



# UN MADRID DE NOVELA... NEGRA



Comunidad  
de Madrid

**UN  
MADRID**  
**DE  
NOVELA...  
NEGRA**



**Comunidad  
de Madrid**

Nos gustaría poder decir que Madrid ha sido cuna de la novela negra en España, pero este honor le está reservado a Barcelona donde, desde sus primeras manifestaciones, autores y editores han prestado más interés al género.

Sin embargo, esto no ha supuesto un obstáculo para que Madrid, desde los primeros pasos de la novela criminal, haya sido un marco recurrente sirviendo de escenario a tramas que reflejan los más turbios ambientes de la capital.

Ya en los comienzos de la novela criminal, autores como Galdós o Pardo Bazán, sin que se les pueda adscribir completamente al género, -como muchos años después harían en el teatro de humor Mihura y Jardiel Poncela-, situaron nuestra capital como escenario de algunas de sus obras, en las que se incorporaban elementos de crimen y misterio.

Con el auge de este género, desde el último tercio del siglo xx, Madrid, con su efervescente vida económica y cultural, sus barrios acomodados, sus suburbios y su mezcla de culturas y de gentes, se ha convertido en un lugar ya clásico en el que incluso autores nacidos en otros puntos del mapa, como Vázquez Montalbán o Juan Madrid, sitúan sus tramas y utilizan la ciudad como un personaje más de sus relatos.

Lleno de matices y contrastes, Madrid es un lugar que interactúa con los personajes, que influye en ellos y es, a su vez, influido por las historias que en él se desarrollan.

Madrid, en la totalidad del territorio de su Comunidad, con la irrupción de nuevos autores y localizaciones, con sus contrastes y sus contradicciones sigue siendo hoy una inagotable fuente de inspiración para escritores que buscan, desde el género, mostrar los misterios y los peligros, pero también la riqueza, la grandeza y las paradojas de una sociedad viva y compleja.

Con esta exposición queremos describir la estrecha relación de Madrid con este género literario, su papel protagonista de estas historias de crímenes y policías y ladrones, que no es otra cosa que el reflejo crítico del conjunto de nuestra sociedad.

Mariano de Paco Serrano  
Consejero de Cultura, Turismo y Deporte



PRESIDENTA DE LA COMUNIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Isabel Díaz Ayuso

CONSEJERO DE CULTURA, TURISMO Y DEPORTES

Mariano de Paco Serrano

VICENCONSEJERO DE CULTURA, TURISMO Y DEPORTE

Luis Fernando Martín Izquierdo

DIRECTOR GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL Y OFICINA DEL ESPAÑOL

Bartolomé González Jiménez

SUBDIRECTORA GENERAL DEL LIBRO

Isabel Moyano Andrés

---

## UN MADRID DE NOVELA... NEGRA

Sala de exposiciones de la Biblioteca Regional de Madrid.

Del 26 de septiembre de 2025 al 11 de enero del 2026

---

### EXPOSICIÓN

#### ORGANIZA

Dirección General de Patrimonio  
Cultural y Oficina del Español.

Subdirección General del Libro

#### COMISARIA

Tania Serrano Benítez

#### ASESOR AL COMISARIADO

Lorenzo Silva

#### DISEÑO

PeiPe Estudio, s.l.

#### TRANSPORTE

InteArt. S.L.

#### COORDINACIÓN

Área de Difusión y Publicaciones

### CATÁLOGO

#### EDITA

Comunidad de Madrid

#### TEXTOS

Juan Cortés.

Àlex Martín Escribá.

Javier Rivero.

Javier Sánchez Zapatero.

Tania Serrano Benítez.

Lorenzo Silva

#### DISEÑO Y MAQUETACIÓN

PeiPe Estudio, s.l.

#### IMPRESIÓN

Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid

© de la edición: Comunidad de Madrid

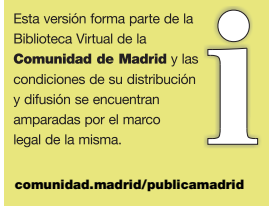
© de los textos: sus autores

© de las imágenes: Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Regional de Madrid, Biblioteca del Instituto Geográfico Nacional, Real Academia de la Lengua Galega, Arnd v. Wedemeyer Arturo Espinosa, Miguel Ángel Masegosa, de sus autores

DL: M-14611-2025

ISBN: 978-84-451-4192-2

Impreso en España – *Printed in Spain*



La Subdirección General del Libro ha hecho todo lo posible para identificar a los propietarios de los derechos intelectuales de las imágenes reproducidas en esta publicación. Se piden disculpas por los posibles errores u omisiones y se agradecerá cualquier información adicional de derechos no mencionados en esta edición para, en caso de tratarse de un requerimiento legítimo y fundamentado, buscar una solución equitativa.

# ÍNDICE

[ 09 ]

Madrid entre líneas: ecos intertextuales  
y dialogismo en la novela negra madrileña  
Tania Serrano Benítez

[ 51 ]

Los tres grandes percusores  
Lorenzo Silva

[ 63 ]

Madrid y la novela negra: la ciudad  
no parecía tener horizonte  
Javier Sánchez Zapatero

[ 73 ]

Madrid y Barcelona, geografías negras  
Àlex Martín Escribà

[ 83 ]

Un paseo por el Madrid más negro:  
evolución de la representación de la  
Comunidad de Madrid en el género criminal  
Javier Rivero Grandoso

[ 97 ]

Madrid: la dama que nunca dejó de ser niña  
Juan Cortés



# Madrid entre líneas: ecos intertextuales y dialogismo en la novela negra madrileña

Tania Serrano Benítez

Universidad Complutense de Madrid

*Madrid en la novela... negra* constituye un viaje literario por la narrativa negra madrileña desde Miguel de Cervantes hasta nuestros días. En este recorrido, planteado de modo diacrónico, se pretende recoger, analizar y presentar al visitante los rasgos literarios de aquellas novelas pertenecientes al género policiaco en las que el espacio geográfico de la Comunidad de Madrid aparece representado de un modo característico y reseñable. Además, la intención final de este peculiar camino no reside únicamente en recoger y presentar al lector las características literarias, formales y constitutivas de las novelas negras o policiacas que suceden o se ambientan en la Comunidad de Madrid, sino en mostrar un rasgo transversal de este tipo de narrativa: la intertextualidad.

La intertextualidad, también denominada dialogismo e, incluso, polifonía, suele ser abordada desde la disciplina textual de la Pragmática<sup>1</sup> como la relación que un texto establece con otro mediante procedimientos variados, así como la utilización de textos ajenos en uno propio de

---

<sup>1</sup> Disciplina que estudia el lenguaje en su relación con los hablantes, así como los enunciados que estos profieren y las diversas circunstancias que concurren en la comunicación. (Real Academia Española, s.f.).

manera explícita o implícita (Centro Virtual Cervantes, s.f.). Asimismo, conviene recordar que «el término intertextual hace referencia a una relación de reciprocidad entre los textos, es decir, a una relación entre ellos, en un espacio que trasciende el texto como unidad cerrada» (Villalobos, 2003:137). Desde esta perspectiva, la intertextualidad supone el reconocimiento de que todo nuevo texto se sitúa implícita o explícitamente en conjunción con otros textos del pasado de los que es relectura, imitación, parodia... o que, simplemente, le permite «existir». Cada texto es intertextual, lo que implica que su creación está determinada por textos previos (o pre-textos) y que debe ser interpretado teniendo en cuenta estos textos (Luzón, 1997: 136). Por este motivo, este estudio pretende mostrar cómo y mediante qué recursos la novela negra ambientada en Madrid alude a esos textos previos. Cuando planteemos la intertextualidad en las novelas que nos ocupan, manejaremos «dos alcances fundamentales del controvertido y ambivalente vocablo: la relación entre un texto y otros que le preceden, o bien la inclusión en un texto literario de un fragmento literal o levemente manipulado de otro texto ajeno» (Montes y Rebollo, 2006: 157).

El campo de la relación intertextual es muy amplio, por lo tanto, en estas líneas nos centraremos mayoritariamente en la intertextualidad lingüística, entendiéndose la misma como la relación que un texto literario mantiene desde su interior con otros textos, sean estos literarios o no. No obstante, en algunos autores, también hallamos referencias culturales pictóricas, cinematográficas, musicales y/o audiovisuales que también serán recogidas y analizadas. Debido a este particular fenómeno pragmático dialógico, el lenguaje de la novela negra madrileña se acaba convirtiendo en «el lugar de encuentro entre el ser humano y el significado» (Reyes, 1990: 13). De este modo, el juego intertextual, en sentido amplio, es

tan rico que no imaginamos una novela negra situada en Madrid aislada de la voz ajena. (Martínez Fernández, 2001: 51)

En cuanto a los orígenes de este fenómeno, se atribuye a Julia Kristeva (1969: 190) el término y la noción de «intertextualidad», derivados de la teoría de Mijaíl Bajtín, para quien el hombre es un ser dialógico, inconcebible sin el otro. Mijaíl Bajtín (1895-1975) no empezó a ser conocido en Occidente hasta la década del sesenta, momento en que se reeditó su trabajo sobre Dostoievski (1969), el cual fue empleado por Julia Kristeva y Tzvetan Todorov (Martínez Fernández, 2001: 52-53). El concepto de intertextualidad ha recorrido ya un largo camino desde que Julia Kristeva forjó el término en el conocido artículo publicado en 1967 «Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman» (438-465), incorporado dos años después a su *Semiotiké* (1969: 190). Atribuyendo, como decíamos, el descubrimiento a Bajtín, Kristeva propone el texto literario como interpenetrado de voces o palabras ajenas: «Todo texto se compone como un mosaico de citas, todo texto es una absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad, se instala la de intertextualidad, y la lengua poética se lee, al menos, como doble» (Martínez Fernández, 2001: 54).

La intertextualidad se instala, como vemos, como un estatuto cimentador de la textualidad. La novela policiaca madrileña presenta, así, un carácter dinámico y heterogéneo, no es algo único ni autónomo, ni cerrado en sí mismo, sino abierto a otros textos. Este hecho, además de conducir inevitablemente al lector hacia otros autores y obras, plantea al mismo tiempo el desafío de la lectura entre líneas. La intertextualidad implica que un texto puede hacer referencia a otro de manera explícita (en la cita de un fragmento textual literal o en la mención de un autor u obras concreto, por ejemplo) o implícita (a través de la alusión de una obra o texto sin



nombrarla de modo directo). De este modo, se genera un diálogo entre los textos que enriquece el alcance de la narrativa negra madrileña, pues la significación de esta se integra en una red más amplia de sentidos y asociaciones. Por ello, observaremos que la mera idea de la intertextualidad, interiormente dialógica, representa en el discurso la constante presencia de la palabra ajena (Beristáin, 2006: 31).

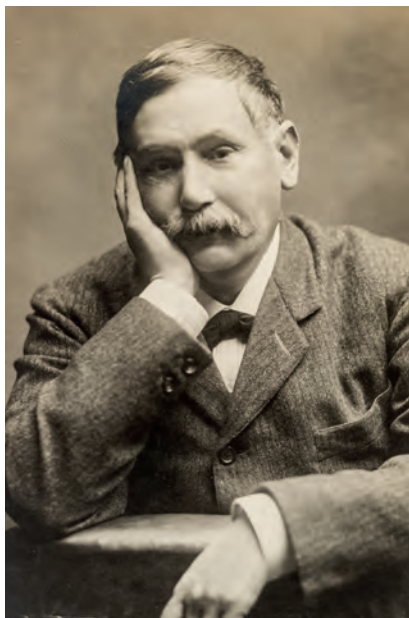
Nuestro particular camino por el dialogismo en la novela negra madrileña da comienzo en el Siglo de Oro, concretamente en Miguel de Cervantes y sus *Novelas ejemplares* (1613), pues ya en *La fuerza de la sangre* hallamos un proceso de investigación de un agravio sufrido por su protagonista, Leocadia. Si continuamos con este particular recorrido, los primeros vestigios de la novela negra hispánica como tales se hallan en el Realismo. De este modo, encontramos las obras de Pedro Antonio de Alarcón (*El clavo*, 1853), Benito Pérez Galdós (*La incógnita*, 1889) y, de modo más sobresaliente y posterior al de los dos anteriores escritores, las de Emilia Pardo



George Vertue y William Kent. *Retrato de Cervantes Saavedra por él mismo*. Londres, 1738. Estampa en aguafuerte y buril. Biblioteca Nacional de España. IH/2067/2/1.

Inocencio Medina Vera, *La fuerza de la sangre*. 19?? Acuarela y gouache. Biblioteca Nacional de España, DIB/18/1/3425.





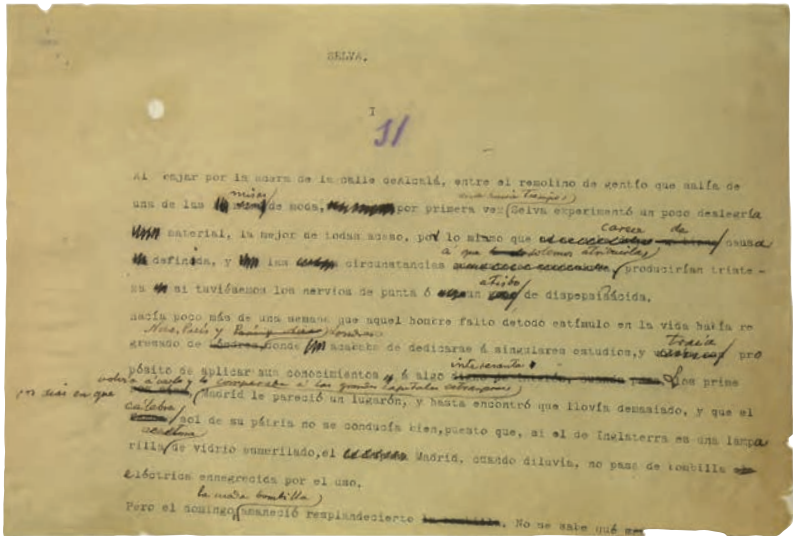
Kaulak (estudio fotográfico), *Benito Pérez Galdós*. 1924. Fotografía. Biblioteca Nacional de España, 17/71 (14)/2.



Gamonal. *Retrato de Emilia Pardo Bazán*. 1914. Biblioteca Nacional de España, ER/4314.

Bazán (*La gota de sangre*, 1911 y *Selva*, inédita hasta el año 2021 y editada por José María Gago en Ézaro junto con *La gota de sangre* en el volumen *Los misterios de Selva*).

Desde las novelas realistas de finales del siglo xix e inicios del siglo xx hasta llegar a la narrativa policiaca de Francisco García Pavón con la serie *Plinio*, pionero de la novela policiaca española, se observa cierto vacío literario en esta tendencia narrativa, pues la novela negra, detectivesca, policíaca o criminal se ha caracterizado por ser un género llamativamente tardío en la tradición española en comparación con las historias literarias europeas y americanas. La falta de libertades imperante



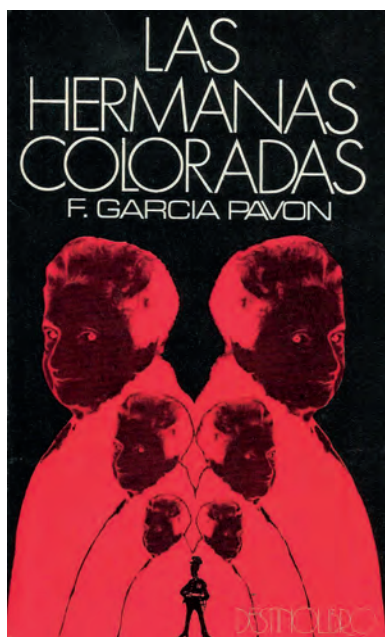
Emilia Pardo Bazán. Mecanoescrito corregido de la novela *Los misterios de Selva*. Real Academia Galega.

en nuestro país durante buena parte de siglo xx justifica y explica la tardanza de la presencia de este género narrativo, pues el contexto político impedía el nacimiento de un tipo de novelística cuya máxima es la revisión y crítica de la realidad que envuelve y en la que se inserta el ser humano. Por ello, habría que esperar hasta los años setenta y ochenta del siglo xx para que, una vez instaurado el sistema democrático, pudiese surgir un análisis crítico del mismo.

No obstante, entre la publicación en 1911 de *Selva* y el surgimiento de la serie de *Plinio* en los años cincuenta del siglo xx, aunque de menor calado y relevancia literarias, hallamos cierta narrativa policiaca en la narrativa hispánica que precede o antecede el surgimiento del género en España de la mano de García Pavón. Conviene, pues, recordar al lector que







*Las hermanas coloradas: Plinio en Madrid. Destino, Barcelona, 1972.*

aparición de Plinio data de 1953, en la novela *El Quaque*. No obstante, de toda la narrativa protagonizada por Plinio, en esta exposición hemos seleccionado *Las hermanas coloradas* (1970), novela ganadora del Premio Nadal en la cual Plinio se desplaza desde Tomelloso hasta la capital madrileña para la investigación de un crimen. En *Las hermanas coloradas*, el mayor hallazgo de dialogismo se encuentra en el ámbito del periodismo, pues resulta prácticamente imposible concebir a Plinio sin la lectura de su *Lanza* (García Pavón, 1970: 38): «Compró el *Lanza*, periódico de la provincia, en casa Quinito, y volvió a su despacho de la G.M.T.».

Igualmente, hallamos alusiones hemerográficas a la *Revista de Occidente*<sup>2</sup> en boca de Lotario, eterno número dos de Plinio (1970: 37): «Braulio, si hubieses estudiado escribirías en la *Revista de Occidente*...». Además, resulta curiosa la intertextualidad literaria mediante la cual García Pavón dialoga con su propia creación novelesca, concretamente con *El reinado de Witiza*, de 1968 (1979: 72): «intentando que

---

2 Publicación cultural y científica española de divulgación académica fundada en 1923 por Ortega y Gasset. Fue difundida tanto en Europa como en Hispanoamérica.



Antonio el Faraón contara su proyecto [...] cuya culminación está cronicada en *El reinado de Witiza*, estuvieron hasta la media noche». Asimismo, el narrador de *Las hermanas coloradas* cita, incluso, a García Pavón en un curioso juego metaliterario (1979: 110): «fueron rememorando los días de la República en Tomelloso, que Paquito García Pavón [...] pintó en sus *Cuentos republicanos* y en *Los liberales*».

Tras el nacimiento de la novela negra en España, la siguiente etapa que abordamos en este particular viaje es la de la Transición. En el plano de la novela negra madrileña, hemos acotado este periodo comprendido entre los años 1975 y 1982, etapa en la que resulta crucial la figura de Manuel Vázquez Montalbán y su detective, Pepe Carvalho. Seguramente, ningún lector sitúe a Carvalho en ámbito geográfico de la Comunidad de Madrid, pues la serie *Carvalho* se enmarca en la ciudad de Barcelona. A pesar de ello, Carvalho realiza dos incursiones a Madrid. La primera de ellas se encuentra en *Asesinato en el Comité Central* (1981), mientras que la segunda se halla en *Asesinato en Prado del Rey* (1987). Pepe Carvalho es un investigador de personalidad compleja y gustos refinados que destaca por su afición por la lectura, de modo que hallamos en él grandes huellas de dialogismo.

