

LA RÉCEPTION DES CULTURES DE MASSE ET DES CULTURES POPULAIRES EN ESPAGNE : XVIII^E-XX^E SIÈCLES

Textes réunis par
Serge Salaün et Françoise Étienne



Publication du
Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine
Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
ISSN 1773-0023

Illustration de couverture : Evelyne Ricci
Réalisation : Mercedes Gómez-G.P.

Mars 2009

ISSN 1773-0023

**LA RÉCEPTION DES CULTURES DE MASSE
ET DES CULTURES POPULAIRES
EN ESPAGNE : XVIII^e-XX^e SIÈCLES**

Textes réunis par Serge Salaün et Françoise Étienvre

SOMMAIRE

Pratiques culturelles dans l'Espagne contemporaine : des masses à l'individu, <i>Jean-François BOTREL, Serge SALAÜN, Françoise ÉTIENVRE</i> , ...	p. 4
De la percepción popular a la reflexión erudita. La transmisión de la « cultura de la catástrofe » en la España del siglo XVIII, <i>Armando ALBEROLA</i>),.....	p. 39
La canción del <i>Trágala</i> . Cultura y política popular en el inicio de la revolución liberal en España, <i>Emilio LA PARRA</i> ,.....	p. 68
La réception populaire du théâtre au XVIII ^e siècle, <i>Maud LE GUELLEC</i> , ...	p. 87
Clavé et « Le Cas Wagner »: réception populaire et attentes bourgeoises de Wagner en Catalogne au XIX ^e siècle, <i>Aurélie VIALETTE</i> , ...	p. 104
Quelle joie de vous savoir au front : la réception du théâtre d'actualité militaire (1859-1912), <i>Marie SALGUES</i> , ...	p. 120
La poesía popular y tres ensayos de Juan Valera, <i>Miguel OLMOS</i> , ...	p. 136
Los deportes de masas en los años veinte. Fútbol, élites simbólicas e imágenes de modernidad en España, <i>Jorge URÍA</i> , ...	p. 155
La corrida vue des gradins : afición et réception (1900-1940), <i>Sandra ÀLVAREZ</i> , ...	p. 219
La critique face au théâtre commercial : l'exemple de la presse de Málaga (1909-1936), <i>Evelyn RICCI</i> , ...	p. 238

- Stars, fans et scandales de la scène espagnole dans le premier tiers du XXe siècle, *Florence LÉGLISE*,..... p. 255
- Origines et répercussions de la mauvaise image de la télévision en Espagne, *Jean Stéphane DURAN FROIX*, ...p. 273
- Entre cortèges processionnels, *vivas* et *olés* : la réception de la *saeta* moderne (flamenca) lors de la Semaine Sainte Andalous, *Mercedes GÓMEZ-GARCÍA PLATA*, ...p. 288
- Regards sur la réception : la culture de masse, pour qui ? Pour quoi faire ?, *Marie FRANCO*, ...p. 304

**Pratiques culturelles dans l'Espagne contemporaine:
des masses à l'individu.**

Jean-François Botrel, Université de Rennes 2
Serge Salaün, Université de Paris III
Françoise Étienvre, Université de Paris III

« Tout finit en Sorbonne »
Paul Valéry

Les productions, biens et pratiques culturelles du peuple et des masses, même dans l'hispanisme n'ont pas toujours été – on le sait – des objets de recherche légitimes : qu'il s'agisse de l'exaltation idéalisée d'un peuple-conservatoire du *romancero* ou de la méfiance croissante à l'égard des horizons démocratiques qu'ouvre la culture de masse, il y a, traduite dans le monde de la recherche et récurrente, outre un dédain foncier pour l'*infra* littérature ou les *sous*-cultures, une ignorance persistante de la matérialité des innombrables biens qui, s'ils ne sont pas à inventer, restent en grande partie à identifier, mais aussi de la valeur d'échange ou d'usage qu'ils représentent dans le cadre des pratiques de réception ou d'appropriation du peuple ou des masses.

En ce sens, il peut être intéressant d'observer au sein de l'hispanisme français, dans la moyenne durée, les conditions d'émergence de l'objet et de mettre en perspective les évolutions intervenues dans son approche dans le cadre d'une histoire culturelle encore en voie de constitution.

Quête et revendication de la légitimité.

Si l'on se réfère à l'émergence de l'objet, commençons par observer qu'en Espagne comme ailleurs sans doute, avant les masses était le peuple : si l'on suit les analyses de Fernández Sebastián et de Fuentes (2002) pour le XIX^e, le problème viendrait de la corruption du peuple herdérien¹, d'un peuple rural, dépositaire de l'éternel, pacifique et soumis, mais doté de personnalité, par les apports exogènes des masses urbaines², particulièrement dangereuses en raison de leur nombre croissant et de leur organisation, notamment par les avant-gardes ouvrières. C'est la vision dominante au sein d'une Église catholique prépondérante (elle a longtemps été la seule véritable organisation des masses). C'est aussi celle des élites conservatrices ; comme le disait Cánovas en 1869 : « no hay despotismo peor que el de las masas », parce que, selon lui, il est fondé « en una fuerza irracional y no sujeta a ninguna condición de capacidad y de inteligencia ». Qu'il s'agisse des « masas neutras, incapaces de verdaderas opiniones que se limitan a seguir los dictados de las minorías inteligentes », des hordes violentes lorsqu'elles sont armées ou des masses organisées avec la capacité de mobilisation que cela suppose, toutes sont perçues comme un danger, même par les élites libérales qui se préoccupent néanmoins de leur éducation et illustration, pour une « nacionalización de las masas » qui, de l'expérience des *juntas* pourront ainsi accéder à une relative égalité, « factor de saludable tendencia a la paz », selon Sixto Cámara et tardivement sanctionnée par le suffrage universel.

De l'ensemble de ces perceptions dominantes, la recherche s'est évidemment fait l'écho.

L'irruption des masses et l'émergence des formes culturelles à elles associées – des mass médias à l'infantilisme – a, comme le remarque Dominique Kalifa (2001, 3), généré une « longue tradition de méfiance à l'égard des productions culturelles destinées au grand nombre », qu'il s'agisse des tenants du canon élitiste ou, à partir de la mise en place de stratégies industrielles, et depuis d'autres analyses, de l'École de Francfort qui dénonce dans une « perspective critique voire alarmiste, la fonction

¹« La masa general del pueblo español no está tan corrompida » dit, en 1825, l'évêque de Guadix (Fernández, Fuentes, 2002, 589).

²« Masas proletarias, jornaleras, trabajadoras », « masas populares », « amplia masa popular » sont les termes répertoriés dans le *Diccionario político del siglo XIX* (Fernández, Fuentes, 2002).

idéologique d'une culture devenue marchandise, le nivellement, l'aliénation et l'endoctrinement d'une masse perçue comme une masse homogène et passive, sans personnalité ».

Même si « culture de masses » peut indifféremment renvoyer à culture du plus grand nombre ou culture des classes populaires, le peuple au sens gramscien (Botrel, 1989) ne se fond pas néanmoins dans ce nouvel ensemble, pas plus que le folklore ne disparaît pas avec la sociologie. Comme l'observe Caro Baroja (1969, 50), « a comienzos de este siglo [siglo XX] estaba de moda el hablar del arte y de la literatura populares como de algo que surgía de la masa anónima y que se iba perfeccionando o estropeando dentro de la misma masa » et après la revendication de la littérature « plébéienne » par Unamuno, la « marcha al pueblo » d'un certain nombre d'intellectuels (Fuentes, 1980) permettra à ceux-ci de revendiquer une légitimité pour les expressions et consommations populaires tout en dénonçant les intentions ou effets aliénants de l'offre industrielle destinée aux masses.

C'est dans ce contexte rapidement rappelé que les cultures de masse et/ou populaires ou du peuple, jusqu'alors simples objets de préoccupation à connotation idéologique, se constituent dans l'hispanisme en objets de recherche pour des approches principalement sociologiques, influencées par le marxisme et les théories de la communication³.

Laissons pour plus tard la question de la labellisation de l'objet et de la périodisation des démarches scientifiques, pour remarquer que l'émergence dans l'hispanisme d'une préoccupation pour ces nouveaux objets est d'emblée et logiquement plus idéologisée que théorisée – ce qui n'exclut pas des fondements scientifiques « objectifs ». Elle se produit moins dans la mouvance de l'École de Francfort (découverte plus tard) que dans la mise en doute/cause du canon littéraire dominant, avec la *revendication* quasi militante d'une autre littérature (les cultures viendront après, me semble-t-il), avec d'autres produits et auteurs pour d'autres publics dont la « réceptivité » se trouve affirmée, qu'il s'agisse de les considérer comme cibles ou victimes de stratégies industrielles d'aliénation ou comme coopérateur dans un dispositif de communication. À ce public est conféré un rôle sinon une identité dont

³C'est l'époque où, à Bordeaux, Noël Salomon fonde une petite collection consacrée à la sociologie (du théâtre, du roman, du livre), avec des tirages de 1.000 exemplaires.

l'hégémonie de l'auteur l'avait jusqu'alors privé, avec au bout (ou déjà, inconsciemment, peut-être), ce qui apparaît comme un enjeu, une revendication théorique et générale du *peuple*, des masses et d'une culture spécifique à considérer en soi, comme elle se présente.

Cette rupture avec le canon encore dominant à une époque tardo-lansonienne et qui sert encore de référence quand on parle alors d'*infralittérature*, aura pour conséquence qu'on s'inscrive « contre les exclusions et la hiérarchisation des valeurs littéraires » qui aboutissent à donner une image esthétiquement, idéologiquement et socialement déformée de la littérature d'une époque : « ces choix ne sont en effet ni neutres ni anodins, l'histoire de la littérature étant souvent faite depuis les positions de groupes dominants qui tentent d'imposer leurs goûts et leur vision de la littérature en même temps que celle qu'ils ont du monde ». À cette conception de l'histoire de la littérature sera opposée celle de l'histoire littéraire qui va à l'encontre de telles hiérarchisations et exclusions avec, notamment, la « prise en compte, par principe, de toute manifestation littéraire, quelle qu'elle soit » (Botrel, 1985, XXI)⁴.

Il s'agit d'abord de rendre *évidents* des biens et les pratiques culturelles jusqu'alors ignorés ou déniés parce qu'indignes et illégitimes⁵

Dans les années 70, le collectage à grande échelle de *romances* et *canciones*, en Castille, auprès d'informatrices rurales, s'attache, à la fois, à documenter des pratiques issues d'une culture multiséculaire et à celles marquées par l'industrie plus ou moins uniformisatrice de la *literatura de cordel*, à des modes de transmission et/ou appropriation par la mémorisation et des restitutions orales via des performances, en revendiquant cette « autre culture » – celle du peuple de l'intrahistoire –, y compris pour lui conférer une dimension identitaire, castillane en l'occurrence (Díaz, Delfín, Díaz 1978-79, 1982). À la même époque, le *romancero* de la Guerre civile révélé par S. Salaün (1986) partage un certain nombre de ces caractéristiques. S'agissant des cultures industrielles de masses, c'est l'époque où la littérature de colportage, les romans par livraisons, le théâtre hors de Madrid, etc., et déjà la littérature ouvrière (la poésie

⁴ Y compris ces « petits poèmes qu'aux alentours de 1870 l'imprimeur Hernando publiait à des fins pédagogiques sur les carnets de papier à cigarettes » (Botrel, 1985, XXII).

⁵ La prise en compte des débats entre *apocalittici* (représentants d'une vision pessimiste privilégiant une analyse en termes d'aliénation) et les *integrati* qui, plus optimistes, valorisent le rôle des médias dans la démocratisation culturelle, (Mollier, 2006, 2) ou celle des points de vue légitimiste vs misérabiliste ou démophile (Botrel, 2000a) ne viendra qu'ultérieurement, me semble-t-il.

anarchiste, par exemple), mais aussi la presse comme vecteur de produits culturels, commencent, dans l'hispanisme français, à faire l'objet d'approches de type historique et « sociologique ».

Devant cette irruption des masses et des productions sérielles – le nombre *vs* les œuvres uniques et distinguées par les élites –, il s'agit alors de faire l'inventaire, de décrire, de mesurer, d'embrasser, plus pour comprendre et interpréter que pour classer; d'inclure ces productions dans une chaîne de communication, sans privilégier a priori aucun élément de la chaîne (Botrel, 2004, 14a), ce qui revient à donner, de fait, aux appareils de médiation et au récepteur/consommateur (le singulier est alors d'usage), qu'il s'agisse du lecteur, de l'auditeur ou du spectateur, une importance qu'il n'avait pas eu jusqu'alors, en même temps que s'impose la nécessité de ne pas considérer le fait littéraire (puis culturel) hors du contexte où il a été produit et diffusé ou de celui où il est successivement reçu ou consommé, de l'étudier « en situation ».

Les apports et les limites du quantitativisme, avec son cortège de statistiques et de macroanalyses, sont aujourd'hui connus : la nécessité de quantifier, pour donner la mesure des effets de masses (celle du roman, par exemple [Botrel, 2000c] ou éviter la démesure [s'agissant du public, par exemple] a pu être source « d'illusion quantitativiste » (Botrel, 2004, 13b) et de sociologisme (« vulgar y perezoso », selon Julián Casanova), depuis des critères simplistes « de catéchisme » qui postulent des effets mécaniques et univoques du message supposé, en faisant peu de cas de la complexité de l'objet littéraire, quel qu'il soit, ni de celle des récepteurs autrement que sous le biais des classes sociologiques; sans toujours admettre la diffraction et fragmentation du corps social en une constellation de petites scènes distinctes et, encore moins, en prenant en compte les différents systèmes de représentation, les divers usages de la culture de masse, les sentiments, les désirs. La suite montrera que ces illusions ou ce schématisme ont fait l'objet de révisions et d'adaptations sans palinodies.

En effet, on peut rappeler avec Noël Salomon (1974, 29) que, à défaut d'une sociologie du goût, la sociologie du public comme « cuerpo intermediario, complejo y contradictorio, situado entre la sociedad y la obra y a veces de duración breve (caso del teatro) » permet d'observer des « fenómenos medibles [...] que aquilatamos entonces con un mínimo de objetividad, de rigor científico, de exactitud »; de capter « el hecho literario en el campo donde es verdaderamente ciclo de "producción-consumo",

intercambio de ideas o mitos dentro de una estructura económico-social », mais aussi – mise en garde contre le risque de schématisme qui guette le sociologue – que « los textos son polifónicos desde el punto de vista de la ideología y no pueden reducirse a la práctica de clase de los autores » : ils donnent lieu à des « lecturas plurales ».

Les initiatives de l'hispanisme français.

Dans la recherche (souvent collective et organisée) produite alors par l'hispanisme français⁶, on peut observer une certaine cohérence dans cette quête de légitimité pour le peuple, les masses et leurs cultures; et aussi une forte prégnance d'une sociologie marxiste point trop réductrice.

Il faut ici se référer aux initiatives prises à travers des colloques comme *Creación y público* (Casa de Velázquez, 1972) qui sera le numéro 5 de la collection significativement intitulée "Literatura y sociedad"⁷, la rencontre à propos de *Lo popular* (Casa de Velázquez, 1973)⁸, le séminaire sur *L'infralettrature* (Université de Vincennes, 1974)⁹, le colloque sur les *Productions populaires* (Université de Pau, 1983), avec notamment le texte de Serge Salaün intitulé "Problématique de l'infrastructure"¹⁰, celui sur *Culturas populares* (Casa de Velázquez, 1983), avec

⁶À la même époque, en Espagne, cf. Amorós (1968), Díez Borque (1972), Ferreras (1972), Romero Tobar (1976), Mainer (1986).

⁷Voir le prologue de l'ouvrage où Francisco Yndurain remarque l'intérêt que « las aplicaciones del punto de vista sociológico al estudio de la Literatura » suscitent alors, quel que soit leur « filiación ideológica, marxista, neo marxista, conservadora o reaccionaria » (p. 8) et souligne l'importance de « l'Histoire » dans les méthodes mises en œuvre, ainsi que les « alteraciones en el status respectivo y por la ósmosis en ambas direcciones » entre « literatura y sub-literatura » ou « literatura inferior ». « En resolución – affirme-t-il –, la llamada sublitteratura es tan hecho literario como la más evasiva y minoritaria » (Botrel, Salaün, 1974, 8).

⁸Colloque..., 1974. Voir, en particulier, la contribution de M. Molho sur « la notion de populaire en littérature: domaine espagnol » (p. 601-616) et celle de J. Caro Baroja pour qui il est « dangereux de mettre une barrière entre ce qui est populaire et ce qui ne l'est pas sans s'appuyer sur des études diachroniques, fonctionnelles et structurales » (p. 581).

⁹Maurice, 1977. Il s'agit moins, pour un domaine à explorer dont on souligne l'ampleur, de « définir par des vocables qui tous [...] impliquent valoration esthétique et/ou culturelle et renvoient à des critères éminemment subjectifs (le goût, la qualité, etc.) que d'en étudier les conditions matérielles de production et de décrire celle-ci dans la multiplicité de ses formes et thèmes » (p. 2).

¹⁰*Productions...*, 1986. S. Salaün y propose « quelques ouvertures, méthodologiques surtout, sur des univers culturels qui n'ont pas toujours retenu l'attention qu'ils requièrent et qu'ils méritent ». Quant à B. Barrère, il pose dans sa présentation la question des relations « dogmatiques » du populaire avec l'oralité vs les « textes imprimés » qui sont à la base des études réunies, et justifie « malgré la polysémie de l'adjectif, malgré les perversions méthodologiques auxquelles il peut donner lieu et bien qu'il soit sujet à forte caution et qu'il dissimule mal des connotations idéologiques », le qualificatif « populaires »

l'ouverture à l'anthropologie et au domaine non strictement hispanique qu'il marque¹¹. Symptomatiquement, le congrès de la Société des Hispanistes Français (Pau, 1986) aura pour thème : « Les productions populaires en Espagne et en Amérique Latine »¹² et le colloque franco-espagnol organisé à la Casa de Velázquez, en 1987, sur *Clases populares*, s'inscrit déjà clairement dans le champ de l'histoire culturelle, d'une histoire socio-culturelle des classes populaires, plus exactement¹³.

À cette époque déjà, au sein de l'hispanisme français, en prolongement du groupe de Vincennes animé par Jacques Maurice qui continue sa systématique exploration du champ de l'histoire sociale de la culture surtout¹⁴, se sont organisées deux structures qui, en élargissant et rénovant chacune dans leur domaine les problématiques et les méthodes, vont marquer les orientations des recherches sur les cultures de masses: Pilar (1981) et l'association « Pour une histoire culturelle de l'Espagne contemporaine » (1984) qui seront à l'origine de nombreuses publications¹⁵.

Tout cela témoigne d'un courant d'intérêt persistant pour les classes populaires – notamment pour la classe ouvrière – et, dans une moindre mesure, une opinion publique plébéienne (Botrel, 2006b), avec la volonté de considérer la culture de masses (qu'on se réfère à la société tout entière ou aux seules classes populaires) dans son ensemble, dans une quête rétrospective, à partir de phénomènes très contemporains. Et un intérêt particulier pour les vecteurs de masse : la presse (plus que le livre) et, déjà, le non-livre.

La conséquence la plus évidente de tout cela a certainement été l'invention – soit la « révélation » – de produits ou biens, de vecteurs ou d'organisations et de pratiques culturelles populaires ou de masses jusqu'alors souvent ignorés ou occultés¹⁶, qui

maintenu « de préférence à des expressions qui réintroduisent des préjugés normatifs et des hiérarchisations résiduelles » (p. 5).

¹¹*Culturas...*, 1986. On peut y trouver un « consenso final sobre la consideración de la cultura y de lo popular como conceptos dinámicos, metamórficos, como negociación, compromiso y estrategia » (p.10).

¹²Il n'y eut pas d'Actes. La communication que Carlos Serrano y presenta sera publiée dans la revue *Historia Social* (Serrano, 1989).

¹³Guereña, Tiana Ferrer, 1989. On y remarque déjà que « más difícil de precisar es el resultado de esta apropiación, el momento de la recepción » (p. 16).

¹⁴Voir, par exemple, ses recherches sur la poésie anarchiste (Aubert, 1986), sur le *Cuento semanal* (Magnien, 1986), sur « Peuple, mouvement ouvrier, culture » (Maurice, 1990) ou sur Timoteo Orbe et le feuilleton (Magnien, 1995).

¹⁵Voir Salaün-Sánchez (1984), Bussy-Genevois (1986), Botrel (1987), Salaün, Serrano (1989) et Serrano, Salaün (2002).

¹⁶Les inventaires et études se poursuivent en Espagne sur les collections hebdomadaires de nouvelles (Sánchez Álvarez-Insúa, 1997, initiateur d'une collection où Roselyne Mogin-Martin (2000) publiera sa

apparaissent donc comme « nouveaux » et auxquels est donnée une légitimité au moins nominale¹⁷, sans toutefois que la question de leur réception ou appropriation se trouve encore significativement approfondie.

Au total, cela a pu représenter une « apertura "revolucionaria" » del campo cultural que suele deslindarse desde una posición *dominante* y dar por *sentado*, una apertura hacia *otra cultura*, nada menos que la cultura de los más, orientada hacia el conocimiento y el placer, con una nueva focalización con respecto a lo canónico, sin jerarquización a priori ». En termes pratiques, il s'est agi d'être « a la vez el explorador, cartógrafo y geólogo, no de un jardín a la francesa, ni de un parque a la inglesa sino de un campo sin deslindar y solo parcialmente roturado » (Botrel, 2000c, 19, 22), d'un terrain sans limites ni frontières, mais *habité*, pour essayer de comprendre comment a fonctionné et fonctionne un bien culturel ou un ensemble de biens.

L'individualisation des masses.

Vint ensuite le tournant de la fin des années 1980¹⁸. Avec la crise du prophétisme marxiste et le tournant critique de l'école des *Annales* (1988-9), sonne la fin des « armoires » et l'heure des acteurs et, après une relative survalorisation de la classe ouvrière, celle des nouveaux acteurs (les femmes, les enfants) et des individus, du micro, « del cuántos leían y qué leían » on en vient « al cómo leían ». C'est le moment où des concepts comme représentation, appropriation, médiation culturelle, appliqués au départ aux temps les plus reculés¹⁹, commencent à être acclimatés dans le cadre d'une histoire culturelle émergente.

thèse de 1987 sur *La Novela Corta*), sur les *aleluyas* (Díaz, 2002), le *cordel* (Díaz Viana, 2001), sur la « literatura menor » (Aparici, Gimeno, 1996, 2002). Pour les publications concernant le XX^e siècle, voir la bibliographie de Botrel, 2008.

¹⁷Cela se traduira par la multiplication de publications sur des genres, textes ou personnages non canoniques (imprimés de colportage, non-livre, roman par livraisons, chanson, feuilleton, *género chico*, théâtre industriel, bandits, lectrices, ouvriers, etc.) et la soutenance de thèses comme celles de R. Mogin-Martin (1987/2000), de C. Rivalan Guégo (1995/1998), de M. Franco (1995/2004) ou de C. Gilard (2000), le CREC (université de Paris 3) étant aujourd'hui le centre de recherches qui, dans l'hispanisme français, coordonne et problématise toutes ces préoccupations éparses.

¹⁸À titre d'exemple, les orientations de 6 communications présentées en 1987 (Botrel, 2004, 14-15).

¹⁹On se souviendra de l'impact du *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*, de Leroy-Ladurie (1975), de *I formaggio ed i vermi*, de Ginsburg (1976), et aussi des Actes du colloque organisé sur les *Intermédiaires culturels* par M. Vovelle, en 1979.

C'est le moment où – je me cite – « deja de ser “confidencial” la historia cultural y se da un desinterés por el eje temporal largo y la macrohistoria, con la vuelta al relato, con una evolución de la cuantificación del grupo hacia lo individual, de lo analítico hacia lo descriptivo, la microhistoria, la historia “al ras del suelo”, privilegiando la singularidad y ya no la serie como más apropiada como medio para revelar una manera de pensar o sentir, una tendencia a centrarse más en las prácticas que en los objetos. Dentro del hispanismo francés se traduce esto por una evolución de la historia social hacia una historia social de las representaciones que, por supuesto, incluye “en lo real las representaciones de lo real” como escribe Bourdieu » (Botrel, 2004), d'une histoire sociale de la culture à une histoire culturelle du social (Botrel, Maurice, 2000), en même temps que sont prises et souvent accompagnées des initiatives espagnoles²⁰ ou européennes, pour l'exploration d'un champ élargi à l'Europe et au delà²¹, les hispanistes français jouant déjà un rôle d'intermédiaires plus que de promoteurs pour une histoire et une culture hispaniques enfin prises en compte par la recherche non hispanique.

Se fait jour un phénomène de désidéologisation qui est comme compensée par un débat autour de la caractérisation de la culture de masses (ou médiatique) et la périodisation.

La culture de masse, également qualifiée parfois de « populaire »²², apparaît comme celle du plus grand nombre, comme la culture commune ou pour tous *vs* « haute culture », savante ou scolaire, caractérisée par une production selon des normes

²⁰ Celles prises par le Centro Etnográfico Joaquín Díaz, à Urueña (Díaz, 2002), par le CSIC (Díaz Viana, 2001), un musée comme celui de Zamora (Botrel, 2002b), le département d'Histoire de l'université de Lleida (Barrull, Botargues, 2000) ou celui de l'université de Cadix (Cantos, 2006), ou par tel chercheur isolé comme Celso Almuiña sur la presse et l'opinion plébéienne (Almuiña, 2002; Nieto Soria, 2007) et Jorge Uría sur les loisirs et la culture populaire (Uría, 1996, 2003) et, bien sûr, le *Diccionario de literatura popular* (Álvarez, Rodríguez, 1997). Il ne peut évidemment être question ici de procéder au même examen de l'évolution de la recherche espagnole : on se reportera à Uría (2007).

²¹ Citons, comme exemples, les colloques de Wolfenbüttel (Chartier, Lüsebrink, 1996), de Dijon (Carrez, 2000) ou de Troyes (Delcourt, Parinet, 2000), les publications du Centre de Recherches sur les Littératures Populaires de Limoges (Migozzi, 2000, 2004...), celles du Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines de Saint Quentin (Lüsebrink *et al.*, 2003; Mollier, Sirinelli, Valotton, 2006), ou du Seminario Interdisciplinar sobre la Cultura Escrita (SIECE) d'Alcalá de Henares (Castillo, 2007a), à quoi on peut ajouter, entre autres, le colloque sur « Cultura popular » (Manchester Metropolitan University, 13-15-XI-1999) et celui consacré à « Teilnehmer der tagung, Zahl-Text-Bild im Volkskalender. Zur Intermedialität und Polyfunktionalität eines populären Lesestoffes » (Zurich, 2006).

²² « Lo que quiere decir que, en determinados momentos, fueron conocidas y compartidas por mucha gente », dit Díaz Viana (2007, 301), à propos des chansons du *Cancionero popular de la Guerra civil española*

industrielles, une diffusion par des vecteurs de masse et une réception par des publics qui ont de plus en plus l'aptitude culturelle, la capacité en temps libre et les moyens économiques de recevoir et de « consommer » (Rioux, Sirinelli, 2002, 17-18)). Mais il arrive encore qu'on la considère comme une sous- ou *infra*-culture...

La culture de masses née de la massification des productions, des vecteurs et des pratiques est donc à caractériser en termes de modernisations technologiques et industrielles qui permettent l'accessibilité dans toutes ses dimensions, de nouveaux systèmes de représentation désormais partagés par des publics beaucoup plus larges, et d'émergence de nouveaux modes de production et de consommation caractérisés par la sérialité et la dissémination transmédiatique des contenus. Son étude rétrospective requiert qu'on fasse l'histoire des différents maillons de la chaîne culturelle, des productions, des supports ou vecteurs et des pratiques, de la réception, de l'imprégnation, de l'influence, mais aussi plus récemment, de l'appropriation et des représentations collectives ou des affects individuels ou collectifs qui en découlent (Rioux, Sirinelli, 2002).

Mais, dans le même temps, subsiste une certaine ambiguïté dont témoignent les hésitations terminologiques (entre productions populaires et réception de masse, littérature de grande diffusion et littérature du peuple), et le peuple qui, comme le rappelle Julio Caro Baroja (1969, 50), « conquistó su derecho a interesar y después interesó, no como un menor de edad [...], sino como un adulto, con personalidad fuerte », tend à perdre son statut d'objet passif pour devenir sujet et acteur, capable même de se doter d'un canon, le « canon du peuple » (Botrel, 2002b). Avec l'individualisation, les acteurs en chair et en os, même disparus, cessent d'être des unités statistiques ; on essaie de donner des visages au peuple et aux masses; on leur reconnaît des sentiments qui les amènent à pleurer et à rire, à éprouver du plaisir, des aspirations, des goûts, des stratégies pour étudier – y compris rétrospectivement – les relations spécifiques particulières sinon originales qu'ils établissent avec un bien, une œuvre, etc. Un travail d'archéologie et d'anthropologie historique.

En termes concrets de recherche, cela entraîne une évolution de la problématique de la réception remplacée par celle de l'appropriation et de la métabolisation, les « anciens » agents devenant acteurs (Botrel, 2000c, 28). Cela suppose, par exemple, la prise en compte des pratiques culturelles y compris autobiographiques des gens

ordinaires, avec un nom propre, sinon un visage, des pratiques particulières, à défaut d'être toutes originales. Y compris lorsque l'individu continue d'être considéré dans un ensemble, comme c'est le cas dans les études sur la sociabilité, il a acquis la catégorie d'acteur, sa parole est devenue importante et mérite d'être citée²³.

On lui accorde même la liberté de se doter de pratiques hors du commun ou transgressives : des pratiques « furtives » suggérées/organisées à partir d'objets de la culture matérielle comme les étuis de papiers à cigarettes, les boîtes d'allumettes (Botrel, 2005), les éventails de foire, liés ou non à la culture de l'écrit.

Pour conclure, on devrait sans doute se demander – bien tardivement peut-être – ce qui peut justifier qu'on distingue « la réception des cultures de masses en Espagne » ou les approches de l'hispanisme français y afférentes des cultures de masses d'autres pays ou d'autres disciplines.

Si l'on se réfère aux conditions énoncées par Jean-Yves Mollier (Mollier, Sirinelli, Vallotton, 2006), soit : achèvement de la réforme de l'instruction universelle (alphabétisation généralisée, formation d'un marché unifié, bien irrigué qui permet de toucher la quasi totalité des habitants et se caractériserait par sa capacité à se glisser dans la conscience et l'imaginaire du plus grand nombre, existence d'une presse de masse, libre et diversifiée, organisation d'une industrie culturelle (théâtre, cafés-concerts, music hall, littérature de grande diffusion ou industrielle), nous pouvons constater qu'à l'exception de la première (achèvement de l'instruction universelle), la plupart des critères énoncés à propos de la culture de masses s'appliquent – quoique inégalement – à l'Espagne : massification (avec changement d'échelle) et homogénéisation croissante des productions culturelles et des pratiques sous les effets de l'industrialisation et de la concentration des moyens d'expression et de communication, mercantilisation des loisirs, peuvent être documentés, s'agissant de la littérature ou des loisirs à propos de romans par livraison, imprimés de colportage, collections hebdomadaires, tout comme le *género chico*, le *cuplé* et la chanson, le théâtre, la tauromachie, avant le cinéma, le spectacle sportif, etc., mais aussi par la prise en compte de la variété de sémiophores qui accompagnent l'essor de l'écrit dans la vie sociale.

²³C'est le cas avec l'exploitation des correspondances ou egodocuments « ordinaires » (Castillo, 2007b).

L'originalité du cas espagnol tient sans doute, compte tenu de la tardive incorporation de l'Espagne à la culture écrite généralisée et de la permanence de zones non castellanophones, à la permanence et à la prégnance de formes et pratiques culturelles orales ou spectaculaires marquées par la pénétration croissante de l'industrie culturelle (le théâtre, le *género chico*, la chanson), bien avant la généralisation de la radio ou télédiffusion, dans une population encore majoritairement rurale, que « seule une vision réductrice de la culture de masse peut ignorer » (Botrel, 2006b, 155).

Retour sur des concepts

Il n'est peut-être pas vain de s'interroger, avant même d'aborder les rivages incertains de la réception, sur les concepts auxquels elle s'est appliquée tout au long de cette rencontre : ceux de « cultures », de « masses » et de « populaires » (le pluriel s'impose ici partout, ne serait-ce que pour tenir compte de la diversité des objets). Font-ils aujourd'hui l'objet d'un réel consensus ou exigent-ils, encore et toujours, qu'on les définisse avec toute la précision scientifique souhaitable ? Après plus de trente ans de recherches et de pratiques aussi intenses que variées (en ce qui concerne ceux qui cosignent cette réflexion préliminaire), il nous a paru utile de faire le bilan.

