



La Novela Popular Española: GÉNEROS, MERCADOS Y LECTORES

DANIEL CUESTA ÁGREDO, ISABELLA MAASBERG & RICARDA MUSSER



La Novela popular española: GÉNEROS, MERCADOS Y LECTORES



Daniel Cuesta Ágredo, Isabella Maasberg & Ricarda Musser

La Novela Popular Española: GÉNEROS, MERCADOS Y LECTORES



**Ibero-Amerikanisches
Institut**
Preußischer Kulturbesitz

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| Prólogo | 5 |
| El concepto de novela popular Fernando Eguidazu | 6 |
| El concepto de novela popular | 16 |
| La ficción como escape | 18 |
| La novela de aventuras | 22 |
| Novelas policíacas | 24 |
| La novela del Oeste | 28 |
| La ciencia ficción | 32 |
| Letras de y por mujeres: el género rosa y sus escritoras | 36 |
| Las editoriales | 42 |
| Los autores y sus seudónimos | 46 |
| Textos itinerantes | 48 |
| Representaciones, clichés y estereotipos | 54 |
| De carátulas vividas: los ilustradores y las portadas de la novela popular | 56 |
| La publicidad | 57 |
| El público | 62 |
| Las mujeres como lectoras | 64 |
| Novelas populares para el público juvenil | 66 |
| La novela popular española en las colecciones del Instituto Ibero-Americano | 70 |

Una publicación del Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz
(Instituto Ibero-Americano de la Fundación Patrimonio Cultural Prusiano).

Las ilustraciones en el tomo provienen, salvo indicación contraria, de la
Colección Fernando Eguidazu de la novela popular española del
Ibero-Amerikanisches Institut (IAI).

Derechos de autor de las imágenes, salvo indicación contraria: IAI.

Concepción y redacción: Daniel Cuesta Ágredo, Isabella Maasberg & Ricarda Musser

Diseño y composición del tomo: Claudia Bachmann

Imagen de portada: *La Novela de ahora año II n.º 9*, contratapa

Primera edición: 2022

ISBN: 978-3-935656-87-0

© Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz,

Potsdamer Str. 37, 10785 Berlin

PRÓLOGO

Organizar una exposición introductoria sobre un tema como la novela popular española no es tarea fácil.

En la primera mitad del siglo XX –la edad de oro de la novela popular– la oferta en los quioscos era inabarcable, los temas muy diversos y el interés de la población española por el material de lectura popular grande. Sin embargo, hoy en día sólo existen unas pocas colecciones de acceso público que permiten rastrear la historia y el desarrollo de la novela popular. Desde hace unos años, esto es posible en el Instituto Ibero-americano de la Fundación del Patrimonio Cultural Prusiano. En 2018 se adquirió aquí directamente al coleccionista Fernando Eguidazu la colección más extensa que se conoce sobre este tema, compuesta por unos 50.000 objetos.

Esta cifra ya indica que la selección de objetos mostrados en una exposición puede ser, en el mejor de los casos, ejemplar y no se puede alcanzar la exhaustividad. Así que aquí y allá uno echará inevitablemente de menos los productos de una editorial concreta, las obras de un escritor o artista gráfico y uno o dos títulos emblemáticos.

Sin embargo, la exposición ofrece varios puntos de entrada al tema. Por ejemplo, examina los géneros, las estrategias de publicidad y producción de las editoriales y el tipo de lectores. En los estudios literarios y culturales sigue habiendo un intenso debate sobre cómo definir exactamente la novela popular. Nuestro catálogo da la palabra a un especialista que lleva décadas trabajando en el tema. Fernando Eguidazu explica el concepto de la novela popular. Lo que resulta especialmente interesante es cómo elabora la función de la novela popular, es decir, como medio de entretenimiento.

Esperamos sinceramente que la exposición y el catálogo sean también un buen entretenimiento para l@s visitantes y lectores, y que les inspiren a profundizar en uno u otro de los temas tocados.

*Serie Detective.
Colección de novelas policíacas:
El misterio de la cantara de leche,
recorte*



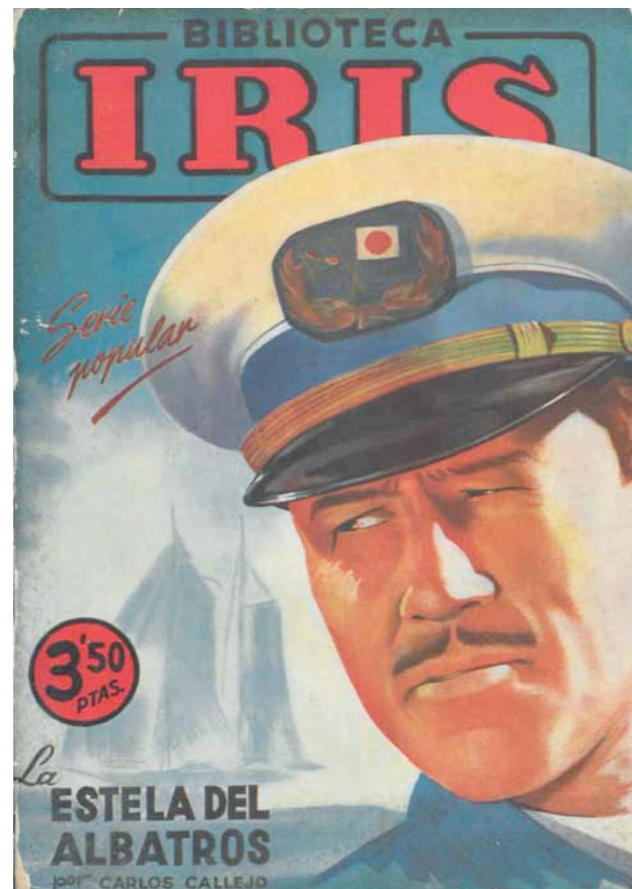
EL CONCEPTO DE NOVELA POPULAR

Fernando Eguidazu

Abordar la historia de la novela popular española requiere, como paso previo, acotar el término. Aclarar qué se entiende como novela popular, o más bien, de qué tipo de novela popular, de entre las que se podrían considerar como tales, nos vamos a ocupar aquí.

No es tarea fácil. Cabría incluso cuestionar si existe alguna categoría de novela que no sea, en último término, “popular”, o, dicho de otra forma, si es posible trazar una divisoria clara entre novela “popular” y novela “culta”¹.

Para distinguir una de otra se ha recurrido en ocasiones, como elemento diferenciador, a la calidad literaria. Así, la novela popular se identificaría con obras de calidad ínfima, dirigida en consecuencia a lectores de escasa cultura. En este terreno se mueve, por ejemplo, Francisco Mendoza cuando se refiere a los pliegos de cordel, antepasados de la novela popular, como “obras dirigidas a un público de exigencias estéticas tan escasas como sus dineros”². Ciertamente, el nivel literario de los pliegos de cordel, los folletines, las novelas por entregas o la llamada literatura de quiosco ha sido siempre, salvo contadas excepciones, deleznable. No sería por tanto impropio calificarla de infraliteratura, y así se podría entender el desprecio que siempre le han dispensado críticos y académicos. Es bien conocida la opinión de Theodore Sturgeon sobre la literatura de ciencia-ficción: “el noventa por ciento de la ciencia-ficción que se publica es basu-



Biblioteca Iris. Serie popular: La estela del albatros

ra; pero esto es algo que se puede decir de cualquier cosa”. Poca duda cabe de que tal opinión se puede aplicar plenamente a la literatura popular, incluso elevando el porcentaje.

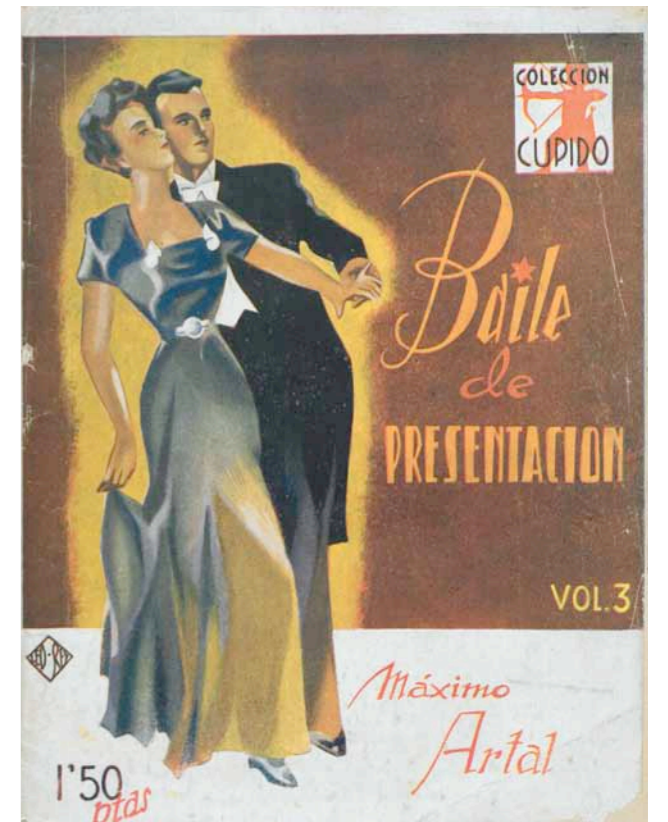
Hay autores que prefieren hablar de “literatura de masas” más que de “literatura popular”, entendida aquella como una literatura dirigida al común de los lectores, identificados como un público lector poco ilustrado. Lo que vendría a ser una valoración equivalente a la antes expuesta, aun cuando aquí la novela popular no estaría definida en función de su

deficiente calidad literaria, sino en función del tipo de lector al que iría dirigida³.

Este criterio no parece sin embargo satisfactorio. El mundo de la llamada “novela popular” ha dado grandes obras y grandes escritores (recordemos a Balzac, Dumas o Dickens), mientras que, a su vez, en el mundo de la llamada “novela culta” no faltan las malas novelas. No es por tanto el filtro de la calidad el que separa una de otra, aunque sea forzoso reconocer que en el terreno de la literatura popular la calidad literaria ha sido un bien generalmente escaso.

Buscando otras notas distintivas de la novela popular, podría apuntarse que lo que la caracteriza, y la diferencia de la novela “culta”, es su propósito exclusivo de ofrecer entretenimiento puro y simple. No sería entonces exacto conceptualarla como literatura dirigida al lector poco culto porque, aun cuando esto sea en parte cierto (al tratarse de obras de edición masiva, el grueso de sus lectores corresponde efectivamente a personas de bajo nivel cultural), no es menos cierto que ha sido y es también consumida por personas de superior educación que también, de vez en cuando, buscan distracción pura y de pocas pretensiones⁴.

Lo que identificaría entonces al lector de novela popular no sería su nivel cultural, sino su actitud frente a lo que lee: al enfrascarse en este tipo de novela, lo que busca es exclusivamente el entretenimiento,



Colección Cupido n.º 3: Baile de presentación

la distracción, el alejamiento de las preocupaciones cotidianas. Este “no pensar”, este dejarse llevar plácidamente por la novela, este discurrir gozosamente por sus peripecias, es lo que define a ese lector en ese momento, y eso es lo que en consecuencia delimitaría fundamentalmente el territorio de la novela popular.

Aquí habría que introducir de nuevo una advertencia para recordar que de una u otra forma el propósito de entretener al lector está implícito en el quehacer de todo, o casi todo, escritor, desde Cervantes a Vargas Llosa⁵. Pero en todo caso el tipo de entretenimiento que cabe obtener de una novela culta no

1 Si bien se mira, cualquier diferencia entre ambas debería enmarcarse en el ámbito más amplio de la distinción entre cultura popular y cultura de élite, aun cuando tal distinción parezca difícil de establecer, incluso para los especialistas.

Véase al respecto ERICE SEBARES, Francisco: *Entre la represión y el paternalismo. Actitudes burguesas ante lo popular en la España de la Restauración* (En: URÍA, Jorge. Ed.: *La cultura popular en la España contemporánea*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2003). Págs. 131 y ss.

2 MENDOZA DÍAZ-MAROTO, Francisco: *Panorama de la literatura de cordel española*. (Ollero & Ramos Editores. Madrid, 2000) Pág. 25.

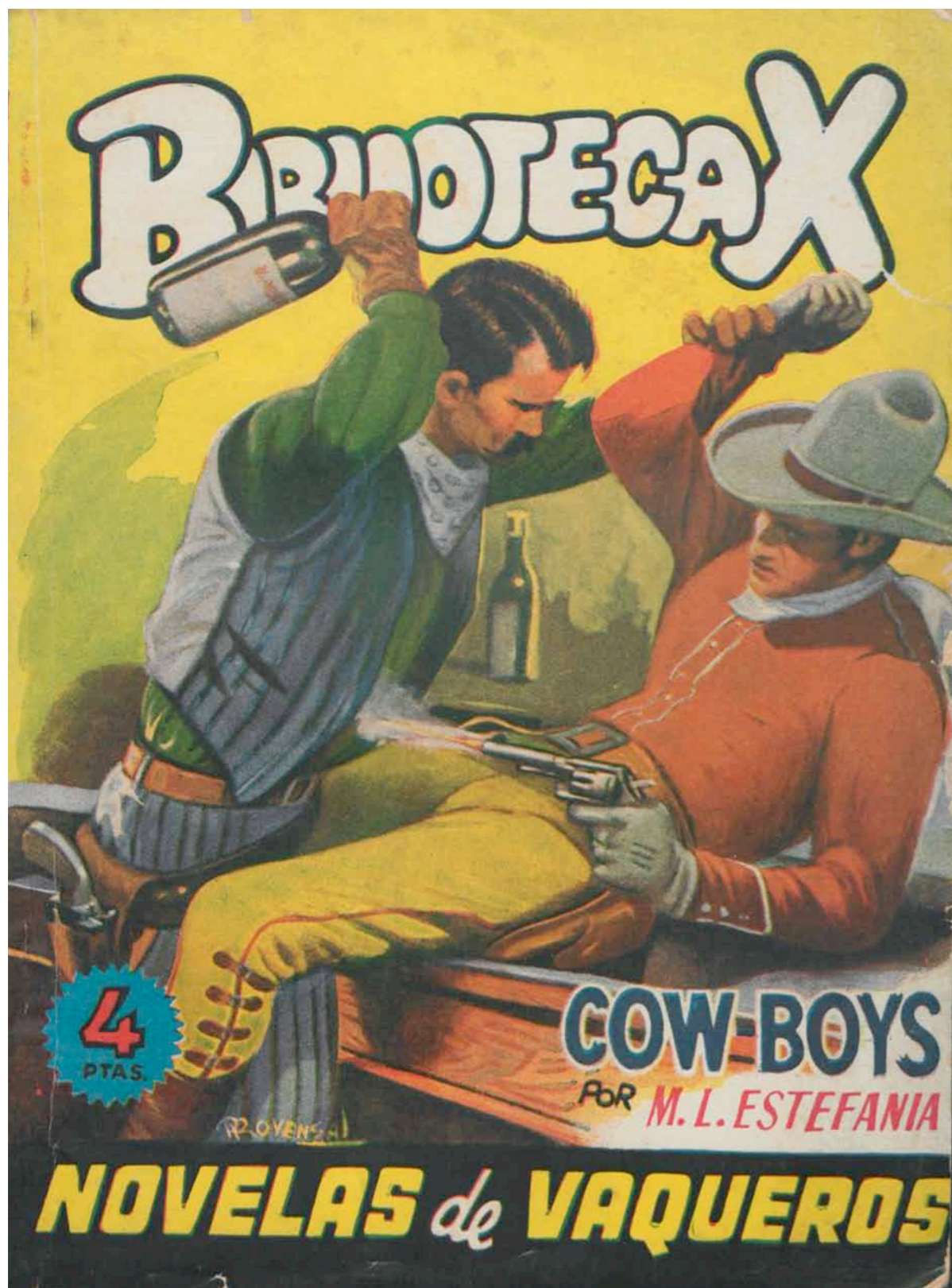
3 Se señala así que “con el término literatura de masas, por su parte, suele hacerse referencia al conjunto de obras dirigidas a un público muy amplio, sin una formación o entrenamiento específico en la lectura de textos literarios y cuyos intereses no son los estrechamente vinculados a los de la decodificación culta”. (Ver: ABELLO, Ana et Al. Editores: *En los márgenes del canon. Aproximaciones a la literatura popular y de masas escritas en español*. CSIC. Arbor. Madrid, 2011. Pág. 11).

Aunque estos autores diferencian la “literatura de masas” de la “literatura popular”, reservando esta última denominación para el acervo cultural que emana de un pueblo determinado (así, existirían una literatura popular española, francesa o italiana, por poner el caso, como emanadas de las tradiciones y la personalidad cultural de tales países). Es claro que la “literatura popular” a que se dedica el presente libro –indiferente a las peculiaridades de cada país– se acerca más a la que los citados autores denominan “literatura de masas”. Por su parte Jean-François Botrel observa que incluso escritores de la época, como Julio Nombela, se refieren a “bonachones y todavía poco ilustrados lectores”, y añade citas relativas a lectores “tan ingenuos como poco exigentes”. (Vid BOTREL, J.F.: *La novela por entregas: unidad de creación y de consumo*. En “Creación y público en la literatura española”. Editorial Castalia. Madrid, 1974. Pág. 134).

4 Ni más ni menos esta era la idea que sobre este tipo de literatura tenían los mismos escritores que la practicaban. Pérez Galdós, por ejemplo, la entendía como una *distracción fugaz o un pasajero deleite* (Cita tomada de BOTREL, J.F.: Op. Cit. Pág. 134).

5 Con cierta dosis de ironía, y tal vez un travieso deseo de escandalizar, Borges dice lo siguiente: Empecé a leer “Guerra y Paz” y de repente me di cuenta que los personajes no podían interesarme. También de Tolstoi he leído algunos cuentos... pero me veía a mí mismo haciendo un esfuerzo. Y no me gusta eso cuando leo. Es decir, si leo un libro de matemáticas, o psicología, o ciencia, entonces debe ser así, pero con una novela o un cuento no deseo esforzarme. Quiero divertirme. No veo la razón por la que un escritor de cuentos o de novelas deba causar ningún problema. Ver: PEICOVICH, Esteban: “Borges, el palabrismo” (Editorial Letra Viva. Madrid, 1980). Pág. 167.

Habría mucho que decir acerca de estos comentarios de Borges. Y quizá no se le deba tomar al pie de la letra, ni él lo pretendiera.



Biblioteca X n.º 96: Cow-Boys

es el mismo que el que ofrece una de estas novelas populares de las que aquí nos ocupamos. A ello nos referiremos con algún detalle más adelante.

Que la novela popular no pretenda otra cosa que entretener condiciona inevitablemente tanto sus temas como la forma de tratarlos. En la novela popular prima la aventura en estado puro: peleas, tiroteos, persecuciones... crímenes y pesquisas en la novela policiaca, y lances amorosos en la novela sentimental. Nada de complejidades psicológicas ni disquisiciones intelectuales. El objetivo de la novela popular no es la reflexión sobre la condición humana. No es hacer pensar al lector, ni influir en sus ideas o convicciones, ni enriquecerle intelectualmente. Sus mimbres son la acción, la aventura, la emoción, el romance. Y su propósito es, simplemente, entretener. Con tanta brutalidad como acierto, señalaba John Nanovic, editor de revistas "pulp", que "no estamos vendiendo arte, ni siquiera vendemos literatura, vendemos emoción; vendemos los sueños del americano medio". Tan cruda declaración de principios no debe interpretarse como un rechazo explícito a la calidad. No tiene por qué. Como ya apuntamos anteriormente, la calidad literaria no es en absoluto incompatible con este tipo de literatura. Se trata, simplemente, de que la ambición estética o intelectual es, si no incompatible, sí ciertamente innecesaria en la literatura popular. Así como una novela culta es descartable si su calidad literaria es baja, una novela popular solo es descartable si aburre⁶.

¿Completa esto la definición de novela popular? Posiblemente no, y cabe sobre ello alguna reflexión. Cuando Balzac o Dickens escribían sus novelas, ¿pensaban en algo más que entretener al lector? Debemos suponer que sí, que para ellos la calidad sí importaba. Les importarían su prestigio y el reconocimiento de sus lectores. Enfocarían, suponemos, la escritura como algo más que una fuente de ingresos, por más que esto fuera esencial. Y al escribir procurarían hacerlo con el mayor nivel de calidad posible. En eso se diferenciarían de tantos escritores de folletines, con frecuencia anónimos, a quienes el nivel de lo escrito

les importaría poco con tal de mantener el interés de sus lectores⁷.

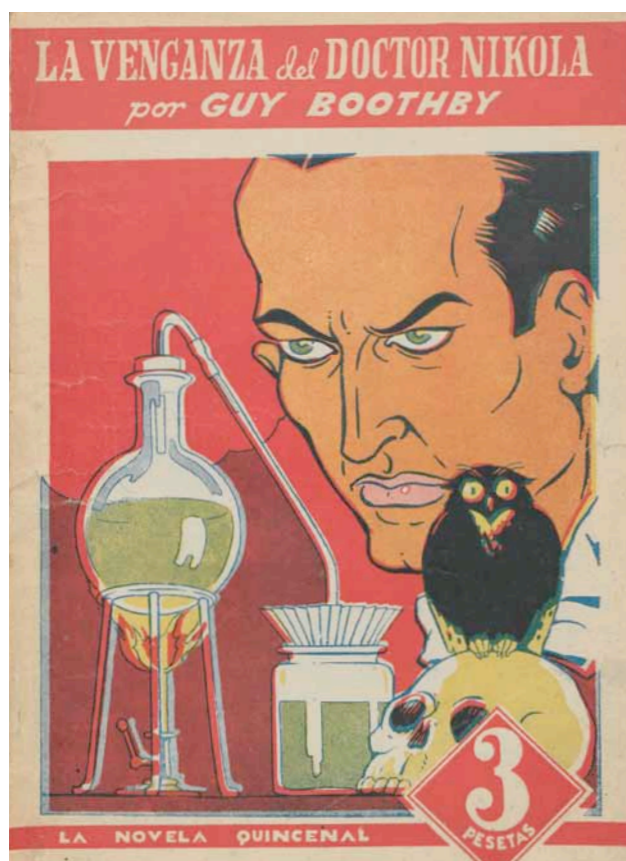
Otra reflexión cabría hacer, referida esta vez no al propósito del escritor sino a los resultados: la novela popular típica no solamente pretendería entretener sin más, sino que esto es, precisamente, lo único que daba. Quien lea las peripecias de Nick Carter o de "Dick, el terror de las praderas" no obtendrá más que cruda diversión (y de pobre calidad). Mientras que quien lea a Balzac o a Conrad encontrará, arropadas por el entretenimiento, bastantes más cosas: una forma de ver y entender la vida, una exploración del alma humana, un análisis de la sociedad de un determinado tiempo y lugar, una reflexión sobre las grandes cuestiones que desvelan al hombre, la muerte, el destino, la fatalidad, el amor... No importa tanto el propósito del autor cuanto los resultados. Poco importa saber qué intenciones pudieran animar a cualquiera de los grandes novelistas que habitan la historia de la literatura; lo relevante son los resultados de su trabajo.