Así, en *Asesinato en el Comité Central*, destaca la presencia de Antonio Machado (1981: 18): «Carvalho comprobaba que



Arturo Espinosa. Manuel Vázquez Montalbán. 2015.

no se podía ir a un concursillo como aquel llevando el espíritu marcado la consigna de Machado: *Duda, hijo mío, de tu propia duda*», Le Carré (1981: 37): «–Acabarás actuando de extra en una novela de Le Carré», Dámaso Alonso (1981: 60): «–Madrid es una ciudad de un millón de chalecos» o Haveman (1981: 168): «Se situó junto a Carvalho y cogió un libro rojo de uno de los montones ofrecidos. *Comunismo en libertad*, de Robert Haveman».

Por su parte, en *Asesinato en Prado del Rey*, es curiosa la alusión al *Cantar de Mío Cid* por parte de Cifuentes, uno de los guionistas de TVE (1987: 10): «Entre los muchos motivos que tengo para asesinar a gente de este oficio figura el de que me pasé un año convirtiendo la historia del Cid en cuarenta guiones». Además, destaca el repaso literario por los gustos de Castro, uno de los personajes cruciales de la novela (1987: 12): «Castro era un lector pluralista que últimamente había degustado *El perfume* de Suskind o *La insostenible levedad del Ser* de Kundera». Asimismo, en el plano de la intertextualidad literaria, resulta de obligada mención la alusión a la poesía de Jaime Gil de Biedma en una curiosa conversación que roza lo absurdo entre Carvalho y Sánchez Bolín (1987: 31):

–Ahí tiene una chimenea. Escoja el libro que quiera y quémelo.

–Oriénteme.

–¿Por el precio, la encuadernación, la editorial, el contenido?

–Suelo inspirarme por la memoria. Mi cultura es mi memoria.

–Coño. Habla usted como un poeta de la generación del cincuenta. Coja aquel de allí, el de color gris. Son los poemas completos de Jaime Gil de Biedma. Quémelo y no se preocupe, tengo otro ejemplar. ¿Ha leído usted a Jaime Gil de Biedma?

–Eso solo lo confesaré en presencia de mi abogado.

[...]

–*Nada hay tan triste como una habitación para dos, cuando ya no nos queremos demasiado...*

Por último, el juego polifónico lleva a Vázquez Montalbán a citar en *Asesinato en Prado del Rey* al propio Juan Madrid, creador de la serie *Toni Romano*, con el fin de establecer un paralelismo entre Romano y Carvalho (1987: 51):

–Que el viejo estaba pesado con un guion sobre el asesinato de Araquistain y que quería colocárselo a un guiripa privado, un Toni Romano gallego que había venido de Barcelona.

–¿Quién es Tony Romano?

–¿Pero usted no lee? Y luego dicen que la juventud *rockera* es la que no lee. Es el personaje de algunas de las novelas de Juan Madrid.

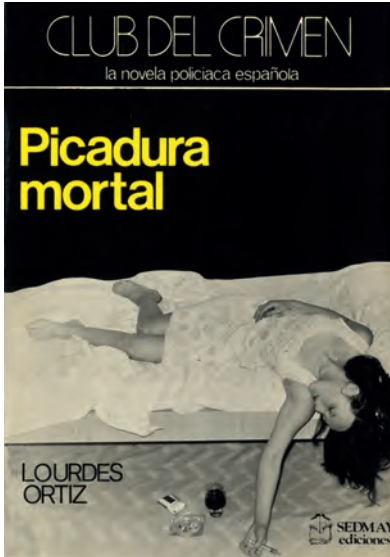


Manuel Vázquez Montalbán. *Asesinato en Prado del Rey y otras historias sórdidas*. Editorial Planeta, Barcelona, 1987.

Asimismo, en este periodo, destacan ciertas novelas que también transitan por los espacios madrileños. Hallamos, pues, las producciones de escritores como Julián Ibáñez, quien en los años ochenta del siglo pasado comenzó su andadura por la narrativa policiaca (*No des la espalda a la paloma*, 1983). Sus obras, junto con las del ya citado Vázquez Montalbán, Juan Madrid, Andreu Martín, Jaime Fuster, Carlos Pérez Merinero o Francisco González Ledesma, se sitúan en el marco de la renovación del género negro surgido al

acabar el régimen franquista. De la trayectoria novelística de Julián Ibáñez (serie *Bellón*), hemos seleccionado por su especial vinculación con Madrid *Gatas salvajes* (2015), *Todas*

*las mujeres son peligrosas* (2015), *Violentemente pelirroja* (2018) y, en especial, *El soplón* (publicado en el año 2000 bajo el título de *Se busca*), el cual transcurre en la ciudad periférica de Móstoles. Precisamente, en *El soplón* (2000: 106), es llamativo el dialogismo que se establece con *Vida de Santa Teresa*, obra que consulta Bellón para investigar acerca de la Belladona: «La bibliotecaria me indicó al dorso del libro para que echara un vistazo. *Vida de Santa Teresa*, era el título del libro en letras doradas de imprenta».



Lourdes Ortiz, *Picadura mortal*. Sedmay, Madrid, 1979.

Igualmente, cabe mencionar la narrativa policiaca de Lourdes Ortiz, especialmente *Picadura mortal* (1979), donde Bárbara Arenas, la investigadora, vuela desde Madrid hasta Tenerife para investigar la muerte Ernesto Granados, un magnate de la industria tabaquera. Dentro de las novelas de Ortiz, se vinculan también con Madrid *En días como estos* (1981) y *Cara de niño* (2002). Asimismo, es preciso citar a Juan Madrid y su Toni Romano, el cual protagoniza *Un beso de amigo* (1980), de especial relación con la geografía madrileña; *Las apariencias no engañan* (1982); o *Cuando llegue la mañana* (2024). Son obras también de Juan Madrid relacionadas con Madrid *Flores, el Gitano* (1989, serie

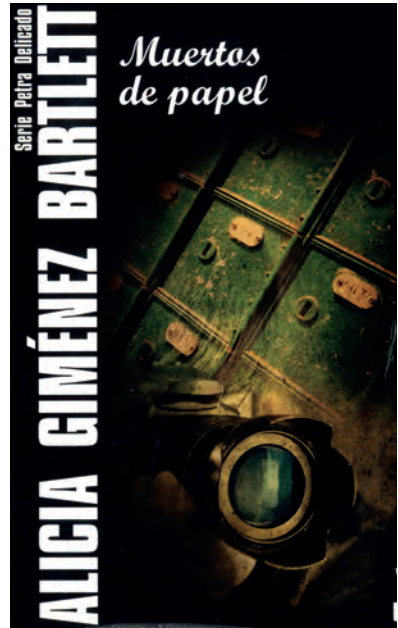
*Brigada Central*), *Nada que hacer* (1984), *Días contados* (1993) o *Tánger* (1997).

Para cerrar esta etapa, resulta ineludible recoger la producción narrativa policiaca de Jorge Martínez Reverte y Carlos Pérez Merinero. Le corresponden al primero las novelas negras de la serie *Julio Gálvez* como *Demasiado para Gálvez* (1979), *Gálvez y el cambio del cambio* (1995) o *Gálvez en la frontera* (2001), en el cual Gálvez acompaña a Takako Mishina, periodista de un diario japonés, a visitar algunos museos de Madrid. Por el camino, un joven magrebí roba el bolso donde la joven guardaba unos comprometedores papeles, hecho que propicia que Julio Gálvez se desplace por numerosas localizaciones de la capital española (Museo del Prado, Museo Thyssen, Museo Reina Sofía, Malasaña, Paseo de la Castellana, Jardín Botánico, Café Comercial, etc.). Por su parte, es autoría de Carlos Pérez Merinero *Días de guardar* (1981), que transcurre por completo en el espacio de Madrid. Si ahondados en la intertextualidad, en *Gálvez en la frontera* (Martínez Reverte, 2001: 42), destaca el dialogismo literario y musical, con la mención a la obra literaria de Musil y Pessoa: «Volví a casa, rememorando a Musil y Pessoa y a sus personajes desalentadores y perplejos» o a Bob Dylan y Faulkner (2001: 83): «me tracé el plan más apetecible de los posibles: ir a casa pronto, poner un par de discos de Dylan y dormirme leyendo por centésima vez unas cuantas narraciones de Faulkner».

El próximo periodo que trata nuestra exposición es el del cambio de siglo, es decir, el que comprende la transición entre finales del siglo xx (1982) y la llegada del siglo xxi. En este transcurso, hemos seleccionado a los autores cuya narrativa policiaca presenta a Madrid como un espacio significativo, trascendente y destacado como Arturo Pérez Reverte (*El maestro de esgrima*, 1988 y *La tabla de Flandes*, 1990),



Arturo Pérez-Reverte, *La tabla de Flandes*. Editorial Alfaguara, Madrid, 1990.



Alicia Giménez Bartlett, *Muertos de papel*. Booket, Barcelona, 2011.

Antonio Muñoz Molina (*Beltenebros*, 1989), Lorenzo Silva con su serie *Bevilacqua y Chamorro* (*El lejano país de los estanques*, 1998; *El alquimista impaciente*, 2000; *La niebla y la doncella*, 2002; *Nadie vale más que otro*, 2004; *La reina sin espejo*, 2005; *La estrategia del agua*, 2010; *La marca del meridiano*, 2012; *Los cuerpos extraños*, 2014; *Donde los escorpiones*, 2016; *Tantos lobos*, 2017; *Lejos del corazón*, 2018; *El mal de Corcira*, 2020; *La llama de Focea*, 2022; *Las fuerzas contrarias*, 2025), Alicia Giménez Bartlett (*Muertos de papel*, 2000), José Ángel Mañas (*Caso Karen*, 2005; *El honor de los Campeador*, 2007; *Sospecha*, 2010; y *Todos iremos al paraíso*, 2016), César Mallorquí (*El juego de Caín*, 2007 y *El juego*



de los herejes, 2010) y Jerónimo Tristante y la serie Víctor Ros (*El caso de la viuda negra: Las investigaciones del inspector Víctor Ros, entre Madrid y Córdoba, a finales del siglo XIX*, 2008; y *El misterio de la casa Aranda*, 2008).

En el caso de Arturo Pérez-Reverte, hallamos notorios casos de intertextualidad literaria en *El maestro de esgrima*: «folletines encuadernados de Dumas, Víctor Hugo, Balzac... Había también unas *Vidas Paralelas*, un Homero muy usado, el Enrique de Ofterdingen de Novalis, varios títulos de Chateaubriand y Vigny» (1988: 54), «—Creo que Cervantes escribió algo sobre eso. Con la diferencia de que usted es el hidalgo que no sale a los caminos, porque los molinos de viento los lleva dentro» (1988: 116). Por su parte, el dialogismo pictórico se convierte en el eje vertebrador de *La tabla de Flandes*, donde la referencia a *La partida de ajedrez*, de Pieter Van Huys, constituye el epicentro argumental de la novela.

En el caso de Lorenzo Silva y su serie *Bevilacqua y Chamorro* las referencias intertextuales son tan numerosas, complejas y relevantes que necesitaríamos dedicar a este aspecto un monográfico en exclusiva; no obstante, trataremos de recoger aquí las más llamativas. En este sentido, es preciso insistir en que «son innumerables las situaciones en las que se mencionan canciones, series de televisión, películas, novelas del género policíaco, libros y tratados de psicología y los medios de comunicación social en general» (Castro, 2016: 27). Antes de analizar las referencias intertextuales, el dialogismo y la polifonía propiamente dichos, conviene plantear también las influencias de la tradición hispánica que Lorenzo Silva maneja en las novelas que nos ocupan (Belloni y Crippa, 2015: 198): «Yo reivindico permanentemente mi conexión con la tradición literaria española del Siglo de Oro: el *Lazarillo de Tormes*, Cervantes y Mateo Alemán hasta Villarroel»



Lorenzo Silva, *El lejano país de los estanques*. Destino, Barcelona, 1998.

Ahondando ahora en las alusiones intertextuales procedentes de la literatura hispánica –y también universal–, es conveniente comenzar por profundizar en los propios títulos de las novelas, pues «the first of these allusions are found in the titles of the novels. The most transparent of these is *La niebla y la doncella*, the third book in the series, which clearly recalls Shubert's *Death and Maiden* in both title and theme. *El lejano país de los estanques* is more obscure, however, in its allusion to a passage from Virginia Woolf's *The Waves* (1931)» (Craig-Odders, 2018). Además de estas referencias intertextuales que figuran en los títulos

de *La niebla y la doncella* (Silva 2000) y *El lejano país de los estanques* (Silva 1998), son notables también aquellas que titulan *La reina sin espejo* (Silva 2005) y *La estrategia del agua* (Silva 2010), pues ambas aluden, indirectamente, a *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll (Silva, 2005: 379): «así fue como conoció, y no pudo resistir, la soledad inmensa y definitiva de la reina sin espejo» y al filósofo chino Sun Tzu (Silva, 2010: 183): «La naturaleza del agua es evitar lo alto e ir hacia abajo; la naturaleza de los ejércitos es evitar lo lleno y atacar los vacíos». Tal vez la más significativa y llamativa polifonía literaria que figura en la serie *Bevilacqua* y *Chamorro* por su plena vinculación con la más pura historia literaria española sea la inserción en el prefacio

de las doce novelas y los dos libros de relatos breves que componen la colección de citas procedentes del *Lapidario*, un peculiar texto de Alfonso X el Sabio.

Algunas de las más llamativas voces intertextuales de Lorenzo Silva figuran en *La estrategia del agua* y *La marca del meridiano*, las dos novelas de la serie *Bevilacqua y Chamorro* en las que la ciudad de Madrid constituye un espacio más protagonista. En *La estrategia del agua* conocemos que el tono de llamada cuando el teléfono de Vila suena pertenece a Robe Iniesta (Silva, 2010: 70): «la voz rota de Robe Iniesta atacando el estribillo de *Estado policial* comenzó a aullar desde el bolsillo de mi americana». Además, en el reconocimiento de la habitación de la víctima, Vila se fija con curiosidad en las últimas lecturas que esta estaba realizando (2010: 79): «Así que respiré hondo y me acerqué a la mesilla de noche. [...] El que estaba encima se titulaba *Termópilas*. [...] Justo a continuación, en una cuidada y reciente edición, Óscar tenía *El arte de la guerra*, de Sunzi (antes conocido como Sun-Tzu). Y de bajo de este, los escritos de Epicteto». Seguramente, el dialogismo literario más hermoso que figura en *La estrategia del agua* se produce cuando Vila, en un paseo nocturno por la Plaza de España, se encuentra con la estatua de Don Quijote y Sancho Panza (2010: 282):

Bajé a saludar a mi viejo amigo de la lanza y a su compadre, que cabalgaban en mitad de la noche con el entusiasmo intacto. No sé temblar ante un trapo de colores, pero confieso que ante aquellos dos tipos sentí al instante erizárseme el vello, y que, si alguna es mi bandera y mi pertenencia, ellos la representan como nadie. Tomé el metro allí mismo, en Plaza de España.

Igualmente, las alusiones a la cultura audiovisual, concretamente a las series que Vila ve con su hijo o en solitario son frecuentes: «—¿Sesión intensiva de *The Wire*?» (2010: 170),



Jean-Pierre Dalbéra. Fotografía de Don Quijote y Sancho Panza detalle del monumento a Miguel Cervantes en la Plaza de España. Madrid.

«—*Más barato que el Prozac*. Es lo que pone en la cafetera que tienen en el hospital de *House* (2010: 206).

En *La marca del meridiano* (2012: 393) la polifonía literaria con Carme Riera resume, explica y da sentido a la historia sentimental de Vila y Anna, un amor de juventud que Vila dejó en Barcelona antes de asentarse en Madrid:

—Miró el mar, ese mismo mar, lloró un poco y me dijo: *Te deix, amor, la mar com a penyora*.

[...]

—Tuviste suerte —dijo—. Alguna otra te habría sacado los ojos.

—No era suya, la frase. La tomó de un relato de una escritora balear, Carme Riera. Lo leí luego.

Si pasamos ahora a la narrativa de Alicia Giménez Bartlett, destaca la polifonía que emplea Petra Delicado para describir las características del equipaje de su subinspector, pues alude a «Retrato», el poema que abre *Campos de Castilla* (1912), de Antonio Machado (Bartlett, 2000: 92): «Más tarde pude comprobar que el equipaje del subinspector era aún más sucinto. Viajaba ligero como los hijos de la mar».

En *Caso Karen* (Mañas, 2005) la intertextualidad abarca el ámbito musical y pictórico, con la mención a las composiciones de Joaquín Sabina (2005: 37-38): «en la incorporación a la autopista se encontró con un atasco monumental que sobrellevó gracias a la cinta de Joaquín Sabina, su cantante favorito» y, en especial, a la obra artística de Frida Kahlo, la cual es citada por los investigadores de la novela para explicar la relación de la víctima con su pareja (200: 64): «¿Recuerdas el famoso autorretrato de Frida Kahlo, donde se le ve la columna rota y unos clavos hundidos en cada punto de dolor? Pues la columna rota de Pilar era su relación con Velasco, y esos clavos cada uno de los éxitos de Karen».



Berna González Harbour. *Verano en rojo*. RBA Editores, Barcelona, 2012.

La última etapa que abordamos en esta investigación se corresponde con la novela policiaca madrileña del siglo XXI, caracterizada por su abundancia, riqueza, variedad y calidad literaria. De este modo, hallamos autores como Rafael Reig (*Sangre a borbotones*, 2002; *Guapa de cara*, 2003 y *Todo está perdonado*, 2011), Javier Menéndez Flores (*El adiós de los nuestros*, 2006 o *Todos nosotros*, 2020), Óscar Urrea (*A timba abierta*, 2008; *Impar y rojo*, 2009 y *Bacarrá*, 2011), Marta Sanz y su serie Zarco (*Black, black, black*, 2010; *Un buen detective no se casa jamás*, 2012 y *Pequeñas mujeres rojas*, 2020), Paco Gómez Escribano (*El círculo alquímico*,

2011; *Yonqui*, 2014; *Mánguis*, 2016; *Cuando gritan los muertos*, 2018 o *Después de la derrota*, 2024), Berna González Harbour y su serie *Comisaria Ruiz* (*Verano en rojo*, 2012; *Margen de error*, 2014 o *El sueño de la razón*, 2019), David Llorente (*Te quiero porque me das de comer*, 2014), Rafael Guerrero (*Ultimátum*, 2015 y *Yo, detective*, 2018), Carme Chaparro y su trilogía *Ana Arén* (*No soy un monstruo*, 2017; *La química del odio*, 2018 y *No decepciones a tu padre*, 2021), Luis Roso (*Aguacero*, 2016; *Primavera*, 2018 o *Todos los demonios*, 2021), Esther García Llovet (*Cómo dejar de escribir*, 2017; *Sánchez*, 2019 y *Gordo de feria*, 2020), Marta Robles (*A menos de cinco centímetros*, 2017; *La mala suerte*, 2018 y *La chica que no supiste amar*, 2020, protagonizadas todas ellas por el detective Tony Roures), Inés Planas (*Morir no es lo que más*



duele, 2018 o *Antes mueren los que no aman*, 2019), Roberto Sánchez (*Asesinos de series*, 2018 y *Salvarás a mis hijos*, 2021), Juan Gómez Jurado y su serie *Antonia Scott* (*Reina Roja*, 2018; *Loba Negra*, 2019 y *Rey Blanco*, 2020), Carmen Mola con *La Bestia* (2018) o la serie *Elena Blanco* (*La novia gitana*, 2018; *La red púrpura*, 2019; *La nena*, 2020; *Las madres*, 2022 y *El clan*, 2024), Santiago Díaz con *Talión* (2018) y su serie *Indira Ramos* (*El buen padre*, 2021; *Las otras niñas*, 2022 e *Indira*, 2023), José Manuel González (*Viaje a la locura*, 2019), Guillermo Galván (*Tiempo de siega*, 2019; *Morir en noviembre*; 2021), Noemí Trujillo y Lorenzo Silva y su serie *Inspectora Manuela Mauri* (*Si esto es una mujer*, 2019; *La forja de una rebelde*, 2022 y *La innombrable*, 2024), Carlos Salem y su serie *Dalia Fierro y Severo Justo* (*Los que merecen morir*, 2021; *Madrid nos mata*, 2022 y *Los dioses también mueren*, 2023), Daniel P. Espinosa (*Demonio de nuestros pecados*, 2022), Teresa Cardona y su serie *Karen Blecker / Brigada Cano* (*Los dos lados*, 2022; *Un bien relativo*, 2022 y *La carne del cisne*, 2023), Carlos Augusto Casas (*La ley del padre*, 2023 o *Ya no quedan junglas adonde regresar*, 2024), Carmen Martínez Pineda (*Barro en los ojos*, 2023), Marto Pariente (*Las horas crueles*, 2023 y *Hierro viejo*, 2024) y Eduardo Bastos (*Oculto entre las sombras*, 2024).