Le terme de « masses » semble celui qui, en principe, pose le moins de problèmes, parce qu'il reste très lié à sa propre trajectoire en sociologie et en Histoire. « Masas » est un terme qui ne semble pas employé au XVIII^e siècle, et pas davantage, sans doute, dans la première moitié du XIX^e (en l'absence d'un dictionnaire historique de la langue espagnole qui permettrait de dater les premières occurrences). Si l'on s'en tient au plan culturel, le mot « vulgo » revient fréquemment pour opposer ceux qui détiennent un savoir assuré et ceux qui ne possèdent pas les mêmes connaissances. C'est donc un terme qui ne renvoie pas à une hiérarchie sociale, mais culturelle. Très dépendant de l'histoire sociale, on l'associe spontanément aux mouvements ouvriers, à la reconnaissance des producteurs du monde du travail (du prolétariat) reconnus comme acteurs de l'Histoire. Quand on parle de « masses laborieuses » ou de « masses travailleuses », on se situe essentiellement dans l'ère industrielle moderne avec ses concentrations importantes d'individus réunis dans de grandes unités de production (chemins de fer, mines, automobile, chantiers navals). Que cela soit explicite ou non, le terme de « masses » implique une société divisée en classes dont elles sont en quelque

sorte la base productive, mais subalterne quant au pouvoir ou à la richesse et même à la culture qu'elles détiennent. Ce qui revient à dire que le terme de « masses » est étroitement lié à une perspective idéologique, pour ne pas dire militante, de la part des historiens qui l'utilisent : que l'on pense à l'École des Annales et aux courants proches du marxisme qui ont tenu le haut du pavé de la recherche sociale pendant des années, mais également aux partis et syndicats ouvriers et/ou révolutionnaires qui s'en réclament ouvertement.

Si l'on restreint l'usage du mot au monde du travail, à l'histoire sociale du mouvement ouvrier et des organisations « de masses », principalement pour la période qui va de la seconde moitié du XIXe siècle à la moitié du XXe, quel terme utilisera-t-on pour désigner toutes les manifestations qui supposent soit de grandes concentrations, soit un grand nombre de participants, des phénomènes qui ont pris une ampleur croissante dans la seconde moitié du XXe, avec l'expansion de la société des loisirs. Nous sommes, certes, passés de l'histoire sociale à l'anthropologie et au culturel, mais le problème du grand nombre reste le même, parfois pour les mêmes individus ou groupes (pas nécessairement, certes, mais un même individu peut appartenir, successivement, à des « masses » différentes, ce dont on tient rarement compte).

L'histoire du théâtre commercial espagnol, de la seconde moitié du XIXe à la Guerre d'Espagne, par exemple, suppose des quantités très importantes de pratiquants, tout au long de l'année, des pratiquants vraisemblablement beaucoup moins « populaires » qu'on ne le dit et, au contraire, soucieux ou désireux, selon leurs aspirations, de s'élever dans la hiérarchie sociale, d'accéder à qu'il faut bien appeler les classes bourgeoises (l'aristocratie, de son côté, ne dédaigne pas du tout ce genre de divertissement). Ce public très nombreux, même s'il n'est pas homogène socialement, fait quand même « corps » car il adhère, consciemment ou non, durablement ou non, à l'entreprise de cohésion culturelle, sociale et politique qui structure ce théâtre depuis son origine, au début de la Restauration. Dans un tout autre ordre d'idées, la chanson (de variétés, populaire, commerciale...) suppose des « masses » énormes d'amateurs, de spectateurs, d'auditeurs, d'acheteurs, qu'ils se rendent « en masse » aux concerts de plus en plus grégaires (du genre Bercy) ou qu'ils écoutent et consomment de la chanson en privé. La chanson fédère un auditoire réel ou fictif considérable, au-delà des

considérations d'ordre syndical ou politique. On peut en dire autant du sport ou de la corrida.

Depuis le dernier tiers du XXe siècle, le concept de « masse » semble avoir dérivé vers une acception culturelle, de plus en plus quantitative (le nombre), au détriment du strictement social et idéologique. La « canción española » sous Franco, par exemple, est un phénomène culturel « de masse », pour ne pas dire national, qui, comme l'a bien démontré Manuel Vázquez Montalbán, ne suppose pas nécessairement la moindre cohésion politique et sociale, malgré les efforts du régime dans ce sens. Ce qui, bien évidemment, complique infiniment les choses pour ce qui est de la réception, de l'identification du consommateur à un produit ou une pratique. Sur le long terme, depuis la fin du XIXe siècle, les rapports entre classes sociales et pratiques culturelles ont cessé d'être évidents et n'ont fait que se distendre. En fait, les classes sociales et/ou les « masses » ont entretenu avec la « culture » des rapports sans doute beaucoup moins systématiques et univoques qu'on a bien voulu le croire. Nos travaux (prolongés) sur les cultures ouvrières entre 1870 et 1936 (anarchiste, républicaine, socialiste) ont débouché sur un constat pour le moins paradoxal. Ces « masses », d'un point de vue politique et idéologique, se caractérisent bien par la volonté de constituer une véritable identité politique et sociale, avec des projets, des stratégies et des combats qui leur sont propres. Mais, sur le plan culturel, on a observé leur extrême difficulté à se doter d'une culture autonome, à la mesure de leurs projets politiques ; autant les mouvements anarchistes et socialistes, par exemple, sont obsédés par la culture (l'éducation, bien sûr, en premier lieu, mais leur production poétique, romanesque et même théâtrale est considérable), autant ils sont dépendants, prisonniers, des modèles académiques et institutionnels, au point même de paraître très en retrait par rapport à tout forme de « modernité » (ou de progrès) esthétique. Il y a des milliers et des milliers de poèmes, de nouvelles et de romans anarchistes, mais il n'y a pas d'esthétique originale anarchiste qui légitimerait en quelque sorte leur identité culturelle.

Un certain consensus semble se faire pour dater le concept de « cultures de masses » dans les années 20 et 30, en Espagne, même si ses utilisateurs nous semblent aujourd'hui bien éloignés de notre approche actuelle. Ortega y Gasset (*La rebelión de las masas*) affichait un solide mépris pour ces masses, dépourvues, à ses yeux d'idées et de culture, et synonymes de « barbarie » (Fuentes, 380). Même Antonio Machado

clamait, en 1936 : « A las masas que les parta un rayo » et seul le mot « pueblo » trouvait grâce à ses yeux. Il faut attendre les années 60 et 70 pour que les historiens et les sociologues s’y intéressent, encore souvent prévenus contre une culture succincte, « réduite », inférieure pour tout dire, où la vision d’un instrument de contrôle social (sur des masses aliénées) prévaut sur toute considération individuelle ou humaine. À ce jour, par prudence, on donnera donc au mot « masses » une valeur beaucoup plus quantitative et même qualitative que sociale, pas seulement urbaine et ouvrière, plus ouverte vers de nouvelles manifestations véritablement « massives », pas nécessairement homogènes socialement et idéologiquement. Ce qui implique une difficulté nouvelle (mais prometteuse), car, dans les époques les plus contemporaines, le politique et le culturel ne coïncident plus nécessairement.

Les concepts de « peuple » et de « populaire » sont bien plus ambigus et rarement dépourvus d’arrière-pensées idéologiques. Les dictionnaires, toujours prudents, renvoient à Nation, Pays, Population, Société, des termes qui, pourtant, ne se recoupent pas vraiment, en Espagne moins qu’ailleurs. L’expérience nous a montré que les mots de « peuple » ou de « populaire », depuis la fin du XVIIIe siècle, consciemment ou non, parfois volontairement, bien plus que des outils catégoriels et scientifiques, sont des marqueurs idéologiques manipulés, brandis par tous les camps, des enjeux ou des stratégies pour quelque finalité que ce soit. Dans un article consacré à la religion populaire, Michel Vovelle (1977), déclarait que tout historien qui s’intéresse à la culture populaire du passé se voit obligé de « tricher avec le silence ». Il serait peut-être plus exact de dire qu’il s’agit de rechercher et d’analyser les voix du silence. Au XVIIIe siècle, et durant une grande partie du XIXe, ce n’est certainement pas le peuple analphabète qui va laisser un témoignage sur les intérêts ou les comportements collectifs qui lui sont propres et qui constituent ce que l’on désigne communément par « culture populaire ». Force est d’avoir recours à ceux qui prennent alors la parole et la plume, c’est-à-dire les hommes cultivés, les ecclésiastiques, parfois les gouvernants, qui, le plus souvent, font référence à cette culture pour la juger, voire la condamner. Se contenter de recueillir et de consigner ces propos revient à s’enfermer dans un modèle d’opposition binaire (savant/populaire, lettré/illettré) qui a quelque réalité, mais qui ne rend pas compte de la complexité des relations entre ces différents mondes.

De ce point de vue, les recherches de René Andioc sur les rapports entre théâtre et société dans l'Espagne du XVIII^e siècle sont en tout point exemplaires. Grâce à une persévérance rare et à une somme de travail considérable, il est parvenu à cerner les goûts du public à cette époque dans ses différentes composantes. Sans négliger les témoignages des contemporains, le recours à des données objectives (auteurs joués, nombre de représentations, nombre d'entrées...) lui a permis d'établir de façon indiscutable les préférences des uns et des autres. C'est ainsi qu'il a pu démontrer que les « comedias de magia », honnies par les *ilustrados*, car elle favorisaient l'esprit de superstition déjà trop répandu dans le peuple espagnol, étaient en fait appréciées par toutes les catégories sociales et, donc, populaires, dans le sens le plus large du terme. Étudier les usages sociaux différentiels d'un même objet et, ensuite, essayer de construire un système de leurs différences représente certainement une manière de procéder plus féconde et plus nuancée que de se fonder uniquement sur des oppositions.

Un autre phénomène culturel du XVIII^e siècle aussi connu que le *majismo*, fréquemment évoqué dans les *sainetes* de Ramón de la Cruz, montre bien qu'un objet culturel n'a pas toujours d'assignation simple, mais qu'il peut être l'objet de formes d'appropriations complexes. L'évolution de la *copla* en est une autre illustration. À l'origine forme savante, elle est devenue, au XVIII^e siècle, une forme de chant oral, anonyme et populaire. Populaire car, selon le témoignage de « Don Preciso » : « les auteurs de ces *coplas* populaires sont des personnes qui n'ont pas traîné leurs guêtres à l'université et qui, sans autres règles que leur esprit et leur don personnel, savent exprimer en quatre petits vers des pensées très fines, avec une concision et une grâce qui plaisent à tous » (*Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos [...]*, 1799-1802). La *copla* naît donc d'une dynamique dialectique entre individu et communauté, et elle s'inscrit dans une mémoire collective qui engendre les processus de survie, voire de transformation, d'une forme lyrique bien particulière. Ces remarques s'appliquent aussi aux *romances*.

Dans un tout autre domaine, nul n'ignore l'importance des sermons dans la formation (ou le formatage) du peuple espagnol. Peut-on considérer, toutefois, que ce n'était pas la même parole qui était adressée aux différents états et y avait-il des sermons pour une élite et d'autres pour le peuple ? Bien peu d'études ont été consacrées

à l'analyse de textes qui occupent, cependant, une place importante dans la culture populaire, essentiellement orale, de l'Ancien Régime au franquisme.

À la fin du XIXe siècle et au début du XXe, ces mots sont employés aussi bien par le monde ouvrier en plein essor politique (qui s'auto-définit comme « *pueblo* », « *pueblo trabajador* ») que par les intellectuels organiques de la bourgeoisie hégémonique dans leur offensive pour capter ou séduire les « couches populaires » (on pense à l'expansion du folklore comme science nouvelle ou au formidable mouvement théâtral autour du *sainete* et de la *zarzuela*, conçus très explicitement comme facteurs de cohésion sociale par les bourgeoisies dominantes). L'histoire sociale récente, sans doute sous l'effet d'un certain militantisme politique anti-bourgeois, les a repris pour désigner les « masses » en conflit avec les groupes dominants : José Álvarez Junco, par exemple, assimile le plus souvent « *pueblo* » et « *popular* » au monde ouvrier des villes et des concentrations urbaines. Il est vrai que parler de « *pueblo rural* », en Espagne, sonne curieusement. Dans le dernier tiers du XXe siècle, on a pu entendre parler de « peuple de gauche » (celui qui descend dans la rue pour défendre des valeurs), ce qui suppose une nouvelle dérive sémantique du mot.

Les mots « peuple » et « populaire », pour simplifier, renvoient à deux choses. Tout d'abord, dans une perspective sociale, revendicative ou militante, ils suggèrent une appartenance de classe ; ceux « d'en bas », les classes défavorisées, dominées, subalternes, selon que l'on se réfère à tel ou tel courant historiographique. Ils sont généralement associés à une conscience collective, à l'idée d'une légitimité en lutte et à des conflits. En deuxième lieu, et plus récemment, « peuple » et « populaire » relèvent d'une définition plus anthropologique et culturelle où le poids du (grand) nombre déborde largement le cadre strictement social et politique. Dans les deux cas, il est plutôt rare que l'historien ou le critique qui les emploient se situent eux-mêmes spontanément dans cette catégorie qui leur reste donc extérieure, ce qui n'est pas anodin. Qu'en est-il aujourd'hui, en 2009 ? Doit-on entériner ce recul du social et d'une conception de la société divisée en classes au profit d'une perspective plus quantitative, socialement moins nettement discriminée (les publics des corridas dont parle Sandra Álvarez dans son article, les foules qui se pressent dans les stades) ? « Peuple » et « populaire » restent des termes délicats, à employer avec parcimonie, et en prenant

toujours au moins la précaution de préciser la définition qu'on en donne ou le « logos » de référence (sociologie, ethnologie, anthropologie...).

Le mot « culture » n'est guère plus confortable, qu'il soit employé seul ou adjectivé (« culture de masses », « culture populaire »). Employé seul, il a longtemps fait débat et alimenté des polémiques. Son statut et son sens, suivant les usagers, font une fois de plus problème. Jacques Maurice raconte, dans le prologue aux actes d'un colloque sur « Peuple, mouvement ouvrier, culture dans l'Espagne contemporaine », l'anecdote suivante : « Le colloque avait à peine commencé qu'une question fusa de la salle : qu'entendez-vous par culture » (1990, 5). Les historiens « purs » ont mis beaucoup de temps à l'apprivoiser et Jorge Uría évoque même un « escaso consenso acerca de su contenido » (2001, 328) ; il cite une étude américaine (de 1952, il est vrai) où le mot « culture » correspond à environ trois cents définitions différentes (*id.*, 325). Une fois de plus, c'est par le biais de la sociologie et de l'anthropologie que de nouveaux horizons sont apparus. L'histoire sociale et, surtout, l'histoire culturelle ont permis que le concept s'étende à de nouveaux groupes, à des pratiques collectives (dans un premier temps), puis individuelles jusque là négligées. Surtout, le terme a peu à peu perdu ses tabous et recouvre de plus en plus de territoires. Le recul des a priori idéologiques et politiques est manifeste, même si le chemin à parcourir est encore long. En 1981, Pascal Ory déplorait que « l'absence de recherche en histoire culturelle appliquée aux littératures dites “populaires”, aux arts spectaculaires, plastiques et musicaux, ajoute à l'indétermination conceptuelle régnante » (1981, 24). Cette frilosité atteint davantage encore les historiens et les sociologues espagnols qui tardent à intégrer toute une série de comportements, de pratiques et même de textes sur l'univers culturel espagnol dans son sens le plus large (boire, manger, le sport, le corps, la sexualité, le cadre de vie, les intérieurs des maisons...).

Vers 1985, Agulhon suggérait de commencer par l'analyse des lieux culturels, partant du principe évident que les classes bourgeoises (qui ont de l'argent) créent leurs propres espaces, souvent fermés (salons, clubs, cafés), tandis que les classes populaires investissent les lieux ouverts et grégaires. L'Espagne, dont le climat se distingue clairement de celui des pays froids, n'offre sans doute pas une séparation aussi nette des lieux culturels selon la provenance sociale des consommateurs : le « paseo » a d'abord été un loisir aristocratique et bourgeois ; les arènes, les premiers cafés chantants et

même les théâtres, jusque vers 1900, ont pratiqué une certaine mixité sociale, et il est de bon ton, pour certains intellectuels ou artistes espagnols d'avoir leur « abono » et de se faire voir aux matches du Barça, du Real ou de clubs de moindre prestige, mais identifiés à une ville ou une région . Ceci dit, le rôle de la rue, du trottoir, de la place, du parc et du bord de mer, dans l'histoire culturelle espagnole, reste déterminant. Déjà, au XIXe siècle, la bourgeoisie de la Restauration avait compris tout le profit qu'elle pouvait tirer de cette image (aussi idyllique que fausse, mais tellement sympathique) d'une population de basse extraction (essentiellement urbaine), riche de bonne humeur et de bons mots, qui hantait les places, les tavernes et les rues, des lieux où cette même bourgeoisie ne s'aventurait guère ; on a là un bel exemple d'une « mise en scène » à des fins politiques qui finit par s'imposer comme identité culturelle nationale et finit même par devenir réalité. À la fin du XXe siècle et au début du XXIe, ces « hordes » de jeunes qui envahissent les trottoirs, les parcs et les espaces ouverts pour leurs rencontres des fins de semaine (dont les fameux « botellones »), montrent, à la fois, la continuité du culturel espagnol et son évolution au-delà des catégories traditionnelles de classes et de luttes sociales.

Peut-on parler d'une singularité espagnole, pour un pays où, plus que tout autre, le culturel est un instrument et un enjeu décisif dans la gestion nationale du social et du politique ? Gramsci l'avait déjà suggéré : la culture est le terrain privilégié où s'exerce la lutte pour l'hégémonie. On comprend l'importance en Espagne, sur tous les plans, du théâtre, des taureaux, de la chanson, de la radio puis de la télévision, du football ou du sport-spectacle en général ; le très grand nombre des adeptes de ces formes culturelles (qui peuvent fort bien être les mêmes) ne peut qu'intéresser vivement les marchands et les politiques. C'est aussi sans doute ce qui provoque la ruée des critiques, des moralistes, des journalistes, des auteurs et même de certains universitaires (fort peu, il est vrai, jusqu'à une époque récente) vers ces phénomènes « populaires » et « de masses », le plus souvent avec des arrières pensées, ne serait-ce, encore une fois, que parce qu'ils se situent, le plus souvent, en situation d'extériorité par rapport à des pratiques qu'ils ne partagent pas. Rares sont les intellectuels et les écrivains comme Manuel Vázquez Montalbán, capables d'assumer un goût prononcé pour la chanson de variété, même la plus « ringarde » aux yeux des esthètes ou des militants, la cuisine ou

le foot-ball, autrement dit de s'assumer comme consommateur et récepteur et de théoriser sur les mécanismes de cette addiction.

La réception

Quant à la réception, elle reste systématiquement la grande oubliée du culturel. On étudie les circonstances, les cadres, les organisations, les institutions ; on recueille rarement la parole du pratiquant. D'où l'intérêt de se pencher sur tous les muets du culturel, les sans parole, les exclus du discours critique et d'autorité, les millions d'usagers et de fidèles qui assurent le succès et la continuité de multiples réalités culturelles, par goût (la « *afición* » est un mot bien vivant) et par plaisir, et à qui, en général, on ne demande même pas leur avis ou les raisons de leur pratiques, quand on ne les censure pas vertement. Dans le meilleur des cas, ces foules n'apparaissent qu'en creux dans tous les types de discours dominants (universitaires compris) : « on croit saisir la réalité des comportements ; ce que l'on trouve, c'est le cadre moral et répressif d'une société qui façonne ses propres criminels, délinquants et déviants et leur souffle jusqu'à leur réponse » (Vovelle, 1992, 341) : ce propos, qui s'applique au départ à la délinquance, peut très bien convenir pour le culturel. L'expérience du CREC quand il s'était donné pour programme « le plaisir » est du même ordre ; il a été fort malaisé de dépasser les codes moraux, didactiques et répressifs brandis avec insistance par les « propriétaires » du langage, des médias et des codes, et la jouissance s'est révélée parfois d'accès quasi impossible, toujours médiatisée par le discours moral ou éducatif. Au XVIII^e siècle, le désir constant des gouvernants et de l'élite éclairée qui les entoure, de contrôler et de diriger la culture populaire est bien connu. Qu'il s'agisse de théâtre, des corridas, des *coplas* et des *romances* au contenu jugé subversif, les prises de position dans la presse, dans des essais, ou au travers de décrets, abondent. Les siècles suivant n'offrent guère de panorama bien différent. Les étudier est nécessaire, mais non suffisant. Plus difficile, mais aussi plus intéressant, est de chercher les manifestations des réactions à ce discours venu d'en haut. La force d'inertie peut être une forme de résistance, et il y en a d'autres qu'il serait bon de rechercher.

Réduire les *aficionados* de la corrida, comme le font Eugenio Noel ou Federico Oliver (dans *Los semidioses*, par exemple), à des barbares, des abrutis ou des

compulsifs pathologiques est révélateur de la mentalité d'un auteur ou d'un groupe, mais ne nous apporte rien sur la véritable réception de la corrida. Où la chose se complique, c'est lorsqu'un même « spectateur » se délecte de la charge anti-corrida farfelue d'un Federico Oliver sur une scène de théâtre et ne rechigne pas, à d'autres heures et en d'autres lieux, à savourer une corrida. Cette alternance de pratiques, pour un individu ou des groupes d'individus, pourtant fréquente dans la réalité, est rarement prise en compte.

La question de la réception commence par la définition du public, autre concept aussi usuel que flou. Au départ, la chose paraît pourtant simple. Le public c'est une communauté (occasionnelle, fortuite, conditionnée, peu importe) d'individus réunis pour voir, entendre ou pratiquer, généralement contre paiement, un spectacle ou une activité culturelle quelconque. Cette communauté est souvent présentée comme homogène (on dit LE public de telle ou telle représentation), comme une entité indivisible, alors que les seuls vrais dénominateurs communs sont le lieu, l'horaire et le spectacle proposé. Mais si le public peut s'ériger en groupe, il est rare qu'il soit homogène, bien au contraire. En fait, il n'existe pas d'analyse systématique du ou des public(s). Le public de l'Apolo, qui fut la « cathédrale » du *género chico* pendant plus d'un demi-siècle à Madrid, était composé d'aristocrates (très assidus ; ils possèdent deux des quatre « sociedades de palcos » du théâtre), de représentants de toutes les grande, moyenne et petite bourgeoisies de la capitale, sans compter un nombre important d'individus socialement moins faciles à identifier : étudiants, commerçants, militaires, employés du commerce ou de l'administration, des secteurs de la population qui, à quelque degré que ce soit, aspirent à s'intégrer ou à s'identifier aux couches bourgeoises. Ce qu'il n'y a pas, ou très peu, justement, et encore moins en province qu'à Madrid, c'est l'élément vraiment populaire, les prolétaires, les paysans, les ouvriers, tous ceux pour qui le théâtre, même aux places dites « populaires » (ce qu'on appelle « la entrada general ») est encore trop chère pour favoriser une fréquentation régulière. Le public de l'Apolo (un théâtre plutôt chic et cher) que l'on a si souvent voulu présenter comme « popular », ne l'a jamais été. Entre le public de la première de *Juan José*, de Joaquín Dicenta, au Théâtre de la Comedia, en octobre 1895, et le public des sociétés anarchistes qui représentent rituellement *Juan José*, le premier mai de chaque année jusqu'en 1936, il doit y avoir une grande différence, aussi bien dans le

statut professionnel et social que dans la réception intellectuelle et esthétique qui est faite de l'œuvre. Et qu'en est-il du public des « salles obscures », des cinémas à l'air libre ou des chapiteaux qui ont fait le succès massif du cinéma dès ses débuts ? Les quelques anecdotes sur ce public (souvent croustillantes ou pittoresques, parce qu'on n'en parle qu'en cas de chahut ou de « scandale ») ne suffisent pas pour comprendre l'essor et les modalités de la réception du cinéma en Espagne et, finalement, ce sont encore les romans de Marsé qui nous en apprennent le plus sur la pratique du cinéma dans l'immédiate après-guerre.

On pourrait peut-être définir deux grands types de réceptions à l'époque contemporaine.

Une que l'on qualifierait de « dionysiaque » et l'autre « d'apollinienne ». Il n'est pas question ici de faire allégeance aux doctrines de Nietzsche qui ont durablement marqué les auteurs espagnols du XXe siècle. Il faut plutôt y voir une sorte de métaphore « spectaculaire » qui s'est développée à partir de 1900, précisément, à une période de mutation politique, culturelle, scientifique, et esthétique radicale ; une époque où le culturel tend enfin à s'affranchir des codes moraux et idéologiques qui ont tant pesé pendant les siècles passés, pour exalter la « beauté », le corps et le vitalisme, en s'émancipant de toute considération utilitaire.

La culture placée sous le signe d'Apollon suppose la primauté de l'utile sur le beau, l'émotion naît de la vérité, de l'ordre et de la discipline : « la trinidad del Bien, de la Verdad y de la Belleza », comme dit Unamuno à la fin de son *pensum* sur le théâtre, en 1896, et qui, en plaçant la beauté en troisième place – donc dans la dépendance des deux autres – prolonge encore la tradition apollinienne (et platonicienne) dont il ne peut se défaire et reste un prosélyte définitif, malgré tous ses désirs de modernité. La culture apollinienne n'est certes pas incompatible avec le plaisir et la jouissance individuelle, mais elle conserve en toutes circonstances une visée pédagogique et formatrice, utilitaire en dernière instance. Cette perspective éducative est à l'origine de l'immense majorité des sociabilités en Espagne, car elle induit un profit moral ou culturel. On observe d'ailleurs que la tradition apollinienne est si solide, si ancrée dans les mœurs qu'elle concerne toutes les classes sociales sans exception : aussi bien la sociabilité bourgeoise (qui possède le pouvoir du discours et l'oriente toujours vers la morale et l'édification, même si elle sait fort bien, à l'occasion, dans la pratique, se délecter de

pratiques plus ludiques et jouissives, délictueusement érotiques même – la « sicalipsis » –, comme on le voit dans la sociabilité qui entoure le théâtre et le cabaret) que le mouvement ouvrier et révolutionnaire, infiniment plus austère et pédagogique encore que l'univers moral bourgeois, même si c'est au nom d'une autre conception de l'homme. Cette austérité du mouvement social, ennemi du plaisir pur, du rire, et même du sport au début, peut se comprendre, mais elle représente quand même un frein et même une aliénation, non seulement culturels, mais aussi politiques (l'héroïsme n'est pas à la portée de tous) et surtout esthétiques, en prolongeant, sans s'en rendre compte, les codes et les lois culturelles et formelles des groupes dominants.

L'émergence, puis le triomphe de Dionysos sur Apollon, à la fin du XIXe siècle, à partir de 1899-1900 en Espagne, signifie la fin de l'hégémonie de l'utile, du vrai, de la réalité, de la psychologie, et l'avènement du sensoriel, de tous les sens libérés des contraintes morales et autres, du corps libre et vital, y compris dans l'excès, l'orgiasme, le désordre, la déviance ou la violence que cela peut supposer (ne serait-ce que par réaction émancipatrice). La lecture qu'on fait de Nietzsche, en Espagne par exemple, à partir de 1900, est bien de cet ordre et, au moins sur le plan culturel (mais aussi métaphysique et social), il ne fait aucun doute qu'il s'agit d'une authentique révolution qui conditionnera tout le XXe siècle, à un degré ou à un autre. Au début, les vrais « dionysiaques » (symbolistes, expressionnistes et décadents) sont une infime minorité, en butte au reste des forces vives et raisonnables du pays, et la tentation apollinienne ne disparaîtra jamais (parce que l'utile ne peut pas disparaître), mais le mouvement est lancé, avec d'autant plus de succès qu'il ouvre des portes et des fenêtres jusque là cadenassées, qu'il libère des forces et des énergies, qu'il offre des possibilités de renouvellement esthétique (et même moral, sur la sexualité, par exemple) d'une exceptionnelle fécondité. Nietzsche a raison : « Dionysos est un petit philosophe » qui va changer le monde. Dionysos, c'est le carnaval et la fête des fous reconnus et nécessaires. C'est le sexe sans tabous et sans frontières, c'est l'alcool, le sport et le jeu, c'est enfin le plaisir sans autre finalité que le plaisir (aussi bien dans l'amour que dans la littérature, l'art, les jeux de toutes sortes, utiles ou non, les cartes, les quilles, etc.), sans avoir à rendre de compte à la société. C'est l'avènement de l'individu émancipé. Dans le domaine des arts, c'est la quête de la forme, de la beauté et de la sensation, sans le souci de vraisemblance, ni du réel et surtout pas du message social ou humain, ce qui projette

l'art vers l'essentiel (lui-même, d'où l'exceptionnelle tension sensorielle, méta-artistique et méta-physique qui caractérise l'art au XXe siècle). L'enrichissement esthétique est énorme, et le XXe siècle n'a sans doute pas été assez long pour explorer ou exploiter cette découverte, si l'on regarde la quantité de courants, de mouvements, d'avant-gardes, d'ismes qui pullulent et qui sont autant de chemins découverts. Et, paradoxalement, ces écrivains et artistes « décadents » de toutes les avant-gardes, pratiquement tous fils de bourgeois ou d'aristocrates, souvent déconnectés du réel environnant, dépolitisés et ignorants du social, entre 1900 et 1930, ont sans doute beaucoup plus enrichi et même favorisé l'humanisme politique et idéologique des années 30 et suivantes que les bons bourgeois libéraux ou progressistes, qui se sont accrochés à la littérature et à l'art réaliste et social ; le progrès esthétique comme vecteur de progrès politique, voilà qui était inattendu.

Pour la réception proprement dite, l'intronisation de Dionysos a des répercussions considérables, décisives, puisqu'en dernière instance il légitime tout, même l'instinct primaire, la dissidence et la rébellion, des manifestations qui ne sont pas seulement des formes de contestation épidermiques et primitives, mais qui sont également porteuses de germes de renouveau et de fécondité insoupçonnés. Et Apollon peut alors revenir si le besoin s'en fait sentir, quand l'humanisme redevient une nécessité (les avant-gardes politiques, les périodes historiques troublées), mais il ne pourra désormais plus brider Dionysos, sauf dans les régimes totalitaires et dictatoriaux qui reposent sur la répression de Dionysos et sur un Apollon intégriste ; le régime franquiste, prolongement et apogée de tous les « national-catholicismes » de l'histoire nationale espagnole, en est un bel exemple. Nietzsche avait recherché ou prédit cette alliance de Dionysos et d'Apollon, dans la tragédie, par exemple, pour accéder à un art enfin équilibré. La deuxième moitié du XXe siècle, après mai 68, fourmille de pratiques et de manifestations culturelles d'un Dionysos décomplexé, déculpabilisé (les fêtes taurines barbares de certains villages castillans, les « raves parties », les « botellones », la culture des cités, la drogue, internet, etc.). Les moralistes ou les hygiénistes ne sont jamais très loin, mais ils ne sont plus ceux qui tonnent et imposent ; ils sont devenus, plus humblement (dans le meilleur des cas), ceux qui essaient de guérir quand les débordements menacent de créer une pathologie individuelle ou sociale.

Surtout, et cela concerne aussi la réception, Dionysos, c'est le corps roi, libre, désacralisé, déculpabilisé. Cela va de la question ô combien délicate de la sexualité en Espagne à la recherche d'une esthétique poétique ou théâtrale fondé sur le corps vivant, des lupanars des « extrarradios » ou des débordements « sicalípticos » sur scène, à l'essor du sport et aux expériences dramaturgiques d'un Valle-Inclán ou d'un Lorca. Le corps, en Espagne, a toujours été un enjeu jalousement contrôlé par le corps social, l'Église et les pouvoirs en place. Grâce à Dionysos il devient jeu et instrument de liberté et de création, individuelle ou collective. On objectera que tout ceci, même de nos jours, n'a peut-être pas fondamentalement changé les discours sur le culturel qui relèvent le plus souvent (toujours ?) de la leçon et du raisonnable, où Apollon règne encore en maître, mais les pratiques culturelles, toutes, des plus « nobles » aux plus consommatrices et frivoles, s'en trouvent singulièrement modifiées. Il s'ensuit que les discours sur le culturel sont sans doute en net déphasage avec la réalité, dans bien des domaines. L'analyse de la réception se devrait de combler cette béance.

Un des grands problèmes de la réception est le degré d'identification, c'est-à-dire le degré d'adhésion ou de distance, du pratiquant envers l'objet culturel. Ce rapport à l'objet est trop souvent analysé en termes catégoriques, univoques, un brin mécanicistes ; pratiquer c'est être, s'identifier, adhérer sans réticence. Ce n'est certainement pas tout à fait faux, surtout dans une société, comme l'espagnole, très portée sur et par l'oralité ; chanter une chanson, dit-on, c'est la faire vivre et, d'une certaine façon, la vivre, la faire sienne le temps de son exécution. S'il est vrai que 75% des musiques de zarzuelas autour de 1900 sont écrites sur le mode Majeur (dont un quart en Do Majeur), l'effet de confort, de familiarité et donc de plaisir que ressent l'oreille d'un public non musicien ni musicologue, pas même nécessairement amateur éclairé, sera immédiat ; cette écriture musicale est même faite dans ce but et la *zarzuela* doit beaucoup de son succès à ce type de stratégie culturelle. Applaudir au théâtre ou au cabaret serait une marque d'assentiment ou de reconnaissance, de soi et de l'objet applaudi. La chose n'est sans doute pas si simple.