De lo expuesto hasta aquí cabría concluir que la distinción entre novela popular y novela culta no es sencilla. Renunciamos, para no exasperar al lector, a insistir en la idea de que tal vez el propósito de dirigirse a una amplia masa de lectores no sería ajeno a ningún escritor (o a casi ninguno). No sin fundamento Baudelaire decía que "el libro que no se dirija a la mayoría es un libro tonto". Aunque cabe advertir que hay muchas formas de dirigirse al "gran público", y que mientras los grandes autores lo hacen sin abdicar de calidad, intención y aliento, la "literatura de masas" de la que aquí nos ocupamos no duda en rebajar el producto al nivel que considere preciso con tal de llegar al mayor número de lectores.

Detengámonos un momento en los requerimientos de la literatura de masas. Esta precisa, para desarrollarse, dos cosas: primero, un potencial público lector numeroso. Y segundo, unos medios tecnológicos que permitan la edición de grandes tiradas a precio reducido. Ambos fenómenos se darían en el siglo XIX, y

6 El "Diccionario de literatura popular española" de Joaquín Álvarez Barrientos y María José Rodríguez Sánchez de León define la novela popular (a la que, con más precisión, propone llamar "novela de consumo popular") como aquel "texto en el que se relatan acontecimientos total o parcialmente ficticios que se ofrecen a lectores ajenos a las exigencias estéticas y especialmente interesados en los efectos inmediatos de la lectura". Cfr. ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín y RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José: *Diccionario de literatura popular española* (Edic. Colegio de España. 1997) Pág. 222.

7 Quizá este tipo de reflexiones nos lleve a simplificar demasiado. Entre los escritores de novela popular también los hubo que tuvieron a gala hacer bien su trabajo, ofrecer, en suma, un producto digno. Pero es de temer que no fue esa la tónica general. No la fue desde luego en el folletín decimonónico, en el que primó evidentemente la cantidad sobre la calidad, ni en la novela por fascículos del periodo 1900-1936, generalmente anónima (¿qué prestigio podría querer preservar quien no firmaba sus escritos?). Incluso en la novela popular de los años cuarenta y posteriores, el número de autores aparentemente preocupados por el nivel de sus obras fue limitado.



La Novela quincenal n.º 45: La Venganza del Doctor Nikola

no se habían dado en cambio en anteriores épocas. Sería en este siglo cuando, en Europa y Estados Unidos, la alfabetización de la población comenzaría a despegar. En niveles aún muy bajos, pero notablemente mayores que en siglos anteriores en que el público lector era exiguo⁸. Y sería también en este siglo cuando los avances de la revolución industrial y el maquinismo permitirían abaratar sustancialmente el precio de los libros.

En el siglo XIX la lectura deja de ser una ocu-

8 El siguiente cuadro recoge las tasas de analfabetismo, en proporción a la población, en algunos países de Europa entre mediados y finales del siglo XIX:

| Años | País | | | | |
|------|---------|------------|--------|--------|-------|
| | Francia | Inglaterra | Italia | España | Rusia |
| 1850 | 42 % | 38 % | 75 % | 74 % | 90 % |
| 1870 | 32 % | 24 % | 69 % | 71 % | 86 % |
| 1900 | 17 % | 3 % | 48 % | 56 % | 81 % |

Ref.: Gabriel Tortella: *El desarrollo en la España contemporánea*. Alianza Universidad. Madrid, 1994. Págs. 10 y ss.

pación reservada a las élites para convertirse, poco a poco, en una forma de ocio, no solo de una clase media creciente y de mayores recursos, sino también de una clase obrera progresivamente alfabetizada. El contacto de ésta con la ficción en épocas anteriores había sido fundamentalmente oral. El medio de difusión típica de la literatura popular era el pliego de cordel, repleto de dibujos, que el narrador explicaba a su auditorio. Tal medio de difusión, propio de una sociedad analfabeta, fue el habitual hasta bien entrado el siglo XIX (y en algunos países, incluso el siglo XX).

Cuando la instrucción pública comenzó a extender la alfabetización, cosa que ocurriría en Europa Occidental y Norteamérica a partir del primer tercio del siglo XIX, todos estos soportes comenzaron a ceder terreno en favor de la novela popular.

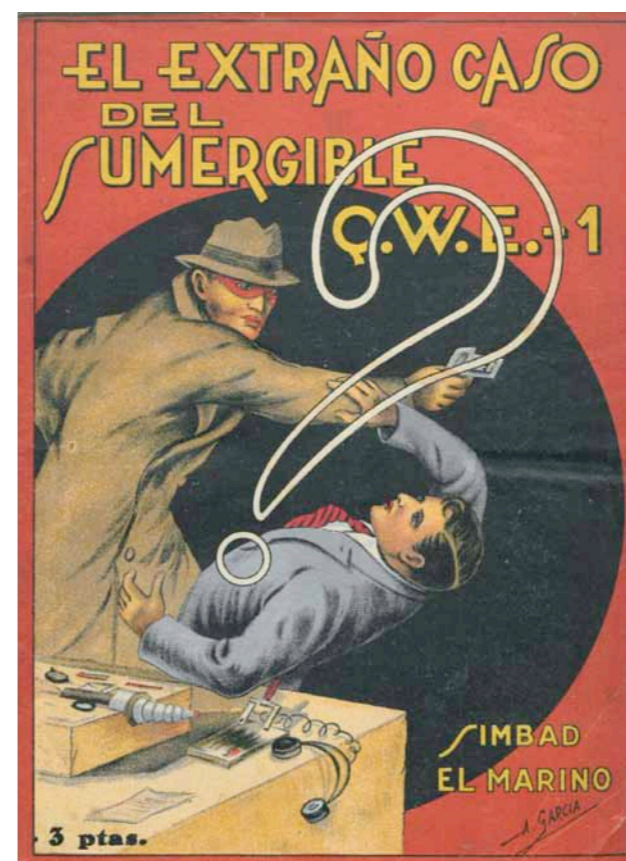
En pureza esto es predicable de toda la novela, tanto la popular como la culta. Piénsese que el siglo XIX es el siglo de la novela: Balzac, Flaubert, Dickens, Austen, Dostoievski, Melville, Galdós... No es que en siglos anteriores no hubiera novela, pero los siglos XVI al XVIII son, predominantemente, los siglos del teatro (para cuyo disfrute no se precisaba saber leer) o la poesía (cuya brevedad permite memorizarla, aún por tradición oral). Es la alfabetización creciente de la población en el siglo XIX lo que permitirá la eclosión de la novela como vehículo de manifestación cultural⁹.

Esta expresión de "literatura de masas" para hacer referencia a la novela popular parece responder razonablemente al hecho de que, efectivamente, la novela popular ha tenido y tiene habitualmente una difusión masiva, con grandes tiradas, y efectivamente va dirigida a un gran número de lectores y no a una élite. Pero no parece abarcar satisfactoriamente las características de la novela popular, y por ello literatura de masas y literatura popular se consideran por los estudiosos como conceptos cercanos, pero no idénticos.

Otros autores se han referido a esta literatura popular con una denominación sumamente gráfica: "literatura de quiosco"¹⁰. Es cierto que desde prin-

9 Añadamos que, dentro de esa amplia masa de población crecientemente alfabetizada, cabe destacar un colectivo especialmente importante para la difusión de la literatura popular: el público femenino. Las mujeres serían importantes lectoras de novelas, y no solo las mujeres de la burguesía, con tiempo e ilustración suficientes, sino también las de la clase trabajadora, las obreras de las fábricas, las dependientas y costureras. fueron un importante soporte de la novela popular, y por eso no es de extrañar el enorme peso que en ésta tuvieron las historias de corte sentimental.

10 Por ejemplo, ALEMÁN SAINZ: *Las literaturas de quiosco* (Editorial Planeta. Barcelona, 1975).



El extraño caso del sumergible Q.W.E.-1

cipios del siglo XX este tipo de novelitas baratas se han vendido habitualmente en los quioscos o puesto de prensa, y no en las librerías, dedicadas a obras más serias. Y es asimismo cierto que estas novelitas de quiosco son las novelas populares de que venimos hablando, de bajo precio, edición barata, portadas llamativas y textos sin ambición literaria, que buscan ofrecer al lector una humilde ración de emociones. Pero tal denominación, aunque sugerente, identifica a este tipo de literatura no por sus características, sino por su lugar de venta, y aunque pueda aceptarse por su sentido metafórico, ni valdría para épocas pasadas (cuando las novelas por entregas se vendían en imprentas y librerías o por suscripción), ni sería tampoco válida para los quioscos de hoy en día, donde ya se ofrecen libros de todo tipo, incluidos los clásicos de la literatura.

Pero retornando al término más comúnmente aceptado de "novela popular", y a la forma en que antes lo hemos delimitado, parece que, aun cuando todo lo hasta aquí comentado pudiera ofrecer una aproximación razonable, serían preciso añadir algo más.

Un elemento que singulariza especialmente este tipo de literatura es su carácter de producto industrial¹¹. Mientras la novela culta es, ante todo, una obra de autor, la novela popular es, en fundamental medida, una obra de editor.

La novela popular es primordialmente un producto concebido por el editorfabricante para atender la demanda del lector-consumidor. Se planifica y elabora en función de los gustos de éste, buscando aquello que merezca su aceptación y alcance buenas ventas. Si va dirigida a un lector que pretende tan solo entretenerse un rato, sin necesidad de esfuerzo intelectual alguno, la novela popular huirá de plantear dilemas morales o filosóficos de especial calado, de presentar personajes complejos, de extenderse en descripciones históricas o geográficas, de ofrecer tramas sofisticadas o, sobre todo, de ofrecer finales abiertos que inviten a la reflexión.

En su ensayo "Literatura y cultura de masas", José María Díez Borque¹² considera como características de la literatura de masas la uniformidad y la homogeneidad, frente a la diversidad e individualidad de la literatura dirigida a las élites cultas. El lector de este tipo de literatura busca la "accesibilidad", es decir, la posibilidad de entender el texto sin necesidad de disponer de un determinado bagaje cultural. La "comodidad", esto es, la posibilidad de seguir la trama sin por ello tener que someterse a demasiado esfuerzo intelectual. E incluso la "seguridad", es decir, la garantía previa de que la obra se ajuste a sus expectativas, que no existan sorpresas en el sentido de planteamientos insólitos o de tramas y desenlaces que le produzcan frustración, desasosiego o tristeza. Observa el autor citado que entre los lectores de este tipo de novelas se produce un deseo muy claro de separar rigurosamente los tiempos de trabajo y los de ocio, y ello determina que sus gustos literarios se decanten por un radical pragmatismo: buscar obras para ser gozadas, no para provocar una "frucción estética" que requiera esfuerzo¹³.

Si lo que el lector de este tipo de literatura busca es entretenimiento puro, es lógico que su materia sea la aventura, precisamente porque es lo más alejado de la vida cotidiana del lector, lo que más alienación proporciona: la aventura en tierras exóticas, las ex-

11 Coincide en el tiempo con la segunda fase de la revolución industrial, de la producción artesanal o semiartesanal a la producción en masa.

12 DÍEZ BORQUE, José María: *Literatura y cultura de masas*. (Al Borak. Madrid, 1972).

13 DÍEZ BORQUE, J.M.: Op. Cit. Pág. 55.

ploraciones, las historias de piratas y espadachines, la novela del Oeste, la aventura policíaca¹⁴... Tiene también cabida la novela sentimental, destinada al público femenino, pero con las dosis necesarias de fantasía e idealización como para alejar a la lectora de su mundo cotidiano¹⁵.

Todo esto se traduce en la compartimentación de los géneros de la novela popular. Los editores de las novelas por fascículos del primer tercio del siglo XX lanzaban al mercado obras inmediatamente identificables por su temática: relatos policíacos, del Oeste, de piratas, de aventuras exóticas, de historias sentimentales... Y por si el dibujo de la portada no bastase para identificarlas, el título se encargaba de remarcarlo: "King Brady, el rey de los detectives", "Bill Roy, el cowboy justiciero", "Dick Norton, el héroe del far-west"...

Cuando a partir de los años cuarenta se abandona la técnica del continuará, y cada novelita pasa a contener una historia completa, tal compartimentación temática se hace aún más estricta, y se traduce en la aparición de colecciones especializadas. Aparecerán así colecciones temáticas perfectamente reconocibles por los lectores: "Rodeo", "Bisonte", "Ases del Oeste", "Servicio Secreto", "El Pirata Negro", "Azucena", "Madreselva"... Parece difícil que el lector se equivoque sobre lo que va a leer.

Pero el carácter mecánico, estandarizado, de la novela popular va más allá de la delimitación del tema: alcanza también a los propios argumentos, a las tramas y situaciones. Estos deben ser los que el lector espera, pues, acostumbrado habitualmente a esta clase de literatura, le resultan familiares unos tipos de trama y unos desenlaces que espera encontrar en la novela que se dispone a leer. El lector de la novela popular tiene muy claro lo que espera y quiere obtener de ella.

14 Otra razón que explica que la aventura sea el tema básico de la literatura popular es la abundancia de lectores juveniles. Es lógico que a un adolescente le atraigan las tramas aventureras, las historias de piratas, exploradores y caballistas, los relatos de acción, y no los dramas psicológicos ni los conflictos sociales.

15 Se aducirá que todo esto no es enteramente cierto en el caso de la novela popular del siglo XIX, en la que abundaban las obras de temática social. Pero incluso en este tipo de historias se trataba de ofrecer al lector una peripecia con la que pudiera conmoverse y emocionarse, más que inducirle a una reflexión como la que la "novela culta" podía perseguir (aunque no excluyamos el propósito de crítica social o política que algunos autores pudieran tener). Aun a riesgo de exagerar, tal vez podría decirse que este tipo de novela decimonónica tenía también por materia la aventura, bien que esta discurriese en el mismo entorno geográfico, temporal y social de los lectores.



Novelas del Oeste n.º 87: Mi hermano y yo

Así lo señala Umberto Eco¹⁶: "El atractivo del libro, el sentido de reposo, de distensión psicológica, que es capaz de comunicar, deriva del hecho de que, hundido en su propio sillón o en un asiento de un compartimento de vagón de ferrocarril, el lector encuentra una vez más, punto por punto, aquello que ya sabe, aquello que desea saber otra vez, y para lo cual ha pagado el precio del libro".

En la novela popular no hay cabida para las sorpresas. No es aceptable que el malo gane y se lleve a la chica. Como tampoco lo es que el héroe cometa acciones reprobables, o que se comporte cobardemente. O que la chica sea fea. El lector espera (y exige) que el héroe sea apuesto, valiente, y hábil luchador (todo lo que al lector le gustaría ser), y que la heroína sea buena y bella, y se perciba como la recompensa final del héroe al término de la novela. Y el malvado debe ser traicionero, carente de escrúpulos, con frecuencia cobarde, y ha de ser finalmente vencido por el héroe.

16 ECO, Umberto: *Apocalípticos e integrados* (Ed. Lumen. Barcelona, 1998). Pág. 283

Los compañeros de éste, los que le acompañan en sus peripecias, deben ser bondadosos, leales, abnegados, y también valientes, y no se excluye que puedan perecer al final de la historia. Y en cuento al entorno, por muy exótico que sea, debe resultar familiar al lector avezado en este tipo de literatura. Si se trata de una novela del Oeste, los escenarios estereotipados serán el rancho (donde la heroína pueda ser la hija de un rico ranchero), el saloon, con el pistolero provocador (y quizá la chica descarriada pero con buen cora-

zón), el pueblo dominado por una banda de forajidos ante la impotencia de un sheriff borrachín y caduco, la caravana que recorre las praderas bajo la amenaza de los indios... Si estamos ante una novela policíaca, el héroe, será el policía incorruptible, el intrépido detective privado, o el agente secreto, y el malvado será el gangster, el espía extranjero, el jefe de una banda de forajidos, o el magnate sin escrúpulos. Si es una novela de aventuras exóticas, el enemigo a combatir será el sanguinario pirata, la tribu de indios o los na-



Pueblos del Oeste n.º 16: En busca de la felicidad

tivos salvajes y feroces, y el héroe, el intrépido aventurero o explorador.

Por supuesto, todo ello admite variantes. No vamos a pensar que la novela popular obedece siempre a esquemas tan rígidos. Pero, en líneas generales, los argumentos giran en torno a patrones muy definidos. Y esto, que se aprecia ya desde la novela por entregas decimonónica, llegará a su paroxismo en el bolsilibro de los años cincuenta y sesenta, auténtica degeneración del género, en que el grado de estandarización de personajes y argumentos, y el grado de mimetismo llegarían a convertirlos en productos tan intercambiables entre sí como dos hamburguesas.

En esta clase de literatura el autor tiene bastante poco que decir. El tipo de argumento y de personajes, el planteamiento de la trama, e incluso el desenlace, se deben ajustar a lo que el editor impone, que es a su vez lo que el lector espera. Ya advertimos anteriormente que el lector busca sentirse en terreno conocido. Los argumentos y desenlaces inesperados exigen un esfuerzo mental, y eso es algo que no desea hacer. Y un final en que el héroe vence a sus enemigos y se queda con la chica es lo que le permite concluir la novela de forma placentera y sentirse, siquiera por un rato y de forma vicaria, como un triunfador, en radical contraste con su menos satisfactoria vida cotidiana.

Similar es lo que puede decirse de la novela rosa, aunque aquí el contexto no sea de violencia, sino de sentimientos amorosos. La heroína, con la que la lectora debe identificarse, deberá superar intrigas sentimentales para alzarse al final con el amor de un galán lo suficientemente apuesto, varonil, afectuoso y rico como para transmitirle esa misma sensación de triunfo, en contrapunto de su vida real.

Esta naturaleza de producto prefabricado, de texto concebido editorialmente al gusto del lector, se observa, con mayor o menor intensidad, a lo largo de toda la historia de la novela popular, desde la literatura por entregas del siglo XIX hasta el bolsilibro, aunque sea en éste donde se aprecie de forma más brutal. En el mundo del bolsilibro de mediados del siglo XX su naturaleza de manufactura industrial se comprueba, incluso, en la extensión del relato. Al menos la novela por entregas decimonónica o la novela por fascículos de principios del siglo XX tenían una extensión variable (normalmente en función de la mayor o menor aceptación entre los lectores), cosa que su naturaleza seriada, en fascículos o cuadernillos, hacía posible. En el bolsilibro, en cambio, las exigencias de edición imponían un número de páginas determinado (124 páginas primero, 96 después), y

esa sería la extensión, ni más ni menos, a la que debía ceñirse el autor.

El carácter subordinado del autor en la novela popular se evidencia en el hecho de que, con frecuencia, era anónimo. En la novela por fascículos de principios del siglo XX son mayoría las series en que el nombre del autor no aparece. En el caso de muchas series identificadas por el personaje, como sucede por ejemplo con Nick Carter o Sexton Blake, diversos autores anónimos se iban turnando en la serie bajo un mismo seudónimo, sin que el lector lo supiese ni posiblemente le importase.

Solo a partir de los años cuarenta unos pocos escritores pudieron emerger a la superficie gracias a que su calidad, o su habilidad para conectar con el público y lograr buenas ventas, les permitieron reconocimiento. Pero ni siquiera ellos pudieron escapar totalmente a la estandarización del producto.

Cabe añadir que tampoco fueron escasos los autores que se sumaron de buen grado a la producción en serie. Señala Ferreras¹⁷ que Manuel Fernández y González, uno de los más reputados y mejor pagados folletistas decimonónicos, tenía por costumbre dictar sus novelas a dos o más amanuenses, con lo que era capaz de una producción frenética (hasta una entrega diaria). Y esta práctica de escribir al dictado, y convertirse así más en productores de folios que en literatos, parece que no era la excepción, sino la regla, entre los autores de novelas por entregas del siglo XIX. Y en fechas muy posteriores, a partir de los años cincuenta del siglo XX, Corín Tellado o Marcial Lafuente Estefanía llegarían a escribir, a lo largo de su carrera, varios miles de novelitas. Tan descomunal producción sugiere bastante acerca del nivel de calidad de su obra.

Como antes hemos dicho, la novela popular es una novela estereotipada. Temas, personajes, argumentos, situaciones y desenlaces se ajustan a unos determinados cánones y modelos, que son los que el editor impone porque son los que el lector demanda. Podría pensarse que los gustos de éste han sido a su vez influidos por la reiterada lectura de estas novelas, y que nos encontramos por tanto ante un fenómeno de acción y reacción en el que no resulta fácil focalizar el factor desencadenante. Y algo hay de cierto en ello. El lector aficionado a los bolsilibros del Oeste de los años cincuenta, una vez leídas varias decenas –o cen-

17 FERRERAS, Juan Ignacio: La novela por entregas 1840-1900. (Taurus. Madrid, 1972) Pág. 83.

tenares– de estas novelitas, tendría ya la mente y el gusto programados para un producto perfectamente definido, de la misma forma que el consumidor de donuts conoce cada detalle y matiz del que se dispone a comer. Pero con independencia de que lo repetitivo de estas novelas llegase a conformar en no poca medida los gustos del lector, no cabe duda de que lo esencial de éstos responde a la lógica de una concepción de la literatura como forma de evasión: la idealización del héroe, dotado de las cualidades que el lector desearía para sí, la atribución a la heroína de las virtudes físicas que la hagan deseable como premio, la victoria final del héroe sobre el villano, o un escenario lejano que permita dar rienda libre a la fantasía, son cosas que, más allá de cualquier condicionamiento o manipulación, encontraremos en cualquiera que busque en la lectura, simplemente, un medio de entretenerse y olvidar temporalmente su mundo real¹⁸.



Serie azul n.º 2: La secretaria del duque

18 Sobre todo esto me he ocupado en dos anteriores trabajos, bajo el seudónimo de Fernando MARTÍNEZ DE LA HIDALGA: *La novela popular en España*. (En Ediciones Robel: "La novela popular en España". Madrid, 2000), y *A vueltas con la novela popular*. (En Ediciones Robel: "La novela popular en España 2". Madrid, 2001).

Todas estas reflexiones sobre las diferencias entre la novela popular y la novela culta pueden dar una idea de lo que es aquélla, pero no parece que permitan una definición precisa. Como tampoco permitirían trazar una divisoria tan nítida entre novela popular y novela culta como para que pudiéramos clasificar cualquier obra concreta en uno u otro grupo. ¿Es "Oliver Twist" novela popular o novela culta? ¿Y "Los miserables" o "El último mohicano"?

Las definiciones y clasificaciones tienen sin duda su importancia a la hora de analizar una manifestación cultural como es la novela popular. Nos ayudan a comprenderla, contextualizarla y determinar sus características. Y por ello no parece innecesario ni pretencioso traerlas a colación. Pero no son imprescindibles para ocuparnos de la novela popular en la forma que pretende esta obra. Si en su campo de atención se incluye o no a Dumas o a Verne (y ambas cosas son aceptables o rechazables según se mire) o si las colecciones de novela breve tan populares en los años veinte y treinta ("La novela de hoy", "La novela corta", "La novela mundial"...) o las obras de Alberto Insúa, Emilio Carrere o Artemio Precioso (por citar a algunos de los más populares escritores de esta época) pueden catalogarse o no como "novela popular", es algo que siempre estará abierto al arbitrio de cada uno y, en este sentido, hay que renunciar a la esperanza de contentar a todo el mundo.

El texto de esta contribución es una reimpresión autorizada de: Eguidazu Palacios, Fernando (2020): Una historia de la novela popular española (1850-2000). Madrid-Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) – Ediciones Ulises, pp. 27-39.