Marto Pariente. *Hierro viejo*. Siruela, Madrid, 2024.

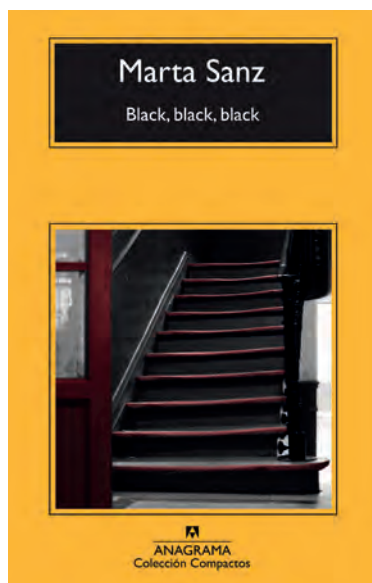
En el caso de Rafael Reig (*Sangre a borbotones*, 2002; *Guapa de cara*, 2004; y *Todo está perdonado*, 2011) y su Madrid distópico, es llamativo el dialogismo que se produce en el ámbito bíblico: «–Eclesiastés 1, 18: *quien añade saber, añade dolor*» (2002: 54) y literario: «Miré la Olivetti [...] y las fotografías de la pared: el san Baudelaire retratado por Etienne Carjat [...], un san Gabo escribiendo a mano descalzo y dos estampas de san Rubén Darío» (2002: 94). La polifonía musical más notoria y predominante en *Guapa de cara* (2004) es la de Los Secretos, la cual se acaba convirtiendo en el *leitmotiv* de Lola Eguíbar: «En la radio sonaba una versión en inglés de *Sobre un vidrio mojado*, la vieja canción de Los Secretos que yo siempre recordaba en el español de mi infancia» (2004: 18), «seguían poniendo versiones de anglo en las antiguas canciones de Los Secretos. Ahora sonaba *La calle del olvido*» (2004: 54), «La canción que tarareaba por dentro después de acostarme con Carlos Vilorio era *Si estás a mi lado me siento mejor*, de Los Secretos» (2004: 92), «en la radio sonaban Los Secretos: *Sobre un vidrio mojado / escribí su nombre sin darme cuenta*» (2004: 187), «fuimos al Angie, al Morgensten y al Penta [...] donde seguían poniendo canciones de Enrique Urquijo: *No quiero, si desaparezco, / que nadie recuerde quién fui. / Agárrate fuerte a mí, Maríá, [...]*». Por último, en *Todo está perdonado* (2011, 346), la polifonía se da, principalmente, a través de la canción *Si nos dejan*, de Luis Miguel, la cual supone el acompañamiento musical en la despedida entre Clot y Rosario Valverde: «–*Si nos dejan* –casi cantó Clot. *Si nos dejan, nos vamos a vivir a un mundo nuevo*».

Por su parte, Marta Sanz en *Black, black, black* maneja las referencias a los autores norteamericanos paradigmáticos del género negro como Raymond Chandler o Dashiell Hammett de forma magistral (Sanz, 2010: 16): «Un chulé anodino [...] que no cuenta con ninguna estancia tan hipnótica como

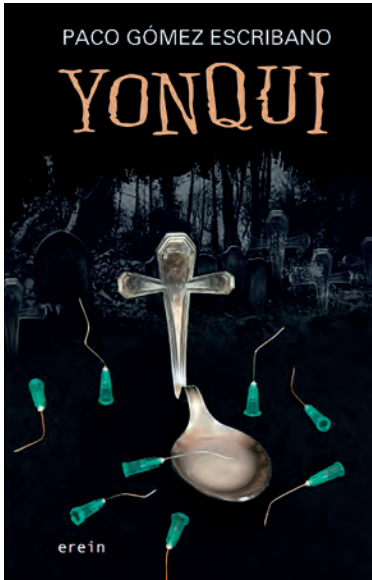
el asfixiante invernadero en el que el Coronel recibe a Marlowe después de que Carmen Sherwood haya intentado tomar asiento en las rodillas del detective» o «En *Adiós muñeca*, en *Cosecha Roja*, al detective se le somete a una prueba donde resalta su extrema vulnerabilidad». Del mismo modo, hallamos otras referencias literarias, en este caso, al Nobel de Literatura en 2003, John Maxwell Coetzee (2010: 47): «Yo soy un gran lector. Paula también. [...] Ella dice que su autor de cabecera es John Maxwell Coetzee». Según avanza la novela, las referencias a la narrativa negra se agudizan, pues la presencia de

otra de las autoras paradigmáticas del género negro, Agatha Christie, en boca de Zarco es sobresaliente (2010: 67): «*El espejo se rajó de lado a lado* es una de las novelas más siniestras de Mrs. Christie, una mujer que ideó cientos de maneras de matar». Por último, las alusiones a la historia del arte contemporáneo, concretamente a la pintura de Magritte, resultan llamativas, de nuevo, en boca de Zarco (2010: 328): «—Al fin y al cabo *ceci n'est pas une pipe*».

En *Yonqui*, la intertextualidad musical es tal que resulta inconcebible la lectura de la novela de Paco Gómez Escribano sin el hilo melódico del rock madrileño de los años ochenta. *Yonqui* es Canillejas, pero también es Leño, Burning, Pink Floyd, Deep Purple, Antonio Vega y Los Secretos, Nacha Pop, Siniestro Total, Los Suaves, Depeche Mode, Loquillo y los



Marta Sanz, *Black, black, black*. Anagrama. Barcelona, 2010.



Paco Gómez Escribano, *Yonqui*.  
Erein, Donostia, 2014.

Trogloditas, etc. (Escribano, 2014: 14): «Después de terminar con los guiris, tocaron de Asfalto, Mermelada, Burning, Leño...». Además, las alusiones musicales a la propia ciudad de Madrid mediante las canciones *Este Madrid*, de Leño, y *Madrid*, de Burning, resultan imprescindibles en la novela (2014: 7): «No sé si íbamos más colgaos nosotros o ellos. Los compases de *Este Madrid* sonaban a toda caña». Por su parte, Burning constituye el grupo de cabecera del protagonista, El Botas, el cual alude a sus composiciones musicales constantemente (2014: 71): «Estuve mirando los discos para poner música. Y entonces lo vi.

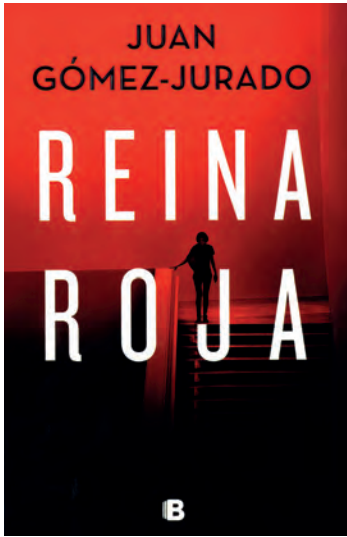
Allí estaban en la portada, el Pepe y el Johny. Era el LP *Madrid*, de Burning». Si hay una referencia intertextual en *Yonqui* que merece ser analizada en estas líneas por la belleza de su expresión literaria es la que permite el dialogismo con el mismo Antonio Vega (2014: 205): «Llegué a eso de las nueve y me pedí una birra. [...] Justo cuando Antonio Vega escupía por los bafles del garito su *Chica de ayer*, entró el Flequi». La devoción de El Botas por Antonio Vega es tal que, al final de la novela, este llega a confesar que, a pesar de que el cantante no pertenecía al estilo musical con el que más se identificaba, sus composiciones musicales conseguían atrapar su sensibilidad (2014: 218-2019):

Antonio Vega era un puto genio. [...] Yo tenía en folios todas sus letras. Las había leído sobrio, de tripi, de

pegamento... Y aunque reconozco que al principio su música no casaba con la mía, me acabaron molando cantidad. [...] Fue entonces cuando me subí yo. Pillé una Gibson que había por allí y me puse a acompañarlos. [...] Empezó a sonar un bajo. Cuando me volví vi a Antonio Vega haciendo llorar a un bajo Fender. Se puso a puntear como si tocara una guitarra.

En la «Trilogía instantánea de Madrid», de Esther García Llovet, formada por *Cómo dejar de escribir* (2017), *Sánchez* (2019) y *Gordo de feria* (2021), la intertextualidad se mueve en el ámbito de las series televisivas de nuestra contemporaneidad, si bien es cierto que dichas alusiones gozan de cierto tono paródico: «he visto la primera temporada de *Glee* de una sola vez» (2017: 25), «fui al cine, a los Ideal. A ver una de la serie *Crepúsculo*» (2017: 28), «Marina tenía una tele para ella sola donde veían *Dexter* y *Futurama*» (2019: 68), «Castor no tiene ni idea de por qué *Una risa floja* de un tiempo a esta parte atrae a tanta gente» (2021: 45), «cómo le gusta *Rick y Morty*, le ha salvado de momentos muy chungos, esas fugas ácidas a ninguna parte» (2021: 34).

La lectura de la serie *Antonia Scott* (*Reina Roja*, 2018; *Loba Negra*, 2019 y *Rey Blanco*, 2020), de Juan Gómez Jurado, es inherente a una banda sonora muy especial, tal y como señala el autor en los agradecimientos de *Loba Negra* (2019: 346): «Gracias a Joaquín Sabina y Pancho Varona, mi banda sonora». De este modo, es frecuente hallar la polifonía de Joaquín Sabina en los trayectos en coche de Jon: «poniendo disco tras disco de Sabina, aprendiendo que ciertos engaños son narcóticos contra el mal de amor (2019: 88), «Jon no tiene prisa [...]. Ha puesto *19 días y 500 noches* en el *Spotify*» (2019: 260), «está puesto *Física y Química*, pista nueve, y Jon sube el volumen para no escuchar llorar a Antonia» (2020: 93). La presencia de Joaquín Sabina es tal que el narrador entra en juego dialógico con el cantautor mediante la cita indirecta:



Juan Gómez Jurado, *Reina Roja*. Ediciones B, Barcelona, 2018.

«—De sobra sabes que eres la primera —responde Jon, entre toses, intentando meter aire de nuevo en sus pulmones» (2020: 60), «La cara lleva pintada una expresión que Jon conoce bien. Ese *look* de presidiario» (2020: 113), «Jon es partidario de que los matan se mueran de miedo, que ser cobarde no valga la pena» (2020: 133). Además, resulta de obligada mención el domicilio de Antonio Scott, el cual supone un claro juego dialógico con la canción *Calle Melancolía*: «Así que Jon Gutiérrez afronta el último tramo de escalera del número 7 de calle Melancolía (barrio de Lavapiés, Madrid) de un humor bastante agrio», «la dirección que acaba

de llegarle al móvil es la dirección de Madrid que mejor conoce. Melancolía, 7. La dirección de Antonia Scott» (2020: 282).

Asimismo, destaca una referencia literaria que se da a lo largo de toda la serie *Antonia Scott* que, además, da nombre a dos de las novelas del conjunto: *Reina Roja* y *Rey Blanco*. Así, las referencias a *Alicia en el País de las Maravillas* que aluden de modo metafórico a los procesos de investigación que sufre Scott son brillantes (2018: 8-9):

—En mi país —jadeó Alicia—, cuando se corre tan rápido como lo hemos estado haciendo y durante algún tiempo, se suele llegar a alguna parte...  
 —¡Un país bastante lento! —replicó la Reina—.  
 —Aquí hace falta correr todo cuanto una pueda para permanecer en el mismo sitio.



Siguiendo en el plano del dialogismo literario, destaca Rosalía de Castro: «Adiós, sombras queridas; / adiós, sombras odiadas. / Yo nada temo en el mundo / que ya la muerte me tarda» (2018: 294) y *El Principito*: «—Caminando en línea recta no puede uno llegar muy lejos. Eso le dije». Por último, hallamos la intertextualidad filosófica mediante la alusión a Wittgenstein: «Alguien como Antonia [...] percibe con mucha más claridad que los demás seres humanos una verdad inapelable. Que los límites de tu lenguaje son los límites de tu mundo» (2020: 172) y, sobre todo, la intertextualidad bíblica, pues el salmo 23 (*Libro de los salmos*) y el capítulo 18 del *Libro de Ezequiel* son fundamentales para comprender la conducta criminal de los homicidas de *Reina Roja*: «—Preparas la mesa ante mí, en presencia de mis enemigos. Unges mi cabeza con aceite, y mi copa rebosa —recita Aguado» (2018: 43), «Ningún hijo pagará por el pecado de su padre, ni tampoco ningún padre pagará por el pecado de su hijo» (2018: 232-233).

En la serie *Elena Blanco* (*La novia gitana*, 2018; *La red púrpura*, 2019; *La nena*, 2020; *Las madres*, 2022 y *El clan*, 2024), de Carmen Mola, la polifonía más destacable es musical, concretamente a través de las canciones de Mina Mazzini que a Elena Blanco le gusta cantar en el *Cher's*, su karaoke de cabecera de la calle Huertas: «En este tipo ha cantado



Carmen Mola, *La novia gitana*. Alfaguara, Madrid, 2018.



Lorenzo Silva y Noemí Trujillo,  
*Si esto es una mujer*. Destino,  
Barcelona, 2019.

cuatro veces *Acqua e sale, Ma che ci faccio qui, Se mi ami davvero* y *Ancora, ancora, ancora*, la última» (Mola, 2018: 90). También hallamos en *La novia gitana* (2018: 37) la intertextualidad pictórica a través de la mención de uno de los cuadros que se ubica en una habitación que registra la BAC: «—Es de Tamara de Lempicka. Es una pintora medio polaca, medio mexicana». Por último, en *Las madres* (2022: 32) destaca la polifonía literaria a través de la alusión a las lecturas que solía realizar Gerardo, uno de los policías infiltrados: «Le encantaba Patricia Highsmith. Un día me trajo un libro... No me acuerdo del título».

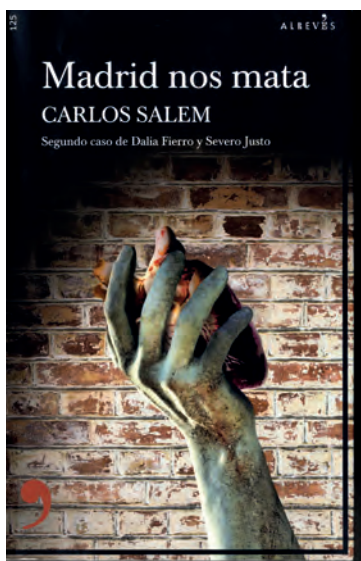
En *Viaje a la locura* (González, 2019: 82) el dialogismo se eleva a tal nivel que resulta inimaginable concebir a Daniel, el revisor del tren *Intercity* Madrid-Zaragoza que protagoniza la novela, sin *Asesinato en el Orient Express*: «Del bolsillo de su chaqueta sacó una gastada novela de su idolatrada Agatha Christie: *Asesinato en el Orient Express*. El ejemplar, en edición de bolsillo, evidenciaba la cantidad de veces que había sido leído».

Seguramente, si pensamos en relaciones de intertextualidad, polifonía y dialogismo en el presente, las voces que más resuenen al lector sean las de Lorenzo Silva y Noemí Trujillo en su serie *Inspectora Manuela Mauri*. Así, los propios títulos de las obras que conforman la colección, *Si esto es una*

*mujer*, *La forja de una rebelde* y *La innombrable*, plantean una clara relación intertextual con Primo Levi (*Si esto es un hombre*), Arturo Barea (*La forja de un rebelde*) y Samuel Beckett (*El innombrable*). Cuando avanzamos en el análisis del dialogismo en Silva y Trujillo, se observa la presencia en su narrativa de Procopio de Cesarea (Silva y Trujillo, 2019: 19), autor cuya obra lee la inspectora Manuela Mauri durante su periodo de convalecencia: «entre otras cosas tan inútiles como placenteras, me había hecho el regalo de leerme, uno detrás de otro, los ocho libros de la *Historia de las guerras* de Procopio de Cesarea».

En el dialogismo literario y filosófico hallamos, asimismo, la mención a *Frankenstein* (2019: 81): «Eso lo cuenta muy bien *Frankenstein*: nadie quiere convivir con el monstruo», Don Winslow (2019: 85): «—¿Y por qué tú y yo hemos perdido la fe? — Porque hemos leído *El poder del perro* y ya sabemos que hay guerras que no se pueden ganar, Manuela», Kant (2019: 147): «Pensé en Kant y en que lo relevante para él de la acción humana es lo que no se ve», Julio Cortázar (Silva y Trujillo, 2022: 37): «—Otra vez la noche boca arriba», Agatha Christie (2022: 76): «— En las tres casas, cuando entré para charlar con ellos, pude ver este libro —puso sobre la mesa un ejemplar de *Diez negritos*, de Agatha Christie—», Ana María Matute (2019: 59): «El Hechicero me enseñó que no debemos recrearnos en nuestro corazón, si deseamos ser grandes y sabios», Chandler (2024: 25): «Aparecieron en los cajones algunos de mis libros de bolsillo: *El sueño eterno*, *La ventana alta* y *Adiós muñeca*, de Raymond Chandler» y, en el ámbito de la poesía hispánica, Juan Ramón Jiménez (2024: 316): «A veces, cantamos a coro una canción, que es un poema de Juan Ramón Jiménez: *Veinte años tienes en la muerte. / Eres ya una mujer —¡qué hermosa eres!—*».

Igualmente, resulta complicado vislumbrar a Mauri sin las canciones de Joaquín Sabina: «Me puse a tararear *La canción*



Carlos Salem, *Madrid nos mata*.  
Alrevés, Barcelona, 2022.