L'expérience de l'analyse du théâtre, de la chanson, des cafés de tous acabits, des taureaux, etc., nous incite à une grande prudence. Le public, en tout ou partie, n'est certainement pas aussi simplet qu'on le présente. Il peut jouir de quelque chose sans nécessairement y adhérer idéologiquement ou politiquement. Les exemples que donne

Manuel Vázquez Montalbán, à propos de la chanson sous le franquisme, sont parlants. Quand Vázquez Montalbán (Salaün, 2007) fait part de son goût, de sa sympathie affectueuse pour des chansons comme *Tatuaje* ou *Tengo una vaca lechera*, il assume un plaisir immédiat, musical et verbal, qui ne l'identifie en aucun cas à tous les présumés sociaux-culturels qui les accompagnent dans l'univers de la dictature. Il sait mieux que quiconque que cette « canción española » des années 40-70 est un produit du régime, qu'elle s'intègre dans un système (institutions, appareils de production et de diffusion, corporations d'auteurs et de compositeurs liés à la SGAE qui n'est certainement pas une structure d'opposition, loin s'en faut). En bon intellectuel conscient et militant, il sait que cette culture qui envahit massivement le pays, d'une certaine façon, favorise ou contribue à l'évasion, à l'endoctrinement des masses, à leur aliénation, à leur soumission, etc. Dans le monde moderne, l'industrie culturelle, de plus en plus développée et efficace, crée des dépendances et des réflexes, disait Adorno : on pourrait ajouter qu'elle est parfois tellement présente qu'on peut difficilement s'y soustraire, à moins de mener une vie d'ermite à l'écart de tous les médias.

Mais ce savoir et cette conscience n'annulent pas le plaisir de l'écoute et de la reproduction personnelle de ces chansons. Ce n'est ni un paradoxe, ni un dilemme, et surtout pas un péché honteux pour un intellectuel de sa trempe ; il aime, s'en délecte et se complaît à s'en délecter, en toute conscience. Et, comme l'analyse encore Vázquez Montalbán, au-delà de son cas personnel, rien ne permet de penser que tous les récepteurs et pratiquants de cette catégorie de chansons sont à ce point passifs, complices de tout le système, qu'ils gobent tout sans discrimination, bêtement portés par la musique et les paroles. Sa théorie – à laquelle on adhère fort –, est que ces chansons constituent une culture, une culture dominante de l'époque, source de plaisir immédiat et durable, sans qu'il y ait nécessairement adhésion au régime. C'est même parfois le contraire, dit Vázquez Montalbán, car toute chanson peut être détournée de cent façons de son « message » supposé : « l'aficionado » à cette chanson peut parfaitement se la réapproprier, à sa manière, mettre de la distance et de l'ironie et même – toujours d'après Vázquez Montalbán – y glisser une forme déguisée de dissidence ou de subversion, par le ton, le geste, la mimique. Chanter *La vaca lechera*, en pleine période de « vaches maigres » pouvait fort bien s'imprégner de sous-entendus ironiques ou revendicatifs. Même chose pour *Tatuaje*, au message très ambigu (d'où

vient-il ce beau marin « rubio como la cerveza » ?), portée par une icône du régime dans ses heures les plus noires (Conchita Piquer). Pendant plus de trente ans, jusqu'à sa mort, Vázquez Montalbán en a fait l'emblème du plaisir que procure la chanson, même chez un opposant radical à Franco. Si on veut bien se l'avouer, on est tous affectés du « syndrome » *Tatuaje*. C'est peut-être aussi ce qui explique la durée exceptionnelle de certaines œuvres, chanson, pratiques, etc., hors de leur contexte d'origine. Les chronologies du culturel ne coïncident pas toujours, ou pas souvent, avec les chronologies de l'histoire économique, politique et sociale ; elles obéissent à ce « tempo différencié » dont parlait Carlos Serrano (1996, 110).

On peut sans doute étendre cette analyse à une multitude de pratiques culturelles, surtout quand elles ont une diffusion massive (toutes les cultures industrielles), surtout quand elles utilisent l'oralité, la sociabilité de groupes plus ou moins étendus : le cabaret, le théâtre, les revues musicales, le sport-spectacle, la télévision (avec ses séries, ses *culebrones*, ses attrape-gogos dont la télévision espagnole – entre autres – est si friande) et autres manifestations à caractère « folklorique » ou régionaliste, qui constituent le plus gros de la réalité culturelle du pays.

Il faut donc se méfier des analyses trop manichéennes et mécaniques, ne pas s'en tenir exclusivement aux données économiques et sociales. Prenons un exemple, celui de la prostitution en Espagne qui obsède tout le monde de la fin du XIXe siècle à aujourd'hui : on dispose d'une quantité énorme d'analyses, de discours, de traités moraux et savants (médecins, hygiénistes), et même de chiffres ; on sait presque tout des grandes questions médicales et sociales (querelles pour ou contre l'abolition, par exemple). C'est fort utile, on n'en disconvient pas, mais les usagers, clients ou professionnelles, sont absents, muets, et cela concerne quand même des millions de gens pendant toute la période. Le récepteur est au centre de tout, à la fois la cause et l'effet de tout. Il est vraisemblablement moins monolithique et limité qu'on ne le pense. Il a sa marge de manœuvre et, pourquoi pas, une lucidité qui tempère bien des choses.

Reste une dernière question, fort épineuse, que les sociologues et les historiens ont tendance à évacuer (parce qu'elle n'est pas de leur ressort, qu'elle est trop « subjective » à leurs yeux, ou parce que, s'il s'agit de « sous-cultures » ou de cultures industrielles, la dimension qualitative est considérée comme négligeable, indigne de produits de « bas de gamme » tout juste bons pour des palais grossiers), mais qui joue une partition

importante dans la réception et pour qui que ce soit : la question esthétique, celle de la qualité des produits culturels. Il est vrai que les outils susceptibles de mesurer la valeur esthétique des choses n'existent pas, ni ne peuvent même exister, à moins de décréter, comme aux âges classiques (qui durent quand même jusqu'à Bailly et la stylistique française de la moitié du XXe siècle), qu'il existe un Beau immanent, universel, hors du temps et dont certains privilégiés sont les arbitres et les dépositaires. On sait aujourd'hui que la définition du Beau, du goût, du plaisir esthétique et culturel évolue, obéit à des mutations sensibles : en d'autres termes, que cette définition relève de l'Histoire et, à ce titre, peut donc s'étudier, sans interférer avec des critères personnels. On ne peut ignorer que l'expansion de la civilisation industrielle, depuis la moitié du XXe siècle, conditionne le culturel jusqu'à l'envahir. On sait ce que cette industrialisation peut susciter en termes d'aliénation, de banalisation, de mécanisation, etc. Des *aleluyas* et des *coplas de ciegos*, au feuilleton, à la production en chaîne de littérature commerciale (polars, séries type « Harlequin »), à l'industrie du son (disque, radio) et du visuel (télé, cinéma, bandes dessinées, mangas, etc), il est bien question de vendre et de « cibler » des publics, avec tout le cynisme commercial que l'on voudra. Il n'en reste pas moins que beaucoup de ces stratégies de vente sont efficaces, qu'elles trouvent leur public qui s'y précipite avec délice. Une histoire fine de la réception doit pouvoir aborder tout cela sereinement, y compris pour comprendre les mécanismes du goût, du plaisir et donc de la qualité réelle ou supposée des choses. Toute pratique culturelle suppose ou induit une sensation de plaisir ; sinon elle n'existe tout simplement pas. Plaisir et qualité ont donc partie liée, quels que soient les jugements de « valeur » que l'analyste, consciemment ou non, introduit, et qui relèvent, eux aussi, d'une sociologie du goût et du plaisir.

Il faudra donc bien un jour trouver le moyen d'intégrer le qualitatif dans l'Histoire culturelle et dans l'Histoire tout court. Et admettre que certaines chansons de variété, certains *sainetes*, certaines *zarzuelas*, certaines danses populaires, certains *romances* produits par des non « professionnels » de la littérature, beaucoup de polars ou de récits de science fiction, etc., sont d'authentiques réussites esthétiques.

Quelques conclusions provisoires (Histoire culturelle et culture de masses)

Dans le cadre d'une histoire culturelle conçue comme « l'étude des formes de représentation du monde au sein d'un groupe humain » et « l'analyse de sa gestation, expression et transmission où on peut distinguer quatre champs à explorer : l'histoire des politiques et des institutions culturelles, celle des médiations et de médiateurs, celle des pratiques culturelles, celle des signes et symboles exhibés, des lieux expressifs et des sensibilités diffuses » (Rioux, Sirinelli, 1997, 16-17), le moment est sans doute venu, dans l'hispanisme comme ailleurs, de considérer, à la fois, les deux pôles extrêmes (l'histoire des représentations du monde et les productions de l'esprit les plus affinées) et de « réconcilier au présent l'âge des masses et celui de l'individu » (Rioux, Sirinelli, 2002, 446), en s'efforçant de dépasser une perspective étroitement chronologique et, de façon cinétique en même temps qu'écologique et dialectique, de percevoir les rythmes et phases selon les espaces ou segments considérés.

Pour quelles options et pratiques de recherche ? D'abord, sans doute, en n'oubliant pas ce qui reste à faire en termes de connaissance factuelle : du contexte (le rôle de l'Église catholique, la ruralité, par exemple) et des objets et des pratiques qui sont encore largement à inventorier et décrire – notamment sous l'aspect morphologique – pour pouvoir en déduire des modes d'emploi et d'appropriation autant que des éléments de culture propre ou partagée. Le faire avec la disponibilité et la réceptivité pragmatique d'un bricoleur attentif et intéressé sans subordination à des modèles importés, dans une perspective « écologique » et comparatiste.

Chaque bien ou ensemble de biens culturels demande, en effet, à être étudié dans son fonctionnement, non de manière séparée, mais, comme pour toute chose vivante et mouvante, selon une approche écologique et trans- ou intermédiaire ; qui prenne en compte les continuités et non le faux principe selon lequel « esto matará aquello », y compris – surtout s'agissant de l'Espagne – à travers les formes non imprimées, c'est-à-dire manuscrites, audiovisuelles, orales. Pour pouvoir reconstituer et interpréter les modalités de son appropriation individuelle ou particulière (ce qui ne veut pas forcément dire originale) et collective qui – on l'a vu – ne passe pas forcément par la lecture, dans des conditions matérielles ou sociales plus ou moins contraintes (celle du

temps libéré ou non, de la lecture collective, de la salle de spectacle, etc.) qui n'excluent pas la subversion ou la dissidence.

Sans considérer une Espagne particulièrement réceptive à l'égard des biens culturels étrangers comme un espace cantonné dans ses frontières ni viser à ajouter un « cas » supplémentaire, pour aussi nouveau et intéressant qu'il soit, dans le concert traditionnellement dominant de l'Europe ou l'Amérique du Nord.

Seule une approche comparatiste prenant évidemment en compte les courants centripètes, et dépouillée d'une inutile aspiration à une quelconque homologation pourra vraiment qualifier les objets qui continuent à nous occuper.

Dans tous les cas, en prêtant attention à l'autre qui n'était pas comme nous ou pas comme nous le pensons, avec, corrélativement, la nécessité d'être anthropologue ou ethno-sociologue pour connaître les savoirs (lectoriaux et autres), les attentes, les systèmes de valeurs plus éthiques qu'esthétiques²⁴, les pratiques effectives²⁵, bref un horizon d'attente d'où le plaisir et les critères de sélection ne seraient pas absents, et aller vers la construction et l'affirmation d'un « canon du peuple », l'autre canon, comme on dit encore.

L'Histoire culturelle est sans doute la mieux armée, dans l'état actuel des choses, pour se lancer dans cette aventure, parce qu'elle dépasse les cloisonnements des méthodologies et des approches, parce qu'elle peut espérer s'adapter à des univers dont on s'aperçoit qu'ils ne sont pas étanches, ni manichéens, ni mécaniques, ni homogènes, ni figés dans le temps, parce qu'elle vise (son utopie nécessaire) à une vision globale des choses et, au-delà, à une vision globale de l'homme dans toute sa complexité. L'histoire culturelle marque aussi le retour à l'humain, à un humanisme sans exclusives ni tabous, à l'homme socialisé, organique ou non, individuel et collectif. Ce qui suppose en quelque sorte de revenir à Gramsci et de le dépasser, comme l'imaginait Vázquez Montalbán : les cultures de masses et les cultures populaires ne sont pas seulement un pis-aller, mais une identité originale. Toute perspective utilitariste, paternaliste, élitiste, ou hiérarchisante passe immanquablement à côté de son objet.

²⁴ Selon les sociologues et les anthropologues (Lahire, 1993; Botrel, 2000ab).

²⁵ Voir Martín-Barbero (1987), Brandini Park (1999), Thiesse (1984), etc.

BIBLIOGRAPHIE UTILE

- Agulhon, Maurice (1985), « Sociabilité populaire et sociabilité bourgeoise au XXe siècle », texte repris de l'enregistrement de l'exposé fait par M. Agulhon à l'occasion des journées d'étude de l'I.N.E.P., p. 82-91.
- Almuña, Celso y Sotillos, Eduardo (coord.) (2002), *Del Periódico a la Sociedad de la Información (I)*, Madrid, España Nuevo Milenio.
- Álvarez Barrientos, Joaquín, Rodríguez Sánchez de León, M. J. (eds) (1997), *Diccionario de literatura popular española*, Salamanca, Ed. Colegio de España.
- Amorós, Andrés (1968), *Sociología de una novela rosa*, Madrid, Taurus.
- Aparici, Pilar, Gimeno, Isabel (eds.) (1996 y 2003), *Literatura menor del siglo XIX. Una antología de la novela de folletín*. I y II, Barcelona, Anthopos.
- Aubert et alii. (1986), *Anarquismo y Poesía en Cádiz bajo la Restauración*, Córdoba.
- Barrull Pelegrí, Jaume, Botargues Palasí, Meritxell (eds.) (2000), *Història de la cultura : producció cultural y consum social. Actes del Congrés d'Història de la cultura: Producció Cultural y Consum Social (Lleida, 6, 7 i 8 de novembre de 1997)*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.
- Botrel, Jean-François (1985), *Pour une histoire littéraire de l'Espagne (1868-1914)*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses.
- (1989) (ed.), *Le discours de la presse. Actes du 2^e colloque (novembre 1987) organisé par le Centre de recherche PILAR2*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes 2, (Etudes sur les mondes hispanophones, 22).
- (2000 a), « Pueblo y literatura. España, siglo XIX », in F. Sevilla y C. Alvar (eds.), *Actas del XIII^o Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, 1998. II*, Madrid, Ed. Castalia, p. 49-66.
- (2000 b), « La cultura del pueblo a finales del siglo XIX », in Javier Serrano Alonso et alii (eds), *Literatura modernista y tiempo del 98. Actas del Congreso Internacional. Lugo, 17 al 20 de noviembre de 1998*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela p. 67-94.
- (2000 c), -« Producción y consumo de los bienes culturales : agentes y actores », in Jaume Barrull Pelegrí, Meritxell Botargues Palasí (eds.), *Història de la cultura : producció cultural y consum social. Actes del Congrés d'Història de la cultura: Producció Cultural y Consum Social (Lleida, 6, 7 i 8 de novembre de 1997)*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, p. 17-36.
- (2002 a), « The popular canon », *Modern language Review*, 97/4, p. XXIX-XXXIX.
- (2002 b), « La librería del pueblo », in Museo Etnográfico de Castilla y León. Zamora, *Exposición 2002-2003. EnSeres*, Madrid, Junta de Castilla y León, Fundación Siglo para las Artes en Castilla y León, p. 82-87.
- (2004) « De la historia de la literatura a la historia cultural : ensayo de autohistoriografía », *Revista de historiografía*, n° 1, p. 10-19.
- (2005) « El mudo mundo de Felisa Alcalde », in V. Trueba et alii (eds), *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*. *Actas del III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002, Actas del III Coloquio de la SLES XIX)*, Barcelona, PPU, p. 45-56.

- (2006 a), « Entre imprimé et oralité : l'essor de la culture de masse en Espagne (1833-1936) », in J.-Y. Mollier, J.-F. Sirinelli, F. Vallotton (dir.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques. 1860-1940*, Paris, PUF, p. 143-156.
- (2006 b), -« El que a los ricos robaba... : Diego Corrientes, el bandido generoso y la opinión pública », in Marieta Cantos Casenave (ed.), *Redes y espacios de opinión pública. XII Encuentros de la Ilustración al Romanticismo*, Cádiz, Universidad de Cádiz, p. 585-599.
- Botrel, J.-F., Maurice J. (2000), « El hispanismo francés : de la historia social a la historia cultural », *Historia contemporánea (El hispanismo y la historia contemporánea de España)*, 20, p. 31-52.
- Botrel, J.-F., Salaün, S. (ed.) (1974), *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia.
- Brandini Park, Margareth (1999), *Histórias e leituras de almanaques no Brasil*. Introd. de R. Chartier, Campinas, Mercado de letras.
- Bussy-Genevois, Danièle (ed.) (1986), *Typologie de la presse hispanique. Actes du colloque Rennes 1984*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes 2 (Études sur les mondes hispanophones, 20).
- Carrez, Maurice, Boucher, Thomas (dir.) (2000), *Le verbe et l'exemple. Colporteurs et propagandistes en Europe de la Révolution française à nos jours, Territoires contemporains. Cahiers de l'IHC*, 5.
- Castillo Gómez, Antonio (dir.), Sierra Blas, Verónica (ed.) (2007 a), *Senderos de ilusión. Lecturas populares en Europa y América latina (Del siglo XVI a nuestros días)*, Gijón, Trea.
- (2007 b), Castillo Gómez, Antonio (dir.), Sierra Blas, Verónica (ed.), *El legado de Mnemosyne. Las escrituras del yo a través del tiempo*, Gijón, Trea.
- Caro Baroja, Julio (1969), *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Revista de Occidente.
- Cantos Casenave, Marieta (ed.) (2006), *Redes y espacios de opinión pública. XII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- Chartier, R., Lüsebrink, H.-J. (dir.) (1996), *Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation en Europe. XVI-XIXe siècles* (R. Chartier &.), Paris, IMEC Éditions/Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- « Colloque sur le concept du "populaire" dans la littérature espagnole » (1974), *Mélanges de la Casa de Velázquez*, X, p. 561-616.
- Culturas populares. Diferencias, divergencias, conflictos* (1986), Madrid, Casa de Velázquez, Editorial Universidad Complutense.
- Delcourt, Thierry, Parinet, Elisabeth (eds.) (2000), *La bibliothèque bleue et les littératures de colportage. Actes du colloque organisé par la Bibliothèque municipale à vocation régionale de Troyes en collaboration avec l'École nationale des chartes (Troyes, 12-13 novembre 1999)*, Paris, Troyes, École des chartes, La Maison du Boulanger.
- Díaz, Joaquín (dir.) (2002), *Aleluyas*, Urueña, tf! etnografía.
- Díaz, J., Delfín Val, J. & Díaz de Viana, L. (1978-79), *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid. "Romances tradicionales"*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 2 vols.

- Díaz, J., Delfín Val, J. & Díaz de Viana, L. (1982), *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid. Cancionero musical*, Valladolid, Institución Cultural Simancas.
- Díaz G. Viana, Luis (coord.) (2001), *Palabras para el pueblo. I. Aproximación general a la literatura de cordel*, Madrid, CSIC.
- (2007) *Cancionero popular de la Guerra civil española. Textos y melodías de los dos bandos*, Madrid, La Esfera de los libros.
- Díez Borque, José María (1972), *Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria*, Madrid, Al-Borak.
- Fernández Sebastián, Javier, Fuentes, Juan Francisco (2002), *Diccionario político y social del siglo XIX español*, Madrid, Alianza editorial.
- Ferreras, José Ignacio (1972), *La novela por entregas, 1840-1900*, Madrid, Taurus.
- Franco, Marie (1995) , « *El Caso* » (1952-1962). *Récits fantasmatiques et écriture littéraire dans le fait divers espagnol*, Paris, Université de Paris III.
- (2004) *Le sang et la vertu. Fait divers et franquisme. Dix années de la revue "El Caso" (1952-1962)*, Madrid, Casa de Velázquez.
- Fuentes, Juan Francisco (2008), « La cultura de masas en España », in *L'histoire culturelle en France et en Espagne*, Études réunies et présentées par Benoît Pellistrandi et Jean-François Sirinelli, Madrid, Collection de la Casa de Velázquez, p. 379-397.
- Fuentes, Víctor (1980), *La marcha al pueblo en las letras españolas*, Madrid, Ed. de la Torre.
- Gilard, Céline (2000), *Le roi et l'intrus. Héroïsme et propagande politique dans le « corde » l narratif de la Guerre de Succession (1700-1714)*, Thèse soutenue à l'université de Toulouse-le-Mirail.
- Guereña, J.-L., Tiana Ferrer, A. (eds.) (1989), *Clases populares, cultura, educación. Siglos XIX-XX*, Madrid, Casa de Velázquez, UNED.
- Kalifa, Dominique (2001), *La culture de masse en France. 1. 1860-1930*, Paris, La Découverte.
- Lahire, Bernard (1993), *La raison du plus faible...*, Lille, Presses Universitaires de Lille.
- Lüsebrink, H.-J., Mix, Y.-G., Mollier, J.-Y., Sorel, P. (dir.) (2003), *Les lectures du peuple en Europe et dans les Amériques (XVIIe-XXe siècle)*, Bruxelles, Ed. Complexe.
- Magnien, Brigitte et alii (1986), *Ideología y texto en « El Cuento semanal » (1907-1912)*, Madrid, Ediciones de La Torre.
- Magnien, Brigitte (ed.) (1995), *Hacia una literatura del pueblo : del folletín a la novela*, Barcelona, Anthropos.
- Mainer, José Carlos (1986), « Notas sobre la lectura obrera » (1ª ed., 1977), in *Literatura popular y proletaria*, Sevilla, Universidad de Sevilla, p. 53-123.
- Martín-Barbero, Jesús (1987), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gili.
- Maurice, Jacques (éd.) (1977), *L'infralettrature en Espagne aux XIXe et XXe siècles*, Presses universitaires de Grenoble.
- Maurice, J., Magnien, B., Bussy-Genevois, D. (eds.) (1990), *Peuple mouvement ouvrier culture dans l'Espagne contemporaine. Pueblo, movimiento obrero y cultura en la España contemporánea*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes.
- Maurice, Jacques (1989), « Propuestas para una historia de la sociabilidad en la España contemporánea », in *Estudios de Historia Social*, n° 50-51.

- Migozzi, J. (dir.) (2000), *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*, Limoges, PULIM.
- Migozzi, J., Le Guern, Ph. (éd.) (2004), *Production(s) du populaire. Colloque international de Limoges (14-16 mai 2002)*, Limoges, Pulim.
- Mogin-Martin, Roselyne (2000), *La Novela Corta*, Madrid, CSIC.
- Mollier, J.-Y., Sirinelli, J.-F., Vallotton, F. (dir.) (2006), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques. 1860-1940*, Paris, PUF.
- Nieto Soria, José Manuel et alii (2007), *Propaganda y opinión pública en la historia*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Ory, Pascal (1981), « Pour une histoire culturelle de la France contemporaine (1870-...) État de la question », in *Bulletin du Centre de la France contemporaine*, Paris, Université de Paris X, p. 5-32.
- Les productions populaires en Espagne (1850-1920)* (1986), Paris, CNRS.
- Rioux, Jean-Pierre, Sirinelli, Jean-François (dir.) (1997), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil.
- Rioux, Jean-Pierre, Sirinelli, Jean-François (2002), *La culture de masse en France. De la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard.
- Rivalan-Guégou, Christine (1998), *Frissons-fictions. Romans et nouvelles en Espagne 1894-1936*, Rennes, PUR.
- Romero Tobar, Leonardo (1976), *La novela popular española del siglo XIX*, Barcelona, Ed. Ariel.
- Salaün, Serge (1985), *La poesía de la guerra de España*, Madrid, Castalia.
- (1990) *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa Calpe.
- Salaün-Sánchez, Carmen (ed.) (1984), *Presse et public*, Rennes, Université de Rennes 2-Haute-Bretagne (Travaux du Centre d'Etudes Hispaniques, Hispano-américaines, portugaises, brésiliennes et de l'Afrique d'expression portugaise, n° 18).
- Salaün, S., Serrano, C. (1988), *1900 en Espagne*, Presses Universitaires de Bordeaux.
- (1991) Traduction espagnole : *1900 en España*, Madrid, Espasa Calpe, Espasa Universidad, 23).
- Salaün, Serge (2007), « Defensa e ilustración de la canción popular según Manuel Vázquez Montalbán », in *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*, editado por José F. Colmeiro, Woodbridge, Tamesis.
- Salomon, Noël (1974), « Algunos problemas de sociología de las literaturas de lengua española », in J.-F. Botrel, S. Salaün, *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia, p. 15-39.
- Sánchez Álvarez-Insúa, Alberto (1996), *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*, Madrid, Asociación de Libreros de Viejo.
- Serrano, Carlos (1989), « Cultura popular-cultura obrera en España alrededor de 1900 », *Historia social*, 4, p. 21-31.
- Serrano, Carlos (1996), « Historia cultural : un género en perspectiva », in *Historia social*, Valencia, UNED, p. 97-111.
- Serrano, C., Salaün (2002), S., *Temps de crise et "années folles". Les années 20 en Espagne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- (2006) Édition espagnole : *Los felices veinte. España, crisis y modernidad*, Madrid, Marcial Pons.
- Thiesse, Anne-Marie (1984), *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la belle Époque*, Paris, Le Chemin Vert.

- Uría, Jorge (1996), *Una historia social del ocio. Asturias. 1898-1914*, Madrid, UGT.
- (2001) « La cultura popular y la historiografía española contemporánea : breve historia de un desencuentro », in *Movimientos sociales y Estado en la España contemporánea*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, p. 324-277.
- (2003) (ed.), *La cultura popular en la España contemporánea. Doce estudios*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2008) *La España liberal (1868-1917). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Editorial Síntesis.
- Vovelle, Michel (1992), « Histoire sérielle ou *case studies* : vrai ou faux dilemme en histoire des mentalités », in *Idéologies et mentalités*, Paris, Folio-histoire.

De la percepción popular a la reflexión erudita. La transmisión de la “cultura de la catástrofe” en la España del siglo XVIII*

El temor a las consecuencias que pueda deparar cualquier tipo de catástrofe es algo consustancial al ser humano. A lo largo de los siglos, las sociedades siempre han estado atentas, entre otros motivos de preocupación y alarma, a los episodios atmosféricos o naturales de carácter extraordinario con el fin de poder, si no conjurar los efectos desastrosos que suelen deparar sí, al menos, minimizarlos en la medida de lo posible¹. De ahí que también tuvieran especial interés en transmitir, ya fuera oralmente o por escrito, lo que la observación y la experiencia les habían ido enseñando con el fin de garantizar la seguridad de vidas y haciendas. Y ello tiene su evidente reflejo en la documentación oficial que históricamente se ha ido generando y que se traduce, por ejemplo, en infinidad de actas de cabildo, informes de expertos, peticiones de socorro o de rebaja de impuestos, cartas, recomendaciones, memoriales e, incluso, resoluciones del Consejo de Castilla. La documentación oficial surgida como consecuencia de este tipo de acontecimientos, junto con las decisiones adoptadas por las instancias políticas de turno y

* Este estudio se ha elaborado en el marco del proyecto de investigación denominado “Catástrofes naturales, ciencia, técnica y política en la España mediterránea durante el siglo XVIII” (HUM2006-08769), que cuenta con financiación del Ministerio de Educación y Cultura del Gobierno de España y de los fondos FEDER.

¹ Rodríguez Sánchez, A. y Roodríguez Cancho, M., “El miedo y la catástrofe en la Edad Moderna (aproximación metodológica)”, en Castillo, A., Forcadell, C., García-Nieto, M^a C. y Pérez Garzón, J. S. (Coords.), *Estudios de Historia de España. Homenaje a Manuel Muñón de Lara*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Madrid, 1981, p. 417-433. Delumeau, J., *La peur en Occident, XVIe-XVIIIe siècles*, Fayard, París, 1978. Muchembled, R., *Société, cultures et mentalités dans la France moderne. XVIe-XVIIIe siècles*, Armando Colin, París, 1994 (2^a ed.), p. 57-63.

que custodian los archivos municipales, notariales y generales; se completa con la relativa a la solicitud y celebración de rogativas conservada en los archivos eclesiásticos². La información que proporcionan es rica y jugosa desde diferentes puntos de vista, aunque mediatizada en todos los casos por el sesgo providencialista característico de una sociedad sacralizada que tendía a explicar cualquier fenómeno natural como una manifestación de la cólera de Dios que perseguía llamarle la atención e, incluso, castigarla por la comisión de actos indebidos.

Pero junto a este tipo de información documental, imprescindible para conocer los detalles e interpretar la dimensión del desastre, disponemos de otra que, impresa en los momentos inmediatos a la catástrofe con mayor o menor riqueza formal, proporciona lo que podríamos considerar como una instantánea del impacto causado en el colectivo humano que la ha sufrido de manera directa. Estos impresos, modestos en su factura y habitualmente parcos en contenidos, podían tener sin embargo la virtud de hacer más perceptible un acontecimiento de consecuencias desastrosas que, en condiciones normales, quizá no habría desbordado los estrechos límites de la población o la comarca que lo padecieron. Por lo general, se limitaban simplemente a referir los hechos observados y no ofrecían mayores problemas de comprensión a un público poco habituado a disquisiciones profundas, pues su relato suele ser lineal y conciso, empleando la prosa o el verso según criterio de su autor. Tenían un público adicto entre las capas más populares y, aunque generalmente brillen por su ausencia en los inventarios de bienes y bibliotecas, conocieron una difusión amplia. Explicaciones más prolijas y profundas acerca de las causas del desencadenamiento de cualquier fenómeno natural o atmosférico de rango extraordinario se hallaban ya en otro tipo de textos mucho más amplios y con aspiraciones científicas desde tiempo atrás; aunque estos también florecían a impulsos de la oportunidad derivada del acontecimiento desastroso y, las más de las veces, luctuoso.

² Giralt I Raventós, E., "A correlation of years, numbers of days of rogation for rain at Barcelona, and the price of one *quartera* whet in *sous* and *diners* of Barcelona", Ponencia presentada en el *Congreso de Aspen, 1969*, cifr. en Le Roy Ladurie. E., *Historia del clima desde el año mil*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991. Del mismo autor "En torno al precio del trigo en Barcelona durante el siglo XVI", *Hispania*, tomo XVIII (1958), n° LXX, p. 38-61, reeditado en Giralt I Raventós, E., *Empresaris, nobles i vinaters. 50 anys de recerca històrica*, Universitat de València, 2002, p. 93-114. Martín Vide, J. y Barriendos, M., "The use of rogation ceremony records in climatic reconstruction: a case study from Catalonia (Spain)", en *Climatic Change*, 30 (1995), p. 201-221. Barriendos, M., "Climatic variations in the Iberian Peninsula during later Maunder Minimum (ad 1675-1715): an analysis of data from rogation ceremonies", en *The Olocene*, n° 7, 1 (1997), p. 105-111. Alberola Romá, A., "Temps de sequera, rogatives i avalots al sud del País Valencià (1760-1770)", en *Homenatge al doctor Eme. Giralt i Raventós-Estudis d'Història Agrària*, n° 17 (2004), p. 35-48.

Esta literatura “catastrófica”, si es que se la puede denominar de esta manera, no surgió por casualidad pues temor e interés por el conocimiento y dominio de la naturaleza, entendiendo esta en el sentido más amplio del término, son tan antiguos como el propio ser humano; aunque las primeras reflexiones formales relativas a la relación entre este y su entorno físico y climático se hallan en los planteamientos filosóficos y científicos de la Antigüedad clásica. Con el paso del tiempo estos primeros razonamientos de tenor ya, digamos, ambientalista, fueron evolucionando y, en sucesivas etapas, alcanzaron diferentes formulaciones que el siglo XVIII se encargaría de compendiar para, a su vez, aportar nuevas teorías nacidas a la luz de las posibilidades propiciadas por los avances técnicos y científicos³.