EL CONCEPTO DE NOVELA POPULAR

Aunque se ha escrito y argumentado bastante sobre el concepto de novela popular, todavía no parece estar del todo claro qué es. Así, los términos literatura trivial o literatura de masas se utilizan a menudo para describir la novela popular. Algunos autores señalan también sus raíces en la literatura tradicional, que se basaba originalmente en la oralidad.

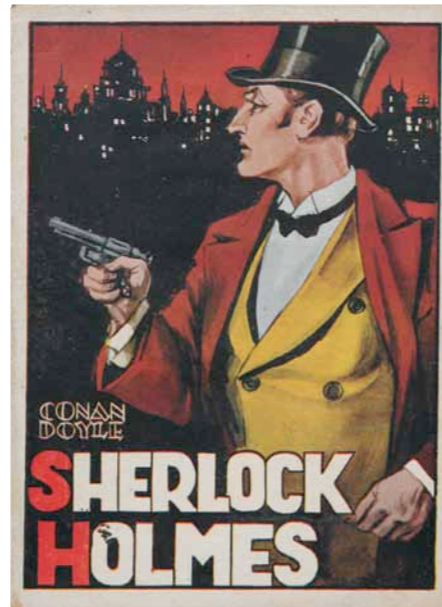
Sin embargo, la novela popular es hija de la tecnología. Necesita una base técnica que permita una reproducción rápida y barata y una logística que vaya de la mano de la industrialización, que cree posibilidades de transporte y, por tanto, de difusión. Las fronteras nacionales o lingüísticas no pueden detenerla. Más bien, el factor decisivo para su expansión fueron los objetivos de la industria cultural en rápido desarrollo, en la que la producción de material de lectura también obedecía a las leyes del mercado. La traducción y la adaptación de novelas de éxito convirtieron los textos populares en cosmopolitas. Para el mercado español, los textos importados de EE.UU., el Reino Unido y Francia fueron especialmente relevantes.

La novela popular tiene la tarea de entretener al público y hacer que quiera leer más (de lo mismo). Por tanto, es "buena" cuando los lectores se sienten entretenidos. La calidad literaria es posible, pero no es un criterio indispensable. Para asegurarse de que los consumidores obtienen exactamente lo que quieren, los argumentos se elaboran a veces de una manera relativamente formulista. En la publicidad y las ventas, las llamativas portadas de colores apuntan significativamente a la historia que uno puede esperar.

Aunque, según esta lógica, se imprime todo lo que gusta, la novela popular se divide mayoritariamente en cinco géneros: Novela de aventuras, novela negra, western, ciencia ficción y novela rosa.

La novela popular tiene la tarea de entretener al público y hacer que quiera leer más.

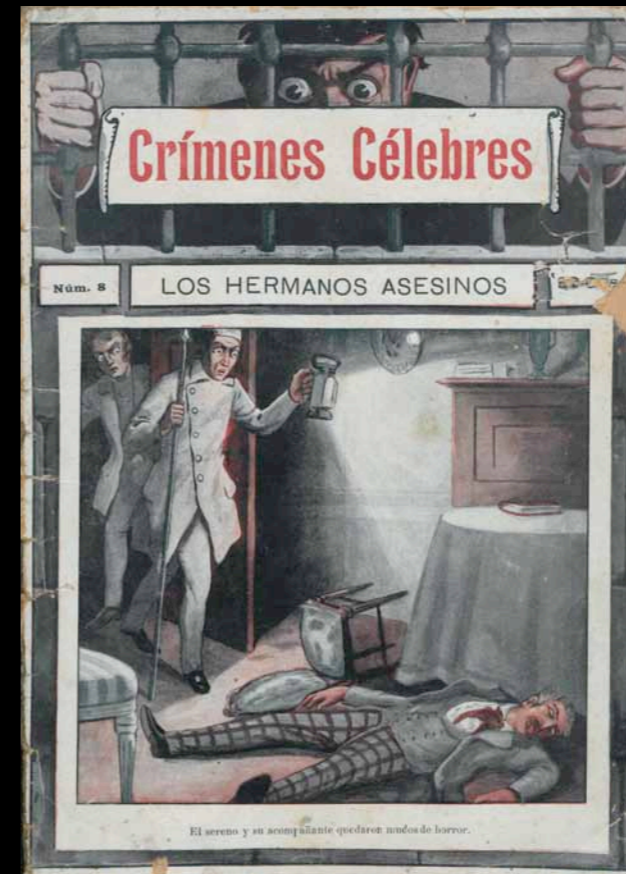
La Aventura popular:
Los misterios del África central, 5a parte



Grandes novelas de aventuras: Sherlock Holmes



Novela de aventuras extraordinarias: Los saltadores del mar



Crímenes célebres n.º 8: Los hermanos asesinos



Lecturas n.º 133,
Junio de 1932,
recorte



Lecturas n.º 61, Junio de 1926

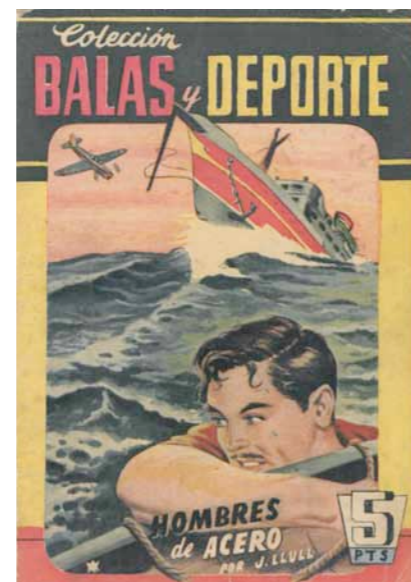
LA FICCIÓN COMO ESCAPE

La novela popular consiguió recuperarse rápidamente después de la guerra civil (1936-39), los años 40 y 50 incluso son considerados como la época dorada de la novela popular en España. La población salía de una guerra brutal para vivir bajo una política opresora en un país dislocado y con innumerables problemas como la carestía material o la vigilancia de la censura. La novela, la radio, el cine y el fútbol eran los únicos pilares que dejaban al lector escapar de la triste realidad.

El mercado editorial, completamente arrasado, necesitaba de obras breves y vendibles. La escasez de papel y la dificultad de acceso a originales extranjeros trajo enormes dificultades para las editoriales, que realizaron numerosos esfuerzos para mantener el flujo constante de nuevos textos para el público.

Aún con la enorme falta de recursos, la población era capaz de comprar estas novelitas baratas y adicionalmente se crearon negocios de cambio y alquiler de novelas. La novela tuvo una gran importancia y un valor social que no había tenido antes. Durante este período surgieron varios personajes que se convertirían en mitos de la novela popular como *El Coyote*, *El Pirata Negro*, *El Encapuchado*, provenientes de la pluma de escritores destacados como José Mallorquí, Pedro Victor Debrigode Dugi y Guillermo López Hipkiss. En la "novela rosa" la nueva realidad política del país estimuló el mito de la fantasía amorosa y de la intriga sentimental melodramática que concluía en un final feliz. Su consumo tenía una finalidad más bien "escapista", porque intentaba alimentar el ensueño de las lectoras.

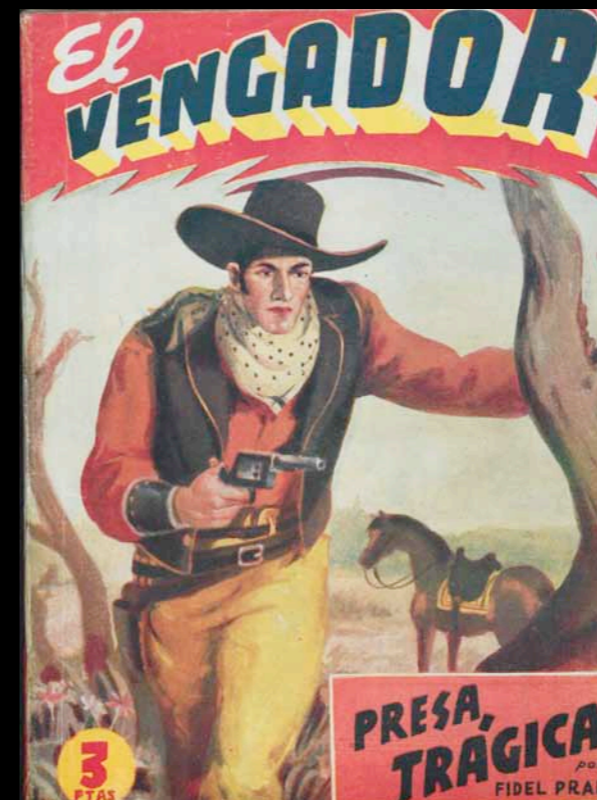
La novela, la radio, el cine y el fútbol eran los únicos pilares que dejaban al lector escapar de la triste realidad.



Colección balas y deporte n.º 2: Hombres de acero



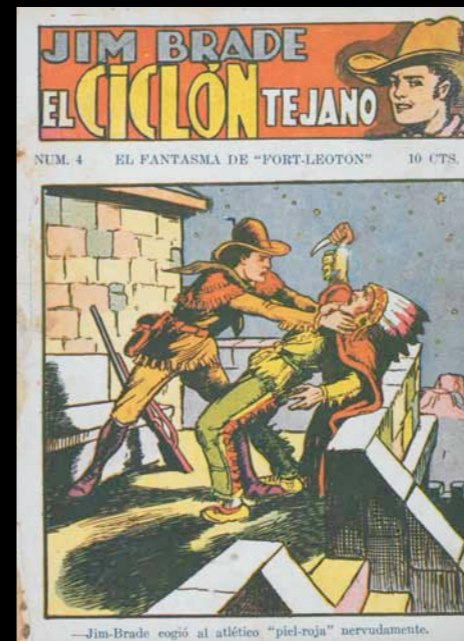
Colección Marisal vol. X: Eva y el fenix



El Vengador n.º 3: Presa trágica



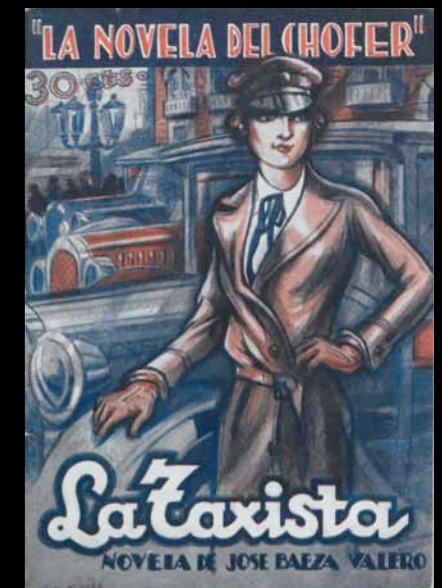
La Conquista de Hollywood



Jim Brade el ciclón tejano n.º 4: El fantasma de Fort-Leoton



La Novela de la modistilla n.º 5: La modistilla madrileña



La novela del chofer n.º 17: La taxista



Buffalo Bill n.º 19: Horrendo suplicio



Ases del Oeste n.º 1.357: Un caradura en el Oeste

LA NOVELA DE AVENTURAS

Se considera que las características de la novela de aventuras son la acción, el riesgo físico asumido por los respectivos héroes, un escenario exótico, los cambios de fortuna y un ritmo narrativo rápido. Esto no la distingue completamente de otros géneros, sino que es una prueba de que los límites se desdibujan.

Los precursores de las novelas de aventuras son las novelas de caballería de la primera época moderna y las novelas de *feuilleton*, así como la novela histórica por entregas del siglo XIX. Además, la *dime novel* estadounidense estaba bien representada en el mercado español.

La edad de oro de la novela de aventuras es el periodo que va desde principios del siglo XX hasta el comienzo de la Guerra Civil. La consolidación del género había comenzado unos años antes, a partir de 1894, con la publicación de la revista *El mundo de las aventuras*. Esta publicación contenía novelas por entregas, relatos más cortos que se completaban en un solo número, ilustraciones de gran calidad, reportajes de guerras y de las colonias. En forma de suplementos, también ofrecía novelas enteras. Después de 1939, aparecieron numerosas novelas de aventuras en ediciones para un público juvenil.

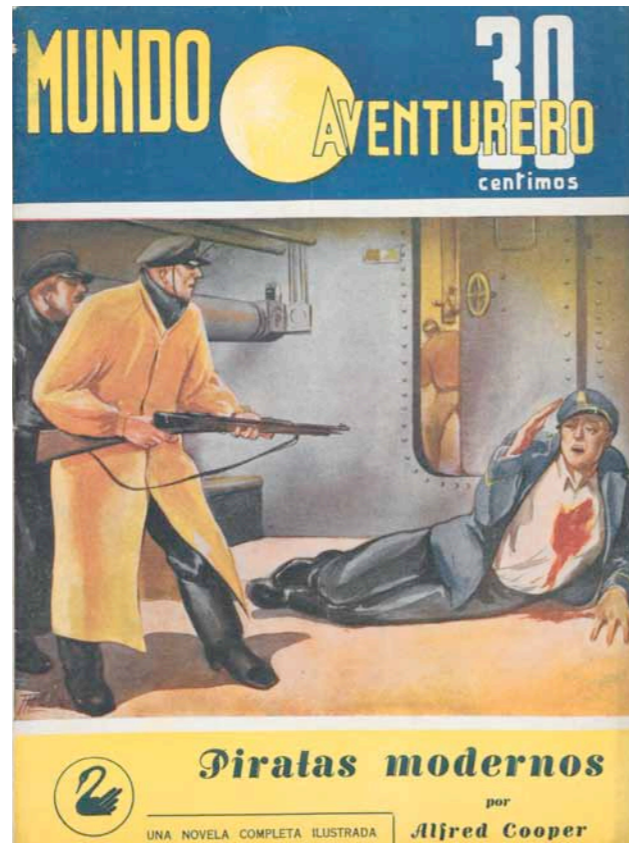
El exotismo que caracteriza a la novela de aventuras lleva regularmente al público a lugares lejanos, como los Mares del Sur o el Ártico. Las aventuras en el mar parecen especialmente adecuadas para el género, ya que permiten a los protagonistas cambiar de lugar de forma rápida y verosímil dentro de la trama.

Pedro Víctor Debrigode Dugi destaca como autor de novela de aventuras. Bajo el seudónimo de Arnaldo Visconti, publicó con Bruguera sus novelas sobre el pirata Carlos Lezama, conocidas como *El Pirata Negro*, entre marzo de 1946 y julio de 1949. La serie constaba de 85 novelas. En 1952, se completó con otros cuatro relatos, publicados en la *Colección IRIS*, que relatan la infancia del pirata.



Aventuras extraordinarias n.º 1: Los náufragos de "El Elthen"

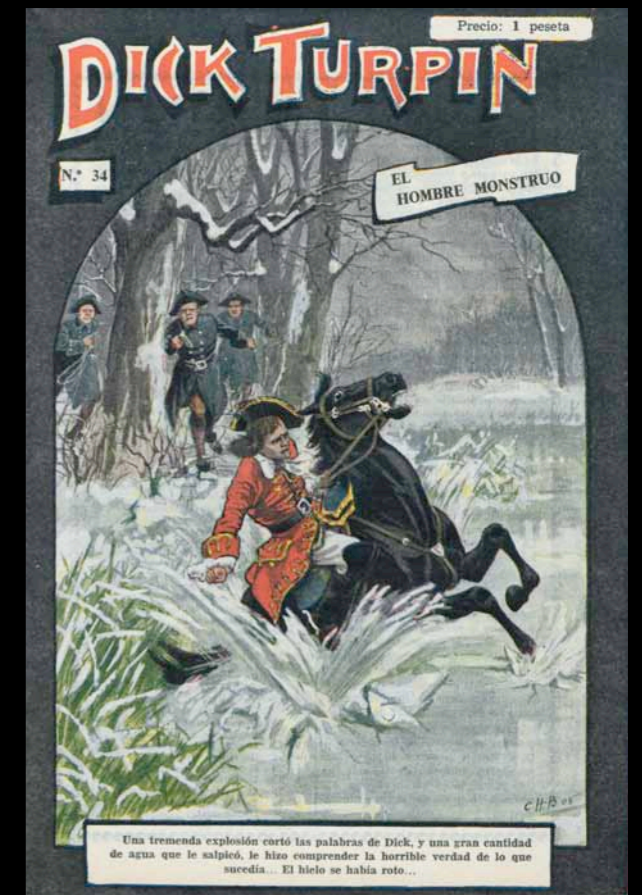
El exotismo que caracteriza a la novela de aventuras lleva regularmente al público a lugares lejanos.



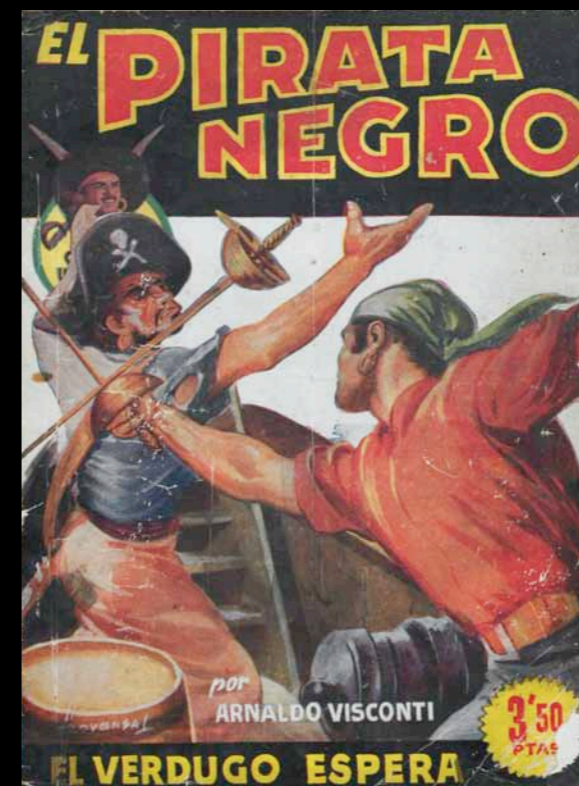
Mundo aventurero n.º 6: Piratas modernos



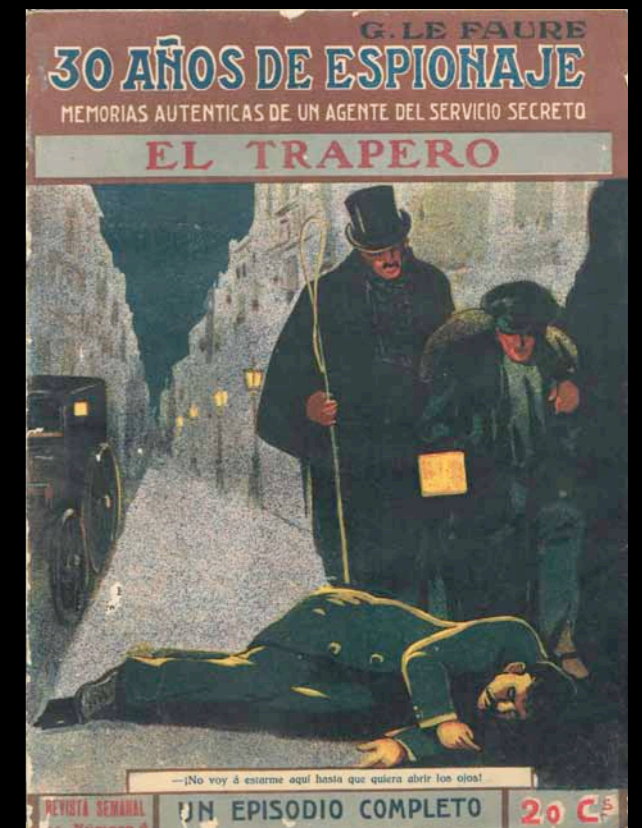
El Mosquetero del mar n.º 17: Duelo a muerte



Dick Turpin n.º 34: El hombre monstruo



El Pirata negro n.º 66: El verdugo espera



30 años de espionaje. Revista semanal n.º 4: El trapero

NOVELAS POLICÍACAS

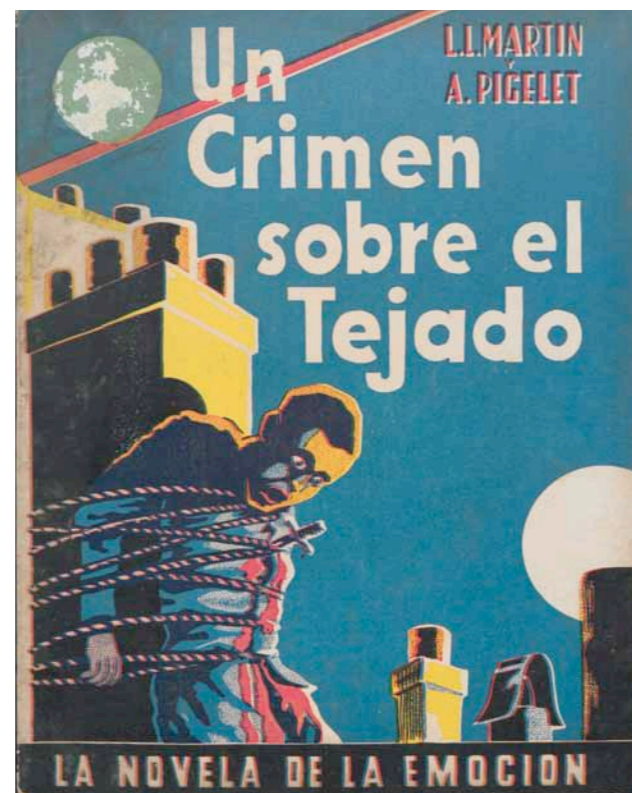
La literatura policíaca se hizo popular en España a principios del siglo XX. Su precursora fue la literatura sobre casos criminales, que se centra en el crimen en sí pero no en su resolución. Este componente sólo se añadió con las traducciones de autores ingleses, estadounidenses o franceses, a través de las cuales el público español conoció la literatura policíaca. Sherlock Holmes, el conocido protagonista congenial de Arthur Conan Doyle, apareció por primera vez en una revista española en 1900: *Mar y Tierra* de Barcelona publicó el relato "El Gloria Scott".

Hasta el final de la Guerra Civil, las traducciones siguieron dominando el género de la novela policíaca en España, aunque algunos autores españoles ya hacían sus propias aportaciones, aunque esporádicas, en las primeras décadas del siglo XX. Entre otros, cabe destacar *¿Quién disparó?* (1909) de Joaquín Belda, la novela corta *La gota de sangre* (1911) de Emilia Pardo Bazán, *El misterio del Kursaal* (1911) de José Francés y las tres novelas sobre el inspector Villabaja, que investiga en Barcelona, de los años 30 de E.C. Delmar.