*más hermosa del mundo*, de Sabina, para suavizar la tensión con Alberto» (Silva y Trujillo, 2019: 42), «Mi teléfono sonó entonces, con el tono de una canción de Sabina que pensé que me tocaba cambiar, *Calle Melancolía*» (2019: 159), «apreté el botón del equipo de música del coche y adelanté varias pistas hasta seleccionar *Quién me ha robado el mes de abril*, de Joaquín Sabina» (2022: 23), «puse música con esperanza de que ayudara. Elegí sin pensar una de mis canciones preferidas de Sabina: *19 días y 500 noches*» (2022: 122), «escogí una canción de Sabina que me había venido a la cabeza: «Cuando se acuestan la

razón y el deseo / llueve sobre mojado». Eso era lo que, al final, estaba ocurriendo» (2022: 154).

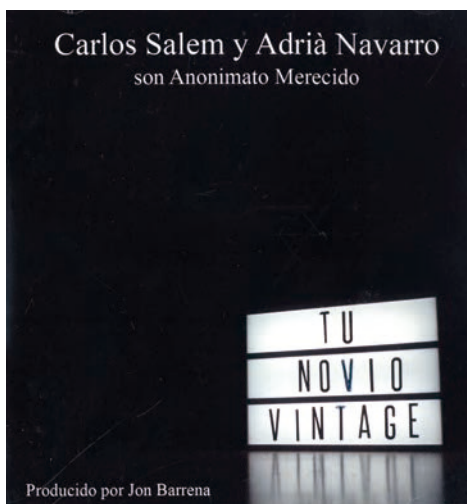
Además, llama la atención la mención a las series de televisión contemporáneas, que visionan tanto Mauri y su familia: «los chicos consumían de forma obsesiva *Juego de tronos* [...] y nosotros, en cuanto se quedaban dormidos, intentábamos ver otra cosa. Alberto era fan de *Dexter* [...] y a mí me gustaban las series de abogados y me habían aficionado a *The Good Fight*» (2019: 56), «no puedo dejar de acordarme del final de la primera temporada de *True Detective*, una de mis series de televisión preferidas» (2024: 21).

En *Madrid nos mata*, Carlos Salem abre su novela citando los versos de la canción *Madriz*, de Adrià Navarro, con quien compuso el disco *Tu novio vintage* en el año 2016 (2022: 3-6):

«La vieja niña que no acaba de crecer se entrega por la noche a los extraños / usa máscara de lo que pudo ser / y busca el paraíso en los andamios [...]». Igualmente, en el ámbito musical, destaca la presencia de Quique González y su canción *Calles de Madrid* (2022: 127): «Calles de Madrid / tiene suficiente para no dormir. / Bebe el elixir de trago largo / mezclado con Gelocatil. / Calles de Madrid, no me esperaba

/ vientos de poniente / junto a Jimmy Page». Por último, llama la atención la alusión a uno de los padres de la narrativa negra norteamericana mediante el recuerdo de la trama de *El sueño eterno*, Raymond Chandler (Salem, 2022: 81-87): «Alfombras impolutas y profundas que lo devuelven a la sensación del arranque de una novela de Raymond Chandler, ¿cuál era? [...] ¡*El sueño eterno!*!». Asimismo, la admiración hacia Chandler se acentúa cuando Severo Justo, protagonista de *Madrid nos mata*, rememora una de las frases más célebres del escritor mientras prepara su café matutino: «El café es la sangre de los hombres casados, o algo así. Gracias, Chandler» (2022: 87).

Si ahondamos en la lectura de *Demonio de nuestros pecados*, de Daniel Espinosa, hallamos dos vertientes de polifonía: la literaria, a través de Bukowski, y la musical, la cual se produce mediante la alusión a las letras de las canciones *Por meter*



*Tu novio vintage*. Música de Adrià Navarro y letra de Carlos Salem. RockCD Records, Madrid, 2016.

GRABADO EN SUFICIENTE  
POR ROSENDO

**POR METER ENTRE MIS  
COSAS LA NARIZ** Nº 2756

LETRA Y MÚSICA: ROSENDO MERCADO RUIZ

Yo solo quiero regalarle esto. Sorprendida, Alba leyó el título, aunque sin querer tocar el libro. [...] –Lo siento Virginia, pero Bukowski nunca me ha gustado» (Espinosa, 2022: 185). Por su parte, las referencias musicales figuran en la presencia de la inspectora Pozo: «Elena, la camarera, se portó muy bien conmigo y puso cinco veces *Por meter entre mis cosas la nariz*, de Rosendo» (2022: 211). Por último, quizá la polifonía musical que capta con mayor profundidad y complejidad el estado anímico de Alba y, condicionado por este, el transcurso de la novela sea *Hurt*: «La camarera había cambiado de *playlist* y ahora sonaba *Hurt*, de los Nine Inch Nails, la canción más preciosa y

D.C. (Doble Coda)

ES - TA - NO - CHE - E

CODA

NOVE CO - NO - CES

D 1987 by ROSENDO MERCADO RUIZ, MADRID.  
Edición musicalizada en exclusiva para todos los países del mundo en  
EDICIONES APRII MUSIC, S.L. de la Castellana, 93-Planta 93-28046 MADRID  
Impreso en EDICIONES APRII, MADRID, S.L. de la Castellana, 93-Planta 93-28046  
MADRID  
Depósito Legal: M-39129-1987

Rosendo Mercado. *Por meter entre mis cosas la nariz*. Partitura abreviada, 1987. Biblioteca Regional de Madrid. Caj. 2030/146.

*entre mis cosas la nariz*, de Rosendo, y *Hurt*, de los Nine Inch Nails. Así, hallamos la presencia de Bukowski cuando el narrador alude a *The Roominghouse Madrigals: Early Selected Poems (1946-1966)*, poemario que Virginia regala a Alba, su profesora de Filología Hispánica de la Universidad Autónoma: «Yo solo quiero regalarle esto. Sorprendida, Alba leyó el título, aunque sin querer tocar el libro. [...] –Lo siento Virginia, pero Bukowski nunca me ha gustado» (Espinosa, 2022: 185). Por su parte, las referencias musicales figuran en la presencia de la inspectora Pozo: «Elena, la camarera, se portó muy bien conmigo y puso cinco veces *Por meter entre mis cosas la nariz*, de Rosendo» (2022: 211). Por último, quizá la polifonía musical que capta con mayor profundidad y complejidad el estado anímico de Alba y, condicionado por este, el transcurso de la novela sea *Hurt*: «La camarera había cambiado de *playlist* y ahora sonaba *Hurt*, de los Nine Inch Nails, la canción más preciosa y



triste que podía escuchar en esos momentos» (2022: 219).

En Teresa Cardona y su serie *Karen Blecker / Brigada Cano*, la alusión intertextual a la mitología griega en *Los dos lados* (2022a), concretamente al mito de Tántalo, resulta fundamental, pues, de modo metafórico, dicho mito recoge el *modus operandi* del asesinato que se investiga en la novela: «Tántalo era un rey que invitó a los dioses a comer a su mesa. Mató a su hijo y se lo dio para cenar. Zeus le condenó a vivir en el Tártaro, con árboles frutales, sobre su cabeza, a los que nunca llegaba y cerca de un pozo del que no podía beber» (2022a: 10-11). Igualmente, hallamos referencias filosóficas (Voltaire), literarias (*El Principito* y el poeta Yeats), musicales (Joan Manuel Serrat) y bíblicas (*Libro de los salmos*): «Voltarie, que dijo que podía no estar de acuerdo con otra opinión, pero lucharía hasta la muerte para que pudiese ser expresada» (2022a: 35), «le estaba contando a tu madre que tuve un profesor que nos daba clase de matemáticas explicando los vuelos de Saint-Exupéry. A lo mejor tu madre te ha leído *El Principito*» (2022a: 69), «el poema de Serrat le vino a la cabeza: *mi fuente, mi sed, mi barco, mi red. Y la arena.*» (2022a: 258), «—Si tuviese las vestiduras del cielo las pondría a tus pies. Pero soy pobre y solo tengo mis sueños, que pongo a tus pies. Pisa con cuidado, porque andas sobre mis sueños» (2022a: 288) o «Salmo 11, 7. Porque el Señor es justo y ama la justicia, y los que son rectos verán su rostro» (2022a: 326). En *Un bien relativo* (2022b), el



Teresa Cardona. *Un bien relativo*. Siruela, Madrid, 2022.

dialogismo se resuelve, fundamentalmente, en el plano pictórico: «se instaló tras un escritorio de madera de pino claro sobre el que reposaba una reproducción de *La Virgen con el Niño y dos ángeles* de Fra Filippo Lippi» (2022b: 108). Asimismo, es llamativa la mención a la obra de Miguel de Unamuno: «Karen pensó en *San Manuel Bueno, mártir*, ese soldado de Cristo, ese maravilloso sacerdote que vive por Dios, que predice a Dios y que, finalmente, vive en la duda» (2022b: 134).

Carmen Martínez Pineda maneja el dialogismo en múltiples disciplinas en *Barro en los ojos*. En primer lugar, destacan las alusiones literarias a *El corazón delator* (2023: 32), de Allan Poe, o al *Cantar de Mio Cid* (2023: 56), obra que los jóvenes protagonistas estudian en sus clases de Lengua castellana y Literatura en el instituto. Después, bañadas por la ambientación de los míticos Bajos de Argüelles, en pleno barrio de Gaztambide, hallamos las menciones musicales a AC/DC (2023: 49), a Motionless (2023: 53), a la canción *Crazy* (2023: 124), de Aerosmith, o a la canción *Black Snake*, de John Lee Hooker (2023: 237).

El aspecto intertextual que llama especialmente la atención en la narrativa de Marto Pariente (*Las horas crueles*, 2023; *Hierro viejo*, 2024) es el dialogismo musical que se establece entre Simon and Garfunkel: «En la radio, algo de música. Simon and Garfunkel. *When you're down and out, / when you're on the Street, / when evening falls so hard, / I Will comfort you*» (2023, 240), Héroes del Silencio: «Entre otras, en la radio, la nueva de Héroes del Silencio. *La chispa adecuada*. No sé distinguir, decía, lo complicado de lo simple» (2024, 54) y Eagles «Un tipo con los pulmones dañados y la garganta profunda dio paso a los Eagles y su *Hotel California*» (2024, 77).

En *Oculto entre las sombras*, de Eduardo Bastos, la intertextualidad se produce en el ámbito televisivo, pues esta viaja

hasta *Juego de Tronos*, serie de drama y fantasía medieval producida por HBO entre 2011 y 2019 basada en las novelas de George R.R. Martin: «—Bueno, pues... la tortura de Theon Greyjoy en *Juego de Tronos* —respondió apresurado...» (Bastos, 2024: 106).

La novela negra madrileña, como ha quedado patente en las líneas precedentes, es mucho más que un mero género literario cuyo fin se halle en la resolución de un crimen. Es innegable que el papel de la intriga y del suspense es vital en la constitución de la trama de la novela negra, criminal y/o policiaca, pero reducir todo el calado de esta al puro divertimento supone un error mayúsculo. No puede obviarse ni negarse que, bajo ese enigma que atrae y cautiva al lector, subyace el elemento más destacable de la novela negra: la crítica a la realidad que habitan los seres humanos. Una de las herramientas o recursos que más emplean los autores madrileños que cultivan el género negro para llevar a cabo esa crítica social es la intertextualidad, la polifonía o el dialogismo, en todas las disciplinas, ya sean estas literarias, filosóficas, pictóricas, cinematográficas, audiovisuales o musicales.

Tal y como ha quedado expuesto, la novela negra madrileña traza conexiones con nuestras letras hispánicas, de tal forma que hallamos en ella dialogismo con el *Cantar de Mío Cid*, Alfonso X el Sabio y el *Lapidario*, la figura de Miguel de Cervantes y *Don Quijote de la Mancha*, Rosalía de Castro y *Follas novas*, Antonio Machado y su «Retrato» de *Campos de Castilla*, Miguel de Unamuno y *San Manuel Bueno, mártir*, la poesía de Juan Ramón Jiménez, Dámaso Alonso y su «Insomnio» de *Hijos de la ira*, Jaime Gil de Biedma y su «Vals del aniversario» de *Antología personal*, Ana María Matute y *Olvidado Rey Gudú* o Carme Riera y *Te deix, amor, la mar com a penyora*. Además, la novela policiaca madrileña



Joaquín Sabina. *¿Quién me ha robado el mes de abril?* BMG Ariola, Madrid, 1988.

alude constantemente a los padres del género negro con admiración y contemplación, por lo que hallamos intertextualidad con Agatha Christie (*Asesinato en el Orient Express*, *Diez negritos*, *El espejo se rajó de lado a lado*), Raymond Chandler (*El sueño eterno*, *La ventana alta*, *Adiós muñeca*) y Dashiell Hammett (*Cosecha roja*). Igualmente, en el ámbito de la polifonía literaria, hallamos

alusiones a la literatura universal a través de la mención de autores como Alejandro Dumas, Víctor Hugo, Balzac, Chateaubriand, Vigny, Virginia Woolf (*Las olas*), Edgar Allan Poe (*El corazón delator*), Julio Cortázar (*La noche boca arriba*), Gabriel García Márquez, Rubén Darío, Lewis Carroll (*Alicia en el País de las Maravillas*), Antoine de Saint-Exupéry (*El Principito*), Baudelaire, Bukowski, Yeats, Fernando Pessoa, Robert Musil, William Faulkner, Patrick Süskind, Milan Kundera, Patricia Highsmith o Don Winslow (*El poder del perro*). Igualmente, hallamos dialogismo bíblico (*Eclesiastés*, *Libro de Ezequiel*, *Libro de los salmos*), filosófico (Kant, Voltaire), mitológico (mito de Tántalo) y ensayístico-histórico (*El arte de la guerra*, de Sun Tzu; *Las termópilas*, de Heródoto; y *La historia de las guerras*, de Procopio de Cesarea).

En el plano musical, la narrativa policiaca madrileña establece un diálogo polifónico con artistas de renombre

internacional, tales como Bob Dylan, Simon and Garfunkel, Eagles, AC/DC, Pink Floyd, Deep Purple, Aerosmith (con su emblemática *Crazy*), John Lee Hooker (*Black Snake*), Nine Inch Nails (*Hurt*) o la icónica Mina Mazzini. En el contexto nacional, sobresalen dos cantautores que se erigen por encima de los demás: Joaquín Sabina, cuya voz, que acompaña a Manuela Mauri y Jon Gutiérrez con la naturalidad de una extensión de sus propios seres, resuena en composiciones como *La canción más hermosa del mundo*, *Calle Melancolía*, *¿Quién me ha robado el mes de abril?*, *19 días y 500 noches* y *Llueve sobre mojado*; y Antonio Vega (*Sobre un vidrio mojado* y *Chica de ayer*), a cuya delicada sensibilidad existencial recurren numerosos autores para profundizar en la hondura emocional de sus relatos. A estos artistas se suman otras voces relevantes en la novela negra madrileña, como las de Robe Iniesta, Quique González (*Calles de Madrid*), Burning (*Madrid*), Leño (*Este Madrid*), Héroes del Silencio, Nacha Pop, Siniestro Total, Los Suaves, Depeche Mode, Loquillo y los Trogloditas, Rosendo (*Por meter entre mis cosas la nariz*), Joan Manuel Serrat (*Poema de amor*), Los Secretos y Enrique Urquijo, quienes también configuran la banda sonora de este maravilloso género literario.

Por último, es preciso recordar que la novela negra madrileña establece dialogismo en dos ámbitos adicionales: el arte pictórico y cinematográfico. Así pues, hallamos en ella relaciones de intertextualidad pictórica con Fra Filippo Lippi (*La Virgen con el Niño y dos ángeles*), Pieter Van Huys (*La partida de ajedrez*), Magritte (*La Trahison des images*), Frida Kahlo (*The Wounded Deer*) o Tamara de Lempicka. En el plano cinematográfico, el dialogismo se lleva a cabo, sobre todo, a través de series estadounidenses como *Juego de tronos*, *The Wire*, *True Detective*, *House*, *Dexter*, *The Good Fight*, *Glee*, *Rick y Morty*.

## BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía primaria

- BASTOS SANZ, Eduardo (2024): *Oculto entre las sombras*. Madrid: M.A.R. Editor.
- ESPINOSA, David P. (2022): *Demonio de nuestros pecados*. Barcelona: Ediciones Versátil.
- CARDONA, Teresa (2022a): *Los dos lados*. Madrid: Siruela.
- (2022b): *Un bien relativo*. Madrid: Siruela.
- GARCÍA LLOVET, Esther (2017): *Cómo dejar de escribir*. Barcelona: Anagrama.
- (2019): *Sánchez*. Barcelona: Anagrama.
- (2021): *Cordo de feria*. Barcelona: Anagrama.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco (1968): *Las hermanas coloradas*. Barcelona: Destino.
- GIMÉNEZ BARTLETT, Alicia (2000): *Muertos de papel*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- GÓMEZ JURADO, Juan (2018): *Reina Roja*. Barcelona: Ediciones B.
- (2019): *Loba Negra*. Barcelona: Ediciones B.
- (2020): *Rey Blanco*. Barcelona: Ediciones B.
- GÓMEZ ESCRIBANO, Paco (2014): *Yonqui*. San Sebastián: Erein Argitaletxea.
- GONZÁLEZ, José Manuel (2019): *Viaje a la locura*. Barcelona: Ediciones Versátil.
- IBÁÑEZ, Julián (2001): *El soplón*. Madrid: Cuadernos del Laberinto.
- LLORENTE, David (2014): *Te quiero porque me das de comer*. Barcelona: Alrevés Editorial.
- MAÑAS, José Ángel (2005): *Caso Karen*. Barcelona: Destino.
- MARTÍNEZ PINEDA, Carmen (2023): *Barro en los ojos*. Barcelona: Ediciones Versátil.
- MARTÍNEZ REVERTE, Jorge (2001): *Gálvez en la frontera*. Madrid: Alfaguara.
- MOLA, Carmen (2018): *La novia gitana*. Madrid: Alfaguara.
- (2022): *Las madres*. Madrid: Alfaguara.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo (1988): *El maestro de esgrima*. Madrid: Alfaguara.
- (1990): *La tabla de Flandes*. Madrid: Alfaguara.
- REIG, Rafael (2002): *Sangre a borbotones*. Madrid: Ediciones Lengua de Trapo.
- (2004): *Guapa de cara*. Barcelona: Tusquets.
- (2011): *Todo está perdonado*. Barcelona: Tusquets.
- SALEM, Carlos (2022): *Madrid nos mata*. Barcelona: Alrevés Editorial.



- SANZ, Marta (2010): *Black, black, black*. Barcelona: Anagrama.
- SILVA, Lorenzo (2005): *La reina sin espejo*. Barcelona: Destino.
- (2010): *La estrategia del agua*. Barcelona: Destino.
- (2012): *La marca del meridiano*. Barcelona: Destino.
- SILVA, Lorenzo y TRUJILLO, Noemí (2019): *Si esto es una mujer*. Barcelona: Destino.
- (2022): *La forja de una rebelde*. Barcelona: Destino.
- (2024): *La Innombrable*. Barcelona: Destino.
- VÁZQUEZ Montalbán (1981): *Asesinato en el Comité Central*. Barcelona: Planeta.
- (1987): *Asesinato en Prado del Rey*. Barcelona: Ediciones Primera Plana.

