya su perfil zancudo en el regato!*, II, *El poeta recuerda las tierras de Soria*, pp. 822-823. Dos cuartetos de rima diferente. Tema: al poeta le sorprende el recuerdo de la tierra de Soria y de las cigüeñas que vuelven. El avión que va hacia el alto Duero, ¿se encontrará con su recuerdo o con Caín guerrero? O. M.: “Soneto de tipo modernista” [p. 1010].

32 = *Estas rachas de marzo, en los desvanes*, III, *Amanecer en Valencia (Desde una torre)*, p. 823. Dos serventesios de rima diferente. Tema: deseo de cantar feliz a la

tierra valenciana en su luz, colores, fecundidad de vida. O. M.: “Soneto de tipo modernista” [p. 1010].

33 = *Otra vez es la noche... Es el martillo*, IV, *La muerte del niño herido*, pp. 823-824. Dos serventesios de rima diferente. Tema: Muerte de un niño herido en la noche mientras su madre le canta para dormir bajo el ruido de la aviación. O. M.: “Soneto de tipo modernista” [p. 1010].

34 = *De mar a mar entre los dos la guerra*, V, p. 824. Dos serventesios de rima diferente. Tema: la guerra ha partido con el frío tajo del hacha a España y, con él, el amor incipiente del amante, a quien duele el recuerdo de la amada. O. M.: “Soneto de tipo modernista”. Aclaración: referido a Pilar de Valderrama [pp. 1010 y 1011].

35 = *Otra vez el ayer. Tras la persiana*, VI, pp. 824-825. Soneto clásico (dos cuartetos, ABBA / ABBA). Tema: de nuevo el recuerdo infantil de Sevilla, luminosa y sonora, vendida al dominador extraño que repudia y teme a su esforzado y sufrido pueblo.

36 = *Trazó una odiosa mano, España mía*, VII, p. 825. Soneto clásico (dos cuartetos, ABBA / ABBA). Tema: lamento triste ante una España en guerra, otra vez más traicionada y vendida.

37 = *Mas tú, varona fuerte, madre santa*, VIII, (*A otro Conde D. Julián*), *Rocafort, marzo de 1938*. Pp. 825-826. Dos serventesios de rima diferente. Tema: dolor por una España en guerra, traicionada por quien también es su hijo, para el que se pide perdón tras pagar su culpa. O. M.: “Soneto de tipo modernista” [p. 1010].

38 = *Tu carta —oh noble corazón en vela*, IX, *A Lister. Jefe en los ejércitos del Ebro*, p. 826. Dos serventesios de rima diferente. Tema: admiración por el capitán aguerrido de la España republicana en guerra y deseo ferviente de imitarle con la pluma. O. M.: “Soneto de tipo modernista”. Aclaración: “Soneto de respuesta a un mensaje del coronel Enrique Lister” [pp. 1010 y 1011]. Oreste Macrí añade aclaraciones a los sonetos III, V, VIII y IX, de este grupo de *Poesías de la guerra*.

En esta lista de sonetos de Antonio Machado, recogidos de O. M. (T. II), aparecen en total 38 sonetos.

En el conocido poema de *Campos de Castilla*, *A un olmo seco* (CXV), los versos iniciales en los que Antonio Machado presenta al objeto, el olmo centenario junto al Duero, constituyen métricamente un soneto modernista. Así lo recoge Antonio Quilis [1975: 136], aunque no añade que es una parte inicial del resto del poema, que en conjunto se configura como una silva. El soneto inicial de ella sería lo que el mismo Quilis llama una “forma paraestrófica” en que a veces se puede dividir la silva [164]¹⁹. El segundo verso (en el primer serventesio) de este soneto modernista de “A un olmo seco” es un heptasílabo en lugar de endecasílabo, verso este último para el resto del soneto. Ya hemos visto que Machado utiliza también en

¹⁹ También puede pensarse, según opinión razonada, que el poema sería un soneto modernista con un largo estrambote. Machado utiliza en el soneto la tercera persona para referirse al olmo. En el estrambote, usa ya la segunda persona, y aparece también la primera.

un soneto suyo posterior a la fecha de este de *Campos de Castilla* un verso heptasílabo. Es el soneto número 29 de nuestra lista, “Perdón madona del Pilar si llego”, el v. 9 (primer terceto).