Las series de folletines que fueron tan populares en EE.UU. también fueron recibidas en España. En 1911, la serie Nick Carter se publicó en español. A partir de los años 20, las editoriales españolas comenzaron a publicar sus propias series. En 1925 salió al mercado *Enigmas, novelas de emoción y de misterio*, que contenía principalmente traducciones del francés. A partir de 1929, también aparecieron numerosas novelas policíacas en la serie *El antifaz*, colección moderna de novelas de aventuras de gran emoción. De corta duración pero influyente fue también *El club del crimen* de 1929. A partir de 1932, las novelas sobre el inspector Maigret aparecieron por primera vez en España en la *Selección policíaca*. A partir de 1930, funcionó la serie de detectives, en la que se publicaron las primeras novelas de S.S. Van Dine, así como numerosas obras de Edgar Wallace. A partir de 1933 se publica *La novela aventura, serie detectivesca*, en la que aparecen por primera vez en el mercado español obras de Agatha Christie. En el año de 1933, la Editorial Molino inició su *Biblioteca Oro*, su serie amarilla que se mantuvo hasta 1976 y se convirtió

Las series de folletines que fueron tan populares en EE.UU. también fueron recibidas en España.

en la serie más influyente e importante de la literatura policíaca en España. Por último, las décadas de 1940 y 1950 fueron un apogeo especial para la novela negra. Además de las numerosas traducciones, cada vez más autores locales escribieron novelas policíacas. Sin embargo, sus protagonistas siguieron actuando a menudo en el mundo anglosajón, ya sea como investigadores de Scotland Yard, agentes del FBI o detectives privados.



La novela de la emoción n.º 3: *Un crimen sobre el Tejado*



Gangsters contra policías n.º 1: *El tráfico del alcohol*



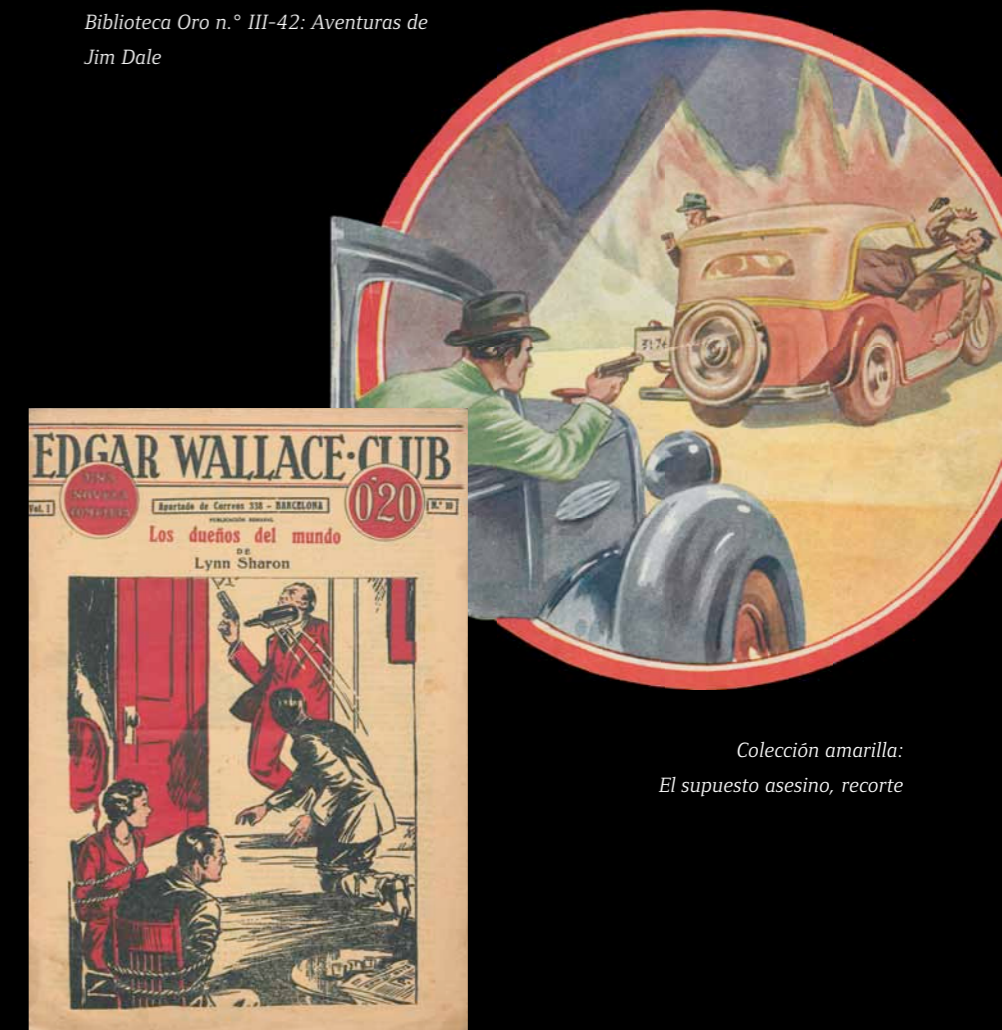
Biblioteca Oro n.º III-42: *Aventuras de Jim Dale*



Colección Misterio n.º 1: *El tañido fantasma*



Serie Detective: El misterio de High Eldersham

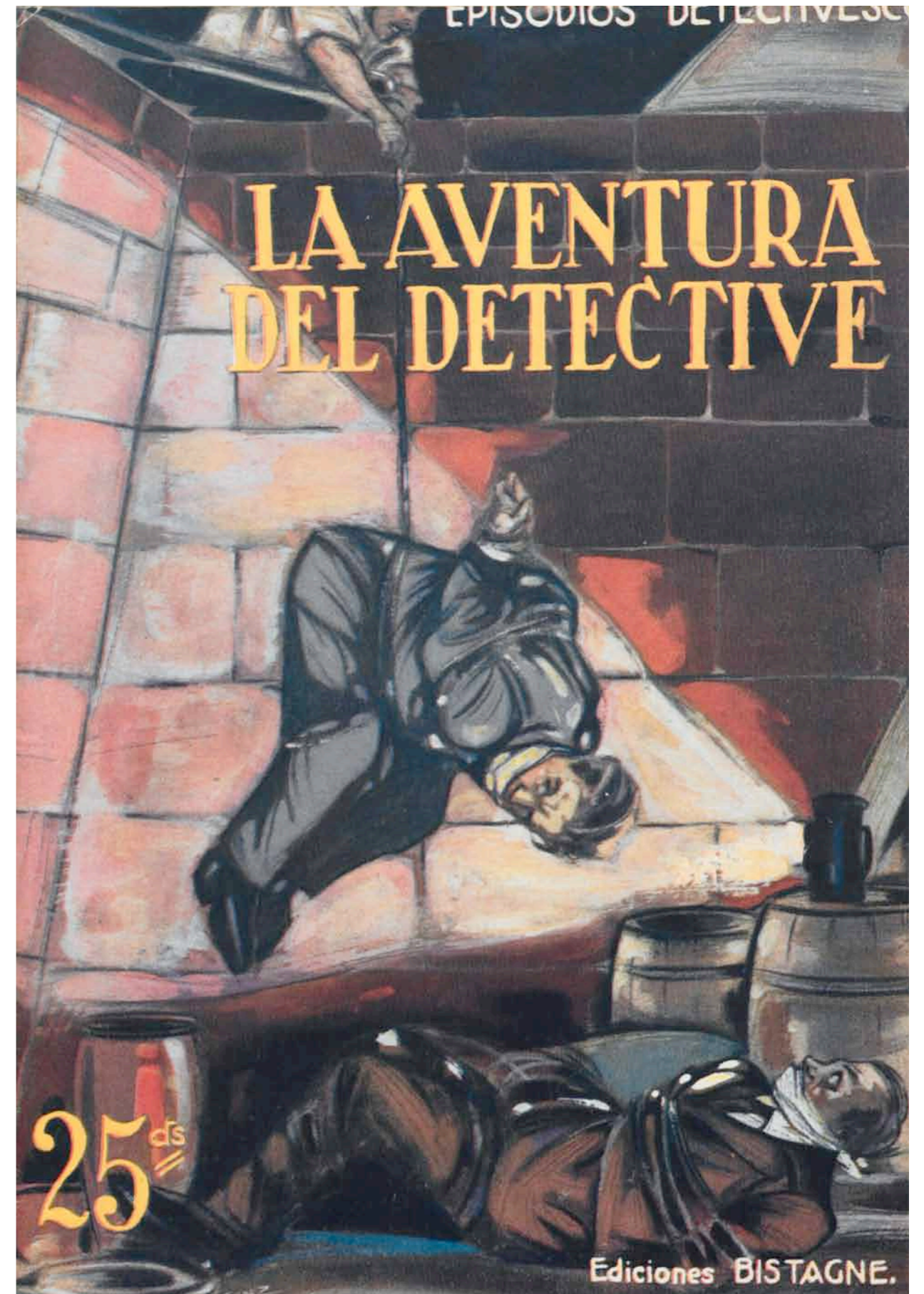


Edgar Wallace Club n.º 10: *Los dueños del mundo*

Colección amarilla: El supuesto asesino, recorte



Colección aventuras n.º XCVII: El bar de los mestizos



Episodios detectivescos: La aventura del detective

LA NOVELA DEL OESTE

La expansión territorial de Estados Unidos hacia “el lejano Oeste” en el siglo XIX, motiva la introducción del oeste americano en la literatura. En la novela popular española el Oeste se inserta en 1910 con las primeras novelas por fascículos de *Buffalo Bill* y vastas series de aventuras del oeste de editores españoles. A partir de 1940 se convirtió en el género hegemónico de los bolsilibros, puesto que el universo *western* brindaba muchas opciones para fascinar a sus lectores con su variedad de animosidades como la lucha contra los “indios”, las caravanas de colonos, así como los “poblados salvajes” con los pistoleros, *sheriff's* o las muchachas de salón, la vida de los vaqueros o el transporte de rebaños. En esa época el personaje más famoso de la novela española, *El Coyote* de Ediciones Clíper, fue introducido por José Mallorquí (1913–1979) en la serie “Novelas del Oeste”.

La *dime novel* había creado el oeste americano en un escenario desfigurado, mucho más exagerado de lo que era en realidad, donde la violencia ocupaba el tema central. Las novelas españolas reprodujeron estas distorsiones y falsedades de la realidad histórica. Algunos ejemplos son la violencia exagerada, los marcos temporales y espaciales o los animales mencionados e ilustrados en algunas novelas: se mencionan gorilas y boas, que obviamente no habitan el continente norteamericano. La imagen del Oeste en las novelas era místico en vez de histórico.

Los autores más relevantes de la novela *Western* fueron Esteban Hernández y Fernández con la novela *Los hijos del despierto*, Marcial Estefanía y Francisco González Ledesma (sd. *Silver Kane*). El más famoso, José Mallorquí, publicó primero bajo el seudónimo de Carter Mulford, al año siguiente el autor ya firmaba con su propio nombre. Hacia 1947 la serie *El Coyote* era leída por todos los públicos, desborda el ámbito de la novela popular y se derramaba hacia toda la gama de productos de la cultura popular. Mallorquí consiguió crear un universo distinto que traspasaba las fronteras del español con una variedad de traducciones. Es considerado el escritor español en lengua castellana más traducido después de Cervantes.

La imagen del Oeste en las novelas era místico en vez de histórico.



El Coyote n.º 24: *Toda una señora*



Silver Kane n.º 242: *La chica del pasquin*

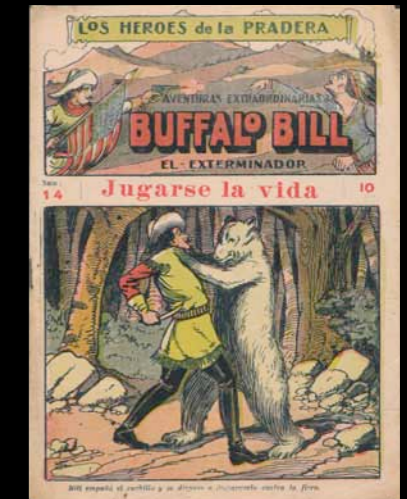


Novelas del Oeste n.º 48:

Un jugador brasileño



Sitting Bull n.º 1: *El último piel roja*



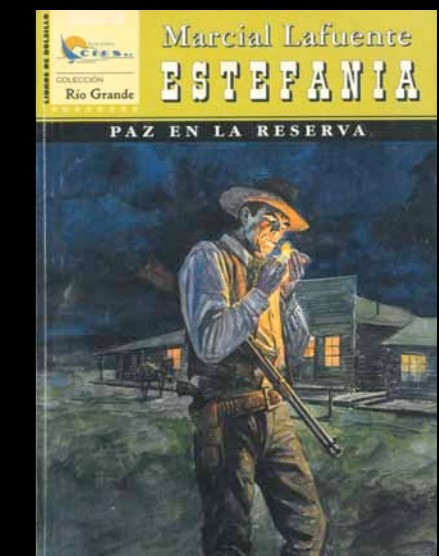
Buffalo Bill n.º 14: *Jugarse la vida*



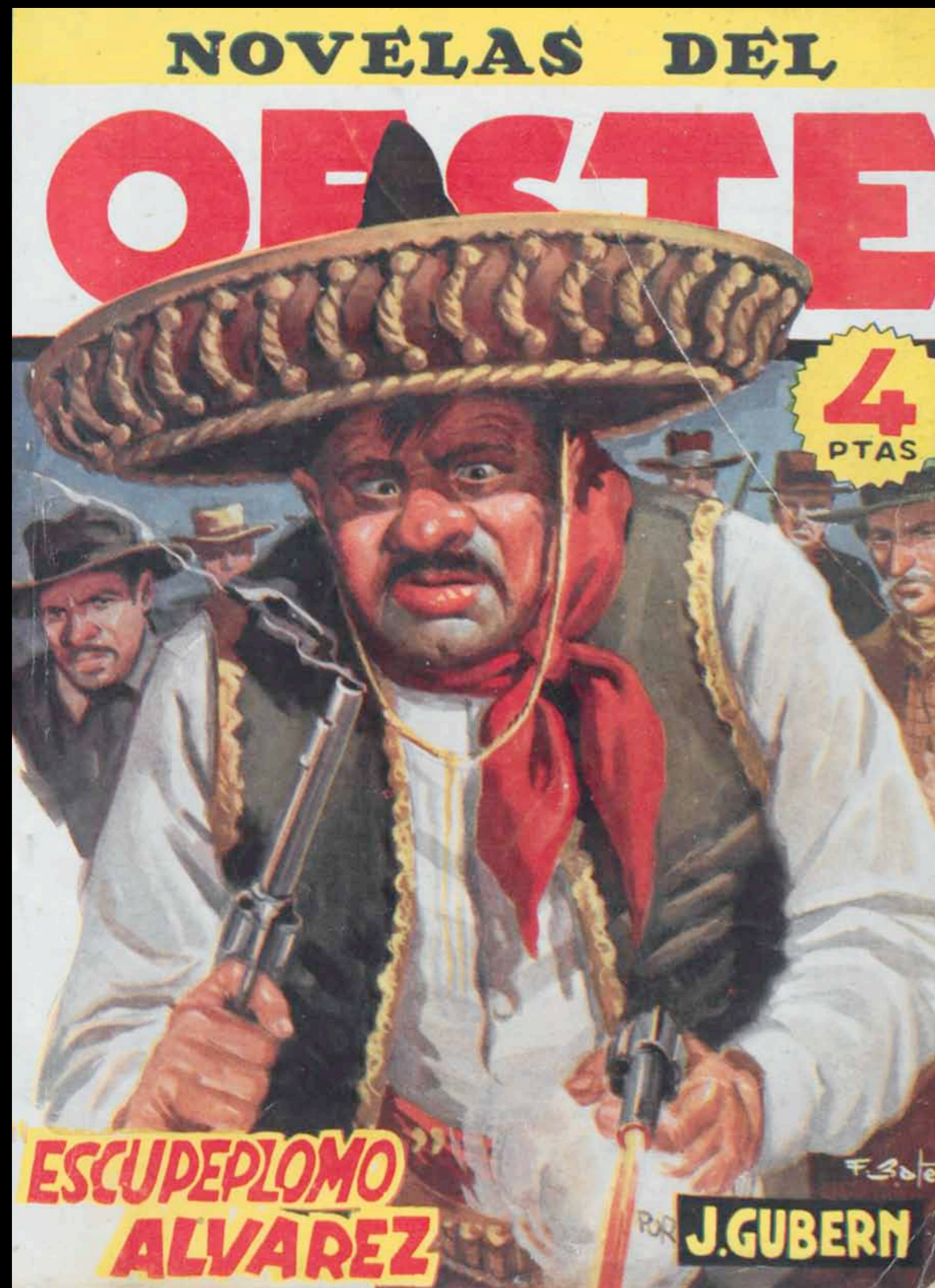
Oeste americano n.º 33: *Los doce darragan*



El Coyote, extraordinario n.º 6: *El jinete enmascarado*



Río Grande n.º 1: *Paz en la reserva*



Novelas del Oeste n.º 54: "Escupeplomo" Alvarez



Buffalo Bill n.º 13: La serpiente del hechicero

LA CIENCIA FICCIÓN

La facultad de imaginar mundos alternativos no ha sido una facultad ajena al ámbito hispanohablante y mucho menos al de la novela popular española. Se puede definir este género como la modalidad que propone un estado de cosas posible, cuya justificación está amparada en el discurso científico. La historia de este género en España se divide en tres etapas: los orígenes, el *boom* a comienzos de la década del cincuenta y su consolidación, que abarca el periodo entre los años ochenta y noventa.

La primera etapa se caracteriza por la traducción de autores extranjeros como H.G Welles y Julio Verne. Los pioneros de la ciencia ficción española son "El Coronel Ignotus", seudónimo de José de Elola (1859–1933), y el "Capitán Sirius", Jesús de Aragón Soldado (1893–1973), ambos influenciados por la corriente de las aventuras científicas de Julio Verne. Tras su retiro del mundo castrense y ya con experiencia como autor, El Coronel Ignotus se dedicó a escribir obras de divulgación de las ciencias físicas, consolidando el proyecto de la "Biblioteca novelesco-científica", compuesta por 17 títulos publicados por la editorial Rivedeneyra; se llegaron a vender 120.000 ejemplares.

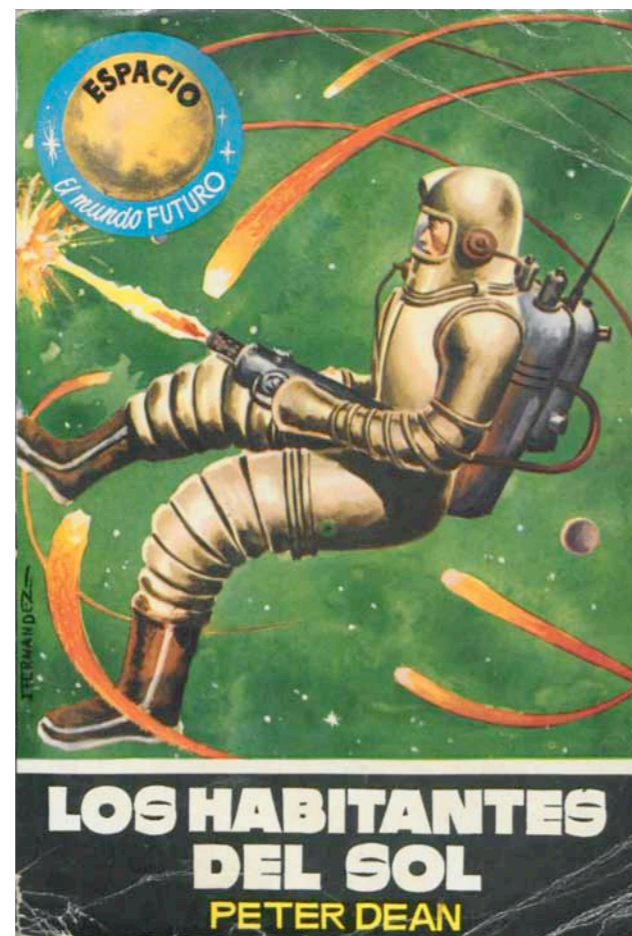
El estadio del *boom* del género en España tiene como fecha importante el año de 1953, en el que irrumpen en el mercado editorial español los bolsilibros de ciencia ficción. Dos son las influencias importantes de este auge: en primer lugar, la corriente norteamericana del *Golden age*, es decir, la preocupación en los relatos por seguir una rigurosidad científica en lo que postulan y, en segundo lugar, el modelo del *pulp magazine* norteamericano. Los autores dedicados a este género optaron por la publicación



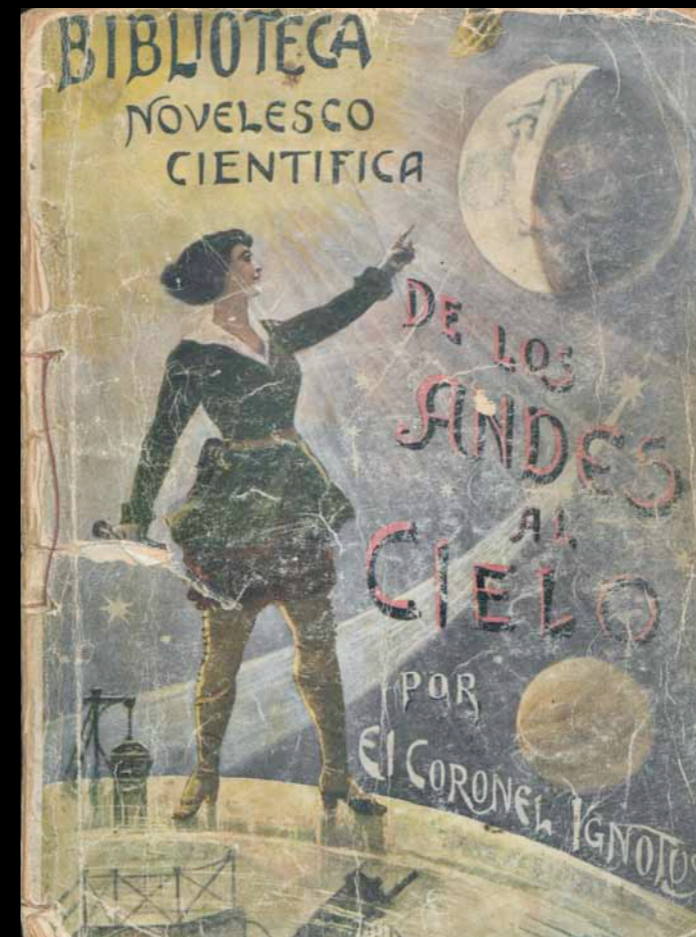
El estadio del boom del género en España tiene como fecha importante el año de 1953, en el que irrumpen en el mercado editorial español los bolsilibros de ciencia ficción.

de sus obras utilizando seudónimos anglosajones, lo que presuntamente les garantizaría a los lectores una buena obra. El aspecto relevante de esta etapa es la consolidación de una rama de mercado lo suficientemente exitosa como para competir con las otras series populares, como el western o la novela de aventuras.

Finalmente, el año de 1982 da apertura a la época dorada del género, caracterizado por la paulatina conformación de una comunidad de aficionados—reflejada en la creación de diferentes revistas especializadas en las que se traducían a autores extranjeros, pero también se publicaban textos de autores hispanohablantes—así como la aparición de una serie de autores con preocupaciones literarias y estilísticas hacia sus producciones.