En esa dialéctica hombre-naturaleza, en ese deseo humano por comprender el medio ambiente que le rodeaba, por conocer su historia y todo aquello que la componía, surgirían diferentes teorías a las que sucesivos pensadores dotarían del correspondiente aparato doctrinal. Y la noción del designio adquiriría gran predicamento. Esta concepción teleológica, asumida con prontitud por el primer pensamiento cristiano y desarrollada en profundidad entre los siglos XII y XIII, pretendía zanjar las dudas o preguntas que se pudieran plantear respecto de la naturaleza o de su devenir histórico, apelando a la creatividad y actividad divinas. La naturaleza estaba, pues, ordenada por Dios y los accidentes y desastres que pudieran producirse y afectar a los hombres, tenían como causa última la voluntad divina. Al margen de ello, una segunda idea tendió a considerar que las fuerzas naturales, y más concretamente el clima, el suelo o la orografía, influían vigorosamente no sólo en la propia naturaleza de los hombres sino, incluso, en sus comportamientos morales. A esta concepción determinista se le añadiría, a finales del siglo XVIII, otra corriente de “futuro”, en la que el hombre aparecía ya como un ser capacitado para modificar el medio natural gracias a su trabajo y creatividad⁴. No obstante, dado el contexto religioso en que se inserta esta opción, corresponde a Dios, como creador, la decisión de dejar algunas cosas inconclusas permitiendo, con ello, que el hombre las pudiera perfeccionar.

Como indicaba líneas atrás, la preocupación del hombre por el conocimiento de la naturaleza generó una corriente publicística de enorme interés en la que participaron los

³ Glacken, C. J., “*Huellas en la playa de Rodas. Naturaleza y cultura en el pensamiento occidental desde la Antigüedad hasta finales del siglo XVIII*”, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996.

⁴ *Idem*, p. 479-508 y capítulo 12.

más destacados pensadores de cada período histórico. Por motivos de espacio no aludiré a la abundancia de textos que, desde el medievo, comienzan a ofrecer planteamientos de tenor ambientalista; cierto que dirigidos a lectores muy concretos y minoritarios, a través de unos canales de circulación selectos puesto que la comprensión de sus contenidos y formulaciones no estaban al alcance del común de las gentes.

Durante la Edad Moderna el pensamiento “ambiental” estaría presente en muchos autores que tenderían a construir, en torno al mismo, formulaciones de signo económico y político⁵. Pero no es este el territorio en el que quiero adentrarme sino en otro algo diferente aunque complementario, y al que me ha conducido mi dedicación al estudio de la temática catastrófica en la España del XVIII⁶. La documentación manuscrita custodiada en los archivos, aparte de proporcionar información minuciosa y de gran valor cualitativo, va configurando en la época en que se gesta una corriente de opinión que trasluce un estado de preocupación que, al poco, va calando entre la sociedad del momento, adquiriendo entidad y que se va transmitiendo en principio de manera oral pero que acaba pasando al papel impreso. Así, de lo que es mera percepción de la sociedad, acorde con la realidad que se vive en un momento determinado, se accede — a veces de manera muy rápida, según la importancia del acontecimiento — a un nivel superior en el que la información encuentra su expresión escrita. Y son los folletos, pliegos de cordel, relaciones, noticias, panfletos o similares⁷ los que se encargan de dar notoriedad y hacer que pervivan en la memoria los detalles del suceso, presentándolos de una manera ordenada y comprensible y empleando un estilo directo muy del gusto popular que permite que los estratos medios y bajos de la sociedad los asimilen e

⁵ Martí Escayol, M^a A., *La construcció del concepte de natura a l'Edat Moderna. Natura, cultura i identitat en el pensament català dels segles XVI i XVII*, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005. Una aproximación a la cuestión, aunque mucho más reducida, en la misma autora in “El pensament ambiental com a cruïlla del pensament científic i el pensament econòmic”, *Manuscrits*, n^o 22 (2004), p. 19-43. Igualmente Urteaga, L., *La tierra esquilada. Las ideas sobre la conservación de la naturaleza en la cultura española del siglo XVIII*, Ediciones del Serbal-CSIC, Barcelona-Madrid, 1987. Del mismo autor, *Ideas medioambientales en el siglo XVIII: naturaleza, clima y civilización*, Ed. Akal, Madrid, 1997.

⁶ Alberola Romá, A., *Catástrofe, economía y acción política en la Valencia del siglo XVIII*, Ed. Alfons el Magnànim, Valencia, 1999.

⁷ Caro Baroja, J., *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1968. Botrel, J. F., *Les aveugles colporteurs d'imprimés en Espagne*, Ed. de Boccard, París, 1974, 2 vols. Marco, J., *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX: una aproximación a los pliegos de cordel*, Ed. Taurus, Madrid, 1977, 2 vols. García de Eenterría, M^a C. y otros, *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750). Actas del I Coloquio Internacional*, Universidad de Alcalá de Henares-Servicio de Publicaciones, Alcalá de Henares, 1996.

incorporen a su particular bagaje cultural⁸. Un último estadio conduce hacia obras de mayor empaque en las que se intenta dar una respuesta convincente a lo acaecido y en la que se pueden hallar — a veces incluso entremezcladas — dosis de erudición, providencialismo, reflexión política y moral así como propuestas de carácter técnico o científico.

Esta, digamos, literatura de desastres a la que aludía con anterioridad no surge súbitamente ni por casualidad; por el contrario tiene una tradición bien asentada. Otra cosa es que pueda ser considerada como un género. Los clásicos, por ejemplo, ya se ocuparon de observar y transmitir sus reflexiones sobre fenómenos naturales extraordinarios como terremotos o erupciones volcánicas. Sequías con su corolario de malas cosechas, tempestades, avenidas e inundaciones, plagas y epidemias han dejado también honda huella en los anales de pueblos, ciudades y Estados. Y es que en toda época cualquier desastre, sea del signo que sea, no sólo sacude y aturde a la sociedad, también le hace plantearse muchas preguntas; las más sin respuesta. Pero en el siglo XVIII el conocimiento de la naturaleza va vinculándose cada vez más a la ciencia y comienza a dejar de lado las viejas cosmogonías teñidas de sombras y fantasías. Y aunque no resultó fácil desprenderse de ese lastre, a finales de la centuria ilustrada el hombre ya considera que el medio en el que vive y desarrolla sus actividades es el idóneo y está bien organizado, aunque no alcance a comprender muchos de sus comportamientos. Y el clima constituye un elemento trascendental para entender, incluso, los comportamientos humanos tal y como afirmaba el naturalista conde de Buffon y transmitía el jesuita Francisco Maseu en el discurso preliminar al primer volumen de su *Historia Crítica de España y de la cultura española*, impreso en castellano a partir de 1783⁹.

⁸ Burke, P., *La cultura popular en la Europa moderna*, Alianza Editorial, Madrid, 1990. Del mismo autor: *Formas de historia cultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2000. Muchembled, R., *op. cit.*; Rodríguez Sánchez de León, A., “Literatura popular”, in Aguilar Piñal, F., *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Ed. Trotta, Madrid, 1996. Rey Castelao, O., “La percepción del desastre: libros, lectores y lecturas de un género”, *III Seminario Historia y Clima: Catastrofismo natural, reflexión intelectual y soluciones técnicas, siglos XV-XIX*, Universidad de Alicante, mayo de 2006; de la misma autora, “A vueltas con la difusión de impresos en la edad moderna”, in *Homenaje al profesor Baudilio Barreiro*, Universidad de A Coruña (en prensa).

⁹ Masdeu, Juan Francisco de, *Historia crítica de España y de la cultura española. obra compuesta y publicada en italiano por D. Juan Francisco de Masdeu, natural de Barcelona. Tomo I y Preliminar a la historia. Discurso histórico filosófico sobre el clima de España, el genio y el ingenio de los españoles para la industria y literatura, su carácter político y moral*, En Madrid: por Antonio de Sancha, Año de

En 1795, publicó Francisco Cabarrús una amplia reflexión en forma de cartas en la que, de una manera ágil y empleando un estilo directo, se refería a las dificultades que debía afrontar y superar la sociedad si deseaba alcanzar la anhelada felicidad¹⁰. En la primera de ellas, referida a los “cortos obstáculos que la naturaleza opone a los progresos de la agricultura y los medios de removerlos”, reconocía que esos impedimentos eran “superiores a las fuerzas individuales” y, consecuentemente, sólo podían ser “vencidos por las fuerzas reunidas de la sociedad entera”; aunque no indicaba el modo ni los medios de dar cumplimiento a sus buenos deseos¹¹. Por las mismas fechas Jovellanos, en su conocido *Informe sobre la Ley Agraria* que compuso para la Sociedad Matritense, también se refería a los “estorbos físicos o derivados de la naturaleza” que obligaban al campesino a estar en permanente estado de alerta, cuando no de lucha, y que exigían para su derrota, tal y como también defendía Cabarrús, las “fuerzas reunidas de muchos”¹². Reconocía las dificultades que para los rendimientos agrícolas entrañaba la red hidrográfica y el clima “ardiente y seco” dominante en la mayor parte del territorio peninsular pero, al igual que Cabarrús, tampoco llegaba a plantear planes concretos; aunque sí traía a colación el ejemplo tenaz de Holanda en su constante y secular pugna con el océano para evitar que sus aguas invadieran el territorio. Lamentablemente estas reflexiones las leían unos pocos.

La preocupación por la sequía y las inundaciones y su reflejo en los impresos

Aunque carecemos de un análisis sistemático de estos aspectos referidos al ámbito territorial de la España del XVIII, sí podemos al menos proporcionar algunos datos relevantes de carácter general¹³. El fenómeno de la sequía es consustancial a buena parte de la Península Ibérica habida cuenta la posición geográfica que ocupa en la cuenca

MDCCLXXXIII. La *Historia*, publicada inicialmente en italiano, en 1781, se ordena en veinte volúmenes y se editaría en castellano entre 1783 y 1805.

¹⁰ Cabarrús, Conde de, *Cartas* (1795). *Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinion y las leyes oponen a la felicidad publica*, edición de José Esteban. Fundación Banco Exterior, Madrid, 1990.

¹¹ *Idem*, p. 47-50.

¹² Jovellanos, G. M., *Informe de la Sociedad Económica de esta corte al Real y Supremo Consejo de Castilla en el Expediente de Ley Agraria, extendido por su individuo de numero el Sr. D. Gaspar Melchor de Jovellanos á nombre de la Junta encargada de su formacion, y con arreglo á sus opiniones*, Madrid, en la Imprenta de Sancha, impresor de la Real Sociedad, año de MDCCXCV. Cito por la edición de Guillermo Carnero, Cátedra, Madrid, 1997, p. 407-411.

¹³ Font Tullot I., *Historia del clima en España. Cambios climáticos y sus causas*, Instituto Nacional de Meteorología, Madrid, 1988.

mediterránea. Durante la centuria de las Luces no hubo sequías de carácter general y larga duración, salvo las padecidas durante el lustro 1749-1753 y de cuyo embate sólo escaparon relativamente las regiones septentrionales¹⁴. Sin embargo, las sequías de tipo local y ciclo corto dominaron, con alternativas tanto temporales como geográficas, durante más de cincuenta años pudiéndose rastrear sus efectos en las diferentes regiones españolas gracias a los consiguientes impresos¹⁵. A falta de otro medio para procurar riego a los campos, la rogativa *pro pluvia* se revelaba como el recurso más eficaz a los ojos de las sociedades agrarias¹⁶ y, según los estadios de rogativa, la religiosidad popular disponía de diferentes oraciones, plegarias, novenas y similares cuyo rezo era convenientemente dirigido por los predicadores que, a tal efecto, hacían uso de los correspondientes libros o folletos. En este sentido se encuentran algunos textos en los que se da cuenta de aquellas y, además, se incorporan las adiciones y novedades dictadas desde Roma, como el publicado por Frutos Bartolomé de Olalla que, en 1721,

¹⁴ *Idem*, p. 101. Para tierras valencianas, ver Alberola Romá, A., *Catástrofe, economía y acción política...*, capítulos 2, 4 y 6.

¹⁵ Lozano, Álvaro, *Clamor afectuoso, sermon de rogativa por agua, en el novenario de aquesta illustre villa de Zafra consagro a la milagrosa imagen de el Ssmo. Christo de la Mina predicole -----; sacalo a luz D. Francisco Lopez Lozano*, En Sevilla, por Juan Francisco Blas de Quesada, 1734. 48 págs. Ver igualmente, como curiosidad, el texto que compuso un jesuita anónimo para destacar, juntamente con la rogativa *pro pluvia* que se iba a celebrar a mediados de noviembre, el acto caritativo que llevó a cabo la ciudad de Écija: *Romance endecasilabo a la religiosissima acción, que la Ciudad de Ezija practicò el dia Jueves 11 de Noviembre, de este presente año de 1734, acompañando á pie, y con hachas en la mano al Santissimo Sacramento, en ocasión, que llebaban á su Divina Magestad por Viatico á una enferma por la Plazuela de la Iglesia de Sta. Maria, á tiempo, que iba por la misma, la dicha Nobilissima Ciudad, formada, para assistir á la Proceßion de rogativa general, por la lluvia; diolo a la pública luz un hijo el menor de tan grande Madre*, En Granada, por Joseph de la Puerta, 1734, 2 hojas.

¹⁶ La convocatoria y desarrollo de una rogativa entrañaba serias dificultades de protocolo entre los cabildos civil y eclesiástico que podían, incluso, dar al traste con la misma. Sirva al respecto el impreso difundido a mediados del siglo por Francisco Añoa, arzobispo de Zaragoza manifestando su malestar por el incumplimiento de los trámites formales: *El arzobispo de Zaragoza, repitiendo su más profundo respeto, dice, que en el mes de enero de este presente año puso en la alta consideracion de V.A. la estrañeza, que le havia causado el que su cabildo metropolitano, á instancia de la ciudad, huviesse acordado, y publicado una procesion general de rogativa por agua, sin haver precedido intervencion, y licencia del arzobispo, que parece era necesaria [...]*. [S.l.], [s.n.], [s.a.], 53 págs.

iba ya por su tercera edición¹⁷, o la recopilación llevada a cabo por la catedral de Sevilla en 1779¹⁸.

Junto a ellas, el sermón constituye un elemento importante a la hora de valorar el alcance del desastre. Sus autores eran, obviamente, miembros del estamento eclesiástico, predominando los regulares sobre los seculares. No pocas veces aparece el sermón a modo de preliminar en los impresos donde se recogen además las rogativas — aunque también novenas y similares —, abundando sobremanera su circulación a partir de la segunda mitad del siglo XVIII¹⁹. Ello resulta lógico habida cuenta de lo persistente que resultaba el azote de la sequía y ofrece, al igual que los impresos referidos a avenidas e inundaciones, una práctica editorial que viene de atrás tal y como puede comprobarse repasando los que, sobre esta temática, se publicaron durante el siglo XVII²⁰. Volveré sobre ellos un poco más adelante, cuando me refiera a las plegarias para aplacar la furia de las aguas. También es fácil encontrar cuadernos u opúsculos en los que se recogen los problemas derivados del mal uso del agua en momentos de dificultad, los pleitos suscitados y las sentencias pertinentes como sucedió entre la villa de Onda y el lugar de Tales²¹ o los que mantuvo la ciudad de Alicante

¹⁷ Olalla y Aragón, Frutos Bartolomé de, *Ceremonial de las missas solemnes cantadas, con diaconos o sin ellos, segun las rubricas del Missal romano ultimamente recognito por su santidad Urbano VIII con reparos nuevos y curiosos en que se declaran muchas dudas que acerca de las ceremonias se ofrecen y con las funciones de las velas, ceniza, ramos de la Semana Santa, processiones y rogativas, con otras diferentes advertencias, para que con toda perfeccion se celebren los Divinos Oficios, vtil y provechoso para todos los eclesiasticos, assi seculares como regulares. Compuesto por D. ---. Corregido y añadido por su autor en esta tercera impression, con esta señal*, En Madrid, por Juan Sanz, 1721.

¹⁸ *Quaderno y recopilacion de las preces, antiphonas, psalmos y oraciones que se dicen en esta Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia de Sevilla, en las rogativas asi privadas como solemnes, segun reglas del ritual romano mandado reimprimir por el dean y cabildo de dicha Iglesia en este año de 1779*, En Sevilla, en la Imprenta Mayor de la ciudad y de dicha Iglesia, [s.a.], 8 págs.

¹⁹ Ver al respecto la compilación de Aguilar Piñal, F., *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, 1981-2001, varios volúmenes. A modo de ejemplo: Rey Negrilla, Fray Bartolomé, *Sermón panegyrico-moral, que el sábado 23 de marzo de 1754, último día de tres que la devoción celebró de rogativa por el beneficio del agua a el Patriarcha S. Joseph, esposo de María Sma. En la parroquia de San Martín de la ciudad de Salamanca, predicó el P. ----*. Salamanca, Imp. de la Santa Cruz, 1754, 4 hs. + 20 págs.

²⁰ Valga como muestra: Florindas, Diego de (S.I.), *Sermon que predico el M.R.P.M. Diego de Florindas, de la Compañía de Jesús, Catedrático de Theología en su Colegio de San Hermenegildo de Sevilla. En el célebre, y devoto Novenario, y Rogativa, que la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Carmona consagrò a N. Señora de Gracia, para alcanzar por tan poderosa intercesión el agua, que en tiempos de tanta sequedad necesitavan, para su fecundidad, los campos. El domingo 11 de Mayo [...]*, En Sevilla por Juan Francisco de Blas, por mano de don Juan Blanco, y don Miguel Lopez, [1698], 14 págs.

²¹ *Informe de la Villa de Onda, sobre el recurso introducido por la Aldèa de Tales, por razon de las penas en que fueron condenados algunos de sus vecinos, por aver regado de la agua de la Acequia de Onda sin licencia, y ensuciandola Maria Marco, contra lo mandado por la Real Sala. Narracion de el hecho, y estado de el drecho, ò pretensiones de las Partes*, [S.I., s.n., posterior a 1725], 19 págs.

durante toda la Edad Moderna contra los regantes del cauce alto del río Montnegre o Cabanes que levantaban presas en el mismo e impedían la llegada de agua al pantano de Tibi la cual, por decisión real, correspondía en exclusiva a los campesinos alicantinos²².

Contrastando con la sequía imperante, se produjeron durante el siglo XVIII numerosos episodios de tormentas de alta intensidad horaria que causaron el desbordamiento de ríos e inundaciones de trágicas consecuencias. La literatura popular se ocupó de ellos en su faceta informativa, científica y religiosa; aunque la prensa comienza también a hacerse eco de este tipo de acontecimiento. Las lluvias abundaron en la Meseta y en Andalucía durante la primera década del siglo XVIII, destacando las del invierno de 1708-1709 que provocaron el incremento de los caudales de los ríos Duero y Esla e importantes inundaciones en Zamora y Benavente. El Guadalquivir, por su parte, se desbordó hasta catorce veces entre diciembre de 1707 y junio de 1708 a su paso por Sevilla²³. En septiembre de 1723, tal y como recoge la *Gazeta* del día 21 de ese mes, incesantes chubascos provocaron la repentina crecida del río Manzanares con los consiguientes e importantes estragos así como, entre otras, las muertes del teniente general Tiberio Caraffa y del marqués de Castelrodrigo que se encontraban en la planta baja de la mansión del duque de la Mirándola celebrando su fiesta de cumpleaños. La relevancia social de las víctimas fue lo que, sin duda, motivó que la *Gazeta* recogiera la noticia²⁴.

En la vertiente mediterránea, los ríos catalanes, fundamentalmente los del Ampurdán, se desbordaron sistemáticamente en otoño con una frecuencia aproximada de cuatro años, aunque el Llobregat lo hizo más en los meses invernales. Las riadas dejaron su grave impronta en el Maresme y comarcas tarraconenses, Girona se inundó sucesivamente en 1716, 1726, 1732 y 1737, mientras que las poblaciones y tierras del delta del Llobregat padecieron el ímpetu de las aguas en 1726, 1734 y, sobre todo, en 1749. El río Ebro y sus crecidas merecieron especial atención a lo largo del siglo por los

²² Vergara y Paravecino, J. B., *Manifiesto histórico-legal de las especies y adquisición del agua que fluye a la vega de Alicante por el Río nombrado de Cavanés (...) y de la pluvial que recogerá el pantano después de su reparo [...]*, Alicante, 1739, 43 págs. Verdú, F., *Discurso sobre el dominio, pertenencia, distribución y uso de las aguas que sirven al riego publico de la Huerta de esta ilustre ciudad de Alicante, que ofrece a la misma el doctor don ----, abogados de los reales consejos (...)*, Alicante, 1739, 63 págs. Para más detalles, ver Alberola Romá, A., *El pantano de Tibi y el sistema de riegos en la Huerta de Alicante*, Instituto "Gil-Albert"-Fundación CAM, Alicante, 1994.

²³ Font Tullot, I., *op. cit.*, p. 102 y ss.

²⁴ También se hace eco del suceso el duque de Saint-Simon en sus memorias; cifr. en Font Tullot, I., *op. cit.*, pág. 102.

efectos causados en los enclaves ribereños, sobre todo en Zaragoza y Tortosa, muy afectadas respectivamente por las imponentes avenidas de 1743²⁵ y 1787. En este último caso, un sermón del doctor Jaime Pelfort sirvió tanto para agradecer a Dios y a Carlos III la ayuda prestada tras la catástrofe padecida, como para precisar los estragos de ésta²⁶.

En los años treinta de la centuria hubo desbordamientos importantes en los ríos de la Meseta norte, Andalucía y Valencia²⁷ que dejaron la consiguiente huella en los impresos divulgados en el momento²⁸. En tierras valencianas, la gran inundación padecida por la capital del antiguo reino tras la crecida del río Turia el 16 de septiembre de 1731 mereció la atención de los dietaristas y de los autores de los consabidos folletos. El padre Teixidó la describe con todo lujo de detalles²⁹ y el impresor Antonio Bordázar de Artazu, en una actuación propia de un cronista de urgencia, publicó dos opúsculos — uno de ellos en verso — refiriendo los efectos de esta riada que castigó severamente a la ciudad de Valencia³⁰.

²⁵ *Relacion verdadera, metaforica y militar que de las islas de San Bernabè sale à publicar el horroroso estrago que ha causado el rio Ebro à la ciudad de Tortosa y sus campañas con la soberbia avenida que hizo en los dias 16,17, 18 y 19 de junio de 1743*, En Zaragoza. por Joseph Fort, [1743 o post.], 12 págs.

²⁶ Pelfort, J., *Sermon que en los solemnes cultos que dedicó a la Divina Magestad, la Exemplar y Fidelisima ciudad de Tortosa, en accion de gracias por el alivio recibido de la piadosa munificencia de nuestro Catholico monarca Carlos Tercero (que Dios guarde), para el restablecimiento de lo perdido en la estupenda avenida del Ebro, en los dias ocho, nueve, de octubre de 1787 : predicó, en el dia 20 de Abril de 1788, en la santa iglesia de Tortosa, el doctor Don Jayme Pelfort [...]. Dale á luz, el muy lltre. Ayuntamiento de dicha ciudad de Tortosa*, Tortosa, por Josef Cid, [1788?] 47, [1] págs.

²⁷ Alberola Romá, A., “El terremoto de Lisboa en el contexto del catastrofismo natural en la primera mitad del siglo XVIII”, en *Cuadernos dieciochistas*, n° 6 (2005), p. 19-42.

²⁸ *A las solemnes fiestas, en la reduccion del sin pecado del Rosario del Señor S. Vicente de Sevilla, haviendose quedado la noche del dia Martes cinco de Noviembre, à causa de la lluvia, en las casas del Excelentissimo Señor D. Rodrigo Caballero de Illanes, Caballero del Orden de Santiago, Maestre de Campo General del Consejo de su Magestad en el Supremo de Guerra, asistente de esta ciudad, su tierra y jurisdiccion, Superintendente General de Rentas è Intendente de los quatro Reinos de Andalucia & c.* Año de 1737, 16 págs.

²⁹ Teixidó, Fray Joseph, *Antigüedades de Valencia. Observaciones críticas donde con instrumentos auténticos se destruye lo fabuloso, dejando en su debida estabilidad lo bien fundado. Escribiólas en 1767 -----, Bibliotecario del Real Convento de Predicadores de la misma ciudad*. Imprenta de Francisco Vives Mora, Valencia, 1895. Tomo I, p. 47-49.

³⁰ *Puntual relación de la Avenida de el Río Turia, que baña à esta ciudad de Valencia, sucedida el dia 16 de Setiembre de 1731*, en Valencia, con las licencias necesarias por Antonio Bordazar, s.f., 8 págs. *Verdadero Resumen y compendioso diseño de la memorable avenida de el Turia, principal rio de Valencia: reflujo de sus barrancos, y estragos de sus efectos; en el dia 16 de Setiembre de este presente año 1731*, 15 págs. Una reflexión sobre el sentido e intenciones de este tipo de literatura consecuencia de acontecimientos naturales de signo catastrófico en Pérez Martínez, T. y Faus Prieto, A., “La inundación del Turia de 1731. Narración histórica e interpretación geográfica”, *Quaderns d’Investigació d’Alaquàs*, IX (1990), p. 15-29; igualmente Alberola Romá, A., *Catástrofe, economía...*, p. 60-61.

En 1758 se volvió a desbordar el Guadalquivir³¹ y la década de los setenta deparó importantes y peligrosas riadas en las cuencas de los ríos Turia, Júcar y Segura, aunque no abundaron los folletos pese a la gravedad de sus efectos³². En los años ochenta encontramos, sin embargo, las avenidas que más ríos de tinta o de letra impresa hicieron correr. En Andalucía, una nueva y gran crecida del Guadalquivir en las postrimerías de 1783 y primeros días de 1784 fue descrita en verso por Cándido María Trigueros, miembro de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla, de la Sociedad Económica sevillana auspiciada por Olavide y, desde 1792, de la Real de la Historia³³. *La riada*, pues este es el título que lleva, está dedicada al conde de Floridablanca y viene a ser un poema épico de cerca de mil novecientos versos en los que el autor refiere con detalle las causas del acontecimiento y propone soluciones de carácter técnico³⁴. La obra mereció la agria réplica en forma de carta por parte de Juan Pablo Forner, siempre beligerante y no sólo con Trigueros³⁵. El relato del suceso también ocupó la atención de José de Thena, profesor de Derecho en la Universidad de Sevilla, que compuso una *Canción Fúnebre o Elegía*, igualmente en verso aunque de extensión mucho más reducida³⁶.

En tierras meseteñas, el desbordamiento del río Esgueva, el 25 de febrero de 1788, trajo consigo, aparte de importantes destrozos y pérdidas materiales, la publicación de

³¹ Castro, Manuel, *Copia de carta escrita por un corresponsal de la ciudad de Sevilla a otro de la de Cádiz: en que desde el día 21 de diciembre del año pasado hasta el 22 de este, le da noticia de todo lo acaecido en esta ciudad y lugares circunvecinos, con la fuerte avenida del río Guadalquivir, circunstancias de muertes, ruinas y casos prodigiosos sucedidos año de 1758*, [Madrid, Manuel Martín, 1758], 4 hs.

³² Alberola Romá, A., "Entre la sequía y la inundación. Una aproximación a las avenidas históricas de los ríos valencianos durante el siglo XVIII", in Chastagnaret, G. y Gil Olcina, A. (Dirs.), *Riesgo de inundaciones en el Mediterráneo occidental*, Casa de Velázquez-Universidad de Alicante, Madrid, 2006, p. 1-30. Faus Prieto, A., "La ciudad de Valencia ante las riadas del Turia de 1776", in *Cuadernos de Geografía*, n° 65-66 (Valencia, 1999), p. 123-142; Alberola Romá, A., "Sequía, lluvias torrenciales y transporte fluvial de madera: las avenidas del río Turia del otoño de 1776", in *Revista de Historia Moderna*, n° 23 (2005), p. 62-63.

³³ Sobre Trigueros, ver Aguilar Piñal, F., *Un escritor ilustrado. Cándido María Trigueros*. CSIC, Madrid, 1987. Del mismo autor: *La biblioteca y el monetario del académico Cándido María Trigueros (1798)*. Universidad de Sevilla, 1999.

³⁴ Trigueros, Cándido María: *La riada por D. Candido M. Trigueros. Describe la terrible inundacion que molestò a Sevilla en los últimos dias del año 1783 i los primeros de 1784*. Con licencia en Sevilla, en la Ofic. de Vazquez y Comp., Año de MDCCLXXXIV, 115 pp.

³⁵ Forner, Juan Pablo, *Carta de Don Antonio Varas al autor de La Riada sobre la composición de este poema*, Imprenta de Don Miguel Escribano, Madrid, 1784, 34 págs.

³⁶ Thena y Malfeito, J., *Llanto de Sevilla causado de la portentosa auenida, con que a principios de este año de 1784, y fines del precedente su gran rio Guadalquivir inundó sus campos y arrabales extra-muros. Cancion funebre ò elegía compuesta por D. Josef de Thena, y Malfeito [...]*. En Sevilla, por Don Josef Padrino, en la calle Genova. Vendese en dicha Calle en la Librería de Don Josef Lema, ¿1784?, 16 págs.

un *Manifiesto o memoria de las desgracias ocurridas*³⁷ y la subsiguiente aparición de un conjunto de impresos en los que diferentes autores polemizaron entre sí y alertaron acerca de los peligros, sobre todo sanitarios, que se generaban tras un desastre de estas características³⁸. Esto último entra de lleno en el interés científico que, durante el siglo XVIII, despertó la vinculación entre clima y salud y que propiciaría en sus postrimerías la aparición de las denominadas *Topografías médicas* alentadas por las Academias de Medicina³⁹. Un año antes, la ciudad de Tortosa soportó una furiosa riada del Ebro de la que dan cuenta numerosas fuentes documentales y que motivó la celebración de rogativas *pro serenitate* y la publicación de la correspondiente *Exhortación* previa por parte de Vicente Aparicio, su predicador⁴⁰. Poco antes de concluir el siglo, Sevilla padecería una nueva inundación, calificada como “terrible”, de la que da puntual noticia el jerónimo Ramón Valdivares, académico de la sevillana de Buenas Letras⁴¹.

Los impresos dedicados a demandar del Altísimo la templanza de las aguas de los ríos se mezclan — como indicaba páginas atrás — con otros en los que, producida la

³⁷ *Al rey nuestro señor, por el respetable conducto del Excmo. Sr. Conde de Floridablanca [...] ofrece con el mas profundo rendimiento [...] el Manifiesto o memoria de las desgracias ocurridas en el día 25 de febrero de este año de 1788, de las reales órdenes y providencias tomadas en beneficio del vecindario de la misma ciudad, reparación de sus edificios arruinados y aspecto público deformado con la extraordinaria creciente del Río Esgueva [...]*, Impreso en Valladolid por la Viuda e Hijos de Santander, Año de MDCCCLXXXVIII, 220 p. y dos planos.

³⁸ Martínez López, Félix, *Reflexiones del dr. --- sobre las enfermedades que se pueden originar de resultas de la inundacion que se experimentó por la extraordinaria crecida del rio Esgueva y sobre los medios que se pueden tomar para proveerlas*, Valladolid, en la oficina de la viuda e hijos de Santander, 1788, 34 pp. MUÑOZ, Narciso: *Reflexiones sobre las reflexiones del Doctor Don Felix Martinez...sobre las enfermedades que se pueden originar de resultas de la inundación por la crecida del Rio Esgueva y sobre los medios que dicho señor dice, se pueden tomar para precaverlas. Por Don Narciso Muñoz, medico, y residente en esta ciudad de Valladolid*, Valladolid, Imprenta de la Viuda e Hijos de Santander, 1788, 49 p.

³⁹ Luis Urteaga alude a la *Topografía médica de Sabadell*, obra de Bosch Cardellach escrita en 1789, y a las de Andaitx y Palma surgidas respectivamente de las plumas de Pelegrí Serra en 1790 y de Bosch Barceló, en 1797. Juan Riera recoge la *Topografía médica general de la Ribera del Xúcar y particular de la villa de Alzira*, redactada por el doctor Francisco Llansol, en 1797. Cifr. in Urteaga, L., “Miseria, miasmas y microbios. Las Topografías médicas y el estudio del medio ambiente durante el siglo XIX”, in *Geo Crítica*, nº 29 (1980), p. 5-50; del mismo autor, “La teoría de los climas y los orígenes del ambientalismo”, in *Geo Crítica*, nº 99 (1993), p. 5-55. Capel, H., “Medicina y clima en la España del siglo XVIII”, in *Revista de Geografía*, vol. XXXII-XXXIII (1998-1999), p. 79-105. Riera Palmero J. y Granda Juesas, J., *Epidemias y paludismo en la Ribera del Júcar (una topografía médica del siglo XVIII)*, Universidad de Valladolid, 1988.

⁴⁰ Aparicio, Vicente, *Exhortación a los fieles, al principio de la devota rogativa, que hizo el Muy Illustre Cabildo de la Santa Iglesia Cathedral, de la ciudad de Tortosa, expuesto el SS. Sacramento, para aplacar la colera divina en la tempestad, y avenida impensada del río Ebro, la noche del día 8 de octubre de 1787. hecha por ---*, Tortosa, Josef Cid, 1788, 23 p.