La estructura métrica de este soneto que inicia el poema de Machado es la siguiente: 11A 7b 11A 11B / 11C 11D 11C 11D / 11E 11F 11E / 11F 11G 11G. Tras la presentación del objeto, el olmo centenario, el poema desarrolla el simbolismo del mismo, su sentido profundo: el “milagro de la primavera” (las hojas de su rama verdecida) que salvara a su esposa Leonor, ya muy enferma en Soria.

Resumen final:

* Sonetos clásicos: 3, 4, 35 y 36 = total: 4

* Variantes en cuartetos:

1.- Cuartetos diferentes: 2, 18, 20, 25, 31 = total: 5

2.- Cuartetos de rima inversa: 23 (ABBA / BAAB) = total 1

3.- Cuarteto y serventesio de rima independiente: 6, 13, 14, 19 = total: 4

* Dos serventesios:

1.- Serventesios de rima igual: 5, 16, 21, 27, 30 = total: 5

2.- Serventesios de rima igual en versos impares (ABAB / CBCB): 24 = total: 1.

3.- Serventesios de rima diferente: 7, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 22, 26, 28, 29, 32, 33, 34, 37, 38 = total: 16.

4.- Serventesios de rima semidiferente: 1 (ABAB / ACAC), 17 (ABAB/CBCB) = total 2

* Soneto de verso alejandrino: 1 = total: 1

* Sonetos en que recuerda a su esposa Leonor y/o a Soria:

—Núm. 12, 13, 14 y 15: añoranza de la tierra de Soria y de Leonor (En [XV] “Los sueños dialogados”, de *Nuevas canciones (1917-1930)*).

—Núm 18: Perdura el claro recuerdo de Leonor.

—Núm 21: Paisaje que recuerda el paso del Duero por Soria, y la percepción de la presencia de la amada (Leonor) (En CLXVII *De un cancionero apócrifo [1924-1936]*).

—Núm. 26: Desde Andalucía, recuerda con dolor Soria; él, ausente, pero la fuente de su poesía sigue manando de allí. (Soneto en ocasiones con título, “Adiós”, fechado en 1913, 1915, 1923, 1924. En *Poesías sueltas [Soledades (1898-1907)]*).

—Núm. 27: Recuerdo ensoñado de Soria y su paisaje.

—Núm 31: Recuerdo de las tierras de Soria (En *Poesías de la guerra 1936-1939*).

Total: 9 sonetos.

* Sonetos a Guiomar:

—Núm. 29: “...madona del Pilar...” En S. LX, en *De un cancionero apócrifo (1923-1936)*.

—Núm. 30: Posible que se refiera a Guiomar, atendiendo al verso “niña inmortal, infatigable dea”. En *Poesía de guerra (1936-1939)*.

—Núm. 34: Separación por la guerra (Portugal-Valencia). La llama “diosa” (“dea” del nº 30).

Total: 3 sonetos.

* Sonetos en *Colección Unicaja Manuscritos de los Hermanos Machado* [2005-2006]

(En *Cuaderno 4. Poemas sueltos*)

“Sonetos” “(Escritos entre 1912-1917)” / [En páginas de transcripción y notas].

—Núm. 26: p. 175; núm. 17: p. 177; núm. 20: p. 179; núm. 16: p. 181; núm. 23: p. 183; núm. 19: p. 185; núm. 18: p. 187; núm. 27: p. 189; núm. 21: p. 191

POEMAS DEL ALARCOS

Los actos del cincuentenario del Instituto Santa María de Alarcos se clausuraron —a falta de la presentación del presente libro— con un recital poético-musical. El Museo de la Merced, sede del Instituto hasta el curso 1995-1996, fue el lugar en el que se desarrolló el recital. Los nuevos profesores y los nuevos alumnos volvían al lugar donde nació, hace cincuenta años, su Centro de trabajo.