### Bibliografía secundaria

- BAJTÍN, Mijaíl (1963): *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BELLONI, Benedetta y CRIPPA, Francesca (2015): «No hay literatura sin compromiso: conversación con Juan Madrid y Lorenzo Silva acerca de la nueva novela negra española», *Cuadernos de Aleph*, 191-202.
- BERISTÁIN DÍAZ, Helena (2006): *Alusión, referencia, intertextualidad*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas.
- CASTRO GORFTI, Jesús (2016): «Teoría de la mente y sociedad en la narrativa policíaca de Lorenzo Silva y Francisco García Pavón: Estereotipos, roles de género y minorías». Tesis. Indiana: Purdue University.
- CENTRO VIRTUAL CERVANTES (s.f.): Intertextualidad. En *Diccionario de términos de ELE*. Recuperado el 4 de abril de 2025, de [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/intertextualidad.htm](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/intertextualidad.htm).
- CRAIG-ODDERS, Renée (2018): «Sin, Redemption and the New Generation of Detective Fiction in Spain: Lorenzo Silva's Bevilacqua series». Wisconsin: Lehman College, University of Wisconsin-Stevens Point. Recuperado el 18 de abril de 2025, de <http://www.lehman.cuny.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v15/craigig.html>.
- KRISTEVA, Julia (1967): «Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, 239: 438-465.
- (1969): *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.
- LUZÓN MARCO, María José (1997): «Intertextualidad e interpretación del discurso», *EPOS*, 13: 135-149.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.

- MONTES DONCEL, Rosa E. y REBOLLO ÁVALOS, María José (2006): «La intertextualidad (1967-2007). El largo periplo de un término teórico», *Alfinge*, 18: 157-180.
- PEÑATE RIVERO, Julio (2010): «Los autores ante su obra». *Trayectorias de la novela policial en España: Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva*. Edit. Julio Peñate Rivero. Barcelona: Visor Libros, 245-274.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (s.f.): Pragmática. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 4 de abril de 2025, de <https://dle.rae.es/pragmatico?m=form>.
- REYES, Graciela (1990): *La pragmática lingüística: el estudio del uso del lenguaje*. Barcelona: Montesinos.
- VILLALOBOS ALPÍZAR, Iván (2003): «La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes», *Revista de Filosofía. Universidad de Costa Rica*, XLI, 13: 137-145.



SIRUELA

# Los tres grandes precursores

Lorenzo Silva

Cuando se habla de novela policiaca, de novela negra, o de ficción criminal –etiqueta menos angosta y más útil para el que suscribe–, se tiende por un automatismo mental a reconocer la filiación anglosajona del género. Según la idea general, serían los practicantes en inglés de lo que ellos mismos, con su talante pragmático, llaman *crime fiction* –lo que les ahorra disputas terminológicas– los fundadores de esa particular manera de contar el mundo a través del hecho delictivo, sus razones y sus circunstancias y los mecanismos para combatirlo y dificultarlo desde la sociedad que lo padece. La genealogía que va de Edgar Allan Poe a Dashiell Hammett y Raymond Chandler, pasando por Wilkie Collins, Conan Doyle y Agatha Christie, por citar sólo a los más notorios, parece un argumento incontestable.

Cuando se habla de novela negra española –parece ser esa fórmula de procedencia francesa la más seguida entre nosotros, siempre tan receptivos al galicismo–, también viene a darse más o menos por sentado que la geografía por antonomasia de ese género, eminentemente urbano, es la ciudad de Barcelona, a la que, de nuevo, no le faltan bazas para reivindicar el puesto de guía y avanzada del resto: ahí están Vázquez Montalbán, Andreu Martín o González

◀ Emilia Pardo Bazán. *La gota de sangre*, con prólogo de Alicia Giménez Bartlett (detalle de la cubierta). Siruela, Madrid, 2025.

Ledesma, ilustrísimos pioneros del auge de la narración de crímenes tras el final de la dictadura. Con el *boom* de principios del siglo xxi, a rebufo del descomunal éxito de la novela negra nórdica, y en especial de la serie *Millenium*, del sueco Stieg Larsson, se ha expandido esa geografía, que cuenta hoy con múltiples centros de gravedad situados en las periferias y en muchos casos vinculados al espacio rural, a ese terruño en el que operan fuerzas telúricas que sazonan el argumento.

Diríase que en ese cuadro Madrid, convencional y a menudo denostado centro administrativo de lo hispánico, queda algo desdibujado y en posición subalterna. El *noir* vendría a ser una corriente que, venida de fuera, echó sus raíces en otra parte –en la competidora metropolitana de Madrid, Barcelona– y luego las ha extendido con mayor fortuna en su contrapunto genérico, la España periférica –en el sentido de ajena a la capitalidad–, en su doble dimensión rural y urbana. Y sin embargo, al dejarnos llevar por ambas suposiciones estaríamos incurriendo en un diagnóstico somero e inexacto de la realidad. Del vigor, el fulgor y la variedad de la ficción criminal que se escribe ahora mismo en Madrid habla con elocuencia la exposición para la que estas líneas intentan ser un modesto acompañamiento. Del peso que Madrid y sus escritores, ya sean nativos o de adopción, tienen en los orígenes del género criminal, y de la vigencia actual de la obra de esos precursores, es de lo que trataré de dar noticia y alguna razón en las páginas que aquí se me encomiendan.

Nadie que escriba novela en español, y menos todavía si lo hace en España, deja de tener contraída, antes de empezar, una deuda impagable con ese madrileño nacido en Alcalá y después avecinado en la Villa y Corte que se llamó Miguel de Cervantes Saavedra. Su obra, fruto de una mirada honda

y compasiva, que se alimentaba de su formación humanista y de una experiencia que lo llevó lejos de su lugar natal –por España y por Italia, sin olvidar Argel o Lepanto– y a conocer la privación de libertad, primero como cautivo del infiel y luego como preso de los suyos, es referencia ineludible de la narrativa en nuestra lengua. Esto casi viene a ser un lugar común, pero lo que quizá no se sostiene con la debida firmeza es que también debe reconocerse al autor del Quijote su importancia como precursor de la ficción criminal en español, por una variedad de razones. Una de ellas tiene que ver de forma directa con un aspecto de su biografía que vuelca de modo inequívoco en sus relatos: su conocimiento del mundo del hampa de su tiempo, adquirido muy a pesar suyo durante su estancia en la cárcel y en otros lances de su trayecto vital.

Obsérvese, a guisa de demostración, cómo queda retratado el paisanaje de esa capa de la población en novelas ejemplares como *Rinconete y Cortadillo*, o en el episodio de los galeotes de la primera parte del Quijote. El interrogatorio de Alonso Quijano a esos conducidos mal de su grado a donde nunca quisieran ir, a cuenta de las causas de su infortunio, muestra a las claras, en la finura con que se suceden las réplicas de los estigmatizados con castigo tan grave –una condena a galeras casi equivalía a la pena de muerte–, que el novelista conocía el percal, tanto de los sentenciados como de la justicia que los sentencia. Si esta no es siempre justa, no es menos cierto que quienes se esfuerzan por eludirla encuentran en la doblez, incluso en la más disparatada fabulación, una manera de justificarse ante sí mismos y el resto. Unos y otros, jueces y juzgados, participan a la postre de esa misma condición humana, precaria, a menudo risible, y a pesar de todo no exenta de resplandor, que todos compartimos y que en la narrativa de Cervantes se convierte en pilar del edificio.





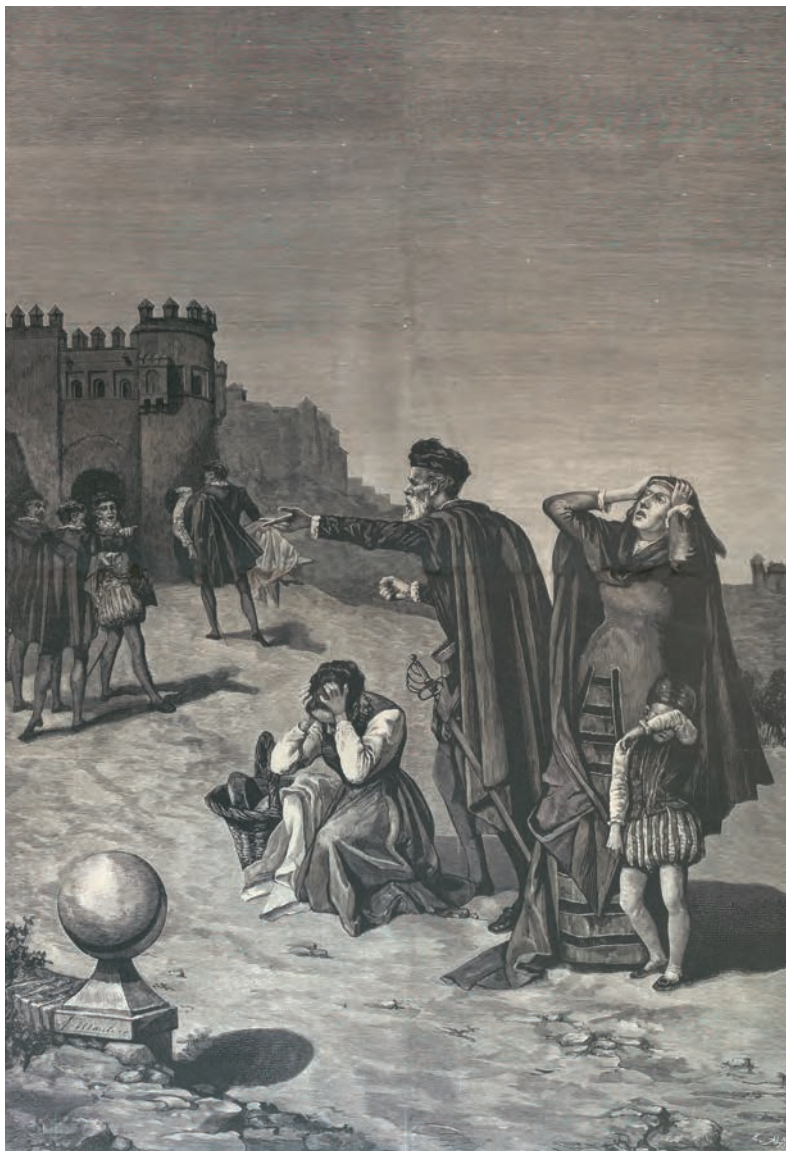
Gustave Doré. ilustración del capítulo XXII *Los galeotes*. En: *Don Quichotte de la Manche* / par Miguel de Cervantes Saavedra. 3e éd.éd. abrégée d'après la traduction de Florian et illustrée d'après les dessins de Gustave Doré. Paris : Librairie Hachette et C<sup>a</sup>, 1884. Biblioteca Regional de Madrid. A-2051.

En la propia construcción del personaje de don Quijote, el valedor contra toda lógica –y aun contra toda esperanza– de los débiles y ultrajados, que parte de un arquetipo previo pero se enriquece con la ironía y la compasión, hay una combinación a la que recurrirá regularmente la ficción criminal, tomando esos rasgos para el perfil de no pocos de los detectives que se alinean en su ya profusa galería. Valga por todos ellos el cáustico y a la vez idealista Philip Marlowe, que debemos a la imaginación del norteamericano Raymond Chandler. Lector confeso del Quijote, Chandler se toma incluso la molestia de apalear regularmente a su héroe, que más de una vez apuesta por lo que no le conviene.

Y algo de quijotesco, por cierto, puede rastrearse también en el ideario de perseguidores del delito de carne y hueso, como entre nosotros son los guardias civiles, cuyo fundador, el duque de Ahumada, les encomendó ser siempre «pronóstico feliz para el afligido», aun al precio de pagar con su sacrificio personal esa disposición, como les ha acontecido con alguna frecuencia.

Hay en Cervantes, no obstante, algo más, algo que creo que no se le ha reconocido suficientemente, y que da muestra de la radical modernidad de su obra. Se halla en otra de sus novelas ejemplares, *La fuerza de la sangre*, que tiene como motor central un hecho delictivo, el rapto y posterior violación de Leocadia, una joven toledana de familia humilde de la que, embozado, abusa un noble de su ciudad. Están ya en esta historia, por lo demás breve y sencilla, todos los elementos de la ficción criminal contemporánea: un crimen, un trasfondo social –la corrupción de los poderosos–, las motivaciones individuales –en este caso, el impulso sexual y la sensación de impunidad–. Y para que no falte nada, a la perpetración del delito le sigue una pesquisa que se basa en la interpretación racional de las pistas dejadas por el delincuente y que desarrolla un detective que termina obligando a aquel a enfrentarse con las consecuencias de su acto.

El detective es la propia víctima, que mientras padece el atropello va levantando acta de una serie de detalles –lugares, objetos– que le permitirán finalmente identificar a su agresor. Para ello, efectúa la lectura de las huellas en el espacio privado –en este caso, la habitación donde se consuma el crimen– que según Walter Benjamin caracteriza a la moderna ficción policial, cuyo surgimiento, para el filósofo de Berlín, se vincula al apogeo de la burguesía, en tanto que inventora de ese espacio privado sustraído al poder. Por eso,



Arturo Montero y Calvo. *El rapto*, capítulo de *La fuerza de la sangre* de Miguel de Cervantes. En *La ilustración española y americana*, nº XXIV, 30 de junio de 1878. Biblioteca Regional de Madrid. R.3866.

razona Benjamin, el primer detective es el Auguste Dupin de Allan Poe, que investiga en el París del siglo XIX, gran expresión urbana de la burguesía triunfante.

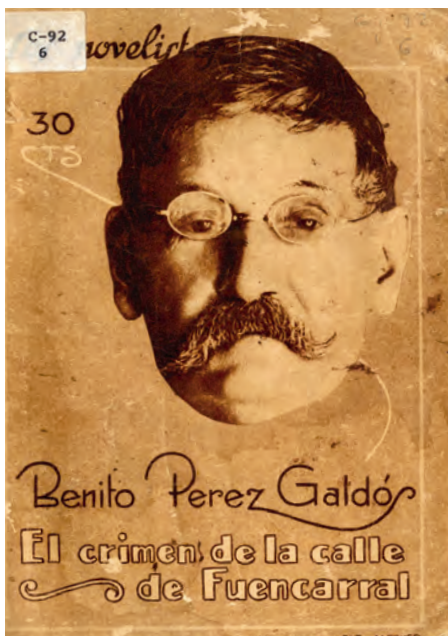
Sin cuestionar esa afirmación, podemos decir que en la obra de Cervantes ya hay un claro antecedente de esa figura, y que en este caso el ejercicio intelectual de la pesquisa y el acto moral de la confrontación del criminal con la verdad ominosa de la que ha de responder los protagoniza una mujer, a la que bien podríamos considerar la primera detective de nuestras letras. Que sea una mujer la que enarbole en una mano el estandarte de la razón y en otra el de la justicia puede resultar extraño para el siglo XVII, pero no para el lector de Cervantes, que recordará a otras mujeres como la pastora Marcela del Quijote, pionera en la reivindicación de la libertad y la dignidad de su sexo. Leocadia, esa toledana nacida de la pluma de un madrileño, es la heroína primera de nuestra ficción criminal: una heroína que no espera a que ningún hombre la desagravie, lo hace ella misma, aunque el remedio al ultraje, forzar al violador a desposarla, acorde a las convenciones de la época, repugne a la sensibilidad actual.

Si la referencia de Cervantes resulta insoslayable, en los términos que quedan esbozados, no lo es menos la de otro autor madrileño, en este caso de adopción, aunque canario de origen. Benito Pérez Galdós no sólo es el titán de la novela en español en la Edad Contemporánea –mal que pese a sus detractores, poco se entiende de la novela y aún de la historia española reciente sin su figura y su obra–, sino que también aporta, aunque no se haya quizá reconocido tampoco en su justa medida, una pieza esencial para entender el relato del crimen en nuestra literatura. No se trata en este caso de su obra de ficción, sino de su trabajo periodístico, en el que se incluye una serie de crónicas, recogidas luego bajo el título de

*El crimen de la calle Fuen-*  
*carral*, donde, mucho an-  
 tes de que Truman Capote  
 diseccionara en *A sangre*  
*fría* el brutal asesinato de  
 la familia Clutter, realizó  
 un ejercicio ejemplar de lo  
 que en nuestro tiempo,  
 por influjo anglosajón, he-  
 mos aceptado denominar  
*true crime*. En su afán por  
 ofrecer a sus lectores un  
 atestado lo más cabal y  
 verdadero posible de las  
 razones, las circunstancias  
 y la autoría del asesinato  
 de Luciana Borcino, acae-  
 cido el 2 de julio de 1888  
 en Madrid, Galdós se echa  
 a la espalda la tarea de ac-  
 ceder a todas las fuentes,  
 acude al juicio y, lo que  
 resulta quizá más signifi-

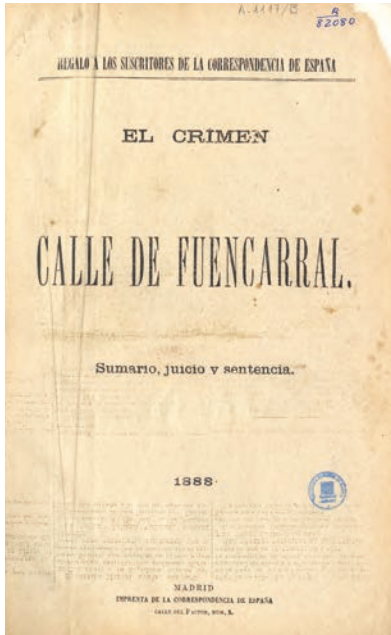
cativo, se impone también el análisis crítico y razonado de los  
 diversos testimonios y teorías, a propósito de un caso que  
 provocó en su tiempo una verdadera fiebre popular, con el  
 concurso de una prensa lanzada a tumba abierta por la senda  
 del sensacionalismo. El asunto se cerró con la condena de la  
 más que probable autora material, la sirvienta de la víctima, y  
 su ejecución pública mediante garrote vil en presencia de una  
 multitud, pero más allá de ese desenlace importa la lección  
 narrativa que nos dejó Galdós en su texto.

Subraya el escritor canario la necesidad de comprender  
 la lógica que subyace en cualquier acción humana, incluida



Benito Pérez Galdós. *El crimen de la calle de Fuencarral: cronicón de 1888-1889*. 1928. Biblioteca Regional de Madrid. Caj. 92/6.





El crimen de la calle de Fuencarral. En Procesos célebres de la Audiencia de Madrid, 1889. Biblioteca Regional de Madrid A-1923/1.

la de carácter criminal, la prevención que el narrador debe mantener frente a las explicaciones fantasiosas y alambicadas, y el deber que el cronista tiene respecto de la verdad de los hechos, aunque esta defraude o no satisfaga el afán de espectáculo del público. El crimen, razona, tiende más a ser tosco que sofisticado, los que lo cometen son a menudo incompetentes, y es el «deber de todos», concluye, «corregir ese amor a lo inverosímil en lugar de fomentarlo». La justicia es imperfecta, sus enjuiciamientos a menudo defectuosos, pero el recelo sistemático esconde a veces razones espurias y puede conducir a lecturas delirantes.

En esa misma línea se sitúa la obra, de ficción en este caso, de una autora también madrileña de adopción, coetánea y amiga de Galdós, la gallega de nacimiento Emilia Pardo Bazán. A ella debemos el que es sin duda el primer detective de la literatura contemporánea en español: un madrileño que se llama Ignacio Selva y que trata de introducir en España la moderna ciencia de la investigación criminal, para lo que acude incluso a Inglaterra a formarse. Protagoniza Selva dos novelas breves, una concluida y publicada en vida de la autora, *La gota de sangre*, y otra que no llegó a terminar y que fue recuperada y publicada en 2021 junto a la anterior bajo el título de *Los misterios de Selva*.