⁴¹ Valdivares y Longo, R., *Descripcion poetica de la terrible inundacion que molesto a Seuilla en los dias 26 27, y principalmente en la desgraciada noche del 28 de Diciembre del año de 1796, compuesta por el P. Fr. Ramon Valuidares, del Orden de S. Jerónimo. Danla a luz unos amigos del autor*, En Sevilla, en la Oficina de los Sres Hijos de Hidalgo, y Gonzalez de la Bonilla, 1797, XLV p.

catástrofe o deseando evitar una nueva, se impetra de los santos tenidos por especiales protectores que nubes, tormentas, rayos o granizo no afecten con desmesura a poblaciones ni campos. Y todo ello tras haber solicitado también lo contrario cuando la sequía se hacía insoportable. La tipología es de lo más variopinta, encontrándose rogativas genéricas válidas para combatir toda suerte de daño, como las dedicadas a San Antonio de Padua⁴², y las referidas concretamente a uno u otro peligro y dirigidas a Vírgenes o al propio Jesucristo⁴³ así como a santos o santas considerados como poderosos intercesores ante la divinidad⁴⁴; sin olvidar, por supuesto, los manuales para desarrollar conjuros y exorcismos ni el mantenimiento de prácticas consideradas muy adecuadas, como las de hacer tañer *a nublo* las campanas, llegado el caso⁴⁵. Los referidos manuales tienen una larga tradición y suelen contemplar, junto con los remedios para hacer frente a la naturaleza desatada, fórmulas para acabar con la nociva acción de las plagas de insectos sobre los campos⁴⁶. Junto a ellos irrumpen folletos que

⁴² Hinojosa, Baltasar Francisco de, *Humilde rogativa al glorioso San Antonio de Padua; con el responsorio, que aprovecha mucho rezarle, y llevarle consigo en qualquiera necesidad compuesto por el licenciado Don Baltasar Francisco de Hinojosa*. s.n. [¿17--?], 28 p. en 12º.

⁴³ Dardalla, Fray José, *Sermón de gracias, en la rogativa y beneficio de las aguas, a las Magestades Soberanas de N. P. Jesús, Patrón de la V. Orden Tercera de N. P. San Francisco; y de María Sma. De Monserrate, Patrona de la muy noble, leal Ciudad de Orihuela la antigua, el día 26 de abril de este presente año de 1722. Predicado por el P. ---, Orihuela, Joseph Cayuelas [1722], 2 hs.+15 p. Descripción del viaje de la Virgen Nuestra Señora de la Sierra, a esta villa de Cabra, a ocasión de la falta de agua, año de 1737, Córdoba, Juan de Ortega y León, 1737, 19 p. Coll, S., *Relación de las fiestas, que a Nuestra Señora la Virgen María de la Sierra, dedicó la Real Villa de Montblanch, en los días 3 y 4 de junio del presente año de 1764. En acción de gracias por el beneficio de la lluvia con el Sermón Eucarístico-Gratulatorio que dixo Fr. Sebastián Coll*; cif. En Gelabertó, Martí, *La palabra del predicador. Contrarreforma y superstición en Catalunya (siglos XVII-XVIII)*, Ed. Milenio, Lledia, 2005, p. 372.*

⁴⁴ Ezquerro, Joaquín, *Elogio a San Isidro Labrador Patrón de Madrid, con motivo de la Rogativa por la escasez de agua, y traslación de su cuerpo, y de las Reliquias de Santa María de La Cabeza a la Iglesia del Sacramento donde se halla nuestra Señora de la Almudena el día 15 de noviembre de 1779. Por don ---, Madrid, Imprenta de Joachin Ibarra, MDCCLXXIX, 1 hs.+14 p. Valero, José Ramón, *Traducción libre, y succinta en verso latino elegíaco por don Roque Valero a el elogio que de San Isidro Labrador, patrón de Madrid ha dado a luz don ---, con motivo de la rogativa por la escasez de agua y y traslación de su cuerpo, y de las Reliquias de Santa María de La Cabeza a la Iglesia del Sacramento donde se halla nuestra Señora de la Almudena el día 15 de noviembre de 1779*, Toledo, Isidro Martín Marqués [1779], 4 hs.*

⁴⁵ Resulta enormemente útil, además de interesante por la explicación detallada que proporciona del santoral, la consulta de Amades, Joan, *Costumari catalá. El curs de l'any*, Edicions 62, Barcelona, 2006 (reed. De la de 1950), VI volúmenes.

⁴⁶ El del padre Noydens, aunque publicado en el siglo XVII, es el manual por excelencia durante el siglo XVIII; Noydens, B. R., *Práctica de exorcistas, y ministros de la Iglesia en que con mucha erudición, y singular claridad, se trata de la instrucción de los Exorcismos, para lanzar, y ahuyentar los demonios y curar espiritualmente todo género de maleficios y hechizos, Por el padre Benito Remigio Noydens Antwerp. de la Sagrada Religion de los Clerigos Regulares Menores*. En Barcelona, por Antonio la Cavalleria, en la calle de los libreros, 1688, 421 p. Ver igualmente *Libro de conjuros contra tempestad de truenos, granizo, rayos y contra las langostas, sacados de los que escribió el doctor D. Pedro Ximenez, Beneficiado en las iglesias de Navarrete y Fuen-Mayor*, sin año, (Biblioteca Nacional, sig. 3/59394);

narran la vida de santos y santas que merecen la confianza popular para hacer frente a los meteoros extraordinarios que podían acabar con las cosechas⁴⁷ e, incluso, una compilación con las más selectas preces de los representantes más cualificados del santoral confeccionada a finales de la centuria por el famoso predicador fray Diego de Cádiz⁴⁸. Aunque también resulta habitual la reimpresión de obras del siglo anterior por considerarlas adecuadas a las circunstancias del momento, tal y como se hizo, por ejemplo, en Granada tras la gran plaga de langosta de 1757 con la obra de Mateo Guerrero Morcillo, publicada en Madrid en 1662 y que incluía, además, entre sus hipotéticas bondades, la de hacer frente con éxito a las tempestades⁴⁹.

Por último, también es posible hallar impresos en los que eruditos locales, en sintonía con los preceptos de la Ilustración, pretenden ofrecer solución a los problemas que causan los cursos de los ríos al atravesar las ciudades. Es el caso del publicado por el canónigo oriolano Marcelo Miravete de Maseres, uno más de los que se han dado en llamar ilustrados de “tercer nivel”⁵⁰ que, buen conocedor de las serias — y a menudo graves — complicaciones que causaba el río Segura a su paso por la ciudad de Orihuela

Jiménez, Pedro, *Libro de conjuros contra tempestad de truenos, granizo, rayos y contra la langosta*, Zaragoza, 1738. *Práctica de conjurar, en que se contienen exorcismos y conjuros contra los malos espíritus [...] y contra la langosta y otros animales nocivos y tempestades*, Madrid, 1721; cif. in Domínguez Oortiz, A., *Hechos y figuras del siglo XVIII español*; p. 191, nota 25.

⁴⁷ Monzón, Fray Tomás, *Vida y prodigioso martirio del gigante en naturaleza y gracia el glorioso martyr San Cristóbal, abogado contra la peste, nubes, rayos y granizo [...], compuesta por el M.R.P. ---, Predicador General del Orden de Santo Domingo*, En Madrid, En la Imprenta de don Gabriel del Barrio, Impresor de la Real Capilla de su Magestad, Año de MDCCXXV, 108 p. No hay que perder de vista que el campesinado se pertrechaba de un amplio santoral con el que combatir todo tipo de problemas que se le pudieran plantear a lo largo del año agrícola. Acerca de la devoción hacia santos y santas durante el siglo XVIII, ver PascualL, C., *Guía sobrenatural de España*, Ed. Al-Borak, Madrid, 1976; igualmente, García de Enterría, M^a C., “Magos y santos en la literatura popular”, in Huerta Calvo, J. y Palacios Fernández, E. (Coords.), *Al margen de la Ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, Eds. Rodopi, Ámsterdam-Atlanta, 1998, p. 53-76.

⁴⁸ *Preces, ó, Rogativas que envia a Dios el alma temerosa de rayos, truenos y centellas sacadas de varios autores por el M.R.P.Fr. Diego de Cadiz* [Barcelona], por Raymundo Martí, vendese en casa Juan Cerqueda, [ca. 1790]:16 p.

⁴⁹ Guerrero y Morcillo, Mateo, *Principios para aplacar la ira de Dios, medios para solicitar su misericordia, por la intercesion de Maria Ssma., San Gregorio Ostiense, y otros santos, con el fin de lograr con exorcismos la extincion de las plagas de langosta, otros animales nocivos, que dañan, e infestan los frutos de la tierra, y contra tempestades compuestos por D. Matheo Guerrero y Morcillo*, Reimpresa en Granada por Joseph de la Puerta, 1757, 70 p, en 8°. Ver igualmente la reimpresión de Conceição, Luis da (O.SS.T.), *Practica de conjurar en que se contienen exorcismos, y conjuros contra los malos espiritus, de qualquiera modo existentes en los cuerpos humanos, assi en mediacion de supuesto, como de su iniqua virtud, por qualquier modo, y manera de echizos, y contra langostas, y otros animales nocivos, y tempestades. Compuesto por Fr. Luis de la Concepción*, Impresso en Madrid, [s.n.], 1721, 204 p.

⁵⁰ Martínez Gomis, M., “Don Marcelo Miravete de Maseres y sus proyectos de prevención médico-sanitaria en la Orihuela del siglo XVIII”, in *Revista de Historia Moderna*, nº 6-7 (1986-1987), p. 169-191.

e imbuido del espíritu utilitarista y filantrópico de la época, no dudó en aportar su particular visión para solucionarlas. Seriamente preocupado por las personas que anualmente perdían su vida ahogadas en el río, publicó un amplio folleto en el que proyectaba un modelo de máquina “fumigatoria” para restituir la vida a quienes “aparentemente” la habían perdido tras la inmersión — voluntaria o no — y, además, proponía la constitución de una *Junta de Piedad* para llevar a cabo tareas de salvamento y primeros auxilios en la que se integraban, entre otros, médicos, cirujanos, vigilantes y nadadores⁵¹. Junta y máquina, al parecer, llegaron a funcionar entre los años 1788 y 1792 y recibieron el beneplácito de la ciudad y la felicitación de Carlos IV y Floridablanca hasta que, fallecido el canónigo que era su máximo sostén, ambas quedaron sumidas en el más profundo de los olvidos. Conviviendo con este tipo de impresos se encuentran también los que proporcionan noticia de la construcción de artefactos hidráulicos o del desarrollo de obras de conducción para el suministro de agua potable. Las más de las veces, a la mera noticia se añadía la correspondiente acción de gracias dirigida al intermediario adecuado en cada caso⁵².

La respuesta ante epidemias, plagas y terremotos: divulgación, religiosidad y aproximación

El miedo del hombre a las epidemias de peste y a las plagas de langosta es atávico. Hambre y guerra componen, con el primero de estos males, una famosa letanía que viene a resumir el pavor que despertaba la hipotética aparición de los jinetes del Apocalipsis⁵³. Pero la peste ha sido algo especial a lo largo de la historia, proliferando

⁵¹ Miravete de Maseres, Marcelo, *Junta de Piedad y compasión para socorro de los ahogados, y de los que caen con aparente muerte repentina, ideada y llevada a efecto a sus expensas en beneficio de su patria la ciudad de Orihuela por el Doctor don ---, Lectoral de la Santa Iglesia de la misma, y Juez Decano ó Presidente del Tribunal de la Santa Cruzada [...]*, En Murcia, en la Imprenta de la Viuda de Felipe Teruel, calle de la Lencería. Año 1791, 39 p.

⁵² *Noticia de las obras executadas en la villa de Elche, para proveer de aguas a sus vecinos*, Madrid, Imprenta Real, 1790, 2 hs. Zambrano de León, Fray Antonio, *Oración panegírico-moral en la Solemne, y Magnífica Fiesta, que el Ayuntamiento de la Villa de Puerto Real consagró a Dios en acción de gracias por el singular beneficio de la Conducción de las Aguas, distribuidas en Fuentes, diestra y hermosamente colocadas en su plazas. Díxola el M.R.P. Fr. ---*, Cádiz, Imprenta Nueva [1781], 4 hs.+49 p.

⁵³ *A fame, peste et bello, libera nos Domine*. Biraben, J-N., *Les hommes et la peste en France et dans les pays européens et méditerranéens*, Ed. Mouton, París-La Haye, 1975-1976, 2 volúmenes. Desai, J-P., Goubert, P., Le Roy Ladurie, E., Meyer, J., Muller, O. y Peter, J-P., *Médecins, climat et épidémies à la fin du XVIIIe siècle*, Ed. Mouton, Paris-La Haye, 1972. Pérez Moreda, V., *Las crisis de mortalidad en la España interior. Siglos XVI-XIX*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1980. Betrán, J. L., *La peste en la Barcelona de los Austrias*, Ed. Milenio, Lleida, 1996. Arrizabalaga, J., “Discurso y práctica médicos frente a la peste en la Europa bajo medieval y moderna”, in *Revista de Historia Moderna*, nº 17 (1998-1999), p. 11-20.

los tratados en los que se describían los medios para intentar hacerle frente⁵⁴ e, incluso, cuando esta había prendido, opúsculos que pretendían demostrar que pese a las apariencias la epidemia era de otra cosa⁵⁵. Durante el siglo XVIII se produjo la paulatina desaparición del flagelo pestífero en la Europa occidental tras los últimos estragos ocasionados por la denominada “peste de Marsella” que, en 1720, se expandió desde el puerto francés por la cuenca mediterránea⁵⁶. En general pudo ser combatida con acierto gracias a las mejoras de índole sanitario-administrativa puestas en marcha, manifestadas en el eficaz diseño de estrictos cordones sanitarios y el control exhaustivo de las embarcaciones surtas en los puertos. Aún así se recuperaron y reimprimieron las viejas oraciones de los santos protectores como San Roque⁵⁷, circularon sermones y rogativas⁵⁸ y, una vez superado el trance y convencida la sociedad de que el mal había desaparecido, emergieron otras enfermedades que hasta la fecha habían permanecido camufladas bajo el pánico atroz que la peste causaba. Entre ellas las fiebres, enfermedad propia del medio y que provocaría serios y graves quebrantos a la sociedad del momento que, imbuida de un fatalismo ancestral, las asumiría con resignación verano tras verano.

⁵⁴ El listado sería muy amplio; sirva como ejemplo, y ya para el siglo XVIII, Muratori, L. A., *Del governo della peste e delle maniere di guardarsene*, Modena, 1714.

⁵⁵ Así sucedió, por ejemplo, en la ciudad de Orihuela cuando, tras haber sido visitada por la epidemia en 1687, se resistía a reconocerlo y atribuía a otras causas la enfermedad y las muertes; ver Orivany y Monreal, Juan Bautista, *Teatro de la verdad y claro manifiesto del conocimiento de las enfermedades de la ciudad de Orihuela del año 1678. Pruebase no aver sido peste, ni su contagio; sino calenturas malignas con forma vulgar, [...]. Defiendese la declaración hecha en la Visita de Orihuela por Juan Bautista Orivany y de Monreal, [...] Doctor y Examinador de Medicina [...] y al presente Expositor del Magno Hipócrates en la celebre universidad de Valencia [...]*, En Zaragoza, por los herederos de Diego Dormer, año de 1679.

⁵⁶ Carrière, Ch., Courdurié, M. y Rebuffat, F., *Marseille ville morte. La peste de 1720*, Marseille, 1968. Peset Reig, Mariano y José Luis, *Muerte en España (política y sociedad entre la peste y el cólera)*, Seminarios y Ediciones S.A., Madrid, 1972. Para conocer cómo se afrontó el problema en tierras valencianas, ver Peset REIG, M. y Mancebo Alonso, P., "Valencia y la peste de Marsella de 1720", in *I Congreso de Historia del País Valenciano*. Valencia, 1976, volumen III, p. 567-577. Giménez López, E., "Alicante ante la peste de 1720", en *Canelobre*, 4 (verano, 1985), p. 98-104.

⁵⁷ Gálvez Trejo, Roque de, *Oracion panegyrica, en la solemne fiesta, que la muy noble, y muy leal ciudad de Cadiz consagro al glorioso St. Sr. S. Roque, en cumplimiento del Voto, y accion de Gracias, por la libertad del contagio de Peste, el dia 16 de agosto de este presente año, en la Iglesia titular de dicho Santo [...]. Predicada [...] por Don Roque de Galvez Trejo [...]*, Impresa en Cadiz, por los Herederos de Christoval de Requena, [1728?], 32 p.

⁵⁸ Casal y Montenegro, Juan Agustín de, *Rogatiuas penitenciales, clamores feruorosos, gemidos devotos à Dios N. Señor, porque libre estos Reynos del Contagio que se padece en Marsella de Francia, y porque prosperen las Reales Armas de su Mag. Catholica en la Expedicion de Africa. Sermon de mission, que el dia trece de nouiembre de mil setecientos y veinte años predicô en la Santa Iglesia Cathedral de Malaga el Sr. Lic. D. Juan Augustin del Casal y Montenegro [...], y dala a la luz publica Don Dionisio ô Brien, gobernador de Malaga [...]*, [Málaga], impresso por Joseph Lopez Hidalgo, [1720], 88 p.

En el siglo XVIII, el paludismo o fiebres tercianas — como era conocido en la época — toma el relevo, junto con otras dolencias, de la peste. Tiene una alta morbilidad, centrada fundamentalmente en los períodos estivales, pero su mortalidad no llega a ser preocupante salvo que se produzca un cúmulo de circunstancias negativas⁵⁹. De ahí que los textos que tratan de la cuestión tengan eminentemente un carácter científico, están elaborados por médicos y su circulación y alcance quedan restringidos a los ámbitos más cultos; no encontrándose, como en otros casos, impresos de carácter divulgativo que recojan el problema. El combate contra las fiebres durante la centuria ilustrada combinó las medidas terapéuticas con otras de tipo legal, dictadas desde la Corte, conducentes a limitar la ampliación de la superficie de las tierras dedicadas al cultivo del arroz y a propiciar la desecación de albuferas y lagunas interiores, en sintonía con las teorías científicas circulantes. Estas sostenían que las fiebres tercianas eran ocasionadas por vapores inorgánicos y orgánicos que emanaban de las áreas encharcadas tras corromperse sus aguas con los calores del estío⁶⁰. El aragonés Andrés Piquer, filósofo y médico de cámara de Fernando VI, dedicó en su *Tratado de calenturas, según la observación y el mecanicismo*, publicado en 1751, un capítulo a las fiebres tercianas. En él intentó establecer su etiología exacta y proponía para su curación el suministro de vomitivos y corteza de quina, rechazando el empleo de la sangría. Años más tarde, José de Masdevall, otro ilustre galeno, propugnó la utilización de la *opiata*, un preparado químico de su invención, a base de sales de amoníaco, ajeno, tártaro emético y quina que se utilizaría para combatir las epidemias de 1783 y 1786.

Porque hay que decir que las fiebres desbordaron en el último cuarto del siglo su habitual marco territorial circunscrito a las tierras valencianas y murcianas para expandirse por Cataluña, Aragón, La Mancha, Castilla la Nueva, Andalucía y Extremadura durante

⁵⁹ *Por tercianas no doblan campanas*, reza un dicho popular muy común en tierras del Levante peninsular.

⁶⁰ Peset Reig, Mariano y José Luis, "Cultivos de arroz y paludismo en la Valencia del siglo XVIII", in *Hispania*, 121 (1972), p. 277-375. Mateu, Enric, *Arroz y paludismo. Riqueza y conflictos en la sociedad valenciana del siglo XVIII*. Valencia, 1987. Alberola Romá, A., La bonificación de enclaves insalubres en el País Valenciano durante la edad moderna. El ejemplo de la laguna de La Albufereta (Alicante)", in *Investigaciones Geográficas*, 7 (1989), p. 69-81. Alberola Romá, A. y Bernabé Gil, D., "Tercianas y calenturas en tierras meridionales valencianas: una aproximación a la realidad médica y social del siglo XVIII", in *Revista de Historia Moderna*, nº 17 (1998-1999), p. 95-112.

varios años; incrementando, además, de manera alarmante el número de muertes⁶¹. La gran epidemia que, desde los primeros meses de 1783, prolongaría su azote hasta 1785, se detectó en Lérida y provocó una mortalidad inhabitual. En su génesis tuvieron mucho que ver las fiebres tifoideas, habituales compañeras de los ejércitos en tránsito, a las que se unieron las endémicas tercianas del litoral mediterráneo. La gravedad que alcanzó en el antiguo reino de Valencia obligó a dictar una Real Cédula en febrero de 1785 que limitaba el cultivo de arroz a los cotos establecidos en el año 1752, a la vez que ordenaba dar salida a las aguas estancadas⁶². Correspondió al ya citado José de Masdevall combatirla, así como dejar constancia de su impacto en Cataluña y Cartagena⁶³.

Junto a las epidemias, las plagas despertaban aún más temor en una sociedad eminentemente agrícola que fiaba su sustento y supervivencia a las cosechas de cada año. Por ello, la mera sospecha de que una invasión de langosta u otro insecto pudiera alcanzar los campos y arrebatarles sus frutos turbaba los espíritus y hacía que el miedo se apoderara de todos pues la plaga se asociaba indefectiblemente a un castigo divino. Ese miedo, alentado por los clérigos en sus sermones con un lenguaje apocalíptico y de reminiscencias bíblicas, ofrecía muchos rostros. Miedo a la catástrofe que significaba la pérdida de las cosechas, miedo a la inmediata e inevitable crisis y penuria, miedo a la ira de un Dios capaz de castigar de manera cruel e inexplicable al hombre por sus hipotéticos pecados; miedo, en fin, a la muerte. Era conocido que la actividad de la langosta en la Península Ibérica estaba sólidamente asentada desde antiguo, afirmando el naturalista irlandés Guillermo Bowles, a mediados del siglo XVIII, que “por las

⁶¹ Pérez Moreda estima que, en 1786, el paludismo afectó a cerca de un millón de personas y causó la muerte a más de 100.000. Cifr. en Pérez Moreda, V., *op. cit.*, p. 342. Del mismo autor: "El paludismo en España a fines del siglo XVIII: la epidemia de 1786", *Asclepio*, XXXIV (1982), p. 296.

⁶² *Real Cédula de S.M. y señores del Consejo por la qual se manda, que para evitar en lo sucesivo las Epidemias de Tercianas ocurridas en el Reyno de Valencia, se pongan en curso las Aguas estancadas, y se observen las demas reglas que se prescriben para dicho fin. En Valencia, en la Imprenta de Benito Monfort. Año 1785.*

⁶³ Masdevall y Terrades, José de, *Relación de las epidemias de calenturas pútridas y malignas, que en estos últimos años se han padecido en el Principado de Cataluña, y principalmente de la que se descubrió el año pasado de 1783 en la ciudad de Lérida, Llano de Urgel y otros muchos corregimientos y partidos, con el método [...] de curar semejantes enfermedades. Por Don Joseph Masdevall [...]*. Segunda edición, en la Imprenta Real, Madrid, 1786. Del mismo autor: *Relación de las epidemias, que han afligido a la ciudad de Cartagena, sus causas, y metodo curativo arreglado a los más celebres autores; y la exposición del nuevo metodo específico descubierto por el Médico de Cámara de S. M. Don Josef Masdevall, mandado establecer de Orden del Rey, los felices efectos que han resultado de su uso, y algunas utiles reflexiones. Por D. Martin Rodon y Bell [...]*, Cartagena, Imp. de Pedro Ximenez, 1787. Una relación ordenada de todas las epidemias padecidas en España en Villalba, J., *Epidemiología española e historia cronológica de las pestes, contagios, epidemias y epizootias que han acaecido en España desde la venida de los cartagineses hasta el año 1801*, Madrid, 1803, 2 vols.

historias y por la tradición consta que la aparición de la langosta es una peste que aflige las Provincias meridionales de España desde tiempo inmemorial [...] que existe siempre en las dehesas incultas de Extremadura de donde sale, de tiempo en tiempo, a devorar otros países”⁶⁴.

Contra el embate de la langosta había poco que hacer. Los remedios “técnicos” no iban más allá de una serie de instrucciones emitidas desde el Consejo de Castilla que se revelaban escasamente eficaces cuando la plaga estaba ya en acción. El combate a librar por el hombre contra los insectos era muy desigual y condenado de antemano al fracaso; por ello el sentimiento popular, consciente de que su sufrimiento respondía a un castigo del altísimo por los pecados cometidos, cifraba sus esperanzas en la piedad divina. Y para estimularla, las gentes de la época no dudaban en recurrir a la intermediación de santos y vírgenes e, incluso, a la celebración de ceremonias específicas en las que se combinaban rogativas, procesiones, bendición de campos portando la Santa Cruz, exposición del Santísimo, sermones, conjuros y exorcismos⁶⁵. Desde la Edad Media, se consideraba que el medio más eficaz para combatir y vencer las plagas consistía en hacer pasar agua por las reliquias de San Gregorio Ostiense conservadas en el santuario navarro de Peñalba para, a posteriori, hisopar con ellas los campos y ahuyentar a la langosta⁶⁶. No obstante, en tierras levantinas disfrutaba de bien ganada fama y general aceptación para el mismo fin el agua procedente del arroyo en que había sido introducida la Santa Cruz de Caravaca.

Por tanto, en el siglo XVIII se siguieron empleando estos procedimientos pese a las reservas manifestadas, entre otros, por el padre Feijoo por considerar este tipo de prácticas contrarias al ritual romano aunque fuera contestado por los mercedarios fray Marcos

⁶⁴ Bowles, G., *Introducción a la Historia Natural y a la geografía física de España*, por --, En Madrid, en la imprenta de D. Francisco Manuel de Mena, en el año de 1775, p. 239-260. La segunda edición, corregida, se llevó a cabo en la Imprenta Real, año de 1782, encontrándose las referencias a la langosta en las p. 257-279.

⁶⁵ Un ejemplo de todo ello en Alberola Romá, A., “Procesiones, rogativas, conjuros y exorcismos: el campo valenciano ante la plaga de langosta de 1756”, in *Revista de Historia Moderna*, nº 21 (2003), p. 383-410.

⁶⁶ Hasta 1571 se empleaba la tibia del santo para que el agua adquiriera las pretendidas virtudes protectoras. A partir de ese año se comenzó a utilizar exclusivamente la calavera y, ya en el siglo XVIII, se empleaba un envasador para poder llenar los recipientes de los fieles que acudían al santuario demandándola. Barragán Landa, J. J., “Las plagas del campo español y la devoción a San Gregorio Ostiense”, in *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, nº 29 (1978), p. 273-298. Jimeno Aranguren, R., “San Gregorio Ostiense de Navarra. Abogado contra plagas agrícolas y males del oído”, in *Religiosidad popular en España. Actas del Simposium (I), 1/4-IX-1997*, CIEIHA, Ediciones Ecurialenses, San Lorenzo del Escorial, 1997, p. 309-356.

Bolaños y fray Alonso Rubiños⁶⁷; estando a la orden del día los manuales de conjuros y exorcismos. El ya citado del padre Benito Remigio Noydens fue uno de ellos, pero también gozaron de predicamento otros de contenido general y amplio espectro como los de Pedro Jiménez⁶⁸, Antonio Gascón⁶⁹ o el trinitario descalzo Luis de la Concepción⁷⁰. Junto a ellos, plegarias y rogativas a Vírgenes veneradas en las localidades afectadas, del estilo de las escritas por Manuel de Zafra y Antonio de Sevilla⁷¹, conviven con textos de similar factura dedicados a San Gregorio, como el compuesto por Mateo Guerrero⁷². Todos ellos, al decir de las fuentes documentales, eran fervorosamente seguidos por el pueblo. El poder civil también estuvo atento a este tipo de devociones y así, ante la virulencia alcanzada por la plaga de langosta en 1756, Fernando VI decretó excepcionalmente la salida de su santuario de la reliquia de San Gregorio Ostiense y su periplo por todas las regiones españolas afectadas para conjurar el peligro⁷³.

Pero el más temido de entre todos los fenómenos naturales de consecuencias catastróficas era, sin duda, el terremoto. La imposibilidad de predecirlo, la ignorancia

⁶⁷ Domínguez Ortiz, A., *La sociedad española del siglo XVIII*, Madrid, 1965, p. 263; igualmente “Aspectos de la España de Feijoo”, in *Hechos y figuras del siglo XVIII español*, ED. Siglo XXI, Madrid, 1980, p.190-193.

⁶⁸ Jiménez, Pedro, *Libro de conjuros contra tempestad de truenos, granizo, rayos y contra la langosta*, Zaragoza, 1738.

⁶⁹ Gascón, Antonio, *Fasciculus exorcismorum, conjurationum, orationum ac benedictionum contra procillas, ventos, locustas, aliosque vermes & animalia fructuum corrosiva. A Antonio Gascon [...] quibus additur benedictio fontis baptismi extra Sabbatum Paschae et Pentecostes [...] & aliae nonnullae benedictiones [...]*, Oscae, apud Marianum de Larumbe, 1764.

⁷⁰ Concepción, Fray Luis de la, *Practica de conjurar en que se contienen exorcismos, y conjuros contra los malos espiritus, de qualquiera modo existentes en los cuerpos humanos, assi en mediacion de supuesto, como de su iniqua virtud, por qualquier modo, y manera de echizos, y contra langostas, y otros animales nocivos, y tempestades. Compuesto por Fr. Luis de la Concepción del orden de la Santísima Trinidad Descalça*, Impresso en Alcalà. Por Francisco Garcia Fernandez [...] y a su costa, 1673, 200 p. (hay una reedición llevada a cabo en Madrid en 1721).

⁷¹ Zafra, Manuel de, *Dia festivo de Nuestra Señora de Guadalupe, y primero de junio de este año de mil setecientos cinquenta y cinco, en que se refiere la procession de esta santissima imagen, y solemne rogativa por la plaga de la langosta. Escrito por [...] Manuel de Zafra, hijo del Real Monasterio, y Santa Casa de Guadalupe*, Madrid, por Antonio Marin, 1755. De Sevilla, Fray Antonio, *Sacro ruego, panegyrico culto, fineza deprecante, victima amorosa, que en expresiones de su rendido afecto consagró la muy noble, y muy leal ciudad de Motril à su Patrona, y Señora Maria Sma. de la Cabeza, en la rogativa que hizo, pidiendo alivio de la hostilidad cruel, que por la plaga de la langosta padecida el dia ocho de septiembre de mil setecientos y ocho, predicò el M.R.P.Fr. ---- [...]*, [Granada, s.n].

⁷² Guerrero y Morcillo, Mateo, *Principios para aplacar la ira de Dios, medios para solicitar su misericordia, por la intercesion de Maria Sma., San Gregorio Ostiense, y otros santos, con el fin de lograr con exorcismos la extincion de las plagas de langosta, otros animales nocivos, que dañan, e infestan los frutos de la tierra, y contra tempestades compuestos por D. Matheo Guerrero y Morcillo*, Reimpresa en Granada por Joseph de la Puerta, 1757, 70 p.

⁷³ *Real Provisión* de 14 de octubre de 1756. Hay constancia del desplazamiento de las reliquias fuera del ámbito navarro desde el año 1552, documentándose durante el siglo XVII dos salidas de alcance peninsular en los años 1634 y 1687-1689. La aludida de mediados del siglo XVIII fue, sin duda, la de mayor resonancia, cerrándose esta costumbre en 1802.

acerca de su origen, el alto grado de destrucción que generaba y el temor que embargaba a las gentes de todo tipo y condición hacían que, de inmediato se asociara, como en los casos ya comentados, a un castigo de Dios — mucho más brutal en éste — y que la religiosidad popular pusiera en marcha los dispositivos de protección adecuados. No obstante, durante el siglo XVIII, se opera un cambio sustancial; al menos en lo que a la difusión de los efectos causados por este tipo de acontecimiento se refiere. Y en ello tuvo mucho que ver el terremoto que sacudió a la ciudad de Lisboa, el primero de noviembre de 1755, pues, aunque hubo otros muchos durante la centuria, el lisboeta marcó un antes y un después en todos los sentidos. En el ámbito hispano los padecidos en Tenerife y Jaén, en los años 1704 y 1712, merecieron su correspondiente descripción y publicidad de los daños causados⁷⁴, mientras que el de Granada de 1745 propició la aparición de un folleto que contenía los remedios espirituales para hacerle frente⁷⁵. Similar suerte corrieron los seismos que causaron enormes destrozos en territorio americano y que, en ocasiones, coincidieron con fenómenos de vulcanismo que agravaron las consecuencias⁷⁶; aunque no sucedió lo mismo con los que sacudieron diversas comarcas alicantinas, entre 1727 y 1746, los cuales no hallaron reflejo en papel impreso.