Lo antiguo y lo nuevo. El viejo caserón, hoy convertido en museo, acoge, en una tarde primaveral, a los que vienen del nuevo edificio. Algunos profesores han pasado por las aulas de los dos edificios. Padres de alumnos estudiaron en el antiguo «Femenino». Es una tarde entrañable, de encuentros y de alguna añoranza. Pero es una tarde llena de ilusiones: el Instituto Alarcos sigue vivo, quizá más joven que nunca, con cincuenta años de historia, siempre buscando la verdad —*vitam impendere vero*—, por la *escondida senda* del trabajo, de la sabiduría.

El «Cuarteto de cuerda» del Instituto, presente en todos los actos culturales, dirigido por el profesor Julián Labrador, interpretó diversas piezas: *Tango*, de Isaac Albéniz; *Sarabande*, de G. F. Haendel; *March*, de Edward Elgar; «Largo», del *Invierno*, de Vivaldi; *Vivace*, de Arcangelo Correlli; *Rondeau*, de J. J. Mouret y *Yesterday*, de John Lennon y Paul McCartney. El «Cuarteto» lo forman los alumnos Lucía Martín Melchor (violín I/II), Rafael Díaz Muñoz (violín I/II), Marta Díaz Martín (viola) y Andrés Castellanos Gallego (violonchelo).

En el transcurso del acto, se entregaron a los alumnos los premios de los concursos literario, de fotografía y cortos, que todos los años organiza el Instituto.

El Director, Carlos Ruiz, presentó el recital poético. Glosó, en verso, la exquisita dedicación a la poesía de los profesores que después leerían sus poemas, Ángel Romera y Jerónimo Anaya, y dio a conocer dos sonetos compuestos entre ambos.

I
PRESENTACIÓN DEL RECITAL POÉTICO

Carlos Ruiz López

Aunque escondida, esta Senda
que juntos hemos recorrido
ha colmado nuestra cultura,
ya cercano mayo florido.

Porque nos gusta la música,
porque amamos la poesía,
rendimos homenaje a las dos
en la convocatoria de hoy día.

Con música se ha iniciado.
¡Qué comienzo tan fino y bello!
Este magnífico cuarteto
nos ha transportado al cielo.

Ahora llega la poesía,
los rípios en primer lugar;
después, los dos buenos poetas
seguro os emocionarán.

Permitid que lea un soneto
como homenaje a ellos dos.
Los coloco junto a los grandes,
ahí me los imagino yo.

Machado, Cervantes, José Zorrilla,
Lope de Vega, Hernández-Miguel,
Bécquer, Lorca, Alberti-Rafael,
Rosalía de Castro, Alonso de Ercilla,

Góngora, Luis Cernuda de Sevilla,
Juan de la Encina, Espronceda-José,
Dámaso Alonso, Machado-Manuel,
Tirso de Molina, Alonso Bonilla,

Jorge Manrique, Gabriel y Galán,
Juan Alcaide Eladio Cabañero,
Garcilaso, Concepción Arenal,

Ángel Crespo y Romera Valero,
Calderón, Quevedo, Gabriel Celaya,
Vicente Cano, Jerónimo Anaya.

Esta es muy buena ocasión
para descubrir un secreto:
componen sonetos a medias,
imaginaos qué gran reto.

Por ejemplo: Ángel lo comienza,
tan sólo dos versos escribe;
Jerónimo imagina otros dos
y así el cuarteto se consigue.

Proceden de idéntica forma
creando el siguiente cuarteto.
Y luego uno entero cada uno,
me refiero a los dos tercetos.

No obstante me queda una duda
bien alojada en mi cogote:
desconozco cómo completan
el enigmático estrambote.

Para que quede constancia
de este gran descubrimiento,
con permiso de los autores
os leo dos en un momento.

Esta aventura en comandita
comienza con el que viene.
Escuchadlo con atención,
seguramente os entretiene.

En el segundo de ellos veréis
original y astuta treta,
que está dedicado a España
la de charanga y pandereta.

Termino esta introducción.
Los ripios deben ya callar.
Poemas de suma belleza
ahora mismo llegarán.