Colección espacio 250: Los habitantes del sol

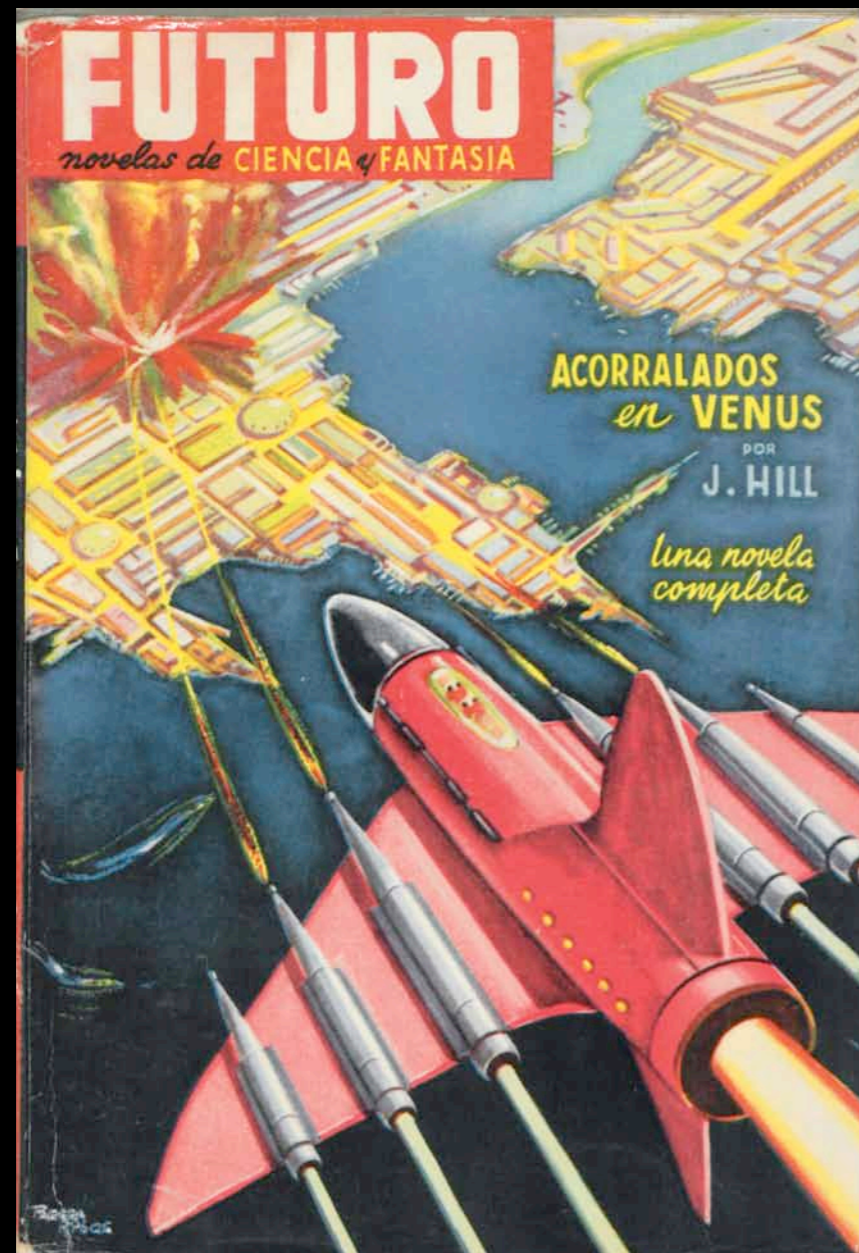


Biblioteca novelesco científica: De los Andes al cielo

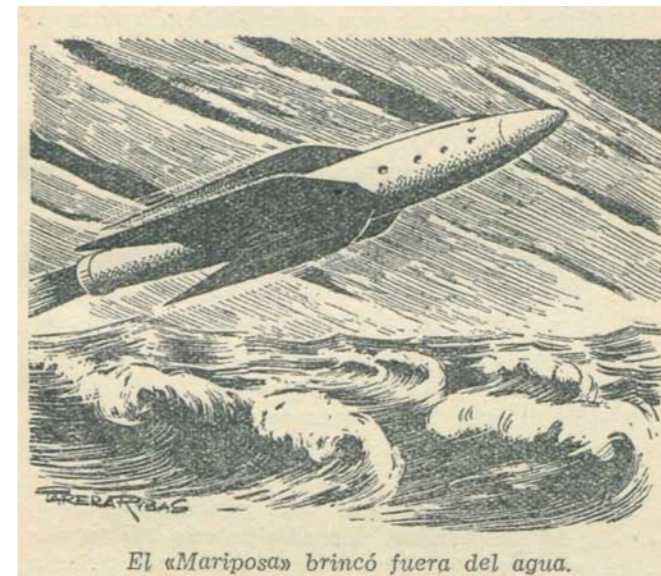


Ediciones Futuro n.º 24: Jan Sith

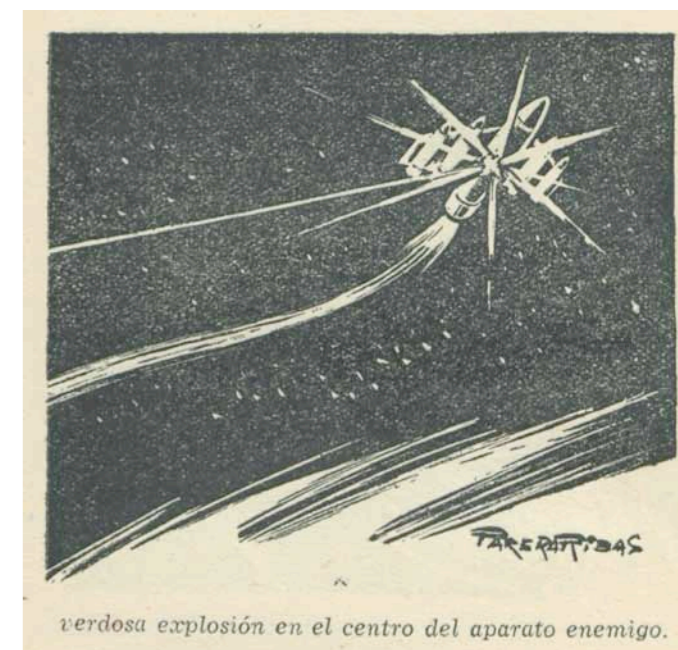
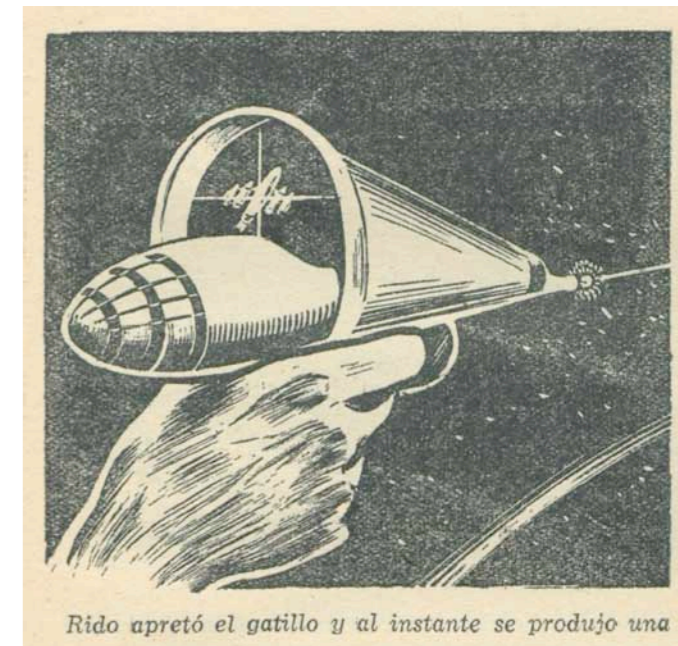




Ediciones Futuro n.º 12: Acorralados en Venus



Ediciones Futuro n.º 12: Acorralados en Venus



LETRAS DE Y POR MUJERES: EL GÉNERO ROSA Y SUS ESCRITORAS

El concepto de “novela rosa” proviene de una colección literaria, *La Novela Rosa*, que dispuso la editorial catalana Juventud en enero de 1924. Las producciones narrativas tenían como base un asunto sentimental, apelaban a un estilo ameno, sencillo y entretenido y estaban dirigidas al público femenino. A lo largo del tiempo, los libros destinados al público femenino ocuparon un lugar preponderante en la producción editorial, en especial las novelas cuyo tema es el sentimentalismo amoroso.

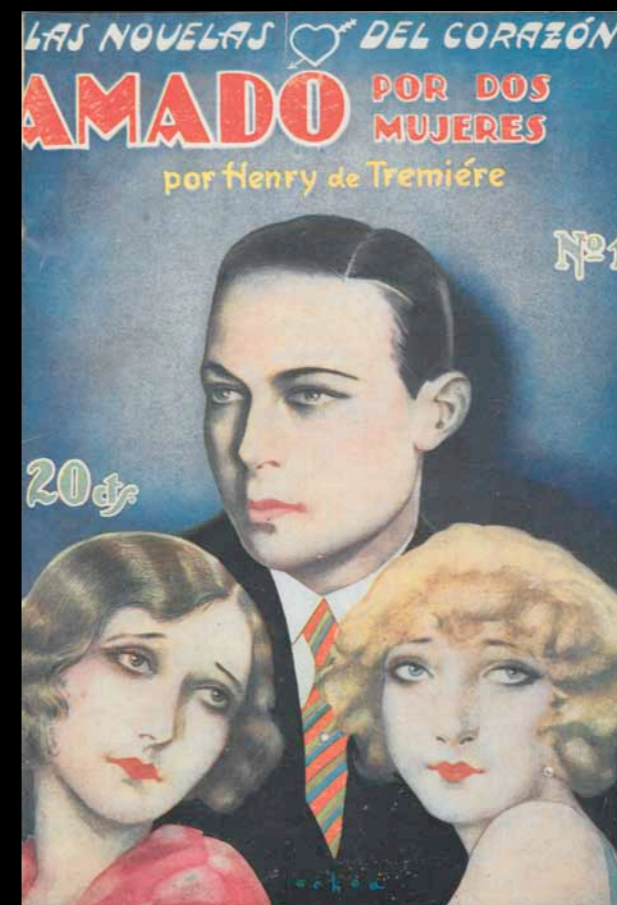
Si en sus inicios la temática de estas novelas no era estrictamente la amorosa, con el correr del tiempo se volvió el único asunto a tratar, a la vez que disminuyeron de forma ostensible los recursos efectivamente literarios. De ahí que el término Rosa adquiriese una connotación peyorativa, asociándose hasta la fecha con una producción editorial pobremente escrita, centrada en el tema sentimental y destinada a las mujeres. Las editoriales encontraron en el sector femenino a un enorme grupo de seguidoras, dispuesto a comprar las novelas. Las novelas rosas eran temáticamente parecidas; a partir de los años 40 centraron sus argumentos más en personajes de la emergente clase media urbana en lugar de los escenarios comunes de príncipes y palacios. Hubo un crecimiento enorme del género romántico porque se buscaba educar y entretener a las mujeres, situando en el centro de sus vidas el mito amoroso. Además, las historias tratan de implantar la idea de la infelicidad como ingrediente esencial del amor, y de apuntalar una serie de ideales femeninos del régimen franquista que se presuponen en cualquier mujer decente, especialmente en lo referente a la sumisión al hombre.

No es difícil imaginar el papel que se ha reservado a las mujeres escritoras. Inicialmente, dado el éxito de este género y la falta de escritores—los cuales en muchos casos usaban seudónimos femeninos—, fueron las mujeres quienes se dedicaron a cubrir este género de la novela popular.

Se puede decir que la escritora más destacada en el mundo de la literatura popular fue Corín Tellado (María del Socorro Tellado López). Otras grandes autoras fueron María de las Nieves Grajales, María Teresa Sesé, María Luisa Villardefrancos Legrande, Patricia Montes, María Luisa Vidal Alfonso, o María Purificación Carré Sanchez, por citar tan sólo algunas.

Aunque es cierto que el género romántico o rosa fue el que reunió el mayor número de ellas, la realidad es que encontramos autoras en prácticamente todos los géneros literarios, aunque se olvida de forma habitual. Es fácil encontrar ejemplos de autoras que escribieron varias obras de géneros que en principio estaban dirigidos en exclusiva a lectores masculinos, lo que hacía que tuvieran que emplear seudónimos que ocultaran su condición femenina.

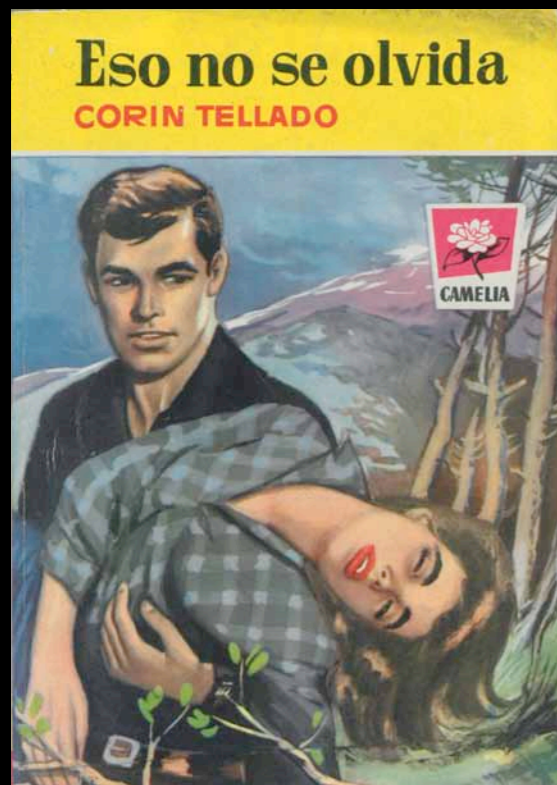
Hubo un crecimiento enorme del género romántico porque se buscaba educar y entretener a las mujeres, situando en el centro de sus vidas el mito amoroso.



Las Novelas del corazón n.º 1: Amado por dos mujeres



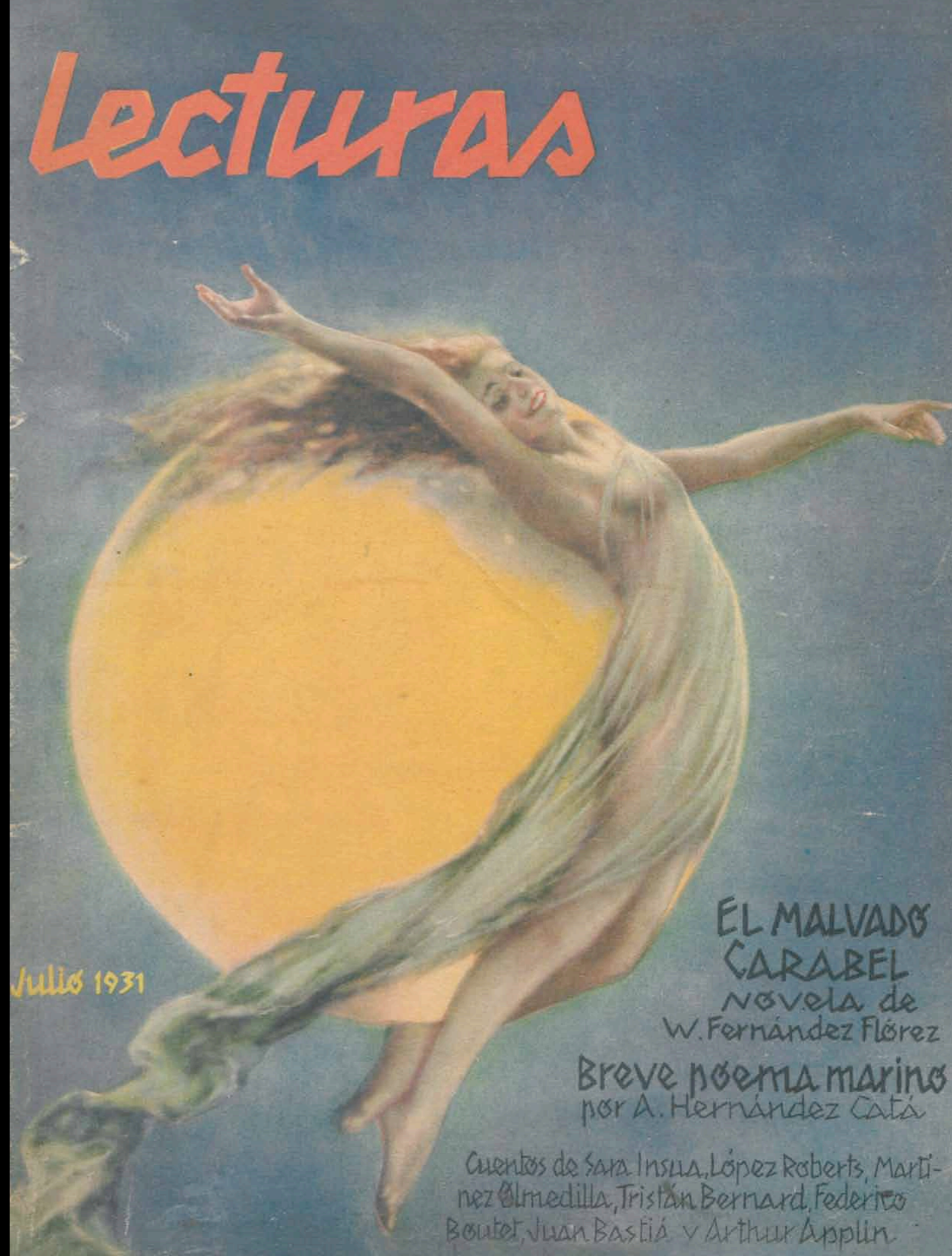
La Novela rosa n.º 279: Sanatorio de amor



Camelia n.º 395: Eso no se olvida



Camelia n.º 421: Arturo y mi hermana



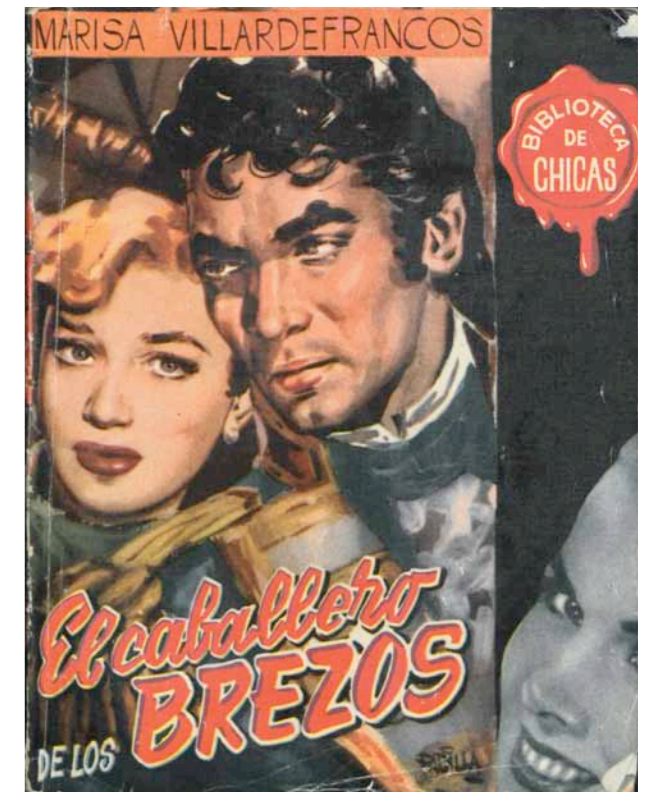
Lecturas

Febrero 1932

Pardo Bazán.-Hernández
Catá.-Alberto Insúa.-Aguilar
Catena.-Federico Boutet.-etc.



Biblioteca de chicas n.º 61: Hay espinas en el camino



Biblioteca de chicas n.º 80: El caballero de los brezos

LAS EDITORIALES

Los lugares más importantes para la publicación de la novela popular en España fueron Madrid y Barcelona. Al principio, varias editoriales se especializaron en productos como folletos coloridos y novelas por entregas, los cuales fueron desapareciendo paulatinamente durante la posguerra debido quizás a la falta de recursos para comprometerse regularmente con su compra o por la dificultad para comprar los derechos de novelas foráneas exitosas.

Las editoriales Clíper, Molino y Bruguera (El Gato Negro) dominaban el mercado de las novelas populares en los años 40. En consonancia con el carácter cosmopolita de los textos, algunos de los títulos publicados en España fueron importados del extranjero. Los editores decidían la orientación temática de las novelas y series, y los autores seguían sus directrices. De esa forma las historias producidas muchas veces eran de menor creación artística e intelectual. Una de las estrategias para aumentar las ventas fue la publicación de novelas con seudónimos anglófonos. Las series de novelas que no tenían éxito en el mercado se eliminaban sin más.

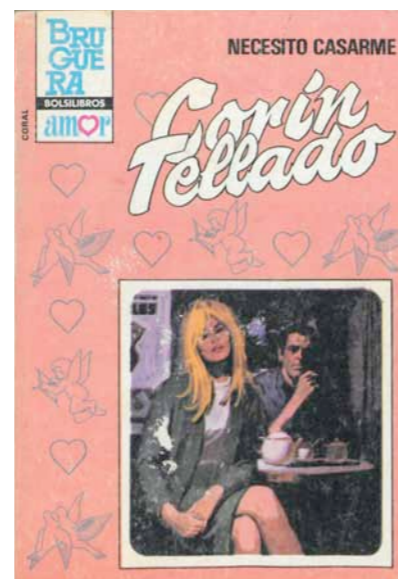
La editorial Molino se trasladó durante la Guerra Civil a Argentina, donde lanzó varias colecciones que tuvieron un gran éxito no sólo en Latinoamérica, sino igualmente en España. Colecciones como la *Novela Deportiva*, *Narraciones Terroríficas*, la colección *Hombres Audaces* o la famosa *Biblioteca Oro* inundaron los mercados; La Biblioteca Oro fue uno de los mayores éxitos editoriales de la novela popular. Igualmente, Ediciones Clíper lanzó varias colecciones de gran éxito en el país y en el extranjero como las *Novelas del Oeste*, donde apareció *El Coyote* de José Mallorquí bajo su seudónimo de Carter Mulford.

La Editorial Bruguera editó publicaciones infantiles como *Pulgarcito*, *DDT* o *Tío Vivo*. En los años 40 lanzó algunas colecciones como la Biblioteca Iris o la colección *La Novela Fantástica*. De Bruguera es importante destacar las series de Victor Debríogode, quien inventó a *El Pirata Negro*, *Diego Montes* y *Audax*.

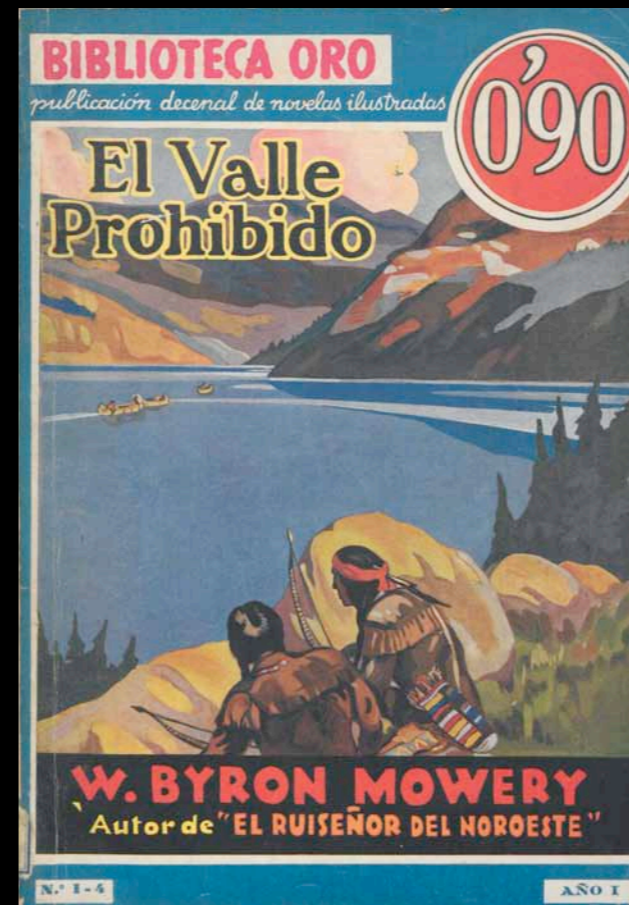
Los editores decidían la orientación temática de las novelas y series, y los autores seguían sus directrices.