Muy distinto tratamiento mereció el denominado terremoto de Montesa. Ocurrido en la madrugada del sábado veintitrés de marzo de 1748, alcanzó los IX-X grados de la escala Mercalli, afectó a los corregimientos centrales valencianos y destruyó, entre otras villas y ciudades, el emblemático castillo y convento que la Orden militar de Montesa poseía en la población del mismo nombre. Fue el primer terremoto del que se ocupó la prensa periódica de la época, dedicándole atención *El Mercurio Histórico y Político*, en su edición del mes

⁷⁴ *Relacion diaria, y verdadera de los terremotos sucedidos en la Isla de Tenerife [...], sacados de la original, que de estas islas ha llegado á esta Corte.* [Madrid], Por Antonio Bizarrón [17--], 4 pp. *Relación diaria y verdadera de los terremotos de la isla de Tenerife. Lugar de los Realejos, Villa de Oroctana, []*, Sevilla, Imp. de F. de Leefdael, 1705. El mismo terremoto en LUCIANI, Giovanni, *Relazione verissima del Terremoto Anno 1705. Seguitto nelle Canarie per spatio due Mesi, habendo terribilmente scosso l'Isle di Tenerife, e lunghi delli Realejos, la villa di Octotrava, sue Porto, & altre vicinaze, cavata dell'Originali* [...], In Venetiis, MDCCV. *Noticia puntual y veridica de los terribles terremotos que ha padecido la Muy Noble y Muy leal ciudad de Jaén desde el día 1º de Febrero hasta los últimos del mes de março de este presente año de 1712 [...]*, Madrid, s.i., 1712.

⁷⁵ *Prevención espiritual para los temblores de la Tierra dispuesta por un devoto este presente año de 1745*, Granada, s.i., 1745.

⁷⁶ No entraré en su comentario por existir una excelente monografía de Petit Breuil Sepúlveda, M^a E., *Desastres naturales y ocupación del territorio en Hispanoamérica*, Universidad de Huelva, 2004. De la misma autora: *La historia eruptiva de los volcanes hispanoamericanos (siglos XVI al XX)*, Casa de los volcanes, Cabildo Insular de Lanzarote, Huelva, 2004.

de marzo, y la *Gazeta* del día dos de abril, ante las alarmantes noticias que llegaban de Valencia⁷⁷.

La movilización política administrativa fue inmediata, y los detalles de los estragos comenzaron a circular con celeridad gracias a los sucesivos impresos que desde imprentas radicadas en Valencia se editaron en un primer momento, pero que también hallaron pronta acogida en establecimientos de Madrid, Barcelona e, incluso, Lisboa. Las primeras noticias tomaban como base la información proporcionada por las pesquisas del duque de Caylús, capitán general de Valencia, posteriormente muy ampliadas por la gestión del intendente marqués de Malespina. Son, por tanto, relativamente abundantes los impresos que describen con detalle el suceso, en su mayoría anónimos⁷⁸, aunque se reconoce en dos de ellos la autoría de Esteban Félix Carrasco⁷⁹ y la de Vicente Ximeno⁸⁰. Este último, en su folleto, además de referir los hechos, alude también a la celebración de rogativas en la ciudad de Valencia para aplacar la ira de Dios y propiciar el retorno a la normalidad. El impacto causado en la sociedad de la época motivó la edición de nuevos impresos que, bajo el título de “Segunda relación”, abundaron en la descripción del fenómeno y sus consecuencias tras conocerse que se habían producido réplicas de los temblores a primeros

⁷⁷ Faus PRrieto, Alfredo, “Los terremotos de 1748 en el antiguo reino de Valencia. Documentos de base y notas para su estudio”, in *Cuadernos de Geografía*, nº 45 (1989), p. 35-50. Alberola Romá, A., “Catástrofe e Historia: el terremoto valenciano de 1748”, in *Homenaje a Antonio de Béthencourt Massieu*, Seminario de Humanidades “Agustín Millares Carlos”, Las Palmas de Gran Canaria, 1995, p. 59-82; del mismo autor ver el capítulo 3 de la ya citada obra *Catástrofe, economía y acción política [...]*.

⁷⁸ *Relación de las noticias que últimamente se han recibido de los estragos causados en todo el Reyno de Valencia. Desde el veinte y tres de marzo, que empezaron los primeros Huracanes y Terremotos, hasta la noche del día dos de abril, en que se repitió [...]*, Madrid, s. i., 1748, 2 hojas. *Relación de los estragos y desgracias que en el Reyno de Valencia ha ocasionado el nunca visto huracán y temblor de tierra, el 23 de marzo, 1748*, Barcelona, J. Teixidó, 1748. *Relación del terremoto y sus efectos, que padeció el S. Convento de Montesa, en 23 Marzo 1748*, Barcelona, Teixidó, 1748.

⁷⁹ Carrasco, E. F., *Relación puntual, circunstanciada de las ruinas y extragos causados por los Terremotos que se sintieron en varias partes del Reyno de Valencia, los días 23 de Marzo, y 2 de Abril de 1748. Sacada de las noticias, testimoniadas, remitidas por los Gobernadores, Corregidores, y Justicias al Excmo. Señor Duque de Caylús, Gobernador, y Capitan General de este dicho Reyno y el de Murcia*, en Valencia en la imprenta de la Viuda de Antonio Bordazar, 1748. Este folleto fue traducido al portugués, aumentada la información, en mismo año, en la Oficina de Manoel de Sylva, Lisboa, 1748.

⁸⁰ Vicente Ximeno redactaba por entonces su famoso elenco de escritores valencianos y dedicó unas páginas de su segundo tomo al asunto, aunque casi de inmediato daría a la imprenta una *relación* más detallada del suceso. XIMENO, V., *Escritores del reyno de Valencia cronológicamente ordenados desde el año MCCXXXVIII de la cristiana conquista de la misma ciudad hasta el de MDCCXLVII por [...]*, presbítero [...], en Valencia, en la Oficina de Joseph Estevan Dolz, impresor del S. Oficio, Año 1747-1749, tomo II, p 59-61. Asimismo *Relación verdadera de los terremotos padecidos en el Reyno de Valencia desde el día 23 de Marzo del año 1748 y de las Rogativas que se hacen en la ciudad de Valencia y en otras partes del Reyno á Dios Nuestro Señor, para que aplaque su ira y cesse este castigo*, Joseph Estevan Dolz, Valencia, 1748

de abril⁸¹. Todos estos escritos encierran un enorme interés para el estudio de la sismología histórica por la cantidad y precisión de los datos que aportan⁸². Pero junto a estas publicaciones eminentemente descriptivas, aparecieron también las de contenido religioso e, incluso, el conocido Diego de Torres Villaroel se apresuró a mandar a imprenta un tratado de pretendido tenor científico en el que especulaba acerca del origen de los movimientos sísmicos⁸³.

Por lo que hace a las de temática religiosa en general tratan de la especial devoción que se profesaba a algunos santos considerados como protectores por excelencia contra los terremotos. Los que sacudieron a primeros de siglo las ciudades italianas de Benevento, Nursia y Roma habían generalizado la devoción a San Felipe Neri, la cual se consolidó tras el terremoto de Montesa⁸⁴ aunque rivalizando con San Francisco de Borja⁸⁵ y con las Vírgenes, santos y santas adoptados como protectores en cada localidad destacando, en este sentido, la veneración que alcanzó San Emigdio en las tierras del Levante peninsular renovada, sobre todo, a partir del terremoto de Lisboa de 1755⁸⁶.

Con una intensidad de XII grados en la escala Mercalli, este terremoto y el subsiguiente maremoto asolaron una extensa área geográfica, afectando fundamentalmente a Portugal, España y el noroeste del continente africano. Andalucía

⁸¹ *Segunda relación de las noticias que últimamente se han recibido de los estragos causados en todo el Reyno de Valencia, desde el día veinte y tres de marzo, que empezaron los primeros huracanes y terremotos, hasta la noche del dos de Abril, en que se repitió [...]*, en Madrid, [...] Librería de la Viuda de Juan Sánchez Pardo (1748), 2 hojas. Hay asimismo una *Segunda relação* en portugués y publicada en Lisboa en el mismo año, así como otra aparecida al año siguiente editada en Madrid.

⁸² Rodríguez de la Torre, F., "Bibliografía de impresos sobre terremotos en España acontecidos antes del 1 de noviembre de 1755", in *Boletín de la Comisión de Historia de la Geología de España (SGE)*, nº 29 (2007), p. 7-12.

⁸³ Torres Villaroel, D. de, *Tratado de los temblores y otros movimientos de la Tierra llamados vulgarmente terremotos: de sus causas, señales, pronósticos, auxilios e historias, por el Doctor --- [...]*, Madrid, Imp. del Convento de la Merced, s. a. (1748), 43 p. El texto fue reimpresso en Valencia por la viuda de Jerónimo Conejos en el mismo año.

⁸⁴ *Prodigios obrados por el gran patriarca San Felipe Neri en tiempo de terremotos. Recogido de diferentes relaciones autenticas, para excitar à los fieles à acudir al Patrocinio del Santo en semejantes calamidades*, en Valencia, por Joseph Thomàs Lucas, año 1748, 16 p. En 1755, se reeditó este folleto en Madrid, en la imprenta de la Viuda de Juan García Infanzón.

⁸⁵ Cazorla, Blai Antoni, *Relación de los Patronatos que tiene San Francisco de Borja en varios Reynos y ciudades de la Cristiandad contra los terremotos y beneficios que con dichos Patronatos recibieron sus habitantes, sacada de varios autores. Va al fin una oración para implorar el patrocinio del mismo Santo en el peligro de los terremotos. Impresa en Roma en 1704*, Valencia, Joseph Estevan Dolz, 1748. El jesuita Bernabé Cazcarra Manzano de Soler, según recoge Aguilar Piñal (*op. cit.*, vol. II, nº 2.644), editó también el mismo texto en Valencia, en idéntico año e imprenta. Además se pueden encontrar ediciones del mismo año en la imprenta zaragozana de Joseph Fort y en la que Ignacio Frau regentaba en la ciudad de Palma.

⁸⁶ *Breve relación de la vida y martirio de San Emygdio y de su poderosa intercesión contra los temblores y terremotos de tierra*, en Granada, en la Oficina de don Antonio de Cea, a costa del mismo, 1778.

fue la región española que mayores destrozos padeció, consecuencia sobre todo del violento maremoto que agitó sus costas orientales y occidentales, aunque el número de víctimas no fue excesivo. Las ondas sísmicas, sin embargo, también alcanzaron a las dos Mesetas, sur del antiguo reino valenciano, cuenca alta del Ebro, Galicia, Cataluña e islas Canarias⁸⁷. El impacto causado por este acontecimiento entre los contemporáneos fue tremendo, circulando la noticia con enorme celeridad y propiciando un aluvión de grabados, aguafuertes y publicaciones de diversa índole que llegaron a todos los rincones de Europa⁸⁸, generándose un amplio debate filosófico y científico que, obviamente, no tiene cabida en estas páginas.

Los efectos de la catástrofe lisboeta en territorio español fueron rápidamente conocidos gracias a la atención que, en un primer momento, les otorgó *El Mercurio Histórico y Político* tras dar puntual noticia, en su volumen correspondiente al mismo mes de noviembre, de lo acaecido en las cortes lisboeta y madrileña, así como en Sevilla, Cádiz, Huelva y Ayamonte, las poblaciones andaluzas más afectadas. Sin embargo resultó decisivo el protagonismo que la literatura de cordel otorgó al acontecimiento para que este conociera una difusión sin precedentes bajo la forma de *relación*, *descripción*, *noticia*, *carta* o similar⁸⁹; sin olvidar, por supuesto, el tratamiento que la religiosidad

⁸⁷ Martínez Solares, J. M., *Los efectos en España del terremoto de Lisboa (1 de noviembre de 1755)*, Monografía nº 19, Instituto Geográfico Nacional-Ministerio de Fomento, Madrid, 2001. Campos ROomero, M^a L., *El riesgo de tsunamis en España. Análisis y valoración geográfica*, Monografías, nº 9, Instituto Geográfico Nacional. Madrid, 1992.

⁸⁸ Kendrick, Th. D., *The Lisbon earthquake*, Philadelphia-New Cork, 1955. Araujo, A. C., *A morte em Lisboa: attitudes e representações, 1700-1830*, Ed. Notícias. Lisboa, 1995; de la misma autora *O terramoto de Lisboa. Lisboa e a Europa*, CTT Correios, Lisboa, 2005. Antonio Nunes Ribeiro Sanchez se apresuró a publicar, en principio de forma anónima o utilizando el seudónimo de Pedro Gendron, una amplia reflexión titulada *Considerações sobre os terremotos, com a noticia dos mais consideraveis, de que faz menção a Historia, e deste ultimo, que se sentio na Europa no 1 de Novembro de 1755*. El texto aparecería posteriormente como apéndice en una de sus más importantes obras *Tratado da Conservação da Saude dos povos. Obra util, e igualmente necessaria aos Magistrados, Capitaens Generaes, Capitaens de Mar, e Guerra, Prelados, Abadesas, Medicos, e Pays de familias. Com hum appendix Considerações sobre os terremotos, com a noticia dos mais consideraveis, de que faz menção a Historia, e deste ultimo, que se sentio na Europa no 1 de Novembro de 1755. Agora novamente impresso e emendado de muitos e gravissimos erros [...]*, Lisboa, na officina de Joseph Philippe, vendese em casa de Irmaos Ginioux [...]; em Coimbra, na dos mesmos; e no Porto na de Bellon e Companhia, 1757. Esta obra sería traducida por el matemático Benito Bails, bajo el título: *Tratado de la conservación de la salud de los pueblos, y consideraciones sobre los terremotos*, Por D. Joachin de Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., MDCCLXXXI. 376 p. Ver también Moreira de Mendonça, J. J., *Historia universal dos terremotos que tem havido no mundo [...]. Com huna narraçam individual do Terremoto do primeiro de Novembro de 1755, e noticia verdadeira dos seus effeitos em Lisboa [...]* e *huma Dissertação Physica sobre as causas geraes dos Terremotos [...]*, Imp. Antonio Vicente da Silva, Lisboa, 1755.

⁸⁹ Rodríguez Sánchez de León, M^a J., “El terremoto lisboeta de 1755...”. Los impresos que tratan del suceso, en sus diferentes facetas, son innumerables; probablemente varios cientos publicados en apenas un par de años tal y como asegura Fernando Rodríguez de la Torre, “Hace 250 años... El gran terremoto

popular proporcionó al asunto, tanto para preservar del mal como para agradecer no haberlo sufrido, en forma de oraciones⁹⁰, sermones panegíricos⁹¹, novenas, rogativas, exequias, sermones u oraciones de acción de gracias⁹² o, simplemente, celebraciones festivas⁹³. Y junto a estas publicaciones hay que anotar, por supuesto, la agria polémica desatada en los círculos filosófico-científicos acerca del origen exacto de los terremotos; y en la que terciaron, publicando un torrente de opúsculos y tratados, los defensores de las tesis providencialistas y los que se inclinaban por aceptar las causas naturales de este tipo de sucesos.

Respecto de los impresos que informan de los efectos del sismo en diferentes poblaciones, fundamentalmente andaluzas, resultaría enormemente tediosa una mera selección, pues se cuentan por cientos como ya se ha anotado líneas atrás, pudiéndose seguir para ello la aproximación efectuada por Rodríguez de la Torre⁹⁴. Por lo que hace a la literatura de ribetes estrictamente religiosos indicar que la producción también fue muy notable, rescatándose textos editados con anterioridad referidos a las vidas y poderes especiales de los santos protectores. Destacan, en consecuencia, los impresos dedicados a San Francisco de Borja⁹⁵, San Felipe Neri⁹⁶ o San Emigdio⁹⁷; que conviven con los que las

de Lisboa. Esbozo bibliográfico, 1755-1757", in *Boletín de la Comisión de Historia de la Geología de España (SGE)*, nº 27 (2006), p. 8-15.

⁹⁰ San Agustín, Fray Francisco de, *Oración panegyrica [...] ciudad de Ecija [...], por la preservación de los [...] estragos [...] terrible terremoto del día primero de noviembre [...]*, Córdoba, Pedro Crespo y Molina, 1756.

⁹¹ Hierro, José del, *Sermón panegyrico-historico-moral, [...] al Señor San Francisco de Borja como protector contra los terremotos [...], en 19 de noviembre de 1755*, Sevilla, Geronymo de Castilla, 1755.

⁹² López de Carmona, Alonso, *Sermón panegyrico-moral en acción de gracias [...], la ciudad de Ezija [...] por havernos librado [...], exterminio en que nos puso el formidable terremoto [...]*, Córdoba, A. Serrano y D. Rodríguez, 1756. Maraver, Fray Tomás, *Sermón en acción de gracias [...] por havernos conservado libres e incólumes en el general y terrible golpe del Terremoto [...]*, Cádiz, Pedro Gómez de Requena, 1755. Navia, Fray José de, *Oración panegyrico-moral en la solemne acción de gracias [...] Cavildo de Ávila [...] por haber librado [...] a dicha ciudad de los estragos del terremoto [...]*, Salamanca, Eugenio García Honorato, 1756. Freyle, Fray Francisco Antonio, *Oración cristiana [...] acción de gracias [...] por haber librado a [...] Madrid de los estragos del terremoto en el día primero de Noviembre [...]*, Madrid, viuda de M. Fernández, 1756. Torrubia, Pedro Tomás, *Sermón de acción de gracias [...] en el día de Todos Santos, Aniversario de el terremoto que sucedió el año 1755, a las diez de la mañana, [...] en esta Imperial y Coronada Villa [...]*, Madrid, Gabriel Ramírez, 1757.

⁹³ *Curiosa relación de las festivas demostraciones con que la Ciudad de Orihuela [...], por haverla librado de los estragos que en otras ha causado el terremoto [...] de 1 de Noviembre [...] 1755*. Sin lugar, s. i., s. a.

⁹⁴ Rodríguez de la Torre, F., "Hace 250 años...", p. 15.

⁹⁵ Triviño, Antonio, *Pedimento que presenta reverente la siempre noble, y leal ciudad de Malaga, por mano de sus dos diputados el señor D. Luis de Sant-Iago y Chinchilla, y el señor D. Pedro de Mena y Matheos, a su nuevo electo patrono [...] S. Francisco de Borja, Duque IV de Gandia, y III General de la Compañia de Jesus, singular protector de sus deuotos en tiempo de los temblores de tierra; Sermon dedicado al santo, con asistencia de la misma ciudad, en el Colegio de la Compañia de Jesús, dixolo el M. R. P. Antonio Triviño; y lo da à luz el Illmo. Ayuntamiento de Malaga, en Malaga, en la Imprenta de la*

ciudades y villas consagran a sus Vírgenes⁹⁸ u otros santos y santas⁹⁹. Además, en no pocas ocasiones, una misma población — como es el caso de Sevilla — se encomendaba a diferentes intermediarios para de esta manera asegurarse el favor del cielo.

El terremoto, como ya se ha indicado, provocó asimismo en España una seria disputa científico-moral entre aquellos que lo consideraban como un castigo de Dios y, en consecuencia, sólo contemplaban su origen sobrenatural frente a quienes, sin llegar a poner en duda los designios del Altísimo, estimaban una causa física inmediata. Entre estos, además, se produjo una escisión entre los que se amparaban en las viejas teorías heredadas de los clásicos y quienes aspiraban a revisarlas, proporcionando una adecuada interpretación científica del fenómeno. Ello dio como resultado una proliferación de publicaciones de científicas y pseudo científicas de muy desigual formato y calidad, siendo habitual que estos impresos se encabezaran como *carta*, *respuesta*, *contra-carta*, o *explicación*.

El padre Feijoo defendió la causa física del terremoto, achacándosela a lo que él denominada “virtud eléctrica”. Sus reflexiones, escritas en forma de cartas entre noviembre de 1755 y enero de 1756, serían publicadas por Juan Luis Roche, un comerciante gaditano que mantenía relación epistolar con el beneditino¹⁰⁰. La hipótesis no constituía novedad

Dignidad Episcopal, y de la Santa Iglesia Cathedrál, [1756?] 25 p. *Especial abogacía y patrocinio del Señor S. Francisco de Borja, para librar a sus devotos de los peligros de los terremotos [...] para consuelo de los piadosos sevillanos [...]*, Joseph Padrino, 1756.

⁹⁶ *Patrocinio admirable del glorioso Patriarcha, y perfectissimo modelo del estado eclesiastico San Phelipe Neri, segundo thaumaturgo, y especial auogado en tiempo de terremotos. Sacalo a luz publica la deuocion de sus hijos, para excitar al Pueblo Sevillano acuda à su Patrocinio en semejantes calamidades*, Impresso en Sevilla, en la Imprenta de los Recientes, ¿1755?, 20 p.

⁹⁷ San CristóbalL, Francisco de, *Vida, martirio y milagros de el [...] Señor S. Emygdio, especialísimo Protector de los terremotos*, Sevilla, Geronymo de Castilla, 1756. Ruiz de Saavedra, Miguel, *Nueva descripción de la admirable vida, hechos, [...] y gloriosos milagros del [...] martyr [...] San Emygdio, especial abogado contra [...] los terremotos [...]*, Madrid, G. Ramírez, 1756.

⁹⁸ Santiago, Antonio de, *Representación [...] a el Patronato que contra los terremotos tiene en esta Ciudad María SS. Ntra. Reyna [...]*, Cádiz, Imp. de Pedro Gómez de Requena, 1757. *Especial protección que debió Sevilla a la Virgen Sma. De los Reyes y al Sr. San Fernando en el formidable terremoto, que experimentó en el primer día de noviembre [...] 1755.*, Sevilla, D. de San Román, 1755. *Verdadera relación que después de referir los estragos causados el día de Todos Santos, da cuenta de las lágrimas que lloró María Santísima del Rosario, y del nuevo baile del terremoto [I]*, Sevilla, Imprenta Real, 1756.

⁹⁹ Chacón, Luis Ignacio, *Las gloriosas santas [...] de Sevilla, Justa y Rufina [...] en el terremoto experimentado el sábado primero de noviembre, año de 1755 [...]*, Sevilla, Gerónimo de Castilla, 1756. *Verídica relación [...], el estupendo prodigio [...] de Sanlúcar de Barrameda, ha obrado [...] Santa Rita de Casia, hora que padeció la fatalidad del terremoto*, Sevilla, Joseph Padrino, 1755.

¹⁰⁰ Feijoo y Montenegro, Fr. Benito Jerónimo, *Nuevo systema sobre la causa physica de los Terremotos, explicado por los phenomenos eléctricos y adaptado al que padeció España en primero de Noviembre del año antecedente de 1755. su autor [...] Benito Geronymo Feijoo [...], dedicado a la [...] Academia Portopolitana por don Juan Luis Roche [...]*, Imprenta de la Casa Real de las Cadenas, Puerto de Santa María, 1756.

alguna, pues ya había sido formulada a mediados de la centuria en Inglaterra, tras los terremotos de Londres, de 1749 y 1750, y publicada en el volumen décimo de las famosas *Philosophical Transactions*, pero, evidentemente Feijoo desconocía este extremo. No obstante la actitud del fraile iba contra corriente en la España de la época y por ello encontraría escasos, aunque incondicionales, apoyos en sus planteamientos¹⁰¹ y, sobre todo, recibiría el virulento ataque de los defensores de los postulados clásicos de corte organicista teñidos de un acusado providencialismo¹⁰². Porque en el debate terciaron muy diversas plumas, entre ellas la del padre Isla¹⁰³, la de Torres Villaroel¹⁰⁴ –que se limitó a reiterar sus planteamientos de siete años atrás, cuando el desastre de Montesa–, así como de universitarios, académicos, prelados y periodistas, junto con otras de menor enjundia pero no por ello menos beligerantes a la hora de defender las más rancias posiciones¹⁰⁵.

Juan Luis Roche, académico de la de Buenas Letras de Sevilla y miembro de la Real Sociedad de Ciencias de la misma ciudad, defendió las hipótesis del padre Feijoo relativas a la electricidad que, además, eran coincidentes con las suyas, criticando abiertamente el sistema de la “vena cava” que postulaba la existencia de una gran corriente interior que

¹⁰¹ Feijoo Montenegro, Fr. Benito Jerónimo, *Copia de carta [...] en que apunta algunas noticias pertenecientes a los Terremotos, con ocasión de [...] el del día 1 de Noviembre de 1755*, Sevilla, J. Navarro y Armijo, 1756. Igualmente *El terremoto y su uso. Dictamen de el Rmo. P. M. Fr. ---. Expresado por el Lic. Juan de Zúñiga [...]*, Toledo, F. Martín, 1756.

¹⁰² El providencialismo llegó a utilizarse, incluso, como argumento político a la hora de explicar el terremoto en el contexto del juego de alianzas del momento, en el que Portugal se decantaba por la aproximación a Inglaterra; *Profecía política, verificada lo que está sucediendo a los portugueses por su ciega afición a los Ingleses. Hecha luego después del terremoto del año mil setecientos cincuenta y cinco*, Con licencia del Rey Nuestro Señor., en Madrid, en la Imprenta de la Gaceta, Año de 1762, CXXVI p. Ver Téllez Alarcia, D. “Spanish interpretation of the Lisbon Earthquake between 1755 and the war of 1762”, in Braun, Th. E. D. y Radner, J. B. (Eds.), *The Lisbon earthquake of 1755. Representations and reactions*. SVEC, 2, Oxford, 2005, p. 50-65

¹⁰³ Bajo el seudónimo de Tomás Moreno, el padre Isla defendería como origen de los terremotos la combustión interna de diferentes materias, postura que sería refutada por Feijoo. Isla, José Francisco de, (S.I.), *Copia de una carta escrita por un professor salmantino à un Amigo suyo de esta Corte, en que le descubre la verdadera causa physica, y natural del Terremoto experimentado en esta Peninsula de España el dia primero de Noviembre de este año de 1755*, en Madrid, en la Imprenta de Antonio Marin, [1755], 11 p.

¹⁰⁴ Torres Villaroel, Diego de, *Libros en que estan relatados diferentes quadernos physicos, medicos, astrologicos, poeticos, morales, y mysticos (...)*; tomo V. *Tratados physicos y medicos de los temblores y otros movimientos de la tierra llamados vulgarmente terremotos, de sus causas, señales, auxilios [...]*, por Diego de Torres Villarroel, en Salamanca, en la imprenta de Antonio Joseph Villagordo Alcaraz, 1751, 315 p.

¹⁰⁵ Sirva como ejemplo: González, Fray Francisco, *Reflexiones crítico-theologicas, [...] sobre la verdadera causa del terremoto. Fundado en los Santos escriptores [...] y en la razón*, Sevilla, Francisco Sánchez Reciente, 1757. Capel, H., “Organicismo, fuego interior y terremotos en la ciencia española del siglo XVIII”, *Geocrítica*, nº 27-28 (mayo-julio, 1980), p. 1-79. Del mismo autor: *La física sagrada: creencias religiosas y teorías científicas en los orígenes de la geomorfología española: siglos XVII y XVIII*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1985.

atravesaba la Tierra de sur a norte y de la que partían diferentes ramales hasta la corteza terráquea. Todo ello lo manifestó en una amplia *Relación* dirigida a la Academia de Buenas Letras hispalense¹⁰⁶. Tanto Feijoo como Roche recibieron la respuesta contundente de fray Miguel Cabrera, miembro de la Academia de Medicina sevillana, en sendos opúsculos en los que criticaba la hipótesis de la “virtud eléctrica”, mantenía la opinión aristotélico-organicista y justificaba su sistema de la “vena cava” para explicar el origen de los terremotos¹⁰⁷.

Por su parte el padre José Cevallos, profesor de Teología en la universidad hispalense y miembro de la Academia de la Historia, intervino en la disputa alineándose con las posiciones más aperturistas al oponerse a considerar que los terremotos eran algo sobrenatural. En este sentido discrepó abiertamente con fray Miguel de San José, obispo de Guadix y Baza, utilizando para defender su criterio el recurso de la carta con su correspondiente respuesta que, en el caso del prelado, editó el licenciado Damián Espinosa de los Monteros¹⁰⁸. También partidario de las teorías organicistas y del providencialismo para explicar las causas del terremoto fue el doctor Antonio Jacobo del Barco, catedrático de Filosofía y vicario arzobispal en Huelva. En sus reflexiones, publicadas en el tomo XIV de los *Discursos Mercuriales*, intentó conciliar — sin éxito— el análisis de las causas físicas del terremoto con la visión providencialista de las mismas¹⁰⁹. En idéntica línea se

¹⁰⁶ Roche, Juan Luis, *Relacion, y observaciones physicas-mathematicas, y morales sobre el general terremoto, y la irrupcion del mar del dia primero de noviembre de este año de 1755, que comprehendiò à la ciudad, y gran puerto de Santa Maria, y a toda la costa, y tierra firme del reyno de Andalucía. Es una carta que escriviò a la Muy Ilustre y Real Academia de las Buenas Letras de la ciudad de Sevilla don Juan Luis Roche [...]*. Impresso en el Puerto de Sta. Maria, en la imprenta de la Casa Real de las Cadenas, Año de 1756, 36 p.

¹⁰⁷ Cabrera, Fr. M., *Explicación Physico-Mechanica de las causas del temblor de tierra, como constan de 18 doctrinas del príncipe de los filósofos Aristóteles, dada por medio de la vena cava, y sus leyes, cuyo auxilio quita el horror de sus abstractos. Por ----, Lector jubilado del orden de Mínimos, compañero provincial, socio de erudición de la Regia Sociedad Médica de Sevilla y examinador sinodal de la misma ciudad, Sevilla, 1756. Igualmente Copia de carta, en que se manifiesta, que la Electricidad ya natural y ya Maquinaria no puede servir de fundamento para explicar la divergencia de los terremotos, como persuade en su quarta carta el Ilmo. Y Rmo. P. Mro. Fr. Benito Feijoo, escribiola a un correspondiente de la ciudad, Gran Puerto de Santa María, con las respuestas a las dudas de un prólogo, que forma Don Luis Roche, contra el sistema de la vena cava, Sevilla, 1756.*

¹⁰⁸ Cevallos, Josef, *Respuesta a la carta del Ilmo. y Rmo. señor D. Fray Miguel de San Josef, obispo de Guadix y Baza, del Consejo de S. Mag. sobre varios escritos a cerca del terremoto, por el Doct. D. Josef Cevallos [...]*, en Sevilla, en la Imprenta de la Universidad y Librería de D. Joseph Navarro y Armijo, en calle de Génova [1755], 96 p. San José, Miguel de (O.SS.T), *Respuesta que dio a una carta del Doctor D. Joseph Zevallos, en assumpto de varios escritos impressos sobre el terremoto, el Illmo. y Rmo. Señor Don Fr. Miguel de San Joseph, Obispo de Guadix, y Baza [...]* y saca a luz publica el Lic. D. Damian de Espinosa de los Monteros [...], Impresso en Granada, por Joseph de la Puerta, [1756], 39 p.

¹⁰⁹ Del Barco, A. J., “Carta de el doctor don ---, Catedrático de Philosophia, y Vicario de la Villa de Huelva, a Don N. satisfaciendo algunas preguntas curiosas sobre el Terremoto de primero de noviembre

manifestaron Ortiz Gallardo¹¹⁰, sobrino de Diego de Torres Villaroel, y el periodista Nipho y Cagigal¹¹¹, evidenciando con ello lo lejos que se estaba todavía en el país de la reflexión reposada y desprovista de prejuicios a la hora de enfrentarse a los misterios que, todavía, ofrecía la Naturaleza. Si esto sucedía en las esferas intelectuales más selectas, se comprende que a nivel popular cualquier tipo de desastre se interpretara de la manera en que se hacía, aunque el interés por conocerlos fomentara el desarrollo del tipo de literatura a la que nos hemos referido.

Armando Alberola, Universidad de Alicante

de 1755”, in *Discursos Mercuriales*, n.º. XIV, miércoles, 21 de abril de 1756, p. 565-606. Hay una edición facsímil, con *Preliminar* de V. Fombuena, a cargo de la Fundación El Monte y la Universidad de Huelva, Huelva, 1996.

¹¹⁰ Ortiz Gallardo, Isidoro, *Lecciones entretenidas y curiosas physico-astrológico-meteorológicas sobre la generación, causas y señales de los terremotos y especialmente de las causas, señales y varios efectos del sucedido en España en el día primero de noviembre del año pasado de 1755; dedicadas al Señor D. Diego de Torres Villaroel [...], hechas por su sobrino el Doctor D. Isidoro Ortiz Gallardo de Villarroel [...]*, en Salamanca, Por Antonio Joseph Villargordo, [1756?], 32 p.

¹¹¹ Nipho y Cagigal, F. M., *Explicación physica y moral de las causas, señales, diferencias y efectos de los terremotos: con una relación muy exacta de los más formidables y ruinosos que ha padecido la Tierra desde el principio del mundo hasta el que se ha experimentado en España y Portugal el día primero de noviembre de este año de 1755. Escrita por Don ---*, Imprenta de los Herederos de Agustín de Gordejuela, Madrid, [1755]. Sobre este asunto, ver Espejo Cala, C.: “Un texto de Nipho sobre el terremoto de Lisboa. La reacción de la prensa europea y española ante la catástrofe”, in *Cuadernos dieciochistas*, n.º 6 (2005), p. 153-172.