Donde los autores comienzan su sonetil andadura

Darle a la pluma (es un decir) buscando
las catorce columnas del soneto
es ponerse, cual Lope, en un aprieto,
aunque el primer cuarteto esté acabando,
que el segundo no sé cómo ni cuándo
podrá dejarme ya menos inquieto,
si bien salir airoso de tal reto
ya por el verso octavo voy llevando.

Con el primer terceto me confío
en llegar al final de la contienda,
que este undécimo no es un desvarío.

Suéltale al verso la severa rienda,
verás cómo tu ingenio con el mío
eleva al mundo *sonetil* ofrenda.

Refiérense a la nueva y vieja España de charanga y pandereta

La España de charanga y pandereta,
devota del Madrid o el Barcelona,
que tiene el pendoneo por corona
y vive por la astucia y por la jeta;
esta patria feliz y analfabeta
que en recortes se muere y desmorona
y que solo desea y ambiciona
un toro y un balón y una peineta;

esta tierra que miro hipotecada
quisiera devolverla a los conejos
que le pusieron nombre y gobernada
por Bugs Bunny; mas temo los consejos
tomara de los dos que cuenta Iriarte,
que, si es de aquí, no va a ninguna parte.

II
ANTOLOGÍA IMPROPIA

Ángel Romera Valero

Imagina

Imagina el Infierno necesario
para hacer y mantener un Paraíso,
un sol que más caliente,
una luna que tenga muchos cuartos.
Imagínate a las turbas
siempre tras su futuro siempre bueno,
huyendo de pasados más que malos.

Imagina los muros impagados de la patria mía,
el coste abortivo de la vida,
las imposiciones de cargos y recargos,
las obligaciones, los bonus de intereses,
las acciones de la muerte,
los bolsillos llenos de hambre:
olvidarlo es superfácil;

imagina religiones,
tanta gente perorando
por lo bueno para algunos.

Imagina pertenencias,
ataduras, asideros;
por supuesto, sé que puedes:
de codicia y hambre gozas,
esas formas de amar prácticamente
con ganas de ser más
con lo que otro echa de menos;
¡qué horror si cada uno
se quitase de sí mismo!

Y, si no te lo puedes ni imaginar,
mucho menos los demás,
porque nunca desearon que llegara el día
de ser de más.

El recluso del incluso

Sí, no estoy ausente esta mañana.
No soy el predicado verbal de mi mujer,
ni el atributo de este mundo,
ni el objeto sobre el que se posan los periódicos leídos ayer;
tampoco el constructo de prejuicios y manías que fabrica mi
[automática desdicha,
ni mucho menos el florero de la rosa y el cardo.

Sí: soy un corazón cabalgando,
el carro del que tiran mis hijos,
un latigazo, un altibajo de pulso sobre el horizonte.

Y si estoy aquí
incluso en el mundo,
es por algo
o por alguien;
aún sigo por el renglón de la calle
y de este verso,
y debo dirigirme a alguna parte de algún todo,
terminar de ausentarme
dibujándome en un plano
como si realmente algo le faltara,
abrir o seguir algún camino,
saltar alguna coma,
pasar página,
llegar a algún punto final.

Puedo controlar ese proceso,
puedo evaluar su resultado,
o puedo dejarlo conducir
por esa sociedad que me da los papeles de la herencia,
pero también los tributos.

Demasiado fácil es dar las riendas al tiempo,
prendernos de sus agujas
y caer concluso
sin haber vivido apenas
otro mundo.