«Nuestras visitas. La condesa de Pardo Bazán», *La Esfera*, Madrid, 14 de febrero de 1914. Fotografía de Salazar. Biblioteca Regional de Madrid. R.50.



Más allá de su interés narrativo, en estas dos novelas, y más en particular en la segunda, se esboza una reflexión sobre el propio género criminal. Admiradora de Conan Doyle, a quien leía en el original, Pardo Bazán no esconde su deseo de emular al escritor británico, pero no de manera mimética o servil, sino desde una mirada crítica respecto de sus hallazgos y lo que para ella son los puntos débiles de su propuesta novelesca. Y para nuestra autora la principal inconsistencia de las narraciones de Sherlock Holmes está en lo rebuscado de algunas de sus tramas y de la caracterización de ciertos personajes. Aboga en cambio por una ficción criminal que se haga cargo de la realidad de la acción delictiva, sus motivaciones y de la manera en que resulta factible desvelarla: «La vida, en conjunto, se desarrolla de un modo vulgar –argumenta Selva y a través de él su creadora–, por móviles sencillos y fáciles de comprender. El interés casi siempre se lleva la primacía». Y más adelante añade: «El mayor interés de un crimen estriba para mí en que dentro de la época en que se comete, exprese las pasiones de aquella época, la forma especial de su sensibilidad morbosa». Como Galdós, también como Cervantes, Pardo Bazán se inclina por un relato del hecho criminal atento a la veracidad y a la humanidad de quienes se ven implicados en él. Una mirada que va más allá del vano gusto por lo truculento para indagar en los entresijos del dolor.

Permítaseme, para concluir, extraer esta lección de los tres grandes precursores madrileños del arte de contar crímenes. Y confiar en que quienes vengan detrás la tendrán presente.



# Madrid y la novela negra: la ciudad no parecía tener horizonte

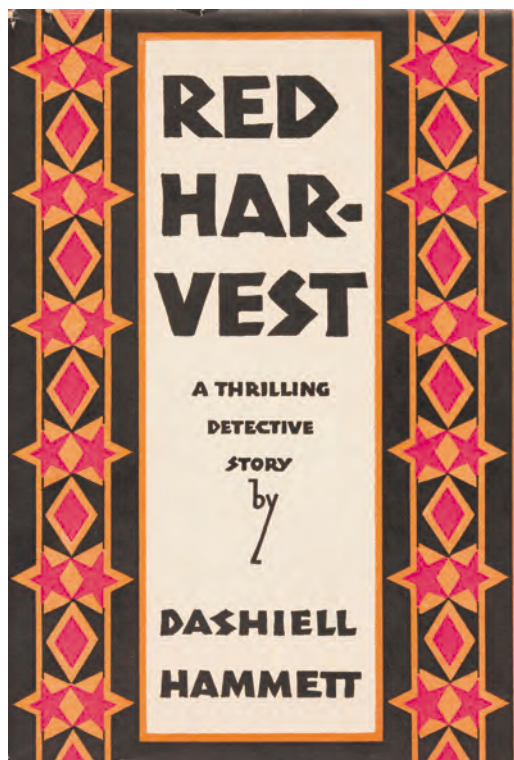
Javier Sánchez Zapatero

Universidad de Salamanca

Desde sus inicios, la novela negra se ha definido como un género narrativo esencialmente urbano, destinado a mostrar las complejidades de la sociedad moderna. Así hicieron en las décadas de 1920 y 1930 los estadounidenses Dashiell Hammett y Raymond Chandler, auténticos pioneros que supieron conjugar la tradición de la novela policiaca de misterio y de la narrativa de aventuras y del western –pues en el fondo un detective no es más que un héroe solitario, incluso un *cow-boy*, vestido con otros ropajes pero con idéntica forma de actuación ante los problemas de su entorno– con la mirada crítica y cuestionadora sobre una realidad en continuo proceso de cambio y cada vez más azotada por la violencia. De hecho, las primeras líneas de *Cosecha roja* (*Red Harvest*, 1929), la novela con la que Hammett dio carta de naturaleza al género, aluden explícitamente a Poisonville –«la ciudad del veneno»–, el despectivo nombre con el que todos conocen al escenario urbano de Personville en el que transcurre la obra, caracterizado por el poder de las bandas criminales, la constante sensación de inseguridad y la injusticia social.

En su evolución, y a pesar de que han ido apareciendo algunas obras ambientadas en espacios rurales, la vinculación de

◀ Juan Madrid, *Un beso de amigo*  
(detalle de la cubierta). Jucar, Madrid, 1987.



Dashiell Hammett, *Red Harvest*. Alfred A. Knopf, New York, 1929.

la novela negra con las ciudades ha seguido vigente. Los autores que se han aproximado al género han seguido utilizando marcos escénicos urbanos, inspirados muchas veces en referentes perfectamente reconocibles, y habitualmente nombrados igual que en la realidad. Del mismo modo que la serie narrativa de Chandler, protagonizada por Philip Marlowe, se identifica de forma unívoca con Los Ángeles, a lo largo de toda la historia de la literatura universal contemporánea ha habido numerosas sagas novelescas que se han unido indeleblemente a ciudades concretas, hasta el punto

de que en la actualidad es habitual hablar del binomio que representan Nueva York –y en concreto Harlem– y Chester Himes, Edimburgo e Ian Rankin, Marsella y Jean-Claude Izzo, Atenas y Petros Márkaris o La Habana y Leonardo Padura. Las narraciones en las que los investigadores creados por estos autores tienen que resolver sus pesquisas no solo sirven para aclarar misterios criminales, sino también para ir describiendo los espacios físicos y humanos de las ciudades. La novela negra ha ido adquiriendo de esta forma cierto toque costumbrista, muy marcado en algunos escritores de los últimos años, lo que ha provocado que las obras sean en muchas ocasiones auténticas crónicas urbanas que permiten descubrir los problemas que la violencia, el crimen organizado, el narcotráfico, la corrupción, la desigualdad o la alienación generan en las ciudades, al tiempo que muestran el clima, los espacios públicos, los ritos culturales, las tradiciones gastronómicas, los aprietos del día a día y, en definitiva, la forma de vida que caracteriza a cada una de esas urbes.

En el caso español, el nacimiento de la novela negra española moderna estuvo muy vinculado a la ciudad de Barcelona. Los dos primeros autores que, a mediados de la década de 1970, antes incluso de la finalización de la dictadura, cultivaron un género que hasta entonces en España apenas había podido desarrollarse por las cortapisas que impuso la censura franquista fueron Jaume Fuster y Manuel Vázquez Montalbán, quienes hicieron de la ciudad condal escenario geográfico y social de sus narraciones seriales, protagonizadas respectivamente por Luís Arquer y Pepe Carvalho. Más allá del origen de sus creadores –y del uso del catalán por parte de Fuster–, para entender la relevancia que adquirió Barcelona en la obra de ambos han de señalarse algunas cuestiones culturales e históricas. Por un lado, en la tradición literaria catalana, muy influida por Francia, donde el género negro tuvo una gran importancia y popularidad en el

siglo xx, existían ya referentes que habían utilizados los resortes narrativos de la novela negra, como Manuel de Pedrolo o Rafael Tasis, cuyas obras, sobre todo en el caso del primero, se adecuaban a los cánones de la novela negra norteamericana clásica de forma mucho más evidente que la de los escasos escritores que, en el resto de España, se habían aproximado al género durante el franquismo como Francisco García Pavón. Por otro, se ha de tener en cuenta que Barcelona era en la segunda mitad del siglo xx una ciudad con un marcado desarrollo industrial, lo que incentivaba las tensiones sociales, con una condición portuaria y de frontera marítima que la hacía especialmente predispuesta para ciertas formas de criminalidad y delito, auspiciadas por la viveza de sus barrios marginales. Tras la estela de Fuster y Vázquez Montalbán fueron apareciendo otros autores que, hasta la actualidad, han seguido empleando diferentes zonas del espacio barcelonés: sin ánimo de exhaustividad, Eduardo Mendoza, Andreu Martín, Francisco González Ledesma, Alicia Giménez Bartlett o Carlos Zanón. La recurrencia del uso de Barcelona como espacio criminal ha provocado que sea habitual referirse a la capital catalana como el centro neurálgico de la novela negra en España. Y, aunque algo de cierto hay en ello, lo cierto es que hay otras muchas ciudades que se han ido tiñendo de negro en las últimas décadas.

El género ha vivido un creciente proceso de deslocalización que le ha llevado a convertir en escenario de sus tramas a diversas geografías del territorio nacional, de forma que espacios tan diversos como las Rías Baixas, las Islas Canarias o el Valle del Baztán cuentan ya con sus particulares cronistas negros: respectivamente, los añorados Domingo Villar y Alexis Ravelo, y Dolores Redondo. Prácticamente todos lugares cuentan con su serie narrativa y su personaje particular, que en el caso de Madrid, por obvios motivos derivados de su condición capitalina y su enorme trascendencia en el país,

se han multiplicado de forma exponencial. En la actualidad, Madrid está presente de muchas formas en la novela negra, desde los tratamientos derivados de la hibridación con la ciencia-ficción de Rafael Reig y Rosa Montero, que presentan cómo ha evolucionado la ciudad y anticipan cuáles serán sus características futuras, hasta las aproximaciones a la novela negra histórica de Javier Valenzuela, Ignacio del Valle y Jerónimo Tristante. Junto a ellos, otros muchos autores, como Berna González Harbour, Joaquín Leguina, Antonio Jiménez Barca, Paco Gómez Escribano, Óscar Urrea, David Torres, Ignacio Mercero o Carmen Mola han utilizado las diversas aristas espaciales y sociales de la capital en sus novelas negras, aprovechando su multiplicidad de barrios y ambientes, y por tanto de problemáticas y delitos.

Ahora bien, dentro de este panorama, sería injusto no resaltar el valor pionero de Juan Madrid. Mucho antes de que la novela negra se convirtiera en el género de referencia que hoy es, de que los festivales dedicados a ella poblaran todo el país y de que se pudieran relacionar protagonistas literarios con lugares de prácticamente todas las provincias del Estado, Juan Madrid se erigió en el principal referente de la novela negra madrileña, oponiéndose así al predominio que los autores de Barcelona tenían en el género. Desde comienzos de la década de 1980, y gracias fundamentalmente a sus dos series narrativas –la protagonizada por el exboxeador e investigador amateur Toni Romano y *Brigada Central*, que nació a partir de los guiones televisivos que él mismo compuso para una serie televisiva–, el autor convirtió las calles de la capital en escenario de sus novelas, caracterizadas por su crudeza descarnada y por su capacidad para recrear con realismo los ambientes más marginales. De profesión periodista, Madrid concebía la novela negra como una prolongación de su actividad laboral que le permitía abordar, a través de la literatura, todo aquello que no podía publicar en las





Juan Madrid durante una conferencia.

páginas de los medios en los que trabajaba, entre los que destacó la ilustre cabecera *Cambio 16*.

Pese a sus diferencias, las dos series narrativas de Madrid coinciden en centrarse desde el punto de vista espacial en los ambientes marginales de la capital y en proyectar una mirada crítica y desencantada hacia el contexto social y político de la España contemporánea. Así se observa especialmente en las primeras novelas protagonizadas por Toni Romano, personaje de extracción social humilde y parroquiano habitual de tabernas y tugurios al que se le encarga «bajo cuerda» que resuelva diversos asuntos, casi siempre al margen de la legalidad. A través de sus peripecias se va reflejando el ambiente del Madrid de los últimos años setenta y los primeros ochenta, haciendo hincapié en la sensación

de continuismo entre la dictadura y la recién estrenada democracia que producen la violencia policial o la conflictividad social. En *Un beso de amigo* (1980), por ejemplo, el protagonista se ve enfrascado en la resolución de un asunto relacionado con la presión que las bandas de ultraderecha están haciendo sobre el barrio de Malasaña, zona de marginación y exclusión social en la época, muy diferente al gentrificado barrio de la actualidad. Lo que en un principio parece una mero enfrentamiento social y político acaba por tener tintes bastantes más oscuros, al descubrir Romano que los ultraderechistas están financiados por constructores inmobiliarios a los que les interesa que el barrio se atemorice y despueble para construir en él. En la obra se evidencian las presiones políticas sobre la libertad de expresión, al introducir el autor en la trama a varios periodistas y mostrar su frustración al ver que su trabajo no puede ser sacado a la luz por las influencias del poder, evidenciado con ello el mantenimiento de nuevos mecanismos de censura, más empresariales que estrictamente políticos. Y es que, en el fondo, la dicotomía entre pasado y presente marca toda la serie narrativa, no solo por exponer el contraste de una ciudad que se debate entre su tradicional casticismo –al que se alude en descripciones de tipos, lugares y costumbres deudoras de las de Pío Baroja o Arturo Barea– y su acelerado cambio a la modernidad, sino también por mostrar cómo el paso a la democracia que supuso la Transición no terminó de dismantelar todas las estructuras del franquismo.

Por su parte, *Brigada Central* supuso uno de los iniciales y más logrados ejemplos en español de novela negra procedimental, caracterizada por mostrar las rutinas de trabajo que se han de seguir para llevar a cabo una investigación oficial y por reflejar la cotidianeidad de la actividad policial. En las catorce entregas no se puede detectar halo alguno de idealismo a la hora de presentar el trabajo de la policía, del que



*Brigada Central*. Guion Juan Madrid, dirección Pedro Massó. RTVE. 1989-1992.

se muestran tanto los logros a la hora de resolver casos como los problemas que en ocasiones ensombrecen su actividad, entre los que destaca la presencia de miembros incompetentes, violentos o corruptos. Las novelas relatan con verismo cómo los agentes se comportan en la comisaría, llevan a cabo las investigaciones, patrullan las calles y se relacionan con confidentes, sospechosos, víctimas y culpables. Su representación del espacio urbano, menos explícita a la hora de nombrar referentes madrileños que la serie de Toni Romano, se caracteriza por un tono crítico, casi fatalista, que hace que prevalezca una sensación de impotencia que confirma que es imposible restaurar el orden en una sociedad profundamente corrupta y degradada. Ese desencanto pesimista evidencia el compromiso de Juan Madrid y, por extensión, de todo el género negro, que ejerce una mirada crítica y cuestionadora sobre la realidad urbana a través de la que indagar en las problemáticas del contexto circundante. Así lo expone *Turno de noche* (1989), una de las novelas de la serie, que comienza con una sintomática descripción del espacio urbano madrileño por el que se mueven los protagonistas: «La ciudad no parecía tener horizonte. Hasta lo que alcanzaba la vista, los edificios recortaban el cielo negro en un bosque interminable de masas oscuras, salpicadas de luces y puntitos dorados. [...] Solo se veían las luces. Detrás de esas luces, debajo de los anuncios luminosos y las ráfagas de luz, estaba la basura. Había basura por en todas partes: en los grandes apartamentos, en los barrios residenciales, en los exclusivos clubs privados y en las elegantes barriadas donde se encontraban las oficinas enmoquetadas. Y nadie podría, jamás, quitar tanta basura».





# Madrid y Barcelona, geografías negras

Àlex Martín Escribà

Universidad de Salamanca

La ciudad forma parte del crimen. Si nos remontamos a los orígenes del género policíaco aparecían ya urbes de toda índole y condición: desde los bajos fondos parisinos de Auguste Dupin y de Monsieur Lecoq, los barrios populares del Londres victoriano de Sherlock Holmes, las calles transitadas por París de Jules Maigret, geografías donde deambulaban investigadores por callejuelas oscuras y barrios populosos, descendientes directos de la literatura gótica y de terror. Más allá de estos decorados, el espacio adquiere una importancia fundamental con la irrupción del género negro norteamericano. A causa del gran cambio y expansión que sufren las ciudades –crecimiento de fabricas, aparición del automóvil, masificación de la población, crisis financiera–, y la aparición de nuevos medios expresivos –cine, novela negra, cómic, jazz– desarrollaron toda una «poética urbana» a través del mundo del crimen. Se ofrecía una imagen de la realidad más cruel, mucho más violenta con la aparición de la delincuencia y la criminalidad en plena calle. Aspectos históricos y conflictivos como la prohibición de la «Ley Seca» o años después el «Crack del 29» fueron determinantes para que la narrativa alrededor del crimen cambiase radicalmente. Por primera vez, el desarrollo de las acciones sucedía en espacios

◀ Madrid. Mapa topográfico, 1975. Biblioteca del Instituto Geográfico Nacional / Barcelona. Mapa topográfico, 1927. Biblioteca del Instituto Geográfico Nacional.

públicos y abiertos: calles, barrios, esquinas oscuras, pues el protagonista (a menudo, un detective), deambulaba para dar constancia de estas desigualdades sociales. Mientras Dashiell Hammett reflejaba la urbe en sus tramas novelescas para denunciar la violencia que desató la prohibición y el gansterismo, Raymond Chandler hacía lo propio con los años de la recuperación, precisamente cuando se hacía más notoria la pérdida definitiva de los viejos valores morales y sociales. Según las propias palabras de Chandler «fue Hammett quién sacó al crimen del jarrón veneciano y lo dejó caer en plena calle». El mundo que van a reflejar estos autores americanos –a los que hay que añadir James M. Cain, Horace McCoy, David Goodis y William Irish–, se caracterizó por reflejar los suburbios urbanos, las cloacas de la ciudad, las calles oscuras sin salida y los barrios más marginales.

Si nos centramos en el género negro y policiaco español, Madrid y Barcelona son, por tradición y definición, las dos «ciudades negras» por excelencia desde finales del siglo XIX. Buena prueba de ello es ya el temprano interés de un inequívoco gusto popular por asuntos relacionados con la criminalidad, concretamente por las causas célebres –véase *El crimen de la calle Fuencarral* (1888) *El crimen de la calle Montcada* (1885)– inspirados en sucesos reales acaecidos en Madrid y Barcelona, respectivamente. Más allá de intereses truculentos, ambas son ciudades literarias y universales. Si Barcelona es la gran urbe mesocrática, pero también compleja y conflictiva, portuaria y pecaminosa, ha contado desde los inicios del siglo XX con un pasado histórico y político relevante. En palabras de Manuel Vázquez Montalbán «Barcelona es una ciudad capaz de ser imaginada y generar un imaginario trifonte: la ciudad viuda y romántica de un imperio perdido, generaría un ramillete de odas nacionalistas, la ciudad capitana de la revolución industrial, luchas sociales y prodigios para ricos sublimaría una novelística que mucho





Gran Vía de Madrid.

tiene que ver con las contradicciones sociales. La ciudad pecadora, portuaria, torva se quedaría esperando a que llegaran los novelistas franceses a codificarla» También, Madrid, castiza y cambiante, bulliciosa y popular, supone el centro del poder político en su condición de capital del país. En palabras de Lorenzo Silva «Porque Madrid es así: en su chulería y su urgencia por morder los días, no halla el momento para homenajearse. [...]. Cada día y cada noche se abalanza contra sí misma, con las uñas fuera y las mandíbulas apretadas. Nunca fue animal doméstico que ronronea satisfecho bajo las caricias del amo, sino fiera que ruge a la intemperie para acallar el hambre y el miedo. [...]. Quizá sea porque, en medio de toda su rudeza, Madrid sabe besar como pocas saben».