La canción del *Trágala*. Cultura y política popular en el inicio de la revolución liberal en España

La canción del *Trágala* alcanzó extraordinaria popularidad en España en dos momentos muy significativos del proceso de lucha por la libertad: el Trienio Liberal (1820-23) y la Guerra de 1936-39. En ambas ocasiones formó tándem con el *Himno de Riego*. Las dos canciones expresaban las aspiraciones políticas de una parte importante de la sociedad frente a la reacción, encarnada, respectivamente, por los absolutistas (o “serviles”) y por los franquistas (o “fascistas”).

Afirma Carlos Serrano en un libro excelente e innovador que los himnos “modernos”, entendidos como “cantos mediante los cuales se identifica un grupo social y, en particular, los grupos nacionales”, son la expresión de la emancipación frente a un poder obsoleto. El himno moderno “da la palabra a los recién emancipados, a los nuevos ciudadanos en su lucha, ofreciéndoles un texto para cantar colectivamente su propia existencia y sus nuevos valores. En otro plano más simbólico, esta conquista de la palabra que significa el himno traduce la conquista de la iniciativa y de la acción”. Más adelante añade:

El himno es inseparable del proceso a través del cual el antiguo *súbdito*, esencialmente subordinado, conquista su identidad y se convierte en el moderno *ciudadano* protagonista de su propia historia, plasmada en la exaltación de una Patria que resume sus anhelos, antes de que el *proletario* en busca de su emancipación irrumpa a su vez en el escenario social con sus ensueños de revolución universal.¹

¹ Carlos Serrano, *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos y nación*, Madrid, Taurus, 1999, p. 107 y 129-130.

Este tipo de cánticos no son producto únicamente de la espontaneidad popular, ni tampoco elaboración cultural exclusiva de las élites, sino una especie de producto híbrido, que Serrano explica de la siguiente forma: el himno — incluso *La Internacional* — se populariza una vez recibe la “sanción de la comunidad” y se convierte en un elemento integrado en la cultura del grupo correspondiente (nación, obreros).

No obstante, antes de caer de este modo en un circuito tradicional de cultura popular, el himno es producto de un proceso que yo llamaría de institucionalización, propio de una cultura culta. Hay sin duda algo paradójico en el hecho de que el himno, que nace de y con la revolución, requiera, no obstante, una legitimación institucional, el acto fundador de un orden nuevo.”²

Carlos Serrano aplica estas consideraciones al *Himno de Riego*, pero no resultaría inconveniente extenderlas a la canción del *Trágala*, aunque esta no es un himno, sino una canción popular o, en la terminología del Trienio Liberal — periodo al que limitaré mis consideraciones en este texto —, una “canción patriótica”. Ambos cantos se complementaban y presentan muchas similitudes, pero han tenido suerte diferente. El *Himno de Riego* recibió la “legitimación institucional” a que alude Carlos Serrano (en 1822, las Cortes lo declararon marcha de ordenanza del ejército y, un siglo más tarde, la Segunda República lo elevó a la categoría de himno nacional). El *Trágala*, sin embargo, ha sido un canto habitualmente denostado por la “cultura culta”. Es difícil hallar un juicio positivo sobre esta canción en los textos del siglo XIX, incluso en los elaborados por caracterizados liberales. No obstante, como se verá más adelante, el *Trágala* no fue únicamente un canto de la plebe descamisada y “anarquizante”, como generalmente se ha mantenido. La élite política también lo cantó o, al menos, alentó a que se hiciera en determinadas ocasiones. La mezcla de rechazo y de utilización interesada, junto a la extraordinaria popularidad de la canción, confieren al *Trágala* una interesante peculiaridad como producto integrante de la cultura política.

Si nos guiamos por las opiniones de los escritores, diríamos que el *Trágala* es una canción maldita. Veamos una simple muestra, en modo alguno exhaustiva. Antonio Alcalá Galiano, liberal exaltado durante el Trienio y político moderado cuando escribió

² *Id.*, p. 126.

el texto que se cita, la consideró un “engendro”³. Manuel José Quintana, liberal moderado, la tildó de “ominosa”⁴. El costumbrista y conservador Mesonero Romanos llegó hasta la exageración en su juicio. Es una canción “insultante y grosera”, escribió en sus *Memorias*, “que tan perniciosa influencia llegó a tener en la opinión de las masas populares y, por consiguiente en la marcha violenta de la revolución”; “esta funesta canción, que vino a ser el *ça-irà* de la revolución española, le hizo más daño que todas las bandas de facciosos”⁵. En la misma línea se había situado años antes Estanislao de Kotska Bayo, posible autor de una historia de Fernando VII muy crítica hacia este rey: “canción infernal propia para insultar al rey y a los mismos liberales, y para acrecentar los enemigos de la Constitución sin producir a su causa ventaja alguna. La plebe, cantada la copla, repetía el coro con rabia y frenesí, y el desenfreno era tal que amenazaba una explosión (sic)”⁶. Así piensa también el historiador Modesto Lafuente, quien la califica de “famosa e insultante canción...”⁷, y el mejor conocedor actual del Trienio, Alberto Gil Novales, nada sospechoso de animadversión hacia quienes cantaban el *Trágala*, dice de ella: “goza hoy de una fama excesiva, propalada por moderados y absolutistas, en la que se mezcla la ignorancia con la insidia”⁸. Incluso Evaristo San Miguel, caracterizado político exaltado y amigo de Riego, se muestra crítico al enjuiciarla: “era verdaderamente de mal gusto”.⁹

Una canción patriótica

Los liberales del Trienio incluyeron el *Trágala* en el repertorio de las “canciones patrióticas”, en el que ocupaba un lugar de honor el *Himno de Riego*. En 1823, el impresor Mariano de Cabrerizo hizo una célebre recopilación de estos cantos, que editó como *Colección de canciones patrióticas*¹⁰. El volumen comienza con el *Himno de*

³ A. Alcalá Galiano, “Canciones patrióticas. Desde 1808 a 1814, y desde 1820 a 1823”, *La América*, VIII, 7 (1864), incluido en *Obras escogidas*, T. II, Madrid, BAE, 1955, p. 420.

⁴ M. J. Quintana, *Cartas a lord Holland sobre los sucesos políticos de España en la segunda época constitucional*, en *Obras*, Madrid, BAE, 1946, p. 547, nota.

⁵ R. Mesonero Romanos, *Memorias de un Setentón*, Madrid, Tebas, 1975, p. 192.

⁶ E. de K. Bayo [atribuido a], *Historia de la vida y reinado de Fernando VII*, Madrid, Impr. de Repullés, 1842, T. II, p. 198.

⁷ M. Lafuente, *Historia general de España*, Barcelona, Montaner y Simón, 1922, T. 18, p. 261.

⁸ A. Gil Novales, *Las sociedades patrióticas*, Madrid, Tecnos, 1975, p. 128.

⁹ E. San Miguel, *Vida de D. Agustín Argüelles*, Madrid, 1851-1852, T. II, p. 139, en nota.

¹⁰ Colección de canciones patrióticas que dedica al ciudadano Rafael del Riego y a los valientes que han seguido sus huellas, Valencia, Mariano Cabrerizo, 1823 (ed. facsímil, Valencia, Societat Bibliogràfica Valenciana, 2004).

Riego, al que siguen 26 canciones más (las que el editor considera que “han merecido mayor aceptación pública”), entre ellas, dos versiones del *Trágala*, que Cabrerizo titula “Canción a los Pancistas”.

El propio Cabrerizo ofrece una definición de este tipo de canciones. La “canción patriota” es la que produce “la doble ventaja de servir a un tiempo de incentivo eficaz y agradable desahogo a los buenos patriotas”. Esto es, anima al combate, imbuye “el fuego del civismo”, hace olvidar los intereses particulares e incita al “exterminio de los enemigos de la libertad”. Creo que la letra de nuestra canción recoge todos estos extremos¹¹. El *Trágala* es un canto a favor de la Constitución de 1812, una crítica a los pancistas y un llamamiento a la acción. Es asimismo, aunque en segundo plano, ensalzamiento de Riego y de los otros “héroes de la Isla” (Quiroga, Arco-Agüero y López Baños), los militares que encabezaron el pronunciamiento de Las Cabezas de San Juan, en enero de 1820, tras el cual se restableció el sistema constitucional.

La Constitución es el tema central del *Trágala*, tanto por la alusión del estribillo, como por las cualidades que se le atribuyen en distintas estrofas. Se la define como “ley preciosa” de la que proceden los bienes; ley de vida para los buenos, es decir, los liberales, ley que acaba con el bárbaro absolutismo, con el oscurantismo clerical (la “casa negra y los jueces negros”) e inaugura un nuevo tiempo, en el que no habrá abusos. La Constitución es, asimismo, el antídoto contra los que desean mantener el absolutismo, a quienes la canción designa con diferentes nombres: feotas (así fueron llamados los integrantes del Ejército de la Fe, constituido por los que se levantaron en armas contra el régimen constitucional), ilotas (figuradamente, los desposeídos del derecho de ciudadanía), rusos y suecos¹².

La canción no solo ataca al absolutismo. Entra de lleno en el debate político librado durante el Trienio en el seno del liberalismo y rebate la propuesta fundamental

¹¹ No existe — que sepamos — una versión canónica de la letra de la canción. En apéndice se ofrecen distintas versiones (evidentemente, no todas), sin que sea posible determinar cuál de ellas fue la primera o la más cantada. Los comentarios que siguen a continuación tienen en cuenta las distintas versiones.

¹² Probablemente, se denomina “rusos” a los absolutistas debido al empeño del zar Alejandro I en intervenir militarmente en España para restituir a Fernando VII en sus plenos poderes. No es tan evidente, en mi opinión, la alusión a los “suecos”. Los “suecos” quizá sean los que, como los pancistas, se desentienden de la vida pública y tratan de estar a bien con todos; pueden ser los “indiferentes”, contra quienes se pronuncian continuamente los liberales exaltados. Como dijo Romero Alpuente en la Sociedad Landaburiana, los indiferentes se benefician del sistema constitucional, pero no hacen nada por defenderlo (J. Romero Alpuente, *Historia de la revolución española y otros escritos*, ed. de Alberto Gil Novales, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1989, vol. II, p. 35).

de los moderados (o “anilleros”, como se les denomina en alguna estrofa), consistente en modificar la Constitución de 1812 para implantar un sistema bicameral e incrementar el veto real. El rechazo del *Trágala* es tajante: “Cámaras nunca/ en jamás veto”. En contra del parecer de los moderados, encomienda la defensa de la Constitución a la milicia nacional, cuerpo muy presente y ensalzado en diferentes versiones de la canción.

El segundo tema del *Trágala*, por orden de importancia, es el ataque a los pancistas. Esta palabra designa — según el Diccionario de la Real Academia — a “quienes acomodan su comportamiento a lo que creen más conveniente y menos arriesgado para su provecho y tranquilidad”. En este sentido genérico se usa en el *Trágala*, pero es evidente que la canción concreta más e identifica a los pancistas con los miembros de las órdenes religiosas, a quienes también llama “camuesos” (ignorantes o necios). Los frailes son el paradigma de los siervos de la panza, que odian la Constitución porque esta acaba con sus “gollerías y desarreglos”, con la esperanza de conseguir sus propósitos, con su chocolateo y con sus aspiraciones a ser “algo más” que los solos casamenteros, expresión esta última que puede ser entendida en el sentido de disponer u ordenar las cosas; es decir, con esta alusión la canción ataca el clericalismo, el empeño del clero en intervenir en asuntos que no le corresponden.

El tercer elemento básico de la letra del *Trágala* es su incitación a la acción. No se trata tanto de la defensa de la Constitución, como de anular a sus oponentes. Quien no acepte la Constitución, que salga de España, pues aquí no tiene cabida: “busca otros hombres/ otro hemisferio”, dice una estrofa de un versión ofrecida por Cabrerizo. Y mientras exista este tipo de personas, se cantará el *trágala*, que no es insulto, sino llamamiento a la unidad al amparo de la Constitución, de ahí que todos los buenos, “desde los niños/ hasta los viejos”, entonen la canción. Pero la acción lleva a la violencia contra los serviles: de sus pellejos se harán portafusiles los liberales, se les dará “un cordelillo para el pescuezo” y si no aceptan la Constitución, que mueran, que traguen “el sable corvo de un liberal”.

En el ambiente de guerra civil, patente en España a partir de la generalización, en 1822, del levantamiento de partidas armadas contra el régimen constitucional, el llamamiento a la violencia no fue una exclusiva del *Trágala*. Muchas canciones, tanto del bando liberal como del absolutista (o realista), hicieron lo propio. Alcalá Galiano — por limitarnos al bando liberal — recuerda algunas, cantadas por los soldados. Una

decía: “Diga usted que viva Riego/ y si no le degollamos.” Otra: “Constitución o muerte/ esta es nuestra divisa/ si algún servil la pisa / la muerte sufrirá.” Y dirigiéndose a los absolutistas, se decía en una tercera: “Si queréis sangre/ sangre tendremos. / La verteremos/ y sangre habrá/ Pero mezclada/ con sangre nuestra/ veréis la vuestra/ cuál correrá”¹³. El llamamiento a la muerte de los absolutistas (estos hicieron lo propio en sentido contrario, quizá en términos más desabridos) no fue exclusivo de las canciones. También lo contienen piezas teatrales de título inequívoco, como la siguiente: *El alcalde liberal o el cazador de serviles*¹⁴

Origen

Todos coinciden en que el *Trágala* nació en Cádiz. Según los ayudantes de Riego¹⁵, primeros difusores de la canción en España, fue exactamente el 10 de marzo de 1820¹⁶. Alcalá Galiano, presente en la ciudad en ese momento, no titubea a la hora de fijar su origen: “Cádiz fue la cuna de tal mal engendro. No sé a quien se debe la letra. La música era, con alguna alteración, quizá, la de unas malas coplillas satíricas que solían cantarse poco antes y cuyo estribillo decía:

Tú que no puedes
llévame a cuestras.¹⁷

Este estribillo recuerda el *Capricho* 42 de Goya, rotulado de igual forma: “Tú que no puedes”. Pero la coincidencia con Goya no se limita a esto, pues el pintor tituló otro *Capricho*, el n° 58, “Trágala perro”. Ambos, según la explicación del manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, se refieren a temas contenidos en la canción del *Trágala*. El comentario del n° 42 es como sigue: “Los pobres y clases útiles de la sociedad son los que llevan a cuestras a los burros, o cargan con todo el peso de las

¹³ Alcalá Galiano, *op. cit.*, p. 420.

¹⁴ Ana M^a Freire López, “El teatro político durante el reinado de Fernando VII”, in *Historia de la Literatura, siglo XIX (I)*, vol. dir. por Guillermo Carnero, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, p. 295.

¹⁵ Lo afirman en un artículo comunicado al periódico *Miscelánea*, el 6-9-1820 (cit. por Gil Novales, *Las sociedades...*, *op. cit.*, p. 128).

¹⁶ Ante las noticias de la buena acogida del pronunciamiento de Riego en diversas partes de España, los habitantes de Cádiz celebraron con regocijo, en la noche del 9 al 10 de marzo, el restablecimiento de la Constitución. En la mañana del 10, los soldados acantonados en la ciudad recibieron orden de salir de sus cuarteles. Dispararon contra la multitud en la plaza de San Antonio y persiguieron a la gente por las calles, causando varios muertos. El incidente causó gran impresión y fue considerado por los liberales del Trienio como uno de los hechos heroicos del pueblo a favor de la libertad.

¹⁷ Alcalá Galiano, *op. cit.*, p. 420.

contribuciones del estado”. Y el del nº 58: “No le echan mala lavativa a cierto Juan Lanas unos frailes que galantean a su mujer, y le ponen un taleguillo al cuello a manera de reliquia para que se cure y calle. La mujer se ve detrás cubierta con un velo, y un monstruo de enorme cornamenta preside la función, autorizándolo todo nuestro Padre Prior”¹⁸. Los dos *Caprichos* de Goya aluden a dos temas centrales de la canción del *Trágala*: los abusos de los pancistas y los de los frailes (como ha quedado dicho, la canción identifica a unos con otros).

El desconocido creador de la canción (sea un individuo o colectivo) quizá tuvo en mente estos *Caprichos*. En cualquier caso, “trágala” se utilizaba a comienzos del XIX en España en el sentido de imponer algo y el sintagma “trágala perro” lo había empleado, por ejemplo, el padre Isla en *Fr. Gerundio de Campazas*. En el “Prólogo con morrión” escribió: “-Oh, señor, que en las misiones se comete un sinnúmero de sacrilegios! -Pase, aunque sea a trágala perra, el sinnúmero. Pero ¿juzga vuestra reverendísima que se cometen pocos en el tiempo de la confesión y de la comunión pascual?”¹⁹

La canción del *Trágala* se popularizó a raíz del incidente ocurrido el 3 de septiembre de 1820 en el Teatro del Príncipe de Madrid, con motivo del homenaje a Riego. El general llegó a Madrid días después de que lo hubieran hecho otros dos héroes de la Isla, Arco-Agüero y Quiroga, a quienes se tributaron grandes agasajos. La Sociedad de la Fontana de Oro, que recibió a Riego como socio, organizó en su honor una comida, que transcurrió con toda normalidad, y una función, a continuación, en el Príncipe. Según una carta del destacado militar y político exaltado José María Torrijos a Gaspar Vigodet, capitán general de Castilla la Nueva, se representó un drama titulado *Enrique III de Castilla*, que suscitó la exaltación y patriotismo de los espectadores y, luego, se cantaron el *Himno de Riego* y ciertas coplas. Algunos solicitaron que se incluyera el *Trágala*, pero el Jefe Político de Madrid lo impidió. Entonces el público — afirma Torrijos — comenzó “a reclamar descompasada y furiosamente, pidiendo de nuevo la dicha canción”, argumentando que era esta “la voluntad general” y sería una arbitrariedad prohibir la canción, “y pues que se había anunciado que habría canciones

¹⁸ Edith Helman, *Trasmundo de Goya*, Madrid, Alianza, 1983, p. 221 y 224-225.

¹⁹ José F. de Isla, *Obras escogidas*, Madrid, BAE, 1945, T. I, p. 64.

patrióticas, sin fijar cuál, querían fuese esa.”²⁰ El público se agolpó ante el palco del Jefe Político, “y trató de arrollar su persona y tal vez hacerla perecer”, pero fue protegido por algunos oficiales²¹. Luego, en la calle, las gentes “querían llevar a efecto su venganza del insulto que decían había hecho [el Jefe Político] al pueblo”²². Como consecuencia de este incidente —afirma Gil Novales—, Riego fue desterrado a Oviedo y sus ayudantes a distintos lugares: Manuel Velasco a Zamora, Salvador Manzanares a Barcelona, San Miguel a Valladolid y el capitán Núñez a San Sebastián.

De la carta de Torrijos no se colige que fuera cantada la canción en aquella ocasión dentro del teatro. Enriqueta Astur lo niega taxativamente²³, basada en Evaristo San Miguel, quien, en su libro: *Vida de D. Agustín de Argüelles*, mantiene que aquel día no llegó a entonarse la canción en el teatro. Informa San Miguel que *El Trágala* se había cantado en el Príncipe, sin dar lugar a incidente alguno, pero unos días antes, el 31 de agosto²⁴.

Riego, a su vez, ofreció su propio testimonio acerca del incidente. En *Vindicación de los extravíos imputados al General D. Rafael del Riego el 7 de septiembre en las Cortes*²⁵, dice que el *Trágala* nació en Cádiz (“adoptada generalmente por el pueblo de Cádiz para desahogo de sus sentimientos liberales”) y fue cantada por las calles de Madrid antes de la función del Príncipe. Él asistió a esta función sin saber qué se cantaría. Primero estuvo en el palco del Jefe Político y luego subió al del Ayuntamiento, a requerimiento del alcalde de Madrid. Y puntualiza: “aquí me hallaba cuando algunos del concurso, sin la más leve insinuación de mi parte, clamaron por la letrilla; y al oír la voz de la autoridad superior *No se canta* [cursiva en el original] dejé inmediatamente el teatro para restituirme a mi habitación”. En una nota enviada al periódico *Miscelánea*,

²⁰ Todos los testimonios sobre el incidente coinciden que en el programa del teatro se anunciaba la representación de la obra mencionada y el canto de canciones patrióticas, sin indicar cuáles.

²¹ Según Bayo, *op. cit.*, p. 198, protegieron al Jefe político “dos oficiales de la milicia nacional, y otros dos de la guarnición de la plaza.” Alguno de estos militares pudo ser Torrijos.

²² La carta de Torrijos es reproducida por A. Gil Novales, *Las sciudades...*, *op. cit.*, p. 126-127, historiador que mantiene que lo ocurrido en esa función teatral ha sido mal interpretado.

²³ E. Astur [Enriqueta García Infanzón], *Riego (Estudio histórico-político de la Revolución del año veinte*, Oviedo, 1984 (ed. facsimilar de la de 1933), p. 296-297.

²⁴ E. San Miguel, *op. cit.*, p. 139.

²⁵ Riego firma la *Vindicación* en Cangas de Tineo, octubre 1820 (la reproduce A. Gil Novales, *Rafael del Riego. La revolución de 1820, día a día*, Madrid, Tecnos, 1976, pp. 95-105).

sus ayudantes, sin embargo, mantienen que ellos cantaron, pero Riego no, lo que da a entender que el general estaba presente durante el canto²⁶.

Resulta difícil precisar con exactitud lo ocurrido el 3 de septiembre en el teatro del Príncipe, aunque la mayoría de los escritores del siglo XIX dan por hecho que allí se cantó el *Trágala* por primera vez en Madrid.²⁷ Se cantara o no en esa famosa función teatral (todo parece indicar que si no en el teatro, se hizo a continuación fuera del local), es evidente que a partir de entonces alcanzó gran popularidad. En ello influyó, sin duda, la algarabía organizada aquella noche, la presencia de Riego y, quizá de manera más determinante aún, el debate en las Cortes al día siguiente a propósito de este incidente, que varios diputados calificaron de grave altercado del orden público. En aquella sesión parlamentaria, que a juicio de Dérozier resultó fundamental en la evolución de la política nacional porque marcó la división en las filas liberales²⁸, dijo el conde de Toreno: “¿Es acaso libertad que a un ciudadano pacífico se le obligue a cantar en la calle, no digo una canción, el *Credo* mismo, cuando no quiere o no puede? Diviértanse los que gusten, canten en buena hora; mas no sirvan sus canciones de pretexto para perturbar el orden, ni obligar a entonar sus jácara a los que no quieren.”²⁹

Con su preocupación por el orden, Toreno expresaba la opinión del liberalismo moderado, contrario a manifestaciones populares demasiado entusiastas. Los llamados liberales exaltados, por el contrario, tomaron el *Trágala* con otra disposición y algunos la asumieron como algo propio.

El canto popular

²⁶ A. Gil Novales, *Las sociedades...*, op. cit., p. 128.

²⁷ Según Alcalá Galiano (op. cit., p. 420), se entonó la canción en cuestión por indicación de Riego. Modesto Lafuente (op. cit., p. 261) da como cierto que la cantaron los ayudantes de Riego, que este se unió a ellos y que la muchedumbre repitió los estribillos “con frenética alegría”. Lafuente indica que la reacción del Jefe Político tuvo lugar cuando se inició el canto, a la vista del desorden ocasionado. Estanislao de K. Bayo (op. cit., p. 198) atribuye la iniciativa a un ayudante de Riego, que se levantó y “entonó por primera vez en Madrid el *Trágala* perro...”; Riego presenció el acto “a sangre fría”. Mesonero Romanos (op. cit., p. 192), que asimismo mantiene que fue esta la primera vez que se oyó la canción en Madrid, dice que los ayudantes de Riego la distribuyeron posteriormente entre el pueblo.

²⁸ Albert Dérozier, *Manuel José Quintana y el nacimiento del liberalismo en España*, Madrid, Turner, 1978, p. 744.

²⁹ *Congreso de los Diputados, Diario de Sesiones. Legislatura de 1820*, sesión del 4-9-1820, (ed. CD-ROM, p. 818)

En los años del Trienio Liberal se canta el *Trágala* durante los viajes triunfales de Riego por España³⁰ y, en general, en casi todas las ocasiones en que los habitantes de algún lugar hacen una crítica, expresan una exigencia o se pronuncian contra algo, en especial cuando se trata de una persona, bien porque no se está de acuerdo con su gestión, bien porque se rechaza su nombramiento para algún cargo. También se utiliza como desahogo tras algún incidente interpretado por el pueblo como acto represivo. Quizá la canción nació por esta razón, tras los referidos sucesos de Cádiz de marzo de 1820. Lo mismo sucede en 1821, en el transcurso de la llamada “batalla de las Platerías”, en que una manifestación a favor de Riego fue disuelta por la fuerza en Madrid. Dice Lafuente que en esa ocasión la población de la capital cantó el *Himno de Riego* y el *Trágala* ante las casas de los considerados responsables del atropello, el capitán general Morillo y el jefe político San Martín, “concluyendo con apedrear y romper los faroles y cristales”, y que algo similar ocurrió en otras ciudades³¹. En definitiva, según Alcalá Galiano, el *Trágala* “vino a ser cencerrada de la cual se hacía uso con profusión para insultar primero a los anticonstitucionales, y después a los reputados constitucionales tibios”, de ahí sus funestas consecuencias, añade³².

Generalmente, el canto del *Trágala* iba acompañado de otras canciones de las consideradas patrióticas y, según ciertos testimonios, no faltaban a veces las que injuriaban a Fernando VII, como el *Layrón, layrón, muera todo Borbón*³³

El *Trágala* fue canción utilizada en muchas manifestaciones políticas populares para expresar rechazo al absolutismo o censurar a toda persona o institución que mostrara tibieza en asumir el sistema constitucional, actitud esta última identificada por algunos con todo aquello que no coincidiera con el liberalismo exaltado. La canción es, por tanto, expresión de un sentimiento de crítica socio-política, pero en realidad, más que otra cosa, sirvió de desahogo de la multitud. En opinión de la mayoría y, en particular, de Fernando VII, era una canción ofensiva. Evaristo San Miguel, sin embargo, es de los pocos que no le atribuye ese carácter. A su juicio, era “un canto de triunfo dirigido a los serviles [...] que no tenía nada de insultante ni para el Rey, ni para

³⁰ Por ejemplo, un contemporáneo dice que en Aragón hasta los viejos y niños la aprendían para recibir a Riego (A. Gil Novales, *Las sociedades...*, *op. cit.*, p. 230).

³¹ Lafuente, *op. cit.*, p. 232.

³² Alcalá Galiano, *op. cit.*, p. 420.

³³ Así consta en un impreso publicado en Francia, escrito por Clausel de Coussargues (Archivo General de Palacio, Papeles Reservados de Fernando VII, T. 21, f. 80-81).

los mismos liberales”³⁴. No parece que el objetivo de la canción fuera incitar a la defensa de la Constitución (esta función la cumplen otras canciones, en particular el *Himno de Riego*), ni ganar prosélitos para el régimen constitucional, sino ante todo intimidar a sus enemigos. El canto del *Trágala* es un acto festivo y crea, en ciertas ocasiones, un ambiente similar al de otras manifestaciones populares de igual signo, como las corridas de toros³⁵. El *Trágala* formó parte del ritual de la cultura liberal popular, de ahí que se entone en muy diversos lugares y actos (calle, teatro, fiestas...).

No se puede reducir el significado del *Trágala* a la mera protesta o al insulto. La canción expresa un estado de ánimo muy característico del combate político del Trienio, resultado de la unión de la cultura constitucional (nueva) y la anticlerical (con raíces históricas). Puede ser interpretada como uno de tantos exponentes de la toma de conciencia política (todo lo elemental que se quiera) por parte de las capas populares y como signo del cambio operado durante el Trienio en el anticlericalismo español. De la crítica al clero propia del Antiguo Régimen, basada en señalar los vicios morales de los eclesiásticos, se pasa a promover el ataque al clero por ser enemigo de la libertad y sostén visible del absolutismo. Es decir, el canto plasma la aspiración popular a una nueva existencia libre del control clerical y por eso se convirtió en integrante importante del anticlericalismo político español de los siglos XIX y XX³⁶.

El *Trágala*, por consiguiente, es una interpretación popular de la política. Quizá una de las más claras y eficaces, por tratarse de una canción. Como ha escrito Serge Salaün, aunque refiriéndose a otra situación histórica, “canciones e himnos poseen una ventaja indudable sobre todas las demás expresiones culturales, las ejecutan las masas”; además unen: la colectividad participa en la causa común³⁷. Sin autor conocido de letra y música, el *Trágala* es — como otras canciones patrióticas³⁸ — una creación popular; a ella recurren grupos o individuos, dotados de libertad para introducir las variantes que crean oportunas, para definir y expresar a su manera los acontecimientos y la situación

³⁴ E. San Miguel, *op. cit.*, p. 139.

³⁵ Apunta Bayo, *op. cit.*, p. 198, que cuando — según él — se cantó el *Trágala* en el Príncipe, en medio de gran algazara y vítores a Riego, el teatro se convirtió “en una plaza de toros”.

³⁶ Véanse, en este sentido, las observaciones generales de Demetrio Castro Alfín, “Cultura, política y cultura política en la violencia anticlerical”, in Rafael Cruz y Manuel Pérez Ledesma (eds.), *Cultura y movilización en la España contemporánea*, Madrid, Alianza, 1997, p. 86-87 y, sobre todo, p. 96.

³⁷ S. Salaün, *La poesía de la Guerra de España*, Madrid, Castalia, 1985, p. 125.

³⁸ Alcalá Galiano, *Op. cit.*, p. 419, expuso perfectamente esta situación: “en cada ciudad de mediana nota componía un liberal, más o menos celoso que buen poeta, su canción patriótica, no faltando organista o aficionado que le pusiese música.”

política. En este punto, su diferencia del *Himno de Riego* es acusada, pues es sabido que este último fue resultado de un encargo expreso de Riego, cuya letra compuso Evaristo San Miguel y la música un profesional, aunque los estudiosos no se han puesto de acuerdo aún de quien se trata exactamente³⁹. Por lo demás, esto no fue obstáculo para que inmediatamente, por su uso, el *Himno* se convirtiera en un canto muy popular, quizá el más popular durante el Trienio, y se introdujeran en su letras múltiples variantes, como sucede en el *Trágala*.

El *Trágala* y la movilización política

El pueblo canta el *Trágala* para exponer su opinión cuando lo considera necesario, pero el canto no es siempre espontáneo. A veces está inducido por la élite política y militar. Fueron los ayudantes de Riego, oficiales del ejército, quienes, como sabemos, dieron a conocer la canción en Madrid y contribuyeron a su popularidad y, en general, Riego fomentó las canciones patrióticas entre “sus compañeros de inferior clase” para crear entusiasmo, satisfacción y desahogo⁴⁰. Por otra parte, existen amplios testimonios sobre el uso del *Trágala* en actos organizados por la élite política exaltada. Se canta al finalizar las sesiones en muchas tertulias patrióticas y en toda clase de actos públicos⁴¹.

La popularidad de la canción da lugar, asimismo, a determinados usos por parte de escritores cultos. “Trágala” — ha observado Fernando Durán — se convierte en “palabra que compendia en sí misma un manifiesto moral de lo que significaba el liberalismo extremo del Trienio [...]. En esa palabra, en su brusquedad soez y en su violenta irracionalidad, se agrupa apretadamente el conflicto nacional del día con insuperable concisión. Clararrosa lo vio con claridad y se aferró al *trágala* como a una

³⁹ Sobre la autoría y significado del *Himno de Riego*, vid. referencias bibliográficas en E. La Parra, *Los Cien Mil Hijos de San Luis. El ocaso del primer impulso liberal en España*, Madrid, Síntesis, 2007, p. 235.

⁴⁰ Alcalá Galiano, *Op. cit.*, p. 418.

⁴¹ Véase, por ejemplo, lo ocurrido en la Sociedad Patriótica del Carpio (cit. por Gil Novales, *Las sociedades... op. cit.*, p. 483). Además, según otros estudiosos, “...en las fiestas patrióticas de Madrid y provincias eran elemento obligado y principal la representación de *Lanuza*, y sus frases, recibidas con aplauso por las personas cultas, electrizaran a la ignorante muchedumbre, que salía de allí animada para dar un ¡viva! al Ministerio exaltado y entonar el sonoro “trágala” (F. Blanco García, “Triunfos del Romanticismo. El duque de Rivas”, en *La literatura española en el siglo XIX*, Parte primera, Madrid, 1909, p. 129-153, p. 132 (edición digital en www.cervantesvirtual.com)).

bandera”⁴². En efecto, en 1821, el ex fraile José Joaquín de Olavarrieta, “Clararrosa”, convertido en destacado publicista, dio a conocer un *Diccionario Tragalológico o biblioteca portátil de todo lo tragable por orden alfabético*, constituido por los artículos del mismo autor aparecidos anteriormente en el *Diario Gaditano*. A la hora de exponer su manera de entender los conceptos básicos del momento (religión, intolerancia, patria, ley, libertad, opinión, insurrección, etc.), Clararrosa recurre al neologismo “tragalológico”. Construye su diccionario — observa Durán⁴³ — de acuerdo con una nueva ciencia: la “tragalogía”, que es un enciclopedismo que pretende compendiar todos los saberes, pero de una forma festiva y consumible — tragable — por propios y extraños. La obra, en conjunto, es claramente provocativa.