El Pirata negro n.º 7: Cien vidas por una



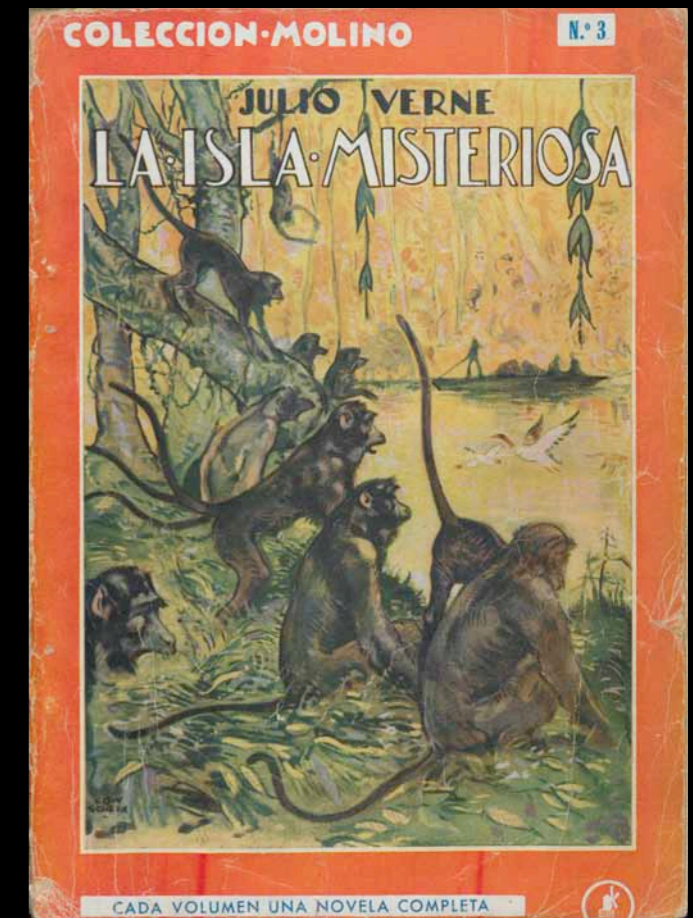
Selección Coral n.º 886: Necesito casarme



Biblioteca Oro n.º 1-4: El valle prohibido



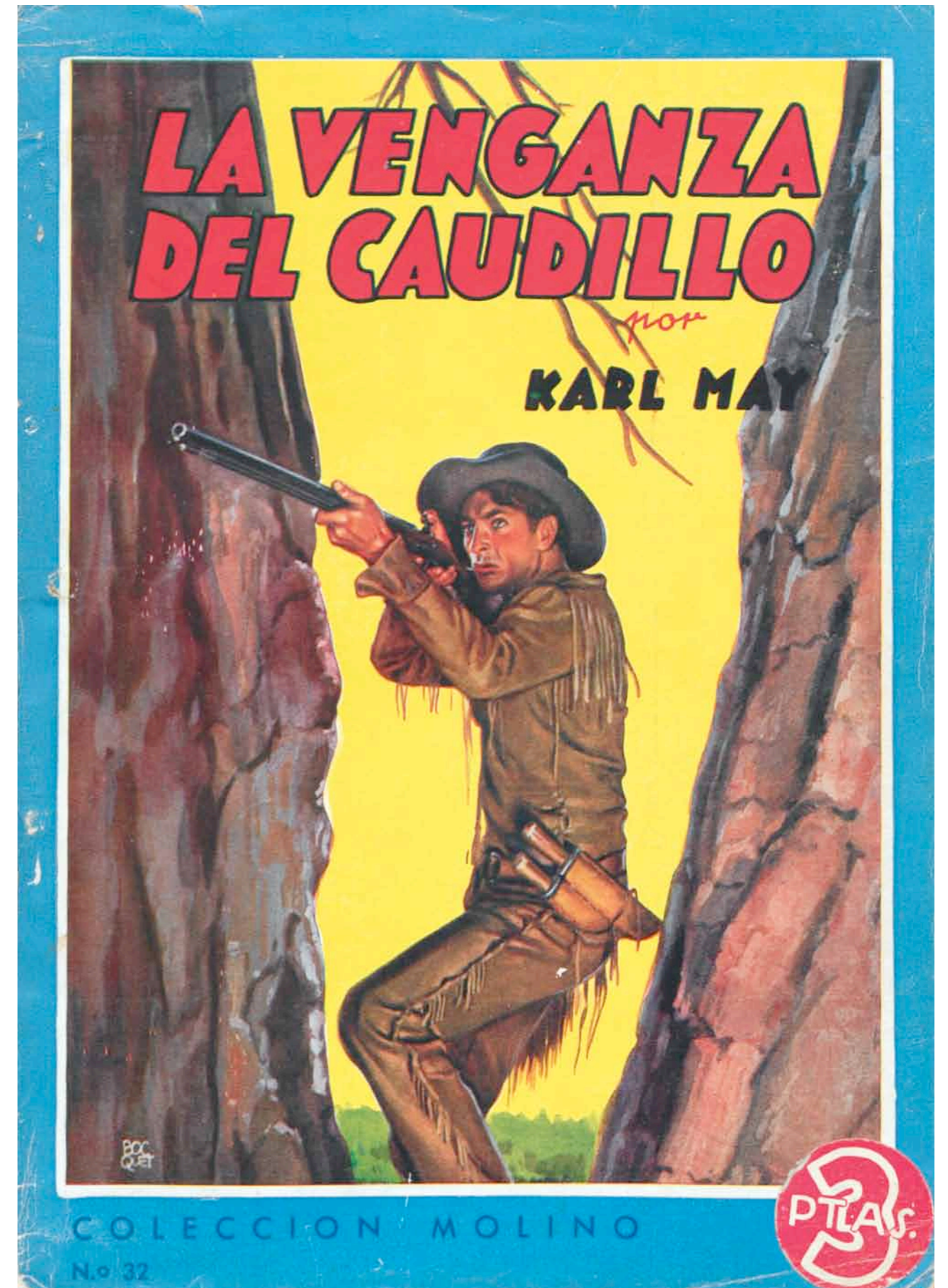
Colección Héroes del Oeste n.º 635: Trabajo con el colt



Colección Molino n.º 3: La isla misteriosa



Clíper Serie policiaca n.º 3: El secreto del acantilado



Colección Molino n.º 32: La venganza del caudillo

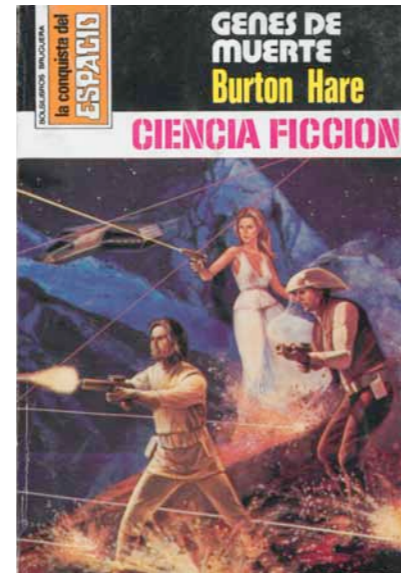
LOS AUTORES Y SUS SEUDÓNIMOS

Durante mucho tiempo, los autores locales sólo desempeñaron un papel secundario en el negocio de la novela popular en España. Los editores buscaban lanzar series temáticas y conceptos de contenido específicos. Con tal propósito, contrataban autores para que pusieran en práctica estos conceptos en las novelas. Muchos de estos autores habían comenzado su carrera editorial traduciendo textos de escritores conocidos del extranjero.

Sus nombres no eran relevantes para los productos, puesto que lo verdaderamente importante era el personaje, el tema y las portadas. A pesar del anonimato, es posible identificar a algunos autores y sus seudónimos.

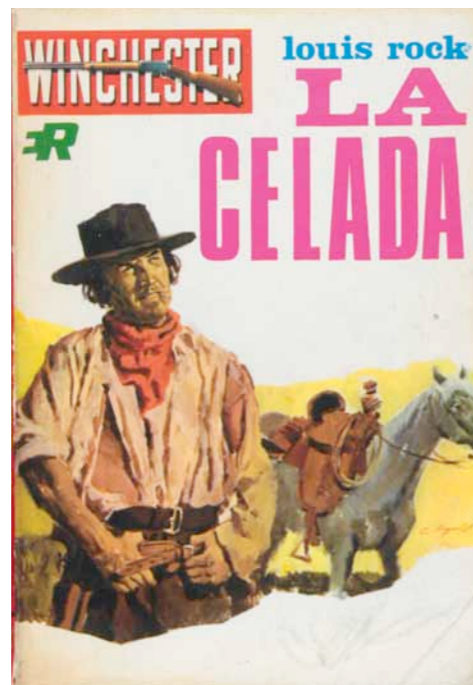
La utilización de seudónimos en la novela popular no es una característica únicamente del modelo español. Una característica compartida por la mayoría de los seudónimos de la narrativa popular, tanto para los autores foráneos y locales, es que el seudónimo elegido guardara en la medida de lo posible cierta relación con el género al que se adscribía la obra. Algunos ejemplos de autores españoles son: Burton Hare (Liró Olivé, José M^a) o Ray Silver (Hidalgo Martínez, Antonio). Al elegir su seudónimo, algunos elegían nombres extranjeros, pero no renunciaron a que su identidad estuviese presente de algún modo en su nombre de pluma. Así, algunos realizan traducciones más o menos directas de su propio nombre: Andrés Castillejos Osuna, Andrew Castle; Juan Losada Martín, John L. Martyn; o Luis Rodríguez Aroca, Louis Rock.

Sin embargo, aunque publicaban con nombre ficticio, no significaba que el autor fuese desconocido. En los años 40 y 50 ya había escritores que consiguieron establecerse y cuyos libros eran conmemorados justamente por su nombre. Los más conocidos eran p.ej. José Mallorquí, Corín Tellado o Francisco Gonzáles con su seudónimo Silver Lane y sus nombres en la portada tenía un determinado valor comercial.

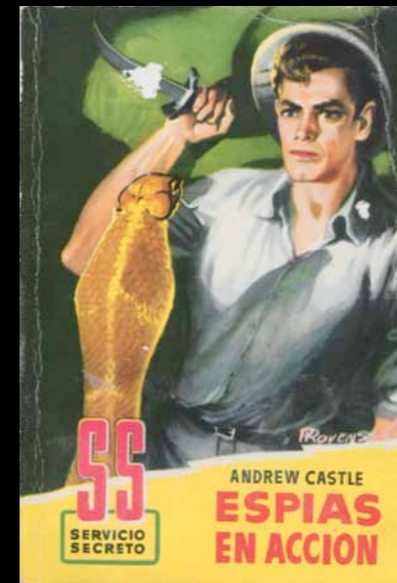


La Conquista del espacio n.º 475: Genes de muerte

Muchos de los autores habían comenzado su carrera editorial traduciendo textos de escritores conocidos del extranjero.



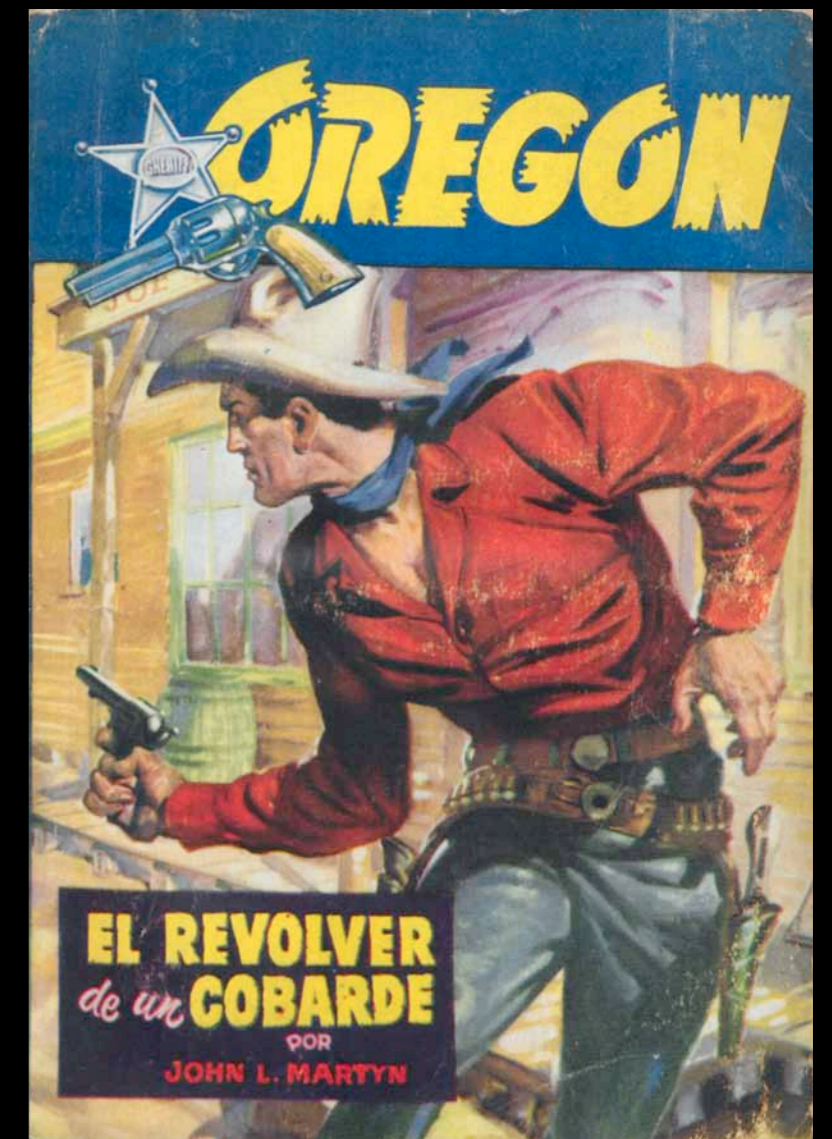
Winchester n.º 193: La celada



Servicio secreto n.º 138: Espías en acción



Silver Kane n.º 231: Camelias para la muerta



Colección Oregon n.º 40: El revolver de un cobarde

TEXTOS ITINERANTES

La distribución rápida y barata de los textos de las novelas populares fue parte de la receta del éxito de la industria editorial. Integradas en una red de producción y distribución europea, las novelas populares del extranjero llegaron pronto a la Península Ibérica. Las obras de los autores franceses fueron influyentes y muy leídas en España en el siglo XIX. La producción de novelas en el país vecino también sirvió de modelo, aunque el principal vehículo para introducir las novelas por entregas fue inicialmente la prensa. Entre 1840 y 1868 se consolidó sobre todo la novela por entregas. El concepto empresarial subyacente era atraer a suscriptores que recibían una entrega semanal de estas novelas en sus hogares. Tuvieron éxito tanto autores locales, como Enrique Pérez Escrich, Manuel Fernández y González y Luis de Val, como extranjeros, como el italiano Emilio Salgari.

Algunas de las novelas de autores españoles también pudieron continuar su historia de éxito en el extranjero.

Enrique Pérez Escrich, por ejemplo, estuvo representado con varias de sus obras en los mercados del libro portugués y brasileño durante varias décadas.

A finales del siglo XIX y principios del XX, también existían estrechos vínculos entre las literaturas populares de Norteamérica y Europa. Unas conexiones de envío rápidas y estables transportaron las historias ilustradas con colores en una u otra dirección. La piratería de textos era un concomitante no infrecuente.

La *dime novel* de EE.UU. también llegó a España y sus héroes no tardaron en tener la competencia de las adaptaciones españolas. Los *pulps* tuvieron un desarrollo similar. Las aventuras de cuatro protagonistas, publicadas originalmente por Street & Smith, aparecieron en la serie *Hombres Audaces* de la Editorial Molino: *Doc Savage*, *Bill Barnes*, *Pete Rice* y *La Sombra*. Además del placer de la lectura del público, también sirvieron de inspiración para editores y autores en España. Por ejemplo, entre 1943 y 1946, la Editorial Molino publicó *Yuma*, una serie escrita por Guillermo López Hipkiss, en la colección *Nuevos hombres audaces*, que se considera la versión española de *La Sombra*. Hipkiss, antes de convertirse él mismo en autor, tuvo un contrato durante varios años

con Molino como traductor del inglés. Sin embargo, los traductores, tan importantes para la circulación de textos entre fronteras, lenguas y continentes, a menudo no se mencionan en los números de la novela. La exportación española más importante en el campo de la novela popular fue el personaje de *El Coyote*, creado por José Mallorquí. La serie fue publicada en 120 aventuras entre 1944 y 1951 por Ediciones Clíper. Se tradujo a varios idiomas europeos y apareció en Alemania, Austria, Finlandia, Dinamarca e Italia, entre otros. Al otro lado del Atlántico, se hizo popular en Argentina y Brasil. Además, el personaje del Coyote adquirió notoriedad gracias a varias adaptaciones cinematográficas europeas y americanas.

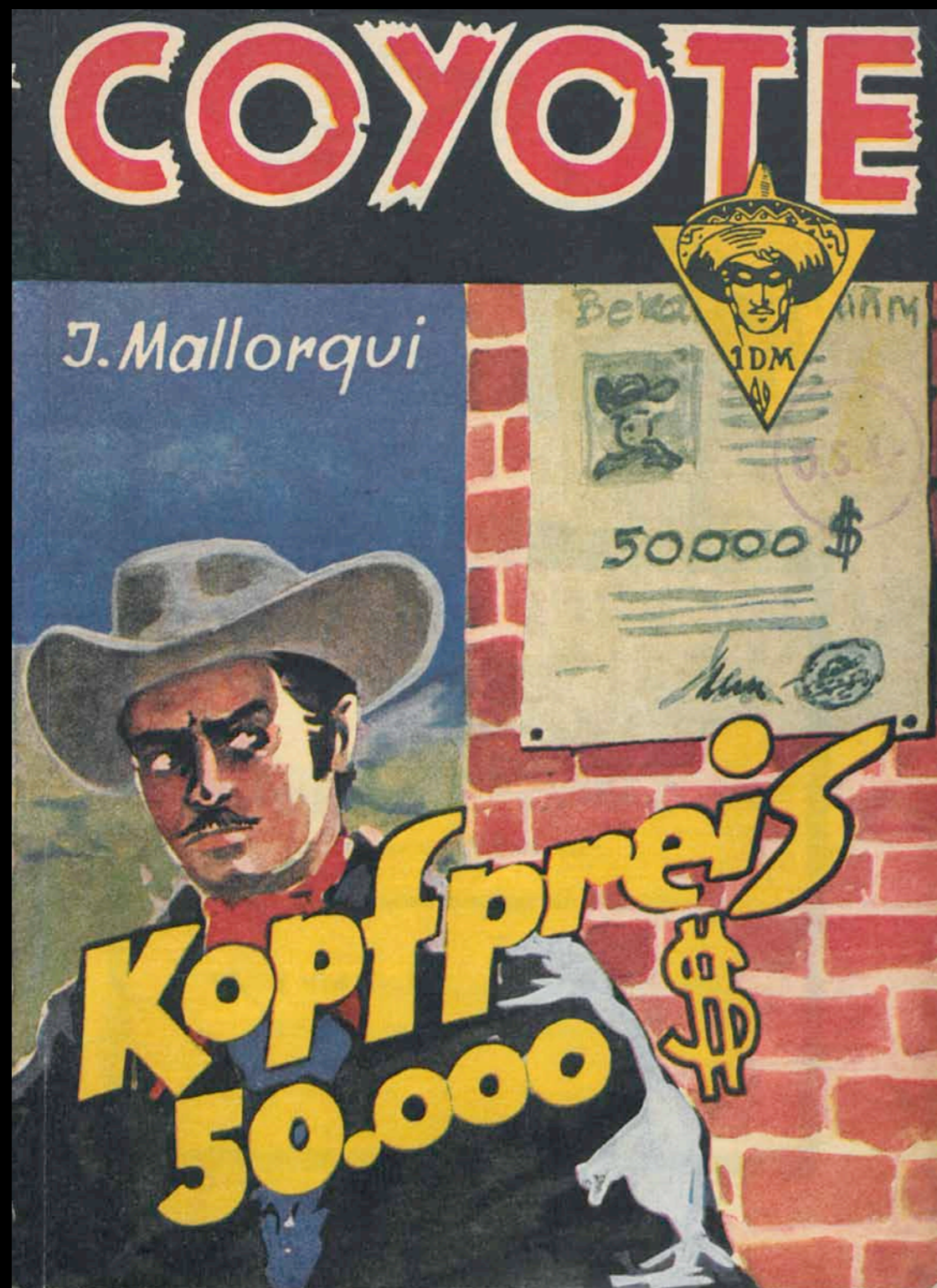
Algunas de las novelas de autores españoles también pudieron continuar su historia de éxito en el extranjero.