Cabe mencionar que, a partir de la década de los setenta, con la muerte del dictador, la llegada de la transición política hacia la democracia, la modernización del país y la desaparición de la censura, empezó a desarrollarse en ambas geografías una literatura urbana y realista, crítica y comprometida llamada novela negra en la cual ya aparecen investigadores tan célebres como Pepe Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán, Toni Romano de Juan Madrid y Ricardo Méndez de Francisco González Ledesma, evidenciado una mimesis con los orígenes de la narrativa negra norteamericana. Esta primera generación provenientes la mayoría del periodismo vertebraron a través de sus sagas novelescas un discurso contracultural y escéptico opuesto al mensaje oficialista. Su carácter desengañado se observa bien en su forma de analizar el pasado reciente español. Frente a la interpretación de la Transición impuesta desde los poderes oficiales, que hacía concebir el periodo de cambio reformista como exitoso y positivo para la sociedad, estos autores vertebraron un mensaje de frustración y desencanto. Además, destaca también como denominador común en todos ellos la presencia de la ciudad como un

protagonista más reflejando ambientes como los bajos fondos, los hoteles, las pensiones de toda índole, los barrios periféricos, prostíbulos y lugares típicos de cada urbe, conformando así, todo un entramado laberíntico que se podría definir como «costumbrismo urbano». Este costumbrismo nos lleva por un lado a la necesidad de describir algunas de las ciudades europeas y americanas que visitan estos detectives, por ejemplo, los viajes a Ámsterdam y a Buenos Aires de Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán o el de Egipto de Méndez de González Ledesma. Por otro lado, parece inevitable centrarse en la descripción detallada del paisaje urbano con todos sus constituyentes: no faltan referencias a las Ramblas, a la Vía Layetana, y a los barrios altos de la ciudad de Barcelona, así como también a la Gran Vía y Malasaña en la ciudad de Madrid. Estas menciones hacen referencia a un espacio de mundo real, existente más allá del universo de ficción, que viene a reflejar una fusión con la realidad. Algunas alusiones a los barrios altos en las dos ciudades españolas pretenden evidenciar la filiación social de sus ocupantes, lo cual quiere decir que a través de las formas de vida se ofrece un material informativo importante a la hora de caracterizar sus personajes, vinculándolos con su entorno. Más anómalos por sus contenidos merece la pena mencionar a Andreu Martín, que muestra una clara voluntad de reflejar una crónica social y histórica de Barcelona. La importancia que otorga a los suburbios como espacios fundamentales en que se mueven sus personajes motiva siempre que en sus novelas aparezcan un espectro social muy amplio: desde los barrios altos a los ambientes marginales y el mundo del lumpen, tales como barraquismo, drogadicción, mafias, abundan en la ciudad que presenta como un marco «urbano aterrador». Otra visión, mucho más escéptica e irónica si cabe es la aportación de Eduardo Mendoza, que realiza a través de su detective loco e innominado, un verdadero retrato social de la agitación política.



Manuel Subirats Ferrer. *Sagrada Família*. Barcelona.

Años más tarde, concretamente en la década de los noventa aparecieron más narradores de género negro en Madrid y Barcelona, mucho más preocupados por las problemáticas sociales y no tan vinculados a una crónica de los acontecimientos vividos durante los convulsos años del postfranquismo. El interés por radiografiar la actualidad parece ser siempre más social que ideológico, enfatizando la descripción de la realidad por encima de interpretaciones de tipo político o cuestionamientos históricos, con series procedimentales y con protagonistas pertenecientes a las fuerzas de Seguridad del Estado. Como afirma Lorenzo Silva «el policía de la sociedad democrática ha sido aleccionado no para vigilar a los ciudadanos o imponerse sobre ellos, sino para velar por sus derechos y defenderlos frente a las agresiones que provienen no solo de los delincuentes aislados, sino también de esas estructuras de poder paralelas, en la medida en que pueda imputar y probarles infracciones penales a sus dirigentes o ejecutores» ... No es de extrañar entonces que aparezcan en ambas geografías números personajes vinculados con las Fuerzas de Seguridad del Estado, como es el caso de Petra Delicado, policía nacional en Barcelona, Rubén Bevilacqua guardia civil en la Unidad Central Operativa de Madrid, y otros como Milo Milart de Aro Sáinz de la Maza, Héctor Salgado de Toni Hill en la ciudad condal, y Severo Justo de Carlos Salem en la capital. Por estos motivos, la novela negra realista y urbana irá tomando datos sociales e históricos relevantes en lo que hace referencia a su situación dentro de un contexto fidedigno muy concreto. Este panorama es el resultado de una especie de *collage* de manifestaciones sociales que se recogen dentro del discurso de la narración, sea a través de los diálogos, o bien a través de otras formas indirectas de citación como la forma de pensar y de expresarse los personajes. En definitiva, se trata de ver hasta qué punto la heteroglosia da juego discursivo a todos los factores antes referidos.



Además, es interesante apreciar en este último cuarto de siglo nuevos recorridos urbanos: frente a la reiteración con la que aparecían algunos de sus espacios icónicos en las novelas de autores como Vázquez Montalbán, González Ledesma o Juan Madrid –en el caso de Barcelona, la Rambla, el Raval o el Barrio Gótico, en el de Madrid, las zonas aledañas de la Gran Vía y Malasaña–, los autores más contemporáneos aportan una visión mucho más globalizada y postmoderna en la que hay una presencia destacada de los barrios periféricos y zonas habitualmente no utilizadas como escenarios literarios. Resulta sintomático, en ese sentido, que las novelas de Antonio Jiménez Barca transcurran en el Madrid de más allá de la M-30, los barrios del extrarradio de Paco Gómez Escribano o las geografías barcelonesas de Carlos Zanón y Toni Hill acontezcan en las inmediaciones con barrios como el Guinardó en el caso del primero o una imagen que podría ser la de cualquier lugar en el segundo, con la presencia de espacios referenciales donde apenas tiene cabida ningún edificio o monumento significativo.

Dentro de la destacable variedad geográfica revela una importante presencia la hibridación con otros géneros como la ciencia ficción y, especialmente, la novela histórica. Es el caso de la serie distópica de Rafael Reig en las que aparece el investigador Carlos Clot que presentan como escenario un Madrid apocalíptico en el que, tras el agotamiento de las reservas de petróleo, las calles se han convertido en canales navegables y los ciudadanos están gobernados por una oscura corporación; las de Rosa Montero, que en su tetralogía presenta a Bruna Husky, una replicante «tecnohumana» que trabaja como detective privada en Madrid, en los Estados Unidos de la Tierra, en el año 2109. De la fusión con el género histórico, debe mencionarse el universo diegético en un pasado remoto como la saga de novelas protagonizada por Víctor Ros, escrita por Jerónimo Tristante, ambientada en la

España del final del xix que, aunque Madrid es el escenario habitual también lo son otras ciudades como Barcelona. De hecho, la ciudad condal también presenta numerosos híbridos de carácter retrospectivo como el de Marc Pastor y *La mala mujer*, centrada en la figura de Enriqueta Martí, más conocida como «la vampira de Barcelona» ambientada a principios del siglo xx, o, la destacable serie de Rosa Ribas y Sabine Hoffman, protagonizada por la periodista Ana Martí, un retrato barcelonés de la vida bajo el régimen que incide en la falta de libertad en una ciudad oprimida.

Muchos barrios y calles, céntricas y periféricas, múltiples caras de dos ciudades, Madrid y Barcelona, apasionantes, repletas de vida y criminalidad, dos epicentros para un género que no deja de evolucionar, renovarse y seducir a los lectores.





# Un paseo por el Madrid más negro: evolución de la representación de la Comunidad de Madrid en el género criminal

Javier Rivero Grandoso  
Universidad de La Laguna

El desarrollo de la novela criminal en España fue más tardío que en otros países europeos. En ello tuvieron que ver diferentes razones sociales, económicas, culturales e incluso políticas. Por ello, se considera que fue a partir de la década de 1970 del siglo xx cuando se adaptó el género a la realidad sociocultural española y se publicó un considerable número de novelas. Hubo obras relevantes antes de esta fecha, como los relatos de principio del siglo xx de Emilia Pardo Bazán o la serie protagonizada por Plinio, de Francisco García Pavón, pero no es hasta los años 70 cuando las condiciones sociales, políticas y culturales propician la adaptación del género.

La narrativa criminal de esta época es deudora de la novela negra norteamericana y de su posterior desarrollo en Europa. Por ello, estas novelas van a ser eminentemente urbanas, ya que es en la ciudad donde mejor se reflejan las tensiones de las diferentes clases sociales:

se preferirá retratar lugares públicos, calles, barrios, la ciudad, pues el detective necesita moverse libremente por estos espacios para dar constancia de las desigualdades sociales, del crimen, de la delincuencia existente en estos espacios abiertos, es decir,

◀ Carlos Pérez Merinero, *Días de guardar* (detalle de la cubierta). Reino de Cordelia, Madrid, 2014.

en la novela policiaca realista es necesario un cambio de escenario para que uno de sus pilares básicos, como es la crítica social, pueda tratarse. (Martín Cerezo 2006: 80-81)

En España, la elección de ciudades va a ser reducida, pues los escritores se decantarán por aquellas más grandes y que se asemejan a los modelos urbanos de la novela criminal extranjera. Por ello, Madrid y, sobre todo, Barcelona van a contar con un protagonismo especial. La ciudad catalana fue empleada como espacio en el plano ficcional por autores como Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza, Francisco González Ledesma, Maria Antònia Oliver, Jaume Fuster o Andreu Martín, entre otros.

Madrid, como capital del país, fue escenario de muchos de los episodios más relevantes de la situación sociopolítica de la década de 1970 que llevó a España de una dictadura a una monarquía parlamentaria a través de una conflictiva transición. Este tema interesó especialmente a los escritores, que quisieron retratar a partir del género criminal el país que se estaba forjando. Fue el caso de algunos nombres que hoy son clásicos de la novela criminal, como Juan Madrid, Carlos Pérez Merinero o Jorge Martínez Reverte, tres escritores con una sólida trayectoria en este género. En el caso de Jorge Martínez Reverte, el protagonista de una saga de siete novelas, el periodista Julio Gálvez, se desenvuelve entre Madrid, Euskadi y Barcelona. A diferencia de él, Carlos Pérez Merinero utiliza Madrid con mayor asiduidad en novelas que no presentan la estructura de la investigación policiaca.

Juan Madrid, a través de la saga de ocho novelas protagonizadas por Toni Romano, un ex boxeador y ex policía, centra su obra en la capital, empleando espacios reconocibles del centro de la ciudad para la trama y la vida del personaje:

«Caminé hasta Esparteros y subí los cuatro pisos de mi casa de forma mecánica» (Madrid 2008: 24). De hecho, la primera novela de la serie, *Un beso de amigo* (1980), trata sobre una historia relacionada con negocios inmobiliarios turbios en el barrio de Malasaña, por lo que la ciudad actúa como protagonista. En estas novelas Romano transita entre las zonas acomodadas de la ciudad y los barrios populares, ya que el crimen suele estar vinculado a los negocios de las clases altas y acaba repercutiendo en las demás capas sociales. Especial incidencia tienen los bares, restaurantes y locales nocturnos, que aparecen como espacios propicios para los negocios y las confidencias. Leronés Mata (2019) ha estudiado pormenorizadamente la representación de la ciudad en la obra de Juan Madrid.

Con la entrada en el nuevo siglo, Madrid sigue ocupando un lugar destacado dentro de la novela criminal actual. Autores como Berna González Harbour, con la saga de la comisaria María Ruiz, o Carlos Salem, e incluso thrillers superventas como los de Juan Gómez Jurado o Carmen Mola, siguen escogiendo Madrid como escenario. No obstante, la novela criminal actual en España se caracteriza por la descentralización de las tramas: «el oligopolio Madrid-Barcelona ha saltado ya por los aires» (Camarasa 2008: 121). Ciudades más pequeñas o entornos rurales destacan hoy en el género criminal, lo que ha posibilitado la aparición de otros escenarios de la Comunidad de Madrid, como barrios del propio municipio de Madrid que cobran especial protagonismo. Es el caso de Vallecas en la novela *Oración sangrienta en Vallecas* (2014) de Alejandro M. Gallo, donde se muestra un barrio en el que el crimen que investiga el inspector Ramalho da Costa no resta belleza a algunos espacios del entorno:

El vagabundeo por el barrio había llevado al inspector al parque de las Tetras, como se conocía al Cerro





Cerro del Tío Pío, Vallecas. 2007.





del Tío Pío. No había mucha gente; el día no hacía apetecibles los paseos o las salidas para contemplar el cielo de Madrid, el único del mundo que adquiere cinco colores: del azul celeste al amarillo, de éste al rojo, para pasar al violeta y terminar en el negro. (Gallo 2014: 87)

Mención especial merece la obra narrativa de Paco Gómez Escribano, ambientada fundamentalmente en Canillejas, lo que ha permitido crear una identidad literaria del barrio hasta entonces inexistente. En sus novelas, Gómez Escribano recuerda el pasado independiente de Canillejas y su inclusión en Madrid:

Canillejas no fue siempre un barrio de la capital de España. Era un pueblo que fue anexionado a Madrid el 30 de marzo de 1950 por Decreto Ministerial, justo cuando el municipio estaba en pleno crecimiento, lo cual generó polémica. Antes de esto, el pueblo gozaba de un gran nivel de vida, albergando entre otras las fincas de la marquesa de Torre Arias y del marqués de Canillejas, grandes arboledas y acuíferos y terrenos de cultivo abundantes, principalmente de cebada, garnacho, garbanzo y moscatel, circunvalados por cuatro arroyos. (Gómez Escribano 2014: 5)

En las novelas, el escritor critica el impacto que tuvo para Canillejas el desarrollismo, ya que el barrio se convirtió en receptor de población que emigraba del campo para trabajar en la ciudad. No obstante, este crecimiento no contó con la planificación necesaria y desembocó en el caldo de cultivo ideal para que la juventud fuera víctima de la adicción a las drogas, tema fundamental en muchas de sus obras. Gómez Escribano trata de recoger ese ambiente de barrio periférico a través de sus personajes, identificados generalmente con apodos, y también los últimos cambios urbanísticos que afectan la vida diaria de Canillejas:



Descampado de El Cerro, hoy calles de San Venancio y Mequinenza. En *Canillejas: imágenes de un pueblo*, de Leo del Val, 2014.

Ahora la Peineta había sido reconvertida al Wanda Metropolitano (ahora Civitas, ¿quién sabe cómo se llamaría mañana?) y el barrio se había llenado de bares y pubs, muchos de los cuales abrían solo los días de partido. Los negocios de toda la vida habían revivido, pero los vecinos estaban hartos. Ahora, les gustara o no el fútbol, tenían que estar pendientes de cuándo jugaba el Atleti para tener sus coches bien aparcados antes del partido de turno, para no programar una salida a cualquier parte en coche y no verse metidos en un atasco de tres pares de cojones. ¿Nos habían preguntado a los vecinos? No. Nos habían metido el puto estadio por la puta cara. Los actos vandálicos, las peleas, los destrozos, esos se los tenían que comer los vecinos. La prensa lo llamaba «daños colaterales». (Gómez Escribano, 2023: 42)

A diferencia del carácter crítico con la situación de Canillejas que vemos en las novelas de Gómez Escribano, Teresa Cardona emplea San Lorenzo de El Escorial como un lugar mucho más tranquilo donde Karen Blecker y José Luis Cano, teniente y brigada de la Guardia Civil, respectivamente, investigan homicidios en una saga que, hasta el momento, cuenta con cuatro novelas.

Cardona hace referencia a la distinción entre El Escorial y San Lorenzo de El Escorial, continuamente confundidos, y, como Gómez Escribano, explica la historia de la localidad:

el pueblo original era el de abajo, ya que Felipe II sólo permitía habitar San Lorenzo durante las jornadas reales. Aquellos que vivían ahí lo hacían en la villa, y no en el Real Sitio. Sólo en el siglo XVIII, con Carlos III, se empezó a desarrollar el pueblo alrededor del monumento, manteniéndose la separación de los dos centros, que duraba hasta el día de hoy, donde todavía se consideraban dos poblaciones diferentes, a pesar de estar separadas por una calle. (Cardona 2023: 158)

San Lorenzo se presenta como un pueblo tranquilo, donde, a diferencia de otras localizaciones, la gente se conoce y se disfruta de un ambiente familiar, puntualizado por el flujo incesante de turistas que visitan el monasterio.

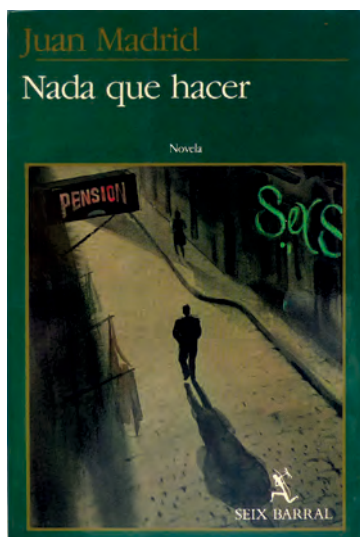
Teresa Cardona, al escoger San Lorenzo de El Escorial, se distancia del modelo urbano hostil que caracteriza la obra de Juan Madrid, Carlos Pérez Merinero o Paco Gómez Escribano, ya que en sus obras el crimen no se corresponde con las consecuencias de un sistema opresor que afecta a toda la ciudad, sino que suelen ser sucesos cuyo origen no está vinculado siquiera con el pueblo. La teniente Blecker disfruta de los paseos por las zonas naturales del municipio y se acostumbra a la familiaridad con la que la tratan.



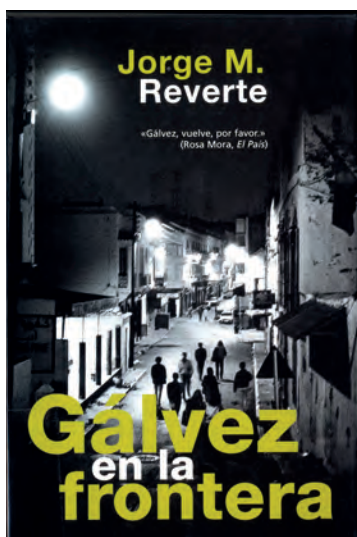
Miguel Ángel Masegosa Martínez. *Vista de San Lorenzo del Escorial desde el patio oeste del Monasterio, 2018.*

Además de la descentralización, el siglo *xxi* también trajo a la novela criminal española una mayor hibridación con otros géneros. Uno de los más recurrentes ha sido el histórico, que ya fue explorado a finales del siglo pasado, con obras como *Beltenebros* (1989), de Antonio Muñoz Molina, en la que Madrid aparece durante la dictadura como escenario de una novela emparentada con la de espías, o *Tu nombre envenena mis sueños* (1992), de Joaquín Leguina, donde la aparición de un cadáver en El Retiro en 1942 provoca una investigación que se centra en el pasado. Más recientemente, Jerónimo Tristante ha ambientado en el Madrid de finales del siglo *xix* algunas de las novelas de la saga de Víctor Ros.