Mester de tontería

Viajar por el camino de las sílabas
buscando la Metáfora del Mundo;
Deleble por el sueño o las arenas
a embestidas de sintaxis sucumbir como las olas;
Hermosear el horror del mundo abstracto, ser un poema;
Dejar todos los sueños sin hacer antes del viaje
en el campo de concentración de las palabras;
Yacer infinito como un piano sin agua;
Cuando la luz se enciende, sentir que esconde algo.
Ser una norma de huesos, una sombra parecida al séptimo día, una
locura cansada de ámbito;
Quedar dentro cuando nada resta al niño que tirar por la ventana;
Salir de la puerta por la casa.
Cortar, con el filo del horizonte, una mirada bajo la cual nada existe;
Arrimarse como un sordo a los propios oídos;
Saber que la esperanza es un lugar donde perder la vida;
Girar la nuca del gigante de los sueños, aquél que duerme sobre el
rumor de amapolas de un labio que no termina de ser hacha;
Ser un desorden de latidos, un altibajo de alma;
Asustar al adulto que juega dentro de la camisa de fuerza del niño;
Montar una patria en una habitación de tautologías;
Limpiar el mundo de unos ojos recorridos por la inmensidad;
Manosear el corazón como una duda que tiende a despejarse con el
tiempo
y no atender aún su llamada demoledora, telefónica y constante;
Sacudirse la paliza de las sombras;
Sentirse como una flor destinada a perfumar sepulcros
o turbión de tiempo incendiado por la aurora;
Ser el luminoso día sueño único de la noche.
Arrojarse sin retorno en busca del primer olvido que fue el primer
recuerdo;
Ser árbol que intentó la tierra, desmesuradamente e inútil;
Ocultar el corazón enmohecido como una mano criminal y raíz;

Caminar resabiado con los círculos autistas del reloj, por esa cárcel
piranesiana de donde Dante se halla proscrito,

cuando se siente todo el asco al salir de las noches coloridas y
feriales;

Peregrinar en busca de una luz por el palacio bizantino de las
sombras

cuando bajo una aurora sin futuro sentimos sonar ya cerca la ola
final, la de arena.

Renunciar al olvido necesario para alcanzar el amor;

Confundir, al mirarnos a un espejo para el que deberíamos tener al
menos una cara, los aspectos de amor o de muerte

y aun padecer caído los dos pétalos de un beso cómo palidecen,
beso que nos ahoga dado al vacío a la hora que pasa el tren del
infinito;

Resumir los huesos en el grito de un silencio tan insoportable como
la identidad;

Perder el tiempo intentando cantar lo que se pierde
a más de la ilusión, la personalidad, la vida

Es todo el ritual que poseemos
para asediar el infinito que nos queda
como los altos pájaros cuyo gentío
hostiga lo lejano, y más se aleja.

En el límite

Aquí
en el faro del fin del mundo
estoy.
Más allá resplandecen las otras estrellas
y toda la soledad tengo delante.
Cartografían mi orilla las olas indecisas
tejiendo el salitre con la arena
como la sangre su carne.
Y miro como el cíclope nadie
y nada
y muero todos los días sobre las rocas peladas
por un viento entre las hojas
por un canto que anide en mi oído
y no pique agudo
como el roto graznido de las torvas gaviotas.

A un niño retrasado

*No sé... ¿Y por qué no sé?
No sé.*

Abu Madi

En ti se hizo coraje la ternura
y la vida no pudo más al darte;
inquietos ojos quieren contemplarte
feliz en una infancia que perdura.

Debe ser sin dudarlo una tortura
llevarte soledad a toda parte,
¡y te doy un soneto en que quedarte,
un parque solitario en la amargura!

Pasamos a tu lado y no te vemos
no sentimos de ti que necesitas
el amor y el afán que te debemos.

No nos perdones ser tan ignorantes
del afecto en tus manos gratuitas:
nos honramos de ser tus semejantes.

Música muda para un acordeón sin dueño

La historia de mi tío triste es de relatar;
sabía escribir versos, y tocaba
bien el acordeón; pero una guerra estúpida,
consecuencia de muchas, le hirió grave
en el frente del Ebro. Y pues ya no podía
sin tiemblo coger la pobre pluma,
dictó a mis abuelos, sus padres, una carta
llena de amor y sufrimiento, desde
el lecho donde estaba muriendo en soledad.
Llegan tras largo viaje, y preguntando
por él, les señalaron el lecho donde estaba
vacío entonces, pues enterrado había
sido hacía media hora. Así sólo pudieron
unas flores dejar y algunas lágrimas
en tierra tan extraña. Sus hermanos recuerdan
bien cómo bailaban con su música
y, siendo numerosa familia, se sentían
en un alegre ritmo unidos todos.
Y yo, que esta historia me cuento a veces, sé que
si escribir versos puedo, tocar no
su mudo acordeón, que como un dolor guardo.
Así quien esto lea sepa siempre
cuando oiga alguna música, que hay una que no suena
y palabras que nunca serán dichas.