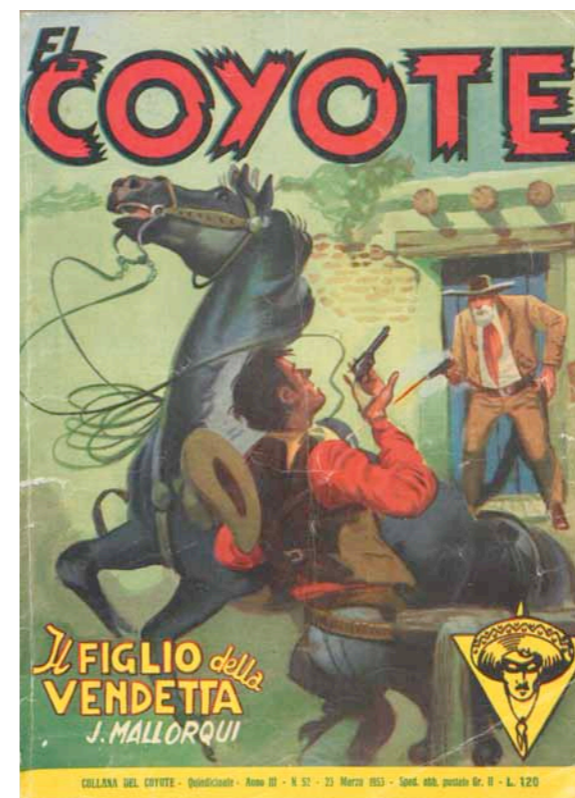
El camino del bien ó la senda del dolor (cuadernillo de promoción)



Hombres audaces. Nuevos héroes n.º 40: Yuma. La casa del cráter



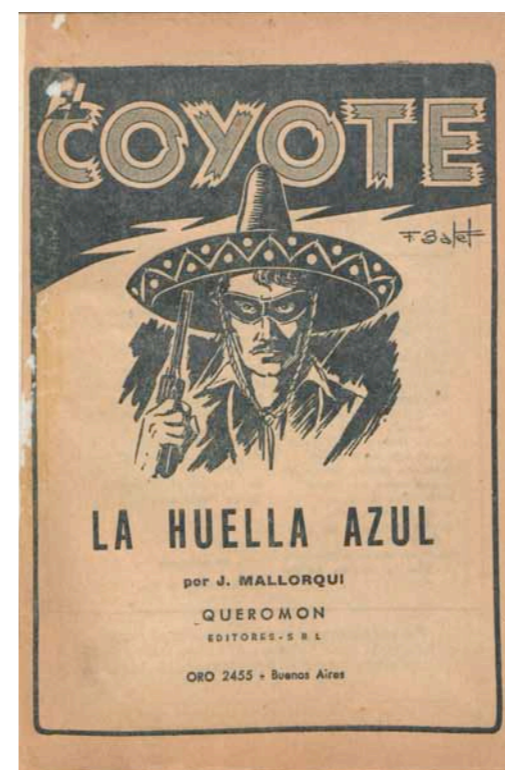
Coyote n. 72: Kopfpreis 50.000 \$ (edición alemana)



El Coyote n. 52: Il figlio della vendetta (edición italiana)



O Coyote n. 54: O final da luta (edición brasileña)



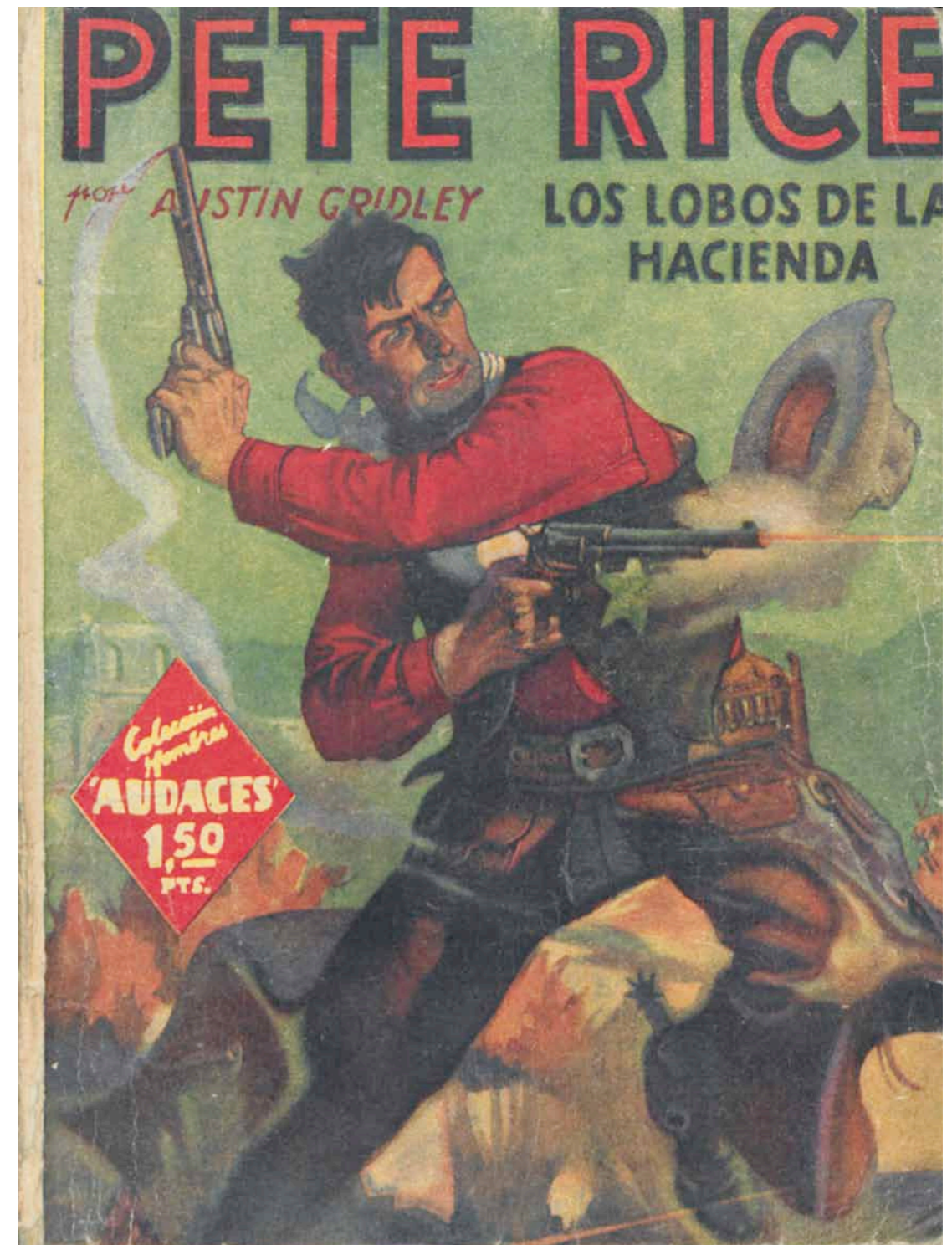
El Coyote n. 30: La huella azul (edición argentina, cara interior)



El Coyote n. 30: La huella azul (edición argentina)



Hombres audaces n.º 37: Bill Barnes. El círculo llameante



Hombres audaces n.º 31: Pete Rice. Los lobos de la hacienda

REPRESENTACIONES, CLICHÉS Y ESTEREOTIPOS

Además de entenderse como un producto que busca entretener al público lector, las páginas de la novela popular están cargadas de contenido ideológico, que no es más que el reflejo de los valores y opiniones tanto de una época, como de sus autores.

A menudo, sus portadas ilustran pasajes clave de la historia en cuestión, en las que los héroes y heroínas se encuentran en apuros: acosados por grupos aborígenes, pandillas de asiáticos o a punto de ser devorados por caníbales, las representaciones contienen una gran carga de sadismo. Más allá de la atracción que despertaban en los

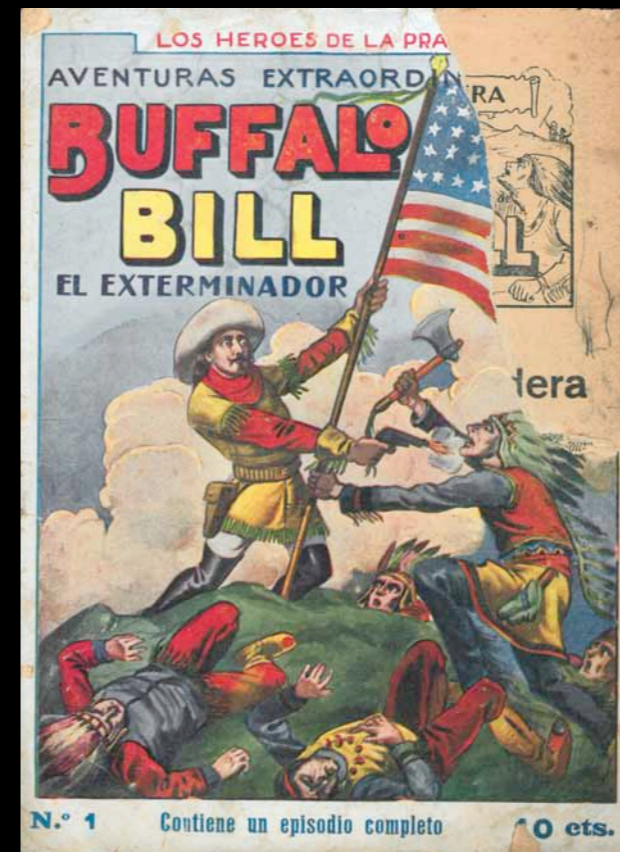
lectores estas imágenes truculentas, subyace en esta configuración la constante de presentar a los enemigos como salvajes, especímenes alejados de las virtudes morales de “la sociedad occidental”. El modesto público consumidor de la novela popular no necesariamente debía estar versado sobre lo que pasaba más allá de las fronteras de su ciudad o país: era frecuente que aquello que está más allá del mundo “civilizado” al que pertenece el lector, fuese mostrado como un mundo atroz y salvaje. La representación problemática de algunos grupos no es una característica exclusiva de la novela popular española, por el contrario, las novelas pulp norteamericanas de los años 20 o 30, así como de otros países europeos, también reproducían este tipo de estereotipos.

La novela popular también reprodujo y difundió la imagen de la mujer virtuosa para la sociedad española de la época: al ideal de mujer recatada, buena y abnegada se le opone el de la coqueta o la libertina. La constelación de los personajes a menudo se guiaba por un esquema narrativo simple que dejaba en evidencia un claro contraste maniqueísta entre las mujeres buenas y las transgresoras. El objetivo era orientar a las mujeres lectoras y aleccionarlas sobre las consecuencias de sus acciones. Finalmente, gracias a su popularidad, estas novelas se constituyeron como difusoras de los valores tradicionales y, a su vez, reflejaron el canon moral de la sociedad que las acuñó.

La representación problemática de algunos grupos no es una característica exclusiva de la novela popular española, por el contrario, las novelas pulp norteamericanas de los años 20 o 30, así como de otros países europeos, también reproducían este tipo de estereotipos.



Biblioteca Oro n.º III-65: El criado chino



Buffalo Bill. Aventuras extraordinarias n.º 1: Los héroes de la pradera



Biblioteca Oro n.º I-13: Tambores de sacrificio

DE CARÁTULAS VIVIDAS: LOS ILUSTRADORES Y LAS PORTADAS DE LA NOVELA POPULAR

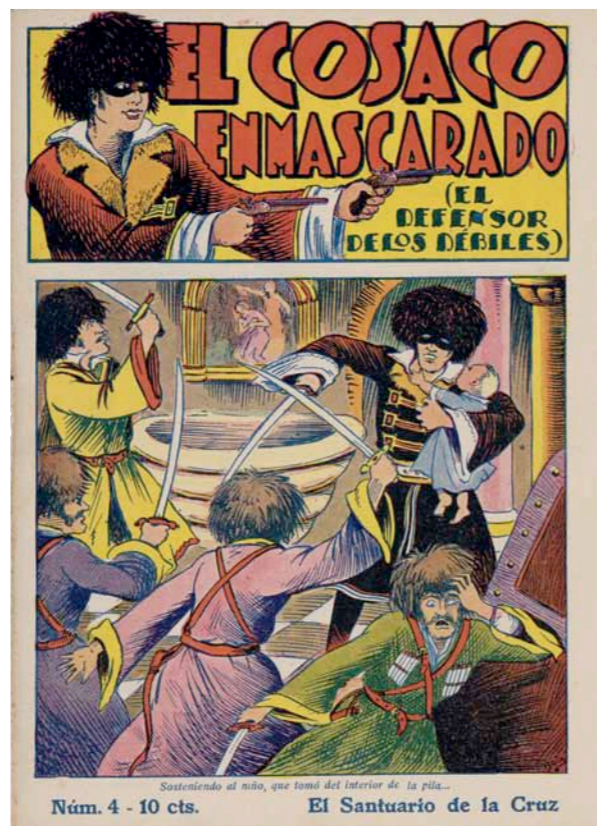
Las portadas de la novela popular se destacan por sus composiciones visuales llenas de color. Frente a una vasta oferta de publicaciones en los quioscos, los editores debían asegurarse de que su producto se distinguiese de los demás para así llamar la atención de un posible comprador. Frecuentemente, para asegurar el éxito de una nueva serie, la portada del primer número era sumamente cuidada, desplegando gran calidad artística y técnica en los aspectos visuales que no necesariamente se conservarían en los números siguientes.

Las ilustraciones usualmente representaban a los protagonistas de la serie en un momento de máxima tensión de la historia desarrollada en el fascículo: la invitación era a descubrir los eventos que han puesto al protagonista en dicha situación y a especular sobre lo que vendrá. A su vez, existe cierta predilección por las escenas truculentas provenientes de algún pasaje de la novela o por mostrar al protagonista en aprietos.

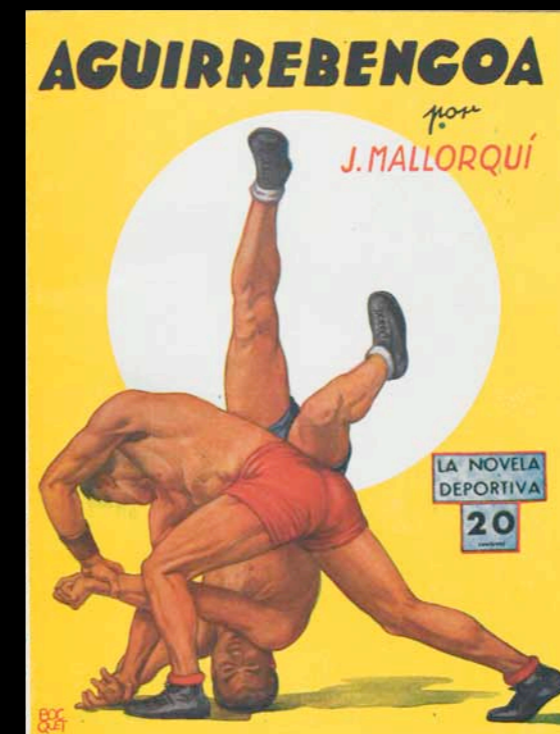
Al contrario que los escritores, los ilustradores de la novela popular apelaron menos al anonimato: a menudo, el estilo impregnado en la composición o una breve firma en un rincón de la portada revela la autoría de la ilustración.

- **Emili Boix Pagès:** (1908 – 1976), dibujante, historietista e ilustrador de origen catalán, fue colaborador de diferentes revistas de la editorial El Gato Negro. Dibujó varias de las portadas de la serie *El cosaco enmascarado*.
- **Joan Pau Bocquet:** (1904 – 1966), destacan sus portadas para la serie *Biblioteca Oro* de la Editorial Molino, como las novelas de *Charlie Chan* o las aventuras de *Hercules Poirot*, así como sus colaboraciones para algunos números de la revista *Narraciones Terroríficas*.
- **Francisco Batet:** (1921 – 2015) reconocido por ilustrar las portadas y las posteriores historietas de *El Coyote*. También ilustró la serie *El Corsario Azul*.

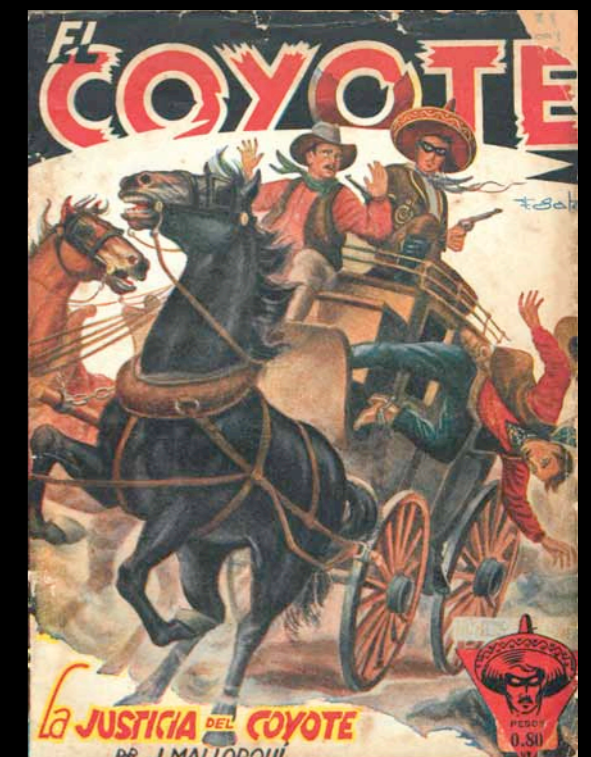
Las portadas de la novela popular se destacan por sus composiciones visuales llenas de color.



El Cosaco enmascarado n.º 4: El santuario de la cruz



La novela deportiva n.º 31: Aguirrebengoa



El Coyote n.º 13: La justicia del Coyote

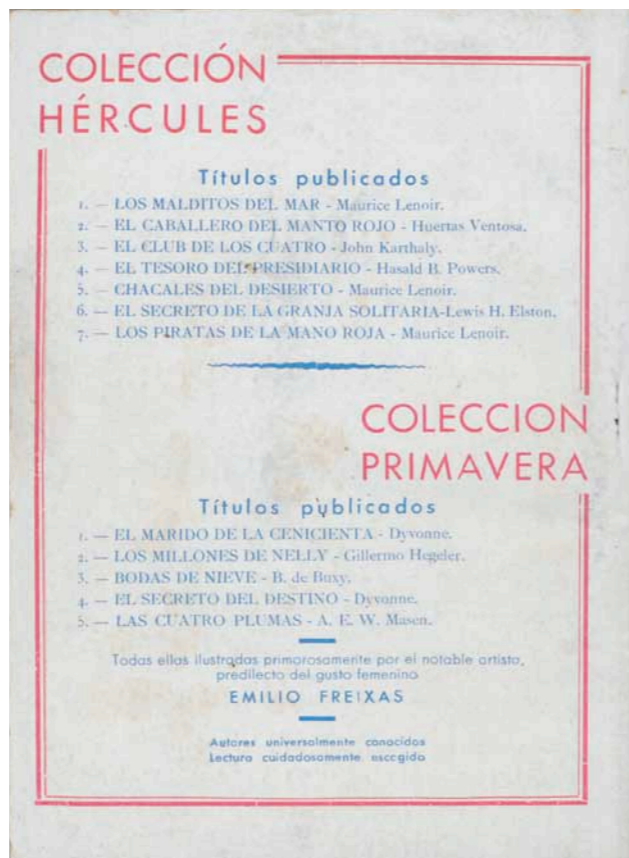
LA PUBLICIDAD

Publicitar sus propios productos, ponerlos en valor en el mercado y asegurarse un público lo más amplio posible era ya algo cotidiano para los editores en el siglo XIX. Las novelas por entregas solían tener varios miles de páginas y los fabricantes querían asegurarse lo antes posible de que había suficientes interesados. Así, los materiales promocionales circularon por todo el país, informando elocuentemente sobre los méritos de las distintas novelas cuya producción estaba prevista. Los cuadernillos de promoción solían contener el primer capítulo de una obra, dos ilustraciones, así como referencias a la excelente calidad del texto y las ilustraciones y a otros libros de la misma editorial. No era raro que se ofrecieran obsequios a los suscriptores de las entregas semanales, que se entregarían con el último de los capítulos programados, manteniendo así vivo el interés.

En el siglo XX, y con la aparición de series que aguardaban a sus compradores sobre todo en los quioscos, el reverso y el interior de las portadas se convirtieron preferentemente en espacios publicitarios. Se hacía referencia a los números anteriores de la serie que se tenía en las manos, y se llamaba la atención sobre la posibilidad de pedirlos directamente a la editorial si se los hubiera perdido. Además, se anunciaban los números previstos para la misma serie. Se mencionaban otros productos de la editorial, ya sean series o publicaciones individuales. También era habitual incluir el primer capítulo de una nueva serie como muestra de lectura en un cuadernillo.

Obedeciendo a las leyes del mercado, las novelas por entregas se retiraban sistemáticamente de la producción o no aparecían en absoluto si no se encontraban suficientes suscriptores. Las series que no encontraban una audiencia suficiente se interrumpían. Las producciones de éxito, en cambio, duraron décadas y vieron nuevas ediciones y compilaciones con *lo mejor* de la serie.

En el siglo XX el reverso y el interior de las portadas se convirtieron preferentemente en espacios publicitarios.



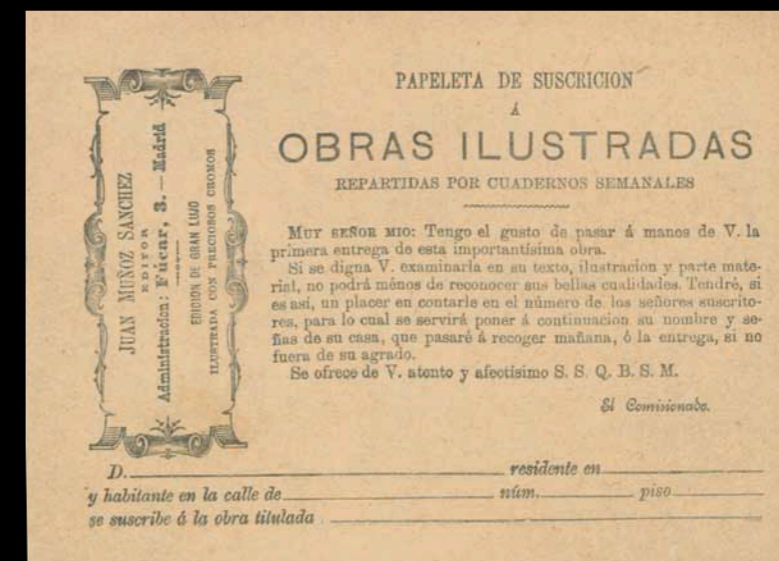
Colección Hércules n.º 7: contratapa

| NOVELAS DE AVENTURAS | | NOVELAS DE AVENTURAS | |
|--|-------------|---------------------------|-------------|
| TÍTULO | PRECIO | TÍTULO | PRECIO |
| DE GRANDES NOVELAS | | DE MUCHACHOS VALIENTES | |
| EL CORREO DE LYON | 010 080 100 | FANFAN | 500 |
| La visita al Mundo (Jules Verne) | 100 | KIKI | 150 |
| Los Tres Mosqueteros (Alexandre Dumas) | 130 | PAKO | 150 |
| El Conde de Montecristo | 035 420 350 | TONI | 200 |
| Los compañeros del Silencio (Paul Feval) | 035 245 250 | TOM Y KATTY | 150 |
| Nuestra Señora de París (Victor Hugo) | 045 | GOG | 100 |
| Los Misterios de París (Eugénio Sue) | 010 170 200 | QUINTIN | 010 420 450 |
| Treinta Años o La Vida de un Jugador | 010 080 100 | CABRIOLA | 010 170 200 |
| Los Compañeros del Silencio | 035 245 250 | ROCK | 010 080 100 |
| El Conde de Montecristo | 260 | MILIN | 010 100 100 |
| LA CABAÑA DE TOM | 010 100 100 | FRED | 010 400 450 |
| DE DETECTIVES | | | |
| BOB | 010 160 200 | KIKI | 010 360 400 |
| RIN-TIN-TIN | 010 160 150 | PAKO (bozador) | 010 320 350 |
| EL DUQUE FANTARMA | 015 060 075 | RIT | 010 120 200 |
| TIP (el hijo de Sherlock Holmes) | 010 080 100 | FANFAN | 010 400 400 |
| Colección detectivesca | 010 050 150 | JACK Y DALLY | 010 180 250 |
| PURO DE ACERO | 010 100 100 | KID CORAZON (bozador) | 010 200 200 |
| RALPH | 010 040 | COLIBRI | 010 200 200 |
| DE PIRATAS | | PILDORITA | 010 160 150 |
| DRACK | 010 280 350 | DELFIN | 010 160 200 |
| MONTBARR | 010 280 350 | FANET | 010 400 450 |
| BANSON | 010 220 250 | DE GRANDES AVENTURAS | |
| DEKER | 005 120 130 | LA NOVELA INTREPIDA | 010 100 100 |
| Los Bucaneros o Los Butras del Mar | 010 160 150 | Compañeros de Aventuras | 010 200 200 |
| RINMIEDO | 010 500 600 | Grandes Aventuras por Mar | 010 160 150 |
| El Mosquetero del Mar | 010 130 200 | Las Grandes Aventuras | 010 160 150 |
| | | Narraciones de Heróicosos | 030 150 |
| | | LA VIDA AVENTURERA | 010 120 150 |
| | | CINE DE AVENTURAS | 020 160 200 |
| | | LOS HEROES DEL AIRE | 010 160 200 |
| | | DE NORTE A SUR | 010 220 250 |
| | | En busca de Aventuras | 010 160 150 |
| | | Los Demonios de la Selva | 010 080 100 |
| | | La Aventura Infantil | 010 160 200 |
| | | Los Dramas Misteriosos | 010 050 100 |

Voltereta. El muchacho de goma n.º 1: contratapa



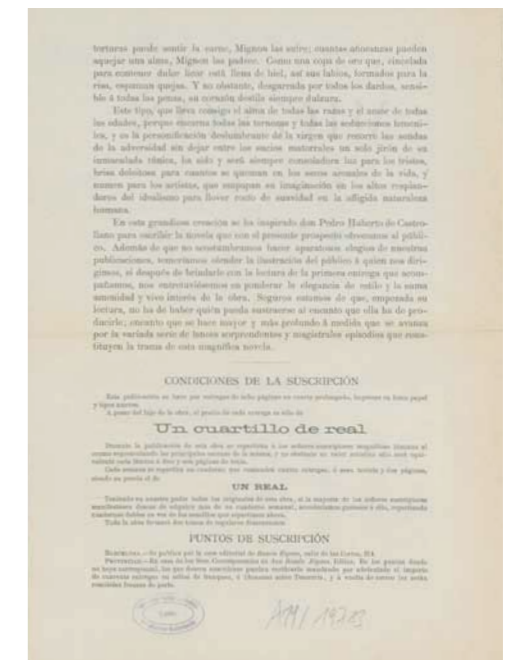
La novela emocionante. La hija de la cortesana: contratapa



Mignon ó El amor virgen... Cuadernillo de promoción. Papeleta de suscripción [1895?]