Pero, sin duda, una de las propuestas más interesantes en cuanto a la hibridación de los géneros y la creación del



Juan Madrid, *Nada que hacer*.  
Seix Barral, Barcelona, 1992.



Jorge M. Reverte, *Gálvez en la frontera*. Alfaguara, Madrid. 1992.

espacio es la de Rafael Reig en tres obras en las que la novela criminal se mezcla con la ciencia ficción y otros subgéneros. Reig configura un Madrid navegable en el que el Paseo de la Castellana se ha convertido en el Canal Castellana tras la crisis de combustibles fósiles y la invasión de Estados Unidos a España, y dicho canal atraviesa «la ciudad de norte a sur y ya se había convertido en la principal vía de comunicación entre el centro y el resto de la península» (Reig 2002: 13). En *Sangre a borbotones* (2002), el espacio responde a los patrones de la distopía, pues tras el agotamiento de las reservas de petróleo se deben buscar otras formas de transporte, como la navegación en canales y las bicicletas, y los avances tecnológicos no redundan en una mejora de las condiciones de vida de los habitantes, sino que son controlados de forma despótica por una gran empresa que los emplea para su propio beneficio económico. En esta novela, el detective Carlos Clot investiga

# Rafael Reig

## TODO ESTÁ PERDONADO

*colección andanzas*

PREMIO  
TUSQUETS  
EDITORES DE NOVELA



TUSQUETS  
EDITORES

Rafael Reig. *Todo está perdonado*. Tusquets, Barcelona. 2011.



una serie de casos que le llevarán a enfrentarse contra esa gran compañía.

Madrid sigue siendo un espacio de referencia dentro del género criminal español, que ha atraído, además de a escritores locales, a autores que han escrito sagas ambientadas mayormente en otros espacios, como Manuel Vázquez Montalbán y Alicia Giménez Bartlett, cuyos personajes, Pepe Carvalho y Petra Delicado, respectivamente, han viajado a la capital para resolver algunos casos. La expansión geográfica de la novela criminal española que se ha experimentado en las últimas décadas ha ampliado los límites de Madrid, pues ahora las novelas no se circunscriben únicamente a los barrios centrales del municipio, sino que los personajes transitan por toda la región, recogiendo la variedad de espacios que ofrece. Y es que, «si el crimen es una incógnita a despejar, un signo en busca de una hipótesis, el lugar es lo que le da significación» (Resina 1997: 143): la diversidad de lugares y paisajes de los que goza Madrid permite garantizar un buen porvenir para la novela criminal desarrollada en la comunidad.

## BIBLIOGRAFÍA:

- CAMARASA, Paco (2008): «Un paseo por la narrativa negrocriminal», en *Palabras que matan: asesinos y violencia en la ficción criminal*, Martín Escribà, Àlex, y Sánchez Zapatero, Javier (eds.). Córdoba: Almuzara, pp. 117-121.
- CARDONA, Teresa (2023): *La carne del cisne*. Madrid: Siruela.
- GALLO, Alejandro M. (2014): *Oración sangrienta en Vallekas*. Madrid: Reino de Cordelia.
- GÓMEZ ESCRIBANO, Paco (2014): *Yonqui*. Donostia: Erein.
- (2023): *Narcopiso*. Barcelona: AlRevés.
- LERONES MATA, Juan Carlos (2019): *El espacio en la ciudad en la novela negra: Juan Madrid*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

MADRID, Juan (2008): *Un beso de amigo*. Madrid: Zeta.

MARTÍN CEREZO, Iván (2006): *Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.

REIG, Rafael (2002). *Sangre a borbotones*. Madrid: Salto de Página.

RESINA, Joan Ramon (1997): *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos.



# Madrid: la dama que nunca dejó de ser niña

Juan Cortés

Nadie pone en cuestión hoy en día que Madrid es una de las grandes metrópolis europeas, dinámica, atrevida, cosmopolita, vanguardista, al mismo tiempo que conservadora y tradicional, pero cuando intentamos personalizar esa imagen de la capital del Reino, ¿qué imagen nos viene a la mente? ¿Madrid en masculino o Madrid en femenino? ¿Acaso nos imaginamos la ciudad como una mujer valiente y aguerrida, a semejanza de la Marianne francesa o quizás como un hombre fuerte y valeroso, más cercano al retrato de un futbolista que alza el trofeo tras un campeonato deportivo? ¿Una chulapa con el clavel bajo el pañuelo o un joven desinhibido disfrutando todavía de la *movida* madrileña? ¿Un atractivo hombre de negocios con maletín y móvil en mano o una estudiante repasando sus últimas notas sobre el césped del parque del Oeste, antes de los exámenes de la universidad?

Todas estas y muchas más son las personificaciones con las que podemos asociar la ciudad, que, a falta de un monumento icónico reconocible internacionalmente a modo de la torre Eiffel, el Partenón o el Big Ben, se materializa en su gente, en aquellos que habitan una urbe donde todos caben, incluso en la hora punta de la historia.

◀ Madrid a los ojos de Goya. *Alegoría de la Villa de Madrid* (detalle), 1810. Museo de Historia de Madrid.

De la misma manera que a muchos extranjeros les cuesta identificar Madrid con algún edificio o monumento concreto, a muchos locales les resulta difícil fijar el nacimiento de su propia ciudad en un momento determinado de la historia, desconocedores muchos de ellos de que algunos de los barrios que tanto frecuentan tienen casi doce siglos de historia.

Fue poco después de superar la segunda mitad del siglo IX, cuando el emir de Córdoba Mohamad I decidió fundar una pequeña fortaleza sobre la colina donde hoy se yergue el majestuoso palacio real. Quería el astuto gobernante cordobés que no se volviera a repetir el vergonzoso episodio de la rebelión de Toledo del 852, que situó a los cristianos a pocas jornadas de Córdoba, pero que concluyó de forma favorable para él con la victoria de Guadalacete, acaecida en las cercanías de la ciudad imperial dos años después. Lección aprendida: había que crear una línea defensiva entre las tierras de los infieles al norte del Sistema Central y las prósperas tierras andalusíes al sur de esta formación montañosa.

Y he aquí cómo surge Mayrit, una medina con una extensión de cuatro hectáreas a la sombra del *hishn* o castillo, donde estaba destacada la retaguardia encargada de la protección y defensa del lugar. La pequeña ciudad se apiñaba en el área que hoy ocupa la catedral de La Almudena y alrededores, estando rodeada por una muralla de 750 m, de la cual tenemos la suerte de conservar un espectacular lienzo que se puede admirar en el parque del emir Mohamed I, sito en la Cuesta de la Vega. Sí, así nace Mayrit, una bebé que acababa de ver la luz y que pronto tendría que competir con sus hermanas mayores, que ya habían hablado latín mucho antes que ella y algunas incluso griego y fenicio.

Tras la infancia acontece la adolescencia y nuestra querida ciudad no quería ser menos. Como no podía ser de otra



Las primeras palabras que se pronunciaron en Madrid fueron en árabe, cuando atendía al nombre de Mayrit. Estela funeraria encontrada en el núcleo originario de Madrid. Siglo x.

manera, los cambios físicos la afectan sobremanera, pasando de las cuatro hectáreas de extensión a unas treinta. También su lenguaje cambia, adaptándose al entorno al que ahora pertenece y a los nuevos tiempos que corren, dejando de lado el habla de Ibn Hazm para adoptar esa pujante lengua ya escrita en los *scriptoria* de San Millán y Santo Domingo y en la que se expresaban sus nuevos compañeros de viaje, entre los cuales no solo hay caballeros de gallardo porte o recios





La lengua traída por las huestes castellanas llegó para quedarse y plasmarse en una bella caligrafía. Privilegio rodado otorgado por Alfonso X a Madrid. Siglo XIII.

campesinos, sino que entre ellos se perfila también la figura de una osa, que ya no le va a abandonar jamás.

De esta manera nuestra mozuela pegó el estirón y pronto hubo de cambiar la talla de su cinturón, pasando a portar uno que se ajustaba a su nuevo y flamante perímetro, donde destacaban casi cien torreones, incluyendo cinco soberbias puertas, que ejercían de ojales del nuevo cincho. Además, su nueva planta conlleva la asunción de nuevas responsabilidades, entre las cuales cabe especial mención el dar albergue a reales nombres como Fernando, Enrique o Juan, quienes optaron por la joven villa para convocar a nobles, clero y representantes de otras ciudades castellanas para tratar asuntos de regío calado.

Pero para ello antes fue preciso meter en cintura a la zagala y, como a todo buen adolescente, hubo de otorgarle unas reglas por las que se conduciría la convivencia en la incipiente urbe, no fuera que el ímpetu de su pubertad le llevara a cometer los excesos propios de la edad. Corría el año 1202 de nuestro Señor cuando la villa cuenta con su fuero.

El entorno natural que rodea a nuestra joven protagonista, su posición privilegiada a los pies de las montañas, rodeada de bosques con abundante caza y su lejanía con respecto a otros enclaves hermanos, donde el poder ejercido por nobleza y clero es omnipresente, llevan al cuarto de los Enriques a elegirla como su lugar predilecto. Es en Madrid donde nace su hija –al menos sobre el papel– y donde el pobre monarca da sus últimos estertores, si bien ya había incluido este lugar de la antigua Carpetania entre las paradas favoritas de la corte itinerante castellana.

Y así transcurrieron los años, que se hicieron siglos, hasta que la joven dama del Manzanares recibiera la noticia que cambiará radicalmente su devenir histórico, a saber, el *rey prudente* la había elegido un 8 de mayo de 1561 para ser la sede permanente de la Monarquía Hispánica. La noticia sorprendió a sus hermanas mayores, con estirpe mucho más añeja y con más experiencia en esto de convivir con linajes de alto abolengo, pero nada impidió que a partir de ese momento, se consumara el matrimonio entre la bella manceba y el devenir histórico de España, no exento de una infidelidad perpetrada por este último a orillas del Pisuerga, si bien rápidamente olvidada y perdonada por nuestra hermosa zagala.

Con la mayoría de edad, la aldea había pasado a Villa y Corte y tanto honor tuvo su fiel reflejo en el crecimiento exponencial que experimentó durante los siglos venideros, convirtiéndose en el destino elegido por incontables personajes de alta



alcurnia, gentilhombres, burgueses, hombres y mujeres de Dios, pero también en la meta a la que se dirigen mendigos, buscavidas y gentes de malvivir. Un soberbio alcázar, palacios, casas nobiliarias, iglesias, conventos y monasterios incontables –de Madrid al cielo–, pero también viviendas de ínfima calidad, garitos y tabernas de dudosa reputación,

Chapiteles herrerianos que apuntan a un sol, que aún se resistía a ponerse en el Imperio. Iglesia de las Comendadoras de Santiago. Siglo xvii. Madrid.



conviven en la recién estrenada capital del Imperio. Así se fue forjando la personalidad de la doncella que se convirtió en dama, del mancebo que devino caballero, donde todo el mundo cabía, pero donde a duras penas había sitio para todos. Bienvenidos a Madrid, la villa que pasó a corte sin ser antes ciudad.

La progenie nacida de la unión entre el devenir histórico y la *urbs regia* tuvo su fiel reflejo en las múltiples vías, caminos y calles a las que cada cierto tiempo daba a luz nuestra joven señorita, creciendo sin ningún orden salvo aquel impuesto por una mínima lógica urbana, afeando su prometedor aspecto, hasta que desde la antigua Neapolis llegó un ilustrado galán dispuesto a otorgarle la categoría y apariencia que tan digno lugar se merecía. Dioses de tiempos pretéritos cobran forma en mármol y piedra a lo largo de las calles y paseos de la capital, que se despoja de las impurezas acumuladas en su piel mediante el primer alcantarillado de la ciudad, un programa de iluminación de las calles y muchas más medidas acertadas, todas ellas con un testigo privilegiado que contempló, y sigue haciéndolo, tan insigne programa urbanístico; sí, ahí está, ahí está viendo pasar el tiempo, la Puerta de Alcalá.

Pero la dicha no duró mucho tiempo y la recién renovada e ilustrada vida de nuestra bella doncella capitalina se vio profanada por un invitado no deseado con acento extranjero, apenas comenzado el cambio de siglo XIX. Este irrumpió de forma no deseada, primero disfrazado de amigo y luego mostrando su verdadera faz, ocupando espacios sacros para el vecindario y violentando sus calles, provocando finalmente la ira de todos los que se levantaron en aras de una supuesta libertad robada, todo ello envuelto en un fervor patrio, que provocó, por primera vez en su ya larga vida, unas heridas profundas, las cuales sangraron profusamente y jamás acabarían de cicatrizar en las décadas siguientes. Algunas de ellas quedaron en la retina de un aragonés universal, quien plasmó sobre lienzos y paredes los horrores de un trauma difícil de superar; otras quedaron reflejadas para siempre en la memoria colectiva, aquella que vio desaparecer definitivamente la sonrisa de la Villa y Corte durante una centuria.





Nuevos aires, nuevas dinastías que irrumpen en Madrid para darle nuevas ínfulas originadas allende los Pirineos. Portada del Cuartel del Conde Duque. Siglo XVIII.

Un siglo, todo un siglo de pugna por una libertad que se creía al fin conseguida de la mano de una tal *Pepa* y que un monarca felón secuestró una y otra vez. Venas y arterias de la dama herida, que tanto liberales como conservadores se disputan e inflan con su propia sangre, configurando una geografía urbana donde las bombas y las balas anidaron y prosperaron para sesgar la vida de presidentes o quedarse a las puertas de acabar prematuramente con el gobierno de algún rey confiado. Las mismas entrañas de la Villa y Corte que fueron testigo hacia el anochecer de la centuria del ocaso de un imperio, para esa época ya maltrecho, que vio como unos colonos venidos a más le arrebatában las últimas joyas de lo que en otros tiempos fue un enorme tesoro, cuyo resplandor no dejaba ponerse al sol.



Pesimismo, desánimo, derrotismo, pero también regeneración, modernidad, felices 20 de un nuevo siglo, que van a devolver un atisbo de luz a orillas del aprendiz de río, ignorante la Villa y Corte de que lo peor está por llegar. Nuestra Afrodita castiza se torna en Medusa, pues no es posible lucir un rostro más apropiado a la más descarnada de las pugnas, la que tiene lugar entre hermanos; unos que quieren entrar y los otros que se defienden para impedirlo, unos que se aferran esperanzados a un *no pasarán* y otros que anhelan la llegada de los que, con proyectiles y bombas, aporrean la puerta para lograr el victorioso acceso al corazón de la urbe. La piel salpicada de sarpullidos, cual viruela traída a nuestra bella Mantua carpetana por las constantes punzadas que, desde Garabitas y desde el cielo hieren la dermis, hasta ahora libre de enfrentamientos fraternales. El cielo, ese cielo al que el refranero popular ha convertido en destino partiendo desde el corazón de la urbe, pero que ahora solo trae desolación y miedo, cambiando su azul castizo al gris plomizo, que a partir de ahora ejercerá su tiranía sobre el manto que va a cubrir el castigado cuerpo de nuestra ultrajada ciudad.

Hambre, miseria, pan negro, color oscuro que cubre todo, desde los ánimos hasta las fachadas y vestimentas, dejando pocos resquicios para que penetren las ansias de libertad, una vez más robada delante de todos y sin tener en cuenta a nadie. La sonriente dama que nació humilde hacía ya más de once siglos se ha transformado en un hombre vestido de gris y zapatos negros, que camina sin enseñar su rostro y de espaldas a todos los que intentan esquivarlo, para poder atisbar algo de luz a sus espaldas. Madrid es en sí misma una novela negra.

Cuatro décadas, demasiado tiempo para que concluya algo que nunca debió comenzar y para que la esperanza volviera a devolver el brillo en los ojos de los que miran y de los que



Cicatrices en la ciudad de lo que jamás debió ocurrir y que permanece como la peor pesadilla en la memoria colectiva de la ciudad. Impactos de proyectiles en la Travesía del Conde Duque durante la Guerra Civil.

contemplan. El anónimo personaje sin rostro en que se había convertido la princesa, va desapareciendo poco a poco; el gris torna blanco y el negro pasa a perfilar los contornos de labios y ojos de los jóvenes, que dan a sus cabellos formas atrevidas, nunca antes vistas por estos lares y que parecen romperse en mil pedazos al ritmo de tonos, que los más viejos del lugar no alcanzan a comprender, pero que pronto se convierten en la prueba de que algo está cambiando en la ciudad, que a partir de ahora va a estar más *movida* que nunca.

Todos celebran que la dama ha regresado, cargada de más libertad y esperanza de lo que jamás los abuelos se atrevieron a soñar. Ha costado mucho, pero ha llegado para no irse de nuevo. Ha sido traída en volandas por los jóvenes universitarios, que salieron a reclamar sin miedo, enfrentándose al gris que teñía los uniformes de aquellos que aún pensaban que a base de golpes podían frenar lo irrefrenable. Un susto, un tropiezo, había que seguir hacia delante.

Sin embargo, no todo son alegrías para nuestra ciudad de Madrid, esa doncella llena de vida, que quiere ocupar el lugar que le corresponde en la cohorte de grandes hermanas europeas que, hasta ahora, la miraban con cierto desdén, incluso desprecio. En sus rincones parte de esa juventud vibrante y desenfadada se está quedando atrás, atropellada por un caballo siniestro que sigue la estela del polvo blanco, el cual indica hacia donde debe embestir con toda la fuerza de la que una caballería apocalíptica es capaz y cuya carga deja a familias destrozadas, desesperadas ante algo que no habían visto venir. Es el precio que la nueva vida de la bella dama paga por seguir adelante, alto coste que desgraciadamente también llegó para no irse.

Y los fantasmas también intentaron regresar en aras de un mundo que se negaba a desaparecer, escupiendo odio y

gritando en el corazón mismo de la libertad que todo el mundo permaneciera quieto; ingenuos, al final resultó que no todo estaba atado y bien atado y que las ansias de no repetir errores pasados y de mirar adelante prevalecerán sobre el miedo y el poder de la fuerza bruta. Ingenuos también los que pensaban que el eco sórdido de los proyectiles había desaparecido y que nunca volvería a resonar en las calles y plazas de la ciudad. Una y otra vez, decenas de veces, sangre, humo, horror, todo ello en nombre de unas siglas que nadie sabe qué significan, pero que todo el mundo es consciente de lo que conllevan, permaneciendo grabadas en la memoria colectiva de la urbe como sinónimo de un dolor que nunca podrá desaparecer del todo.

Y cuando parecía que el eco sórdido de los proyectiles habían dejado de sonar, volvieron otros con más fuerza, capaces de ahogar los inocentes avisos a viajeros que se suponían la melodía esperada en esa primera hora del día en las estaciones de tren, tiñendo de rojo una mañana desgraciada que dejó casi dos centenares de llamadas sin contestar, insoponible silencio al otro lado de los que ya no estaban en este. Negra, no novela, sino muerte.

A pesar de las heridas, pese a todas las cicatrices que jalonan su cuerpo, Madrid siempre vuelve, con más energía si cabe, convencida de que nada ni nadie puede frenar sus ganas de vivir, de ser como esa hermosa mujer, que sigue seduciendo a todos aquellos que se atreven a mirarla a los ojos o aquel hombre apuesto, cuya sola presencia colma el espacio donde se halla, porque no hace falta nada ni nadie más. Todo y nada de eso es Madrid.





El Águila