III
INTERMEDIO
EL ÚLTIMO SONETO DE LOS DOS POETAS

Jerónimo Anaya y Ángel Romera

Primer soneto guasapero

Darle a la techa para hablar a locas
y a tontas sin ninguna compañía,
es monótona y pura tontería,
pues ¿para qué nos sirven ya las bocas
si en ellas las palabras son bicocas
que se lleva el guasap con felonía?
Con mi mujer no me hablo en todo el día,
que se plancha la oreja como pocas:
y, si quiero pedirle que me bese,
tengo que teclearle la demanda
y ponerme a la cola aunque me pese.
Y, la muy tecnológica y nefanda,
como si consolarme eso pudiese,
emoticono de ósculo :-* me manda.
Todo en el guasap anda;
mas este que aquí ves yo considero
que es el primer soneto guasapero.

IV
MIS VERSOS DE CADA DÍA

Jerónimo Anaya Flores

Explicando el *carpe diem*

¿Qué rosas cogeré, si ya el invierno
todas las rosas sin piedad marchita
y el viento airado en la ventana grita
helando el beso entre los labios tierno?

Palpita entre las sílabas la angustia
del tiempo breve del dolor eterno,
e inclina su belleza una hoja mustia
en un viejo cuaderno.

Tirita el día y en mis dedos quema
la rima del placer que busco en vano:
el joven del espejo, en el poema
es ya un anciano.

Pero mientras el tiempo palpita tras la herida,
coge, aunque ya decrépitás, las rosas de la vida.

Poemas de la jefatura de estudios

1. Jacinto

Catorce años
y llamarte Jacinto, nada más,
y no saber qué dicen las palabras
ni los números.

Catorce años...
Fue un once de abril,
un día qué más da si gris o azul,
hace ya catorce años,
catorce años y algunas lágrimas,
quizá más lágrimas que risas,
Jacinto.

Y estar solo o con una nube
negra sobre ti,
una nube negra a pesar de este once
de abril, ya son catorce años,

y hay poca primavera en tu recuerdo:
si acaso una tarde junto al río
y una caña lanzada al agua,
viendo pasar las horas
hasta que la veleta se sumerja
y pique el pez del tedio o de la angustia.
Ya son catorce años
sobre tu soledad, y nadie
viene a felicitarte, ni unas velas
se encienden para ti,
ni una caricia en este día,
once de abril, Jacinto,
ni una canción,
a pesar de que abril viene lluvioso
y buscas la caricia de la lluvia,
del viento, de la luz,
una caricia al menos este día,
once de abril,
del pájaro o del pez,
al menos este día, o de los árboles,
tal vez de algún almendro florecido
o de los viejos álamos
del río, o los espárragos
que hurtan a tus manos la niñez,
Jacinto.
Once de abril... Tus dedos
hoy son niños, Jacinto, cuando rasgan
el papel, cuando buscan la sorpresa,
ay, qué será, Dios mío,
la emoción de sentir que alguien te quiere,
que alguien te mima
este once de abril,
pero bueno, qué es, y la mirada
se te enciende en cánticos de luz,
se te enciende, Jacinto,
la mirada, y te tiembla
el cuerpo como nunca te ha temblado:
qué río te recorre la existencia,

qué corriente, Jacinto, se te filtra
por las venas...

Es abril,
once de abril, Jacinto,
y tendrás el recuerdo, siempre,
de este once de abril,
a pesar de la lluvia y del silencio,
de este once de abril,
Jacinto.

2. Raquel

La vida es un dolor. ¡Pobre Raquel!
Hay llanto en el pupitre. Y soledad
en el recreo.

Dice
que le duele la carne, que le duelen
la mirada, los gestos, las caricias
que le hurta la vida.