60 Mignon ó El amor virgen: novela inspirada en una de las más celebres obras del inmortal Goethe. Cuadernillo de promoción [1895?]



Mignon ó El amor virgen... Cuadernillo de promoción [1895?]

EL PÚBLICO

Sólo había un requisito previo para el consumo de la novela popular: la alfabetización. En 1860, apenas el 20 % de los 15 millones de españoles sabía leer y escribir. Cien años después, la población del país se había duplicado y el 75 % estaba alfabetizado. La población de las grandes ciudades tenía una tasa de analfabetismo inferior a la de las zonas rurales.

El desarrollo económico, sobre todo la creciente industrialización, provocó un aumento de la migración del campo a las ciudades, especialmente a la dinámica y creciente Madrid, que triplicó su población entre 1900 y 1950.

Las editoriales, los quioscos y las librerías estaban constantemente interesados en conseguir nuevos clientes y conservarlos a largo plazo. Por lo tanto, los libros y las novelas no debían ser objetos de lujo para los lectores, sino productos asequibles para la información y el ocio. La publicidad se dirigía a quienes tenían un trabajo regular remunerado y estaban lo suficientemente alfabetizados como para consumir novelas enteras. En 1899, el salario medio diario en Madrid era de 2,50 pesetas. En 1923, los trabajadores cualificados ganaban entre 7 y 13 pesetas al día, de acuerdo a la profesión. Un cuaderno de novelas podía conseguirse por una o dos pesetas en aquella época. Las novelas populares encontraron lectores fieles tanto en la clase trabajadora como en la clase media.

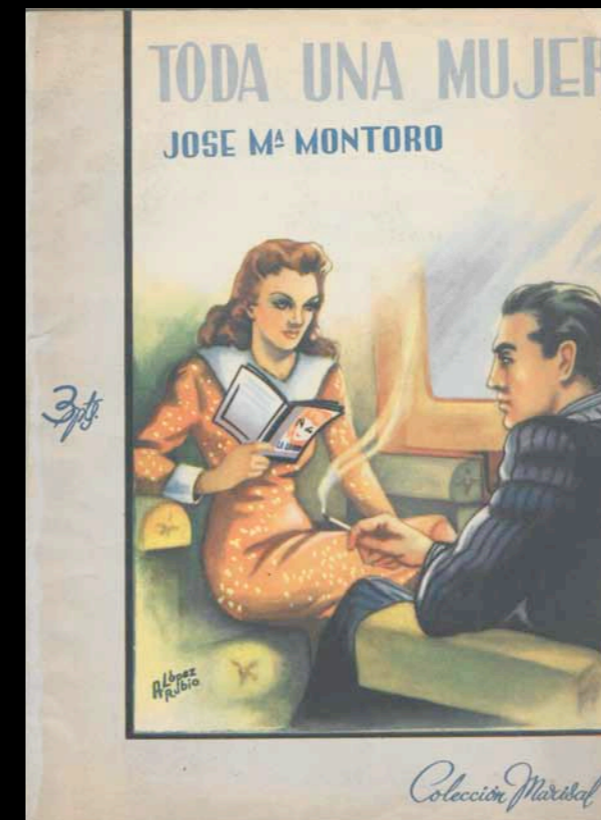
Algunas de las novelas y series estaban dirigidas a públicos específicos. En primer lugar, a las mujeres, que ya habían sido el grupo objetivo de los dramas sentimentales en forma de novelas por fascículos en el siglo XIX y se convirtieron en las destinatarias de la novela rosa en el siglo XX.

Además, existían numerosas series y novelas cuyos héroes eran niños o adolescentes y que estaban diseñadas para atraer a un público juvenil.

Las editoriales, los quioscos y las librerías estaban constantemente interesados en conseguir nuevos clientes y conservarlos a largo plazo.



La Novela de ahora n.º 29: El torpedero



Colección Marisal n.º 1: Toda una mujer



Colección Marisal n.º 2: El milagro de los ojos dormidos



El Ídolo de los ojos verdes, recorte

LAS MUJERES COMO LECTORAS

Ya a finales del siglo XVIII y hasta bien entrado el siglo siguiente, se lanzaron advertencias contra la adicción de las mujeres a la lectura. La principal crítica era que la lectura de novelas estimulaba la imaginación, corrompía la moral y distraía del trabajo. La transición de la lectura intensiva a la extensiva y el gran número de novelas disponibles hicieron que pareciera aconsejable señalar las lecturas adecuadas para las jóvenes en las revistas, los libros de etiqueta y de educación.

Sin embargo, para los editores, las mujeres fueron un grupo objetivo importante desde el principio. En los folletos publicitarios de las nuevas publicaciones del siglo XIX, se señalaba repetidamente que la novela anunciada estaba en armonía con la moral y las buenas costumbres y que no cabía esperar ninguna influencia corruptora de su lectura.

En el siglo XX, la novela rosa en particular estaba dirigida al público femenino. En las historias, que en su mayoría giran en torno a cómo las heroínas encuentran el amor verdadero sin importar cuán adversas sean las circunstancias, el final feliz suele formar parte de la trama. Sin embargo, sería un error reducir el interés lector del público femenino exclusivamente a este género. Las novelas policíacas, por ejemplo, también fueron recibidas por el público femenino en gran número.

Las protagonistas femeninas que rompían las reglas y se burlaban de las nociones conservadoras sobre el lugar adecuado de la mujer en la sociedad española eran sin duda un gran placer para las lectoras de novelas populares en torno a 1950. En este contexto, se menciona repetidamente la serie *El Encapuchado*, de G.L. Hipkiss, en la que la heroína enmascarada *La Antorcha* lucha por su familia y, al mismo tiempo, actúa como mentora de *El Encapuchado*, que, para cumplir su propio papel heroico, sigue necesitando cierto apoyo.

La principal crítica era que la lectura de novelas estimulaba la imaginación, corrompía la moral y distraía del trabajo.



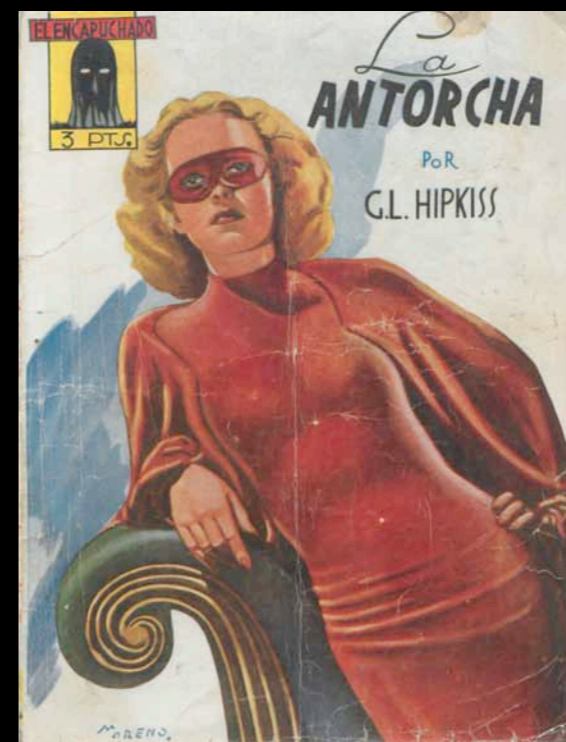
La Novela mensual n.º 5:
El error de Colette, recorte



Colección policía y misterio. ¿Cuál de ellas lo mató?



Colección popular literaria n.º 20: Celosas



El Encapuchado n.º 1: La Antorcha



Gente conocida n.º 27: 11
de Marzo de 1901, recorte

NOVELAS POPULARES PARA EL PÚBLICO JUVENIL

Con la expansión del sistema escolar público, la proporción de la población alfabetizada creció constantemente. Así, la literatura infantil y juvenil se convirtió en una línea de negocio cada vez más lucrativa para los editores desde finales del siglo XIX. Al principio, las novelas históricas, la literatura de aventuras y la ciencia ficción se hicieron populares entre este grupo destinatario. Entre los autores cuyos textos no se dirigían originalmente a un público joven, pero que eran cada vez más consumidos por éste, estaban, por ejemplo, Robert L. Stevenson y Julio Verne.

Algunas editoriales acogieron cada vez más al público juvenil. Entre ellas se encuentra Juventud, fundada en 1923 por José Zandrera, que desde entonces ha publicado miles de títulos para niños y jóvenes. Además, la editorial El Gato Negro, fundada en 1919 por Juan Bruguera Teixidó, alcanzó una importancia extraordinaria.

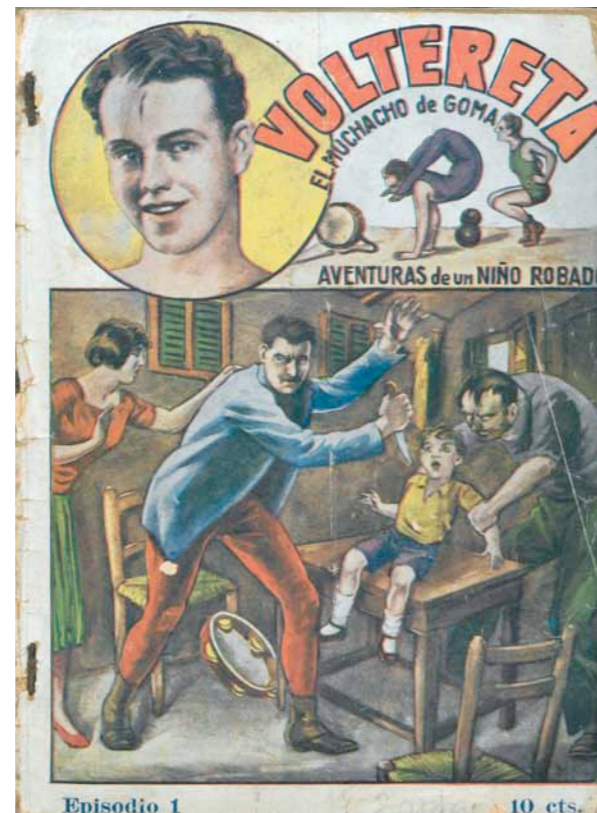
En las series para jóvenes, los héroes juveniles viven numerosas aventuras en el mar, bajo el agua, en misiones secretas, en épocas pasadas y en lugares fantásticos. La mayoría de los héroes protagonistas son varones. Sin embargo, algunas parejas de hermanos, un chico y una chica, también actúan juntos en diferentes series de folletos. Una protagonista femenina que permaneció presente en la memoria colectiva en España durante generaciones fue Antoñita la Fantástica. Originalmente un personaje de un programa de radio, las historias se hicieron tan populares que su autora, Borita Casas, las adaptó en libros para niños y jóvenes.

Sin embargo, semanarios y revistas infantiles como *Chiquitín*, *Marujita*, *Cocoliche* y *Tragavientos*, *Pinocho* y *Barrilete* también fueron importantes para la creación de hábitos de lectura y la formación de los propios gustos lectores. A diferencia de las novelas completas, las revistas ofrecían acceso a diferentes géneros de la literatura popular, así como a cuentos ilustrados y cómics en un mismo cuadernillo.

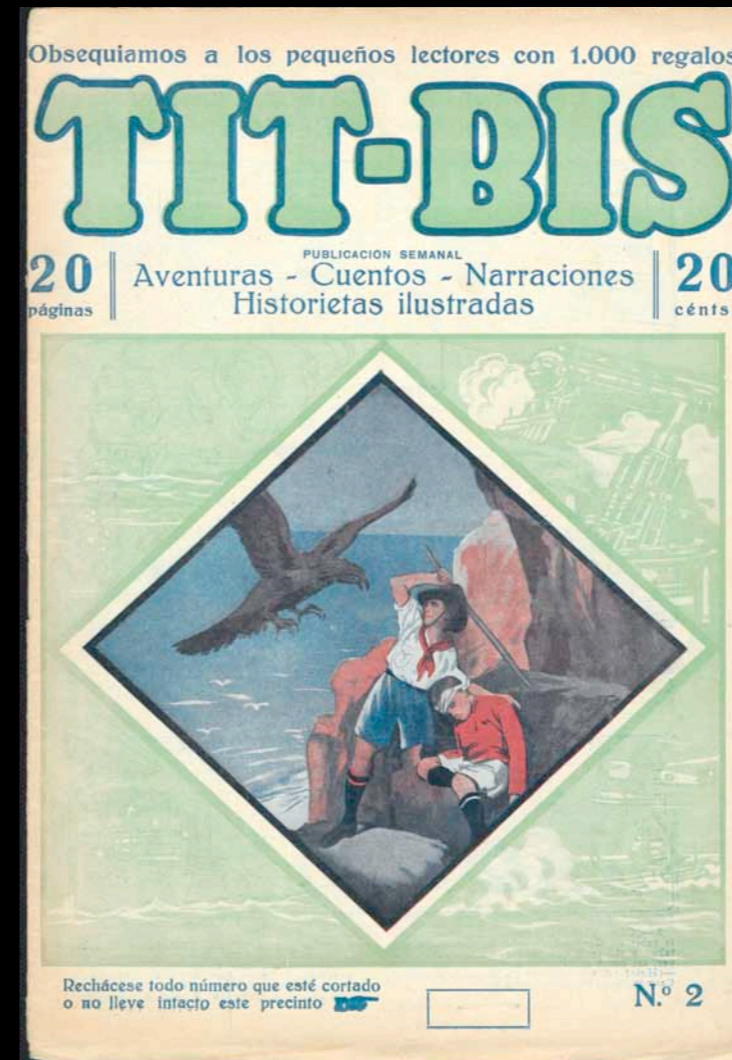
En las series para jóvenes, los héroes juveniles viven numerosas aventuras en el mar, bajo el agua, en misiones secretas, en épocas pasadas y en lugares fantásticos.



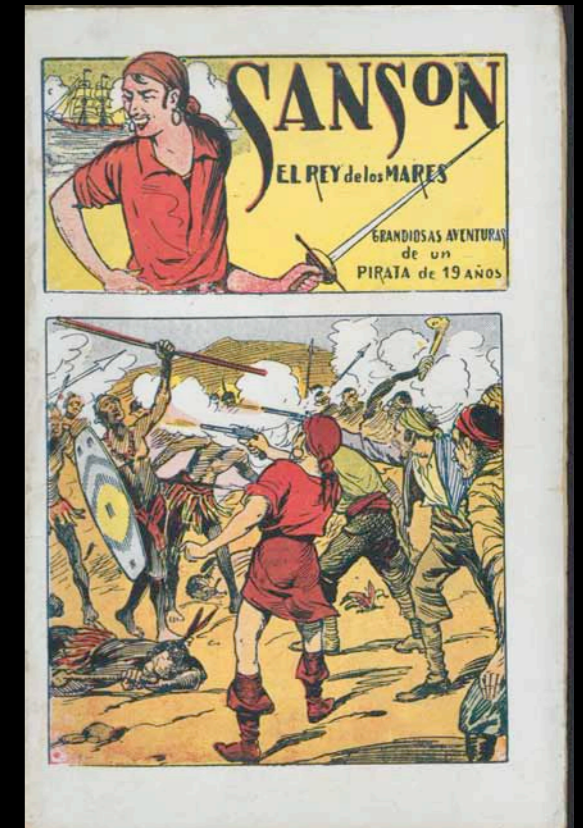
Gorriónes sin nido n.º 2, recorte



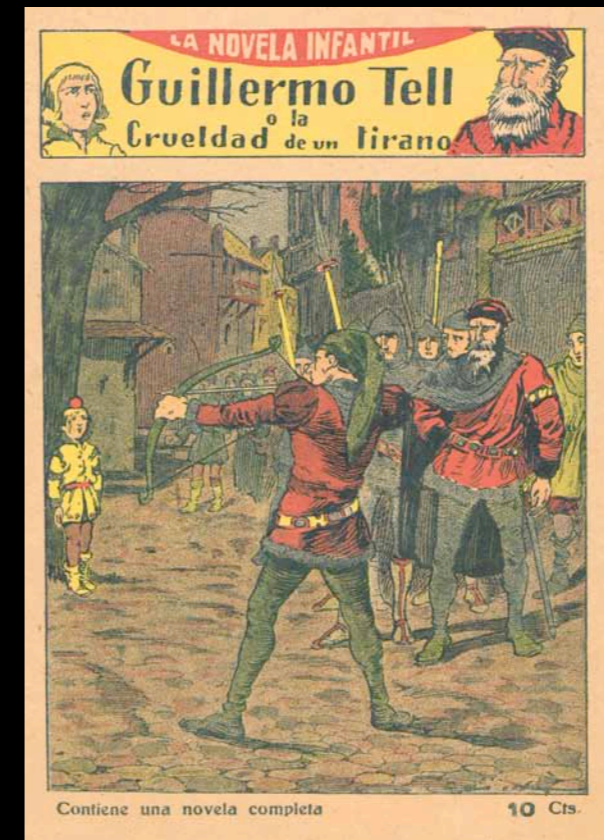
Voltereta. El muchacho de goma. Aventuras de un niño robado n.º 1



Tit-Bis. Publicación semanal n.º 2



Sanson. El rey de los mares. Grandiosas aventuras de un pirata de 19 años



Contiene una novela completa

10 Cts.



Biblioteca Oro n.º III-17: contratapa

La Novela infantil. Guillermo Tell o la crueldad de un tirano

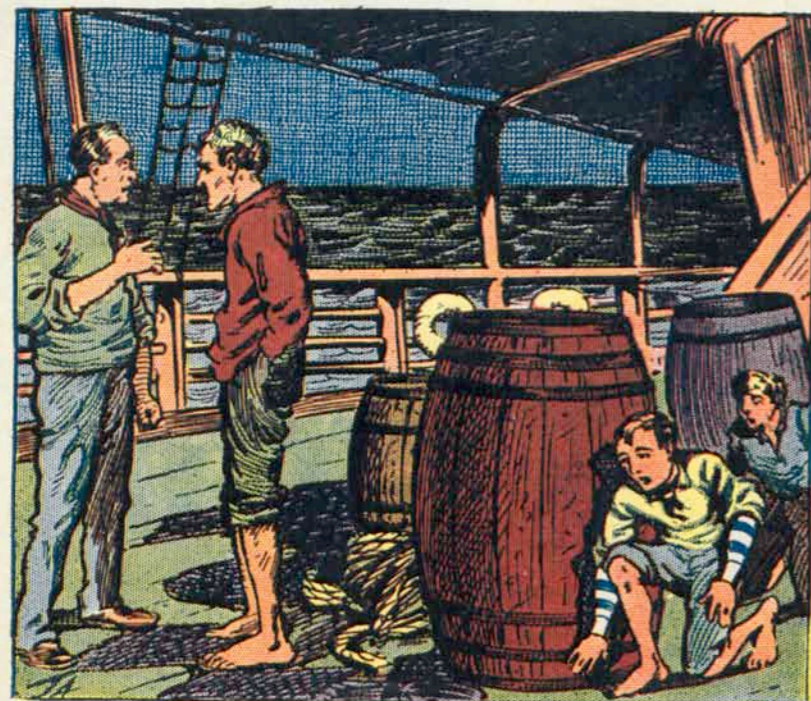
Cuad.º 2

15 Cts.

JIM-ANTON



ENTRE LOBOS DE MAR



— Porque yo soy Horacio Sidney...

Jim-Anton n.º 2: Entre lobos de mar



Colección Finn n.º 5: Claudio Volapié

LA NOVELA POPULAR ESPAÑOLA EN LAS COLECCIONES DEL INSTITUTO IBERO-AMERICANO

En la biblioteca del Instituto Ibero-Americano se prestó atención desde muy pronto a los distintos formatos de la literatura popular. El inicio lo hizo la ahora única colección de Robert Lehmann Nitsche, la llamada Biblioteca Criolla, que llegó al Instituto ya en 1939. Siguiéron más colecciones: Literatura de Cordel de Brasil, Impresos populares de México y cancioneros de Perú. Todas estas colecciones se están desarrollando sistemáticamente en el IAI.

Desde 2018, la novela popular española también está representada con más de 50.000 objetos. En este año, la colección privada más extensa que se conoce sobre este tema fue adquirida directamente de su dueño por el IAI. A lo largo de varias décadas, Fernando Eguidazu ha acumulado piezas bastante sorprendentes que permiten a los investigadores de hoy en día rastrear el desarrollo de la novela popular en España. Las publicaciones argentinas que forman parte de la colección, por ejemplo, permiten rastrear la movilidad transatlántica de textos, ilustraciones y editores. Los folletos publicitarios del siglo XIX nos dan a conocer las primeras estrategias de venta, y numerosos pastiches de Sherlock Holmes cuentan siempre nuevas historias de crímenes.

Esta colección también se sigue ampliando intencionadamente en el Instituto Ibero-Americano. Por ejemplo, la adquisición en 2019 de la colección Rafael Esteban Catalán de ciencia ficción fue una importante incorporación.

Introducción a la colección Fernando Eguidazu

El trabajo de catalogación y digitalización de la colección Fernando Eguidazu llevará años. Sin embargo, en el marco de un proyecto financiado por la Encargada del Gobierno Federal de Alemania para Cultura y Medios de Comunicación 2019–2022, ya se han catalogado y escaneado las obras del siglo XIX. En las Colecciones Digitales del IAI se irán poniendo a disposición paso a paso objetos de la colección, independientemente del tiempo y el lugar.



La Colección Fernando Eguidazu de la Novela Popular Española en el Instituto Ibero-Americano