¡Ay, Raquel!
Estás sola, y te duele tanto, tanto
la soledad, Raquel, que si te quejas,
es un eco tu llanto de ti misma,
un eco de dolor:
nadie escucha, Raquel, nadie te escucha,
nadie te dice: *ven, dame la mano,*
acerca tu pupitre a la ventana,
verás cómo las nubes
se alejan y la luz, Raquel, la luz
acaricia tu pelo mal peinado,
la gris melancolía de tus ojos,
o acaricia tus manos melancólicas,
esas manos, Raquel,
que a veces me acarician
cuando la soledad se eleva tanto
que inunda tu existencia con su sombra.
La vida es un dolor
que llega y no se va.

¡Pobre Raquel!

Maestros de la infancia

Tibias mañanas. El hogar ardía
en el chisporroteo de la llama.
El gato dormitaba junto al fuego
y en un puchero borbotaba el agua.
El pueblo estaba helado. En los tejados
las tejas rojas eran blancas
y el sol en ellas resbalaba luces
si con tímidos rayos las pisaba.
Las calles se poblaban de alegría,
de bullicio, de risas, de algazara,
cuando daba las diez
el reloj de la plaza:
niños y niñas que iban a la escuela
y que gritaban al salir de casa.

Era la escuela un caserón sombrío
con puertas de madera y con ventanas
que dejaban pasar el viento helado
de las frías mañanas.

En la tarima, cálido, el maestro
sonriente aguardaba:
sobre la mesa abierto un viejo libro,
la fecha dibujada en la pizarra.
Después de la oración, en los pupitres
los niños se sentaban,
al tiempo que chillaban las maderas,
viejas maderas casi centenarias.

¡Viejos maestros míos, de otro tiempo,
maestros de la infancia
—doña Carmen, don Félix,
don Gabriel, don Carmelo, don Jesús—,
cómo os llevo en el fondo de mi alma!

A veces, tras el vaho que los años
ponen en el cristal de mis ventanas,
un rayo melancólico y furtivo
se cuele y me despierta la añoranza
de una página gris de enciclopedia
y una lección cantada,
en tanto que las horas van pasando
de la vida las páginas,
y los días recitan de memoria
los tiempos que han pasado, ¡ay!, sin pausa:
lección que fue monotonía antigua,
como los ríos recitar de España
una tarde de enero, cuando el viento
murmura en los cristales y en las tapias,
al tiempo que el maestro marca el ritmo:
«El Miño, el Duero, el Tajo,
Guadalquivir, el Ebro y el Guadiana».

Despedida de mis alumnos de 2.º de Bachillerato

Si os digo *amigos* en lugar de *alumnos*
en esta despedida,
es porque queda el corazón con pena,
pena que al mismo tiempo es alegría,
pues sé que, aunque os marcháis, os quedaréis
en la historia sincera, aunque sencilla,
del Alarcos que os dio ciencia y amor,
ilusión y también sabiduría.

Por eso vuestros nombres quedarán,
Sergio, Paola, Abel, Jesús, Alicia,
en estas clases donde tantos años,
Prado Caro, Javier, Alba, Marisa,
estudiasteis los libros del saber,
los libros de la vida,
Diego, Eduardo, Sara Castellanos,
Zaluha, Cristina Peñalver, Melissa.

Amigos, quedaréis en la memoria,
quedaréis en las amplias galerías,
Sara Perea, Prado Caballero,
en el recuerdo que jamás se olvida,
María Crespo, Laura,
orla del corazón que, si se mira,
Daniel Cañadas y Patricia Arenas,
retiene en la retina,
José Vicente y Daniel Morales,
amores de pizarras y de tizas,
de versos, de sintaxis, de palabras,
Helena, Alberto, los hermanos Ribas,
de clases con amor,
con amor que es eterna poesía,
con Cristina Merino,
con vuestra juventud, vuestra alegría,
con Patricia Valiente,
con María Molina,
con vosotros, alumnos, mis amigos.

¡Que vuestro caminar siempre en la vida
deje huellas profundas
de amor, que es la mejor sabiduría!

(Mayo, 2012)

La escondida senda

Alcemos las palabras,
juntemos nuestras manos,
miremos cada día
un nuevo sol más claro:
alumnos, profesores
del Instituto Alarcos
busquemos la armonía
por la escondida senda
de la sabiduría.

Las ciencias y las letras
nos hagan más humanos,
hijos de la verdad
y del esfuerzo hermanos:
llegue nuestro camino
al Instituto Alarcos,
pues la verdad nos guía
por la escondida senda
de la sabiduría.

El tiempo pasa lento,
mas vuelven otros años:
profesores y alumnos
que renuevan el claustro
y renuevan las aulas
del Instituto Alarcos.
Viene nueva alegría
por la escondida senda
de la sabiduría.

GALERÍA DE IMÁGENES

Julián Ramón Labrador Gómez
9 –septiembre -2013
Elementos de la música



Vicente Castellanos Gómez
14 –noviembre -2013
Ver, cantar y contar la música

Jerónimo Anaya Flores
28 –noviembre -2013
*El romancero tradicional en la
provincia de Ciudad Real*





Mª del Pilar Rincón Cinca
16 – enero -2014
Literatura sobre pedales



Ángel Romera Valero
23 –enero -2014
*Felix Megía (1775-1853) escritor y
revolucionario liberal Ciudadrealeno*



Luis Fernando Rodríguez Martínez
13 – febrero -2014
*Leer literatura: de la literatura
juvenil a la de adultos*



José Manuel Sánchez López
27 -febrero -2014
La educación en Fichte



Miguel Adán Oliver
6 - marzo -2014
*Sobre el arte o la ciencia
de ocultar información*



Pedro Jesús Isado Jiménez
27 - marzo -2014
*Antonio Machado y Juan Alcaide:
Sonetos*

50
ANIVERSARIO



IES STA MARIA
DE ALARCOS

24 Abril
RECITAL
POÉTICO-MUSICAL
50 Aniversario

MUSEO DE LA MERCED 19.30H

ÍNDICE

	Página
CARLOS J. RUIZ LÓPEZ	
Presentación	9
1. JULIÁN RAMÓN LABRADOR DEL CASTILLO	
Elementos de la música.....	11
2. VICENTE CASTELLANOS GÓMEZ	
Ver, cantar y contar la música	37
3. JERÓNIMO ANAYA FLORES	
El romancero tradicional en la provincia de Ciudad Real	63
4. MARÍA DEL PILAR RINCÓN CINCA	
Literatura sobre pedales	111
5. ÁNGEL ROMERA VALERO	
Félix Mejía (1776-1853) escritor y revolucionario liberal ciudarrealeño	139
6. LUIS FERNANDO RODRÍGUEZ MARTÍNEZ	
Leer literatura: de la literatura juvenil a la de adultos	171
7. JOSÉ MANUEL SÁNCHEZ LÓPEZ	
La educación en Fichte	211
8. MIGUEL ADÁN OLIVER	
Sobre el arte o la ciencia de ocultar información	235
9. PEDRO JESÚS ISADO JIMÉNEZ	
Antonio Machado y Juan Alcaide: sonetos	259
10. POEMAS DEL ALARCOS	293
11. GALERÍA DE IMÁGENES	311

Colección

Ediciones Santa María de Alarcos

ANTERIORES TÍTULOS PUBLICADOS

1. *Yo era allí entonces el que soy aquí ahora.*
Estudios sobre el Quijote en su IV Centenario.
2005 – 1ª Edición
2. *De villa a ciudad.*
Estudios sobre Ciudad Real en su 750 aniversario.
2006 – 1ª Edición
3. *Nunca perder lección*
2007 – 1ª Edición.
4. *El general No importa.*
Ensayos multidisciplinares en torno al bicentenario de la guerra de la Independencia.
2008 – 1ª Edición
5. *Cynthiae Figuras aemulater mater amorum*
2009 – 1ª Edición
6. *Aquí en esta casa*
Nuevos estudios etnográficos en torno a la Mancha
2010 – 1 Edición
7. *Yo en las bodegas habito*
Estudios sobre la cultura del vino
2011- 1ª Edición
8. *Sit erat in fatis*
La Constitución de 1812. Estudios y aportaciones con motivo de su bicentenario
2012- 1ª Edición
9. *Vitam impendere vero*
Cincuentario del IES Santa María de Alarcos
2013- 1ª Edición