Desde el *Diario Gaditano*, Clararrosa también propuso, entre bromas y veras, que se le diera el nombre de *Plaza de Trágala* a un nuevo espacio en el centro de Cádiz, en el terreno ocupado por la huerta del convento de los franciscanos descalzos, comprada por la ciudad para instalar un mercado de abastos⁴⁴. Algunos habían sugerido otros nombres, entre ellos “Plaza de Riego”, pero Clararrosa lo desecha, porque “el nombre del general Riego es verdad que recuerda la memoria de su gloriosa revolución, pero nada puede decirnos de muchas circunstancias y episodios que ocurrieron en ella”. Considera, por el contrario, apropiado el de *Trágala* “porque su significado envuelve de un modo remarcable las hazañas de Riego, la confusión de los serviles fanáticos y supersticiosos, que fue el primer resultado, y porque el pueblo de Cádiz, de toda la nación y el de toda Europa describe bajo de una sola palabra toda la historia de nuestra regeneración”. Clararrosa insiste: esta palabra “envuelve en sí tantos conceptos cuantos son suficientes para dar una idea exacta de la historia de nuestra gloriosa revolución”. Dice luego, con evidente exageración, que la voz “trágala” ha sido adoptada en todos los idiomas de Europa para significar una revolución política “verificada contra los tiranos y esclavos sin efusión de sangre”.

No puede decirse con mayor claridad. Según Clararrosa, la palabra “trágala” significa la revolución española de 1820, evoca a todos sus héroes (no solo a Riego),

⁴² Fernando Durán López, Introducción a José Joaquín de Clararrosa, *Diccionario tragalológico y otros escritos políticos (1820-1821)*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2006, p. 69.

⁴³ F. Durán López, *op. cit.*, p. 72.

⁴⁴ Artículos publicados los días 10, 11 y 12 de abril de 1821 (reproducido en Clararrosa, *Diccionario...*, *op. cit.*, pp.186-189). La plaza, finalmente, fue denominada “Plaza Nueva” y, más tarde, “Plaza de la Libertad”.

expresa la repugnancia con que fue tomada la revolución por sus contrarios y denuncia la violencia y contradicción de aquellos egoístas que en el sistema de despotismo aseguraban las comodidades de su existencia...”. Además, la rotulación con esa palabra de aquella plaza de Cádiz era una forma de proclamar los resultados futuros de la revolución: un terreno de los regulares — la huerta — se destinaba al servicio público, a mercado, es decir, se anunciaba la secularización de bienes.

Del *Trágala* no se sirvieron únicamente los liberales exaltados. La canción fue, asimismo, instrumento de los agentes absolutistas para fomentar desórdenes y desacreditar la Constitución. Fue un canto propiciado desde palacio (el palacio real) para fomentar la “anarquía” y desacreditar al régimen constitucional ante los españoles de orden (los propietarios, los moderados) y ante los gobiernos de Europa. El autor de la *Historia de Fernando VII* alude en distintas ocasiones a las algaradas promovidas por los agentes de Fernando VII “para desacreditar la libertad” fomentando la “anarquía”⁴⁵, extremo confirmado por diversos estudios actuales sobre el Trienio. No hay duda de las asonadas, gritos callejeros y desórdenes promovidos por distintos agentes del absolutismo⁴⁶ y cabe suponer que no faltara en esas acciones el canto del *Trágala*. De esta manera, se convierte en un medio para ganar enemigos de la Constitución, en particular entre las gentes de orden, como subrayaron, entre otros, Alcalá Galiano y Modesto Lafuente⁴⁷.

Durante el Trienio Liberal, los objetivos perseguidos con el uso del *Trágala* fueron, por tanto, muy variados, hasta llegar a ser completamente contrarios. Incluso se compusieron “trágalas” absolutistas⁴⁸. El fin del constitucionalismo, en 1823, no implicó el olvido de la canción. A lo largo del siglo XIX, la cantaron los republicanos a los monárquicos, los anticlericales al clero y, en general, las izquierdas a las derechas. Durante la Segunda República y, de forma especial, en la Guerra Civil, el *Trágala* volvió a ser la canción popular de sus orígenes y se entonó, como entonces, con varias letras, algunas de ellas idénticas a las de la época del Trienio⁴⁹.

⁴⁵ Bayo, op. cit., p. 199.

⁴⁶ Vid. C. Morange, “José Manuel Regato. Apuntes sobre la policía secreta de Fernando VII”, in *Siete calas en la crisis del Antiguo Régimen español*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990, p. 151-206.

⁴⁷ M. Lafuente, *Op. cit.*, p. 251.

⁴⁸ Algunos ejemplos de *trágalas* absolutistas, con letra en realidad muy poco inspirada, pueden verse en Archivo General de Palacio, Papeles Reservados de Fernando VII, T. 21, f. 208).

⁴⁹ Véase Carlos Palacio, *Colección de canciones de lucha*, Valencia, 1996 (1ª ed. Valencia, 1939).

Emilio La Parra López, Universidad de Alicante

Apéndice. Letras del *Trágala*⁵⁰

Versión 1⁵¹

Los milicianos Y madrileños La bienvenida Le dan a Riego Y al que le pese Que roa el hueso, Que el liberal Le dirá eso: Trágala, trágala, trágala (bis) Trágala perro	Riego, Quiroga, Agüero y Baños El servilismo Van sofocando Y al que le pese... Se acabó el tiempo En que se asaba Cual salmonetes De carne humana Y al que le pese...

Versión 2⁵²

Coro	Coro	Coro
	Trágala...	Trágala
Tú que no quieres lo que queremos, la ley preciosa do está el bien nuestro Trágala, trágala Trágala perro Solo	Solo ¡O ley de vida para los buenos! que ya no sufres en nuestro suelo Ni casa negra, ni jueces negros, ni el absoluto	Solo Dicen que el trágala es insultante pero no insulta sino el tunante. Y mientras dure esta canalla no cesaremos

⁵⁰ Se ofrecen a continuación distintas versiones de algunas de las letras del *Trágala*. No he podido confirmar cuál pudo ser la original y no parece que pueda considerarse como tal la que figura en la partitura manuscrita (sin fecha, aunque corresponde a los años del Trienio Liberal), conservada en la Biblioteca Nacional (Madrid), reproducida aquí como “Versión 1”. Palau, en su *Manual del libero español e hispanoamericano*, consigna una edición impresa, con el título: *Canción patriótica del “trágala, trágala, perro”, cantada por el general Riego en el coliseo de la Cruz de esta Muy Heroyca Villa*, Madrid, 1820, reimpresa en Barcelona en el mismo año, título, por cierto, que induce a confusión.

⁵¹ *Canción Patriótica del Trágala para forte piano* (partitura musical), Cádiz, Librería Hortal y Compañía, s/f, Ms. 3 páginas (Biblioteca Nacional, Madrid, Manuscritos, MC/5307/50).

⁵² Cabrerizo, *Op. cit.*, pp. 45-47: “A los pancistas” (incluye partitura musical, sin paginar, con el título: “Trágala. Canción a los Pancistas”).

No ya te engañe mal deseo... que en mil visiones te trae inquieto	bárbaro cetro. Coro Trágala...	de decir trágala tu Coro Trágala...
Tus esperanzas no hallarán puerto que la ley todos los ha desecho	Solo Busca otros hombres otro hemisferio busca, cuitado, déjanos quietos Donde no sabe que a voz en cuello lo que vivieres te cantaremos	
Coro Trágala...		
Solo		

Versión 3⁵³

Coro Desde los niños, hasta los viejos, todos repiten Trágala, perro	Solo También se frustran vuestros proyectos, necios feotas, ⁵⁴ rusos y suecos. Que presumíais con todo empeño aherrojarnos cual viles siervos
Solo Trágala dicen a los camuesos que antes vivían del sudor nuestro. Ya se acabaron aquellos tiempos: Ea, mamola, no hay más remedio	Coro Trágala... Solo Cámaras nunca, Cámaras nunca, en jamás veto en jamás veto O ley o muerte y viva Riego Burlados quedan así no menos, y y cabizbajos, los anilleros.
Coro Trágala...	
Solo Acabó el dulce chocolateo que antes teníais O ¡reverendos! Y el ser los solos	

⁵³ Cabrerizo, *Op. cit.*, pp. 52-54. Esta versión la da también Alcalá Galiano, *op. cit.*, p. 426.

⁵⁴ Alcalá Galiano, en lugar de "feotas", pone "ilotas".

casamenteros
y algo más, cuando
podíais serlo

Coro
Trágala...

Versión 4⁵⁵

De los pellejos
de los serviles
hemos de hacernos
portafusiles
Y al que le pese
que roa el hueso
y un cordelito
para el pescuezo

Trágala, trágala
tú servilón
tú que no quieres
Constitución

Se acabó el tiempo
en que se asaba
cual salmonete
la carne humana.
Los liberales
dicen a eso
al que le pese
que roa el hueso.

Versión 5⁵⁶

a) Letrilla original

c) Arreglo para bandas de música

Por los serviles

Antiguamente

⁵⁵ Général Saint-Yon, *Le deux Mina, chronique espagnole du dix-neuvième siècle*, Paris, 1840, T. III, apéndice (incluye partitura musical). Reproducen esta versión A. Gil Novales, *El trienio liberal*, Madrid, Siglo XXI, 1989, p. 103-104 y, con añadidos, A. M. Moral Roncal, *El reinado de Fernando VII en sus documentos*, Barcelona, Ariel, 1998, p. 104.

⁵⁶ Mesonero Romanos, *op. cit.*, p. 192. E. Astur, *op. cit.*, p.296, considera que esta versión es más o menos la original.

no hubiera unión,
ni, si pudieran
Constitución;
Pero es preciso
roan el hueso
y el liberal
les dirá eso:

Trágala...
Trágala, trágala
Trágala, trágala
Trágala, perro

b) Variantes posteriores

Trágala o muere
tú, servilón,

tú, que no quieres
Constitución.
Ya no la arrancas
ni con palancas,
ni con palancas
de la Nación

a los chiquitos
se les vestía
de frailecitos.
Pero en el día
los liberales
visten los suyos
de nacionales.

Trágala, trágala, etc.
Trágala, trágala, servilón
Traga la Constitución

d) E. ASTUR añade la siguiente estrofa a esta versión

Agua en la fuente
mira primero
si hay allí gente,
pues al beberla
puedes tragar
el sable corvo
de un liberal.

Versión 6⁵⁷

Al que le pese, que roa el hueso
volver a vernos,
perecer todo,
jurar debemos
que el liberal le dirá eso:
Trágala, trágala, trágala,
Trágala, trágala, perro.

Los Milicianos
y madrileños
la benvenida
le dan a Riego

Y al que le pese...

Riego, Quiroga,
Agüero y Baños,
el servilismo

Antes que esclavos
volver a vernos,
perecer todo,
jurar debemos

Y al que le pese...

Ya no hay vasallos,
ya no hay esclavos,
sino españoles
libres y bravos.

Y al que le pese...

Se acabó el tiempo
en que se asaba,
cual salmonete,
la carne humana.

⁵⁷ Gil Novales, *Las sociedades...*, op. cit., p. 129 (la toma de *Nueva colección de canciones patrióticas*, imprenta de Luis Cueto, Zaragoza, 1821).

van sofocando

Y al que le pese...

Versión 7⁵⁸

Dicen que le Trágala
es insultante
pero no insulta
más que al tunante

Trágala.... Y muere
Tú servilón
Trágala...
Tú que no quieres
La Constitución
Tintiri tin tin tin
mueran serviles
Tintiri tin tin tin
porque en España
se mueren los chinches

⁵⁸ Federico Olmeda (recopilador), *Canciones de la Guerra de la Independencia*, CD editado por Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz (Diputación de Valladolid), Madrid, Iberofón, 2003.

La réception populaire du théâtre au XVIII^e siècle

Avant d'entrer dans le vif du sujet, je voudrais faire remarquer que si nous nous intéressons aujourd'hui à la question de la réception pour mesurer la portée réelle d'un phénomène – mode, croyance, pratique –, les intellectuels du XVIII^e siècle, eux aussi, étaient sensibles à cette dimension, notamment au sujet du théâtre. Ainsi, si les *ilustrados* s'accordaient sur le constat d'une mauvaise qualité du répertoire et du jeu des comédiens, le débat naissait au moment d'en déterminer la cause : le théâtre est-il mauvais en Espagne parce qu'il se conforme aux goûts dépravés du public, ou parce que les auteurs et acteurs stimulent ce mauvais goût ? Autrement dit, est-ce la réception qui influence la production, ou bien l'inverse ? On peut lire l'affirmation de la première hypothèse dans le numéro 3 du *Diario estranero* de Nipho, du 19 avril 1753 (p. 41) : « En este inegable supuesto, yo nunca afilaré la pluma contra Cómicos, y Poetas, ni haré tinta de hiel para vituperar sus faltas, mientras no vea más racionales, instruidos, discretos, amantes de la rectitud, y veneradores de la honestidad a los Concurrentes al Teatro. » Ou encore dans le numéro 26 du *Diario de las musas* du 26 décembre 1790, à propos d'une pièce intitulée *La Virtud premiada* (p. 109) : « Verdaderamente es muy sensible que una manía popular arrastre los Autores Dramáticos de tal manera, que los oblique a abandonar las principales bellezas del arte, por una ridícula complacencia. » Mais d'autres témoignages – les plus nombreux, notamment à la fin du siècle – avancent le point de vue opposé, comme le montre cette affirmation que l'on trouve dans un compte-rendu de *El Sí de las Niñas* dans le *Memorial literario* (numéro 15, 30 mai 1806, p. 257) : « Si el vulgo tiene ideas estragadas de las artes, débelas a los autores

ignorantes. » Ou dans le *Pensamiento IX* du périodique *El Pensador* dans lequel au cours d'une discussion au théâtre avec un Américain, le narrateur s'exclame (p. 36) :

y luego vendrán los Poetas, que tienen por asiento el abastecer al Público de necesidades, y de barbarie, a decirnos, que componen malas Comedias, porque el Pueblo tiene el gusto estragado. ¡Bárbaros! No es el Pueblo quien tiene la culpa : es vuestra ignorancia, vuestra pereza, vuestra falta de gusto, y de instrucción.

C'est encore cette même idée que véhicule la fable de Tomás de Iriarte *El Asno y su Amo*, citée par le *Correo de Madrid* (numéro 27, 9 janvier 1787, p. 107), puisqu'on peut lire dans la dernière strophe :

Sepa quien para el público trabaja,
Que tal vez a la plebe culpa en vano :
si en dándola paja, come paja,
Siempre que la dan grano, come grano.

Ce qui va nous intéresser ici, ce n'est pas d'examiner les causes de l'état du théâtre ni de savoir si quelqu'un est « fautif » de ses défauts, ainsi que le faisaient les *ilustrados*. Mais nous tenterons de déterminer quelle était la posture du public « populaire » face à l'offre théâtrale, quelles étaient ses préférences et son attitude.

Pour cela, je me servirai principalement, en bibliographie critique, du travail mené par René Andioc dans son ouvrage *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín* (1970), travail à travers lequel il mesure le succès de chaque genre de pièces grâce à l'examen de la durée des représentations, du montant des recettes et de la fréquentation différenciée selon le type de places. Evidemment, comme il l'indique lui-même, les chiffres trouvés sont parfois difficiles à interpréter : la contenance des théâtres évolue, les prix augmentent, certaines circonstances entraînent des fluctuations importantes sans rapport avec la pièce à l'affiche (conditions météorologiques, concurrence entre le *coliseo* de la Cruz et celui du Príncipe, choix des intermèdes) et le système de billetterie de l'époque est très complexe (par exemple pour avoir accès aux *gradas*, il fallait d'abord payer l'entrée au *patio* à un premier guichet, puis payer un supplément à un second guichet). Mais la prudence et la précision avec lesquelles ces données sont analysées font de cette étude un instrument indispensable.

Précisons que si nous venons d'évoquer deux *coliseos* madrilènes, il en existe également un troisième, Los Caños del Peral. Mais il ne nous intéresse pas ici puisque, outre ses nombreuses années de fermeture au cours du siècle, il était destiné à la haute société et considéré comme « el primer teatro de la nación ».

En ce qui concerne les sources, je me suis principalement servie de la presse littéraire, dont les compte-rendus de pièces, les discours théoriques sur le théâtre ainsi que certaines lettres de lecteurs sont autant de témoignages – indirects, mais révélateurs – de la réception populaire du théâtre au XVIII^e siècle. Nous avons déjà cité quelques titres de publications – *Diario estranero*, *Diario de las musas*, *Memorial literario*, *El Pensador*, le *Correo de Madrid o de los ciegos* –, auxquels se rajouteront quelques autres comme la *Aduana crítica*, le *Caxón de sastre*, *El Hablador juicioso*, *Minerva o el Revisor general*, la *Espigadera* ou encore *El Censor*. De manière plus ponctuelle, je me référerai également à deux écrits de l'époque : *Los literatos en cuaresma* de Tomás de Iriarte (2005) et *La comedia nueva* de Leandro Fernández de Moratín (1994). Ces deux œuvres apportent en effet à leur manière – la première par un discours théorique sur le théâtre, la seconde à travers une pièce et ses personnages – un certain éclairage sur cette problématique.

La définition du public populaire

Pour pouvoir étudier ce qu'était la réception populaire du théâtre au XVIII^e, il est nécessaire de savoir qui est concerné par le terme de « public populaire ». Les classes aisées de la population en sont pour leur part évidemment exclues, mais le sont également *de facto* les couches les plus défavorisées. En effet, si le théâtre est accessible à un public large en comparaison avec les journaux ou – plus encore – les livres, il n'en reste pas moins qu'il n'est pas à la portée de tous. Rapportons-nous à l'analyse que fait René Andioc des prix et de leur valeur relative aux salaires dans un article sur « Organización y características de la actividad teatral » (1995, p. 306) :

Para presenciar la función de pie en el patio se cobraban diez cuartos por las comedias de teatro, y ocho, o sea, casi un real (equivalente a ocho y medio) por las sencillas en

1737¹, lo cual correspondía aproximadamente a la quinta parte del jornal de un herrero madrileño ; en 1781, el peón de albañil que cobraba cuatro reales diarios tenía que gastarse quince o diecisiete cuartos, según la clase de comedia que se representaba, es decir, del 40 al 50 por 100 de la paga [...]

Coût important, donc, et en augmentation au cours du siècle. Par conséquent, les populations les plus pauvres ne sont pas en mesure d'avoir accès aux *coliseos*. En revanche, les classes modestes, elles, étaient bien représentées puisque René Andioc estime qu'au début des années 1780, un Madrilène sur six allait au théâtre, alors que par exemple à Paris dans la première moitié du siècle c'était le cas d'un habitant sur huit. Surtout, il établit que sur la capacité d'environ deux mille personnes de chacun des deux *coliseos*, la moitié était constituée par les *gradas* et le *patio*, sans compter les quelques quatre cents places de la *cazuela* (Andioc, 1995, p. 310-311). Or ce sont bien là les places occupées par le public populaire, comme l'affirme le *corregidor* Armona dans ses *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España* (1785)¹ lorsqu'il explique que les *lunetas* et *aposentos* sont les « partes que siempre se ocupan por la Nobleza y el Pueblo Rico » alors que « la mayor parte de la cabida y la más barata está dada al Pueblo bajo », en évoquant cette fois le *patio*, les *gradas* (qui coûtent quelques *cuartos* de plus) et la *cazuela* (également un peu plus chère, et réservée aux femmes). Précisons qu'il arrive que des dames plus favorisées choisissent de s'installer à l'avant de la *cazuela* plutôt que de payer un *apuesto*, mais leur nombre est très réduit et par conséquent non significatif.

Cette division nette entre deux catégories de public est d'ailleurs corroborée par les commentaires des *ilustrados*. En effet, le petit groupe des spectateurs des *lunetas* et des *aposentos* est défini, sous la plume des publicistes de l'époque, en ces termes : « público instruido » aux « ojos perspicaces » (*Aduana crítica*), « hombres de buen juicio », « hombres sensatos y amantes de la propiedad del teatro » (*Memorial literario*), « personas instruidas, literatas, y de buen gusto », « los doctos » (*Correo de Madrid o de los ciegos*), « justos conocedores » (*Caxón de sastre*), « ojos sin catarata », « Espectadores imparciales » (*Diario extranjero*). Quant au groupe majoritaire des

¹ Nous reviendrons plus avant sur la distinction entre *comedias sencillas* et *comedias de teatro*.

¹ Antonio de Armona, *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España*, Real Academia de la Historia, Madrid, ms. 9-26-8-5042 et 5043, pliego 85. Cité par René Andioc, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes, Imprimerie Saint-Joseph, 1970, p. 38.

spectateurs populaires, les mêmes journaux le décrivent ainsi : « monstruo », « plebe » (*Aduana crítica*), « vulgo ignorante », « pueblo embobado » (*Memorial literario*), « público no instruido », « estragado vulgo » (*Correo de Madrid o de los Ciegos*), « sujeto descontentadizo », « populacho de los necios », « multitud desalumbrada » (*Caxón de sastre*), « la chusma de los Tontos », « los insensatos », « mal criados » (*Diario extranjero*). Manque de goût, d'éducation, de raisonnement sont donc les principaux défauts qui leur sont imputés. Citons pour finir un passage de l'*Hablador juicioso* où Joseph Miguel Flores y Barrera reproduit – sans le prendre à son compte – le discours habituel des *ilustrados* sur ce public populaire : « ¿Dónde está el Vulgo? [...] ¿Dónde está este monstruo, esta hidra de muchas cabezas, [...] esta fiera indómita, este animal necio, imprudente, y ligero, como le caracterizan los Filósofos, describen los Políticos, y observan los Viajeros en todos los Países extraños, y Cortes extranjeras ? » (1763, p. V).

Pour autant, la question de l'origine socio-professionnelle des spectateurs du *patio*, des *gradas* et de la *cazuela* reste difficile à déterminer, même si comme l'affirme René Andioc, on peut dans une certaine mesure se baser sur les pièces elles-mêmes pour approcher de plus près cette réalité (1995, p. 308-309) :

no cabe duda de que [...] cuando Ramón de la Cruz, en el sainete *El pueblo quejoso* (1765), hace que encarnen al « pueblo » – esto es, al público – del patio un peón de albañil y un maestro zapatero, o que salga al escenario un picapedredo que se proclama « vecino todas las tardes del patio » en *El regimiento de la locura* (1774), [...] no cabe duda, repito, de que se hacen eco de una realidad sin la cual no hubieran ofrecido ningún interés para los espectadores tantas referencias.

Leandro Fernández de Moratín, dans une lettre à Manuel Godoy du 20 décembre 1792, considère lui aussi que la présence de classes sociales inférieures sur scène est le reflet de leur présence dans la salle (1973, lettre 35):

Allí se representan con admirable semejanza la vida y costumbres del populacho más infeliz : Taberneros, Castañeras, Pellejeros, Tripicalleros, Besugueras, Traperos, Pillos, Rateros, Presidarios y, en suma, las heces asquerosas de los arrabales de Madrid ; éstos son los personajes de tales piezas. El cigarro, el garito, el puñal, la embriaguez, la disolución, el abandono, todos los vicios juntos, propios de aquella gente, se pintan con coloridos engañosos para exponerlos a vista del vulgo ignorante, que los aplaude porque se ve retratado en ellos.

Le choix des pièces

Examinons maintenant vers quels genres ce public populaire se dirige parmi la palette de représentations qui lui est proposée.

Emilio Cotarelo y Mori ainsi que Menéndez y Pelayo affirment que le peuple de l'époque se montrait largement fidèle aux œuvres du Siècle d'or. Il est vrai que certaines *comedias* caldéroniennes comme *El monstruo de los jardines* ou *La niña de Gómez Arias* connaissent un accueil favorable. Cela étant, même les plus appréciées ne restent pas à l'affiche longtemps, faute de remplir suffisamment les salles. Or c'est notamment le public populaire qui désavoue les pièces du Siècle d'or, ainsi que l'affirme René Andioc : « la courbe représentative des places à bon marché reste nettement en dessous de celle des places chères dans la plupart des cas et tombe même rapidement au-dessous de la ligne des 50 % » (1970, p. 42). Ainsi, la moyenne des recettes de la plupart des pièces de Calderón, que ce soit au théâtre de la Cruz ou à celui du Príncipe, ne dépasse jamais que très légèrement la moitié du maximum réalisable.

Un autre grand pan de l'offre de l'époque est constitué par le théâtre néo-classique. En se fondant en grande partie sur les théories d'Ignacio de Luzán, les *ilustrados* ont voulu – notamment à partir des années 1770 – réformer le théâtre espagnol vers plus de vraisemblance, plus d'enseignement moral. Parmi les normes à imposer on peut évoquer les fameuses trois unités, l'adéquation entre un personnage et son langage, une époque et ses costumes, la diminution drastique du rôle du *gracioso* et du nombre d'acteurs présents sur scène, etc. Dans la pratique, cette volonté s'est exprimée notamment par la traduction de pièces étrangères conformes à cette conception (sur impulsion du pouvoir), par l'écriture de nouvelles pièces et par la mise en place d'écoles de formation pour les acteurs. Sans entrer davantage dans la description de cette réforme, il nous importe de savoir si le public populaire s'est enthousiasmé pour les pièces qui en étaient issues. Or il s'avère que même les pièces nouvelles les plus célèbres n'ont eu qu'un succès populaire relatif. Prenons-en pour preuve la fréquentation de deux pièces de Moratín. La *Comedia nueva*, malgré un succès honorable, subit une « désertion rapide et massive du “vulgo” » (Andioc, 1970,

p. 250) puisque le taux de fréquentation pour les places populaires tombe à 50 % dès le deuxième jour pour ensuite descendre en deçà. Quant à *El Sí de las Niñas*, elle est présentée par plusieurs journaux comme le plus grand succès du siècle. Ainsi, les rédacteurs du *Memorial literario* (numéro 15, 30 mai 1806) écrivent à son propos : « jamás, sin ninguna excepción, se ha representado aquí drama alguno que se haya oído con más gusto, admirado con más entusiasmo, y elogiado tan universalmente por toda clase de espectadores ». On peut également lire dans le numéro 23 du 21 mars 1806 de *Minerva o el Revisor general* que « todo Madrid la sabe casi de memoria, y no la olvidará en mucho tiempo » (p. 104). Or s'il est vrai que les spectateurs ont tous montré de l'intérêt pour cette *comedia nueva*, la courbe des places populaires se montre nettement plus irrégulière que celle des places chères – qui se maintient quasiment toujours au-dessus de 90 % – puisqu'à partir du huitième jour de représentation, le taux de fréquentation descend autour de 60 %.

Si le peuple boude la quasi-totalité des pièces du Siècle d'or, et n'apprécie que quelques pièces bien spécifiques parmi le répertoire néo-classique, vers quelles pièces se tourne-t-il alors ? La distinction adéquate n'est en fait pas liée à une époque ou à un genre spécifique mais bien à l'opposition entre deux grands types de pièces : les *comedias sencillas o regulares* et les *comedias de teatro*. Les chiffres montrent que c'est cette seconde catégorie qui obtient les faveurs du public populaire, reste à savoir à quels types de pièces elle correspond. Le terme de *comedias de teatro* englobe en effet un grand nombre de genres théâtraux différents : *comedias de música* comme la *zarzuela*, *comedias militares*, pièces religieuses comprenant les *comedias de santos* aussi bien que les *autos*, *comedias de magia*. René Andioc affirme ainsi à propos de ces dernières, en citant les exemples de *Marta la Romarantina* ou *El mágico de Astracán* (1970, p. 66):

Ce sont les pièces populaires par excellence : riches ou pauvres, tout le monde afflue à la porte des « coliseos », et si l'occupation des places chères atteint ou avoisine 100 % durant un bon nombre de jours au point que la courbe qu'elle détermine s'apparente longtemps à une horizontale, celle des places à bon marché présente la particularité d'être plus importante que jamais, de sorte que sa propre courbe reste fort voisine de la précédente, souvent la rejoint [...] et parfois la dépasse ; il arrive en effet que la limite du maximum des places populaires soit franchie, c'est-à-dire que le sommet de la courbe crève le plafond des 100 %.

En fait, les frontières entre tous ces genres sont parfois bien ténues : la musique s'invite dans les *autos sacramentales*, les scènes de batailles dans les *comedias de santos*, acte miraculeux et acte magique ne sont guère différents. Les caractéristiques des *comedias de teatro* transcendent donc les genres : ce qui les constitue, c'est le spectaculaire, l'importance accordée à la mise en scène. C'est ainsi que pour les *ilustrados*, les *comedias de teatro* ne sont que « lances de tapadas, ficciones de voz, escondrijos, trabacumientos, cuchilladas &c. » (*Memorial literario*, novembre 1788, 2^{ème} partie, numéro LXXIV, p. 507), « encantamientos, milagritos, apariciones, vuelos, hundimientos » (*Correo de Madrid o de los ciegos*, numéro 27, 9 janvier 1787, p. 107). Ils ne les dénomment d'ailleurs pas toujours *comedias* mais bien plutôt « títeres y niñerías » (*Memorial literario*, novembre 1787, 1^{ère} partie, numéro XLIX, p. 444), « vagatelas, y fruslerías » (*Caxón de sastre*, numéro 35, p. 280). Et si certaines pièces caldéroniennes ont connu un succès populaire au XVIII^e siècle, c'est en fait parce qu'elles s'apparentent à ces *comedias de teatro*.

Or la préférence du public populaire pour ces *comedias de teatro* est d'autant plus significative que jusqu'en 1799, les théâtres pratiquaient un tarif plus élevé pour celles-ci que pour les *comedias sencillas*. Reste à déterminer plus précisément quelles pouvaient-être les motivations de ce choix. Il semble évident que l'objectif premier des spectateurs populaires qui privilégiaient ce type de théâtre était le divertissement. Celui-ci passait par le goût de la réplique et du comique – assumé en grande partie par le personnage du *gracioso* –, par la contemplation des costumes comme le suggère Nipho – « más de quatro docenas de personas y de aquellas que hacen figuras, habrán ido a ver esta función teatral más por la decoración de los trajes que por la agudeza y acumen de los conceptos de Don Pedro Calderón. » (*Diario estrangero*, numéro 12, 21 juin 1763, p. 185) –, mais aussi et surtout par celle des décors et de la machinerie – ou *tramoyas* –. La définition que donne Ignacio de Luzán des *comedias de teatro* est d'ailleurs la suivante : « las que se representan con decoraciones, máquinas, y mutación de escenas » (*Poética*, livre III, chapitre 1). En accord avec les goûts du public, on observe donc d'une part l'évolution des décors comme l'affirme Joaquín Álvarez Barrientos : « Los teatros populares del siglo XVIII pasan de tener simples telones pintados, siempre iguales, a dotarse de bambalinas y otros elementos necesarios para

representar las comedias de teatro, aquellas de vistosa escenografía. » (1995, p. 367) Les lieux représentés sur scène se multiplient et se diversifient : « cadalsos, plazas, jardines, grutas, tormentas, marinas, bosques y selvas, carros triunfales, desfiles, infiernos, retablos, salones, templos » (Álvarez Barrientos, 1995, p. 371). Et d'autre part, on assiste à la transposition sur scène de toutes les avancées techniques du siècle. René Andioc écrit à ce propos (1970, p. 68-69) :

« Vuelo », « balancín », « rastrillo », « escotillón » : les mêmes termes reviennent régulièrement dans les états détaillés relatifs à la mise en scène de ces pièces. Ils désignent les machines destinées à soustraire personnages et objets aux lois de la pesanteur ; les héros s'élèvent dans les airs ou disparaissent sous terre ; des chars, des nefs, voire des palais ou des monts ou encore des groupes d'acteurs évoluent au-dessus de la scène.

Notons d'ailleurs que cette analyse existe déjà sous la plume des publicistes du XVIII^e siècle, comme on peut le voir par exemple dans le numéro XVII de *Minerva o el Revisor general* (26 novembre 1805, p. 153) : « Habiéndose adelantado mucho las artes mecánicas y químicas, es mas fácil entretener al pueblo con la imitación de un incendio, de una tempestad, de un naufragio, de un volcán, y con las vistas de una mina, o con un panorama, o un cuadro movable, que con una escena bien urdida, versificada, y representada. » Ce n'est donc pas étonnant que l'on retrouve dans le *Discurso imparcial y verdadero sobre el estado actual del teatro español* du premier numéro de *La Espigadera* plusieurs occurrences du terme *embelesar* pour décrire l'effet produit par les *comedias de teatro*. Les spectateurs sont littéralement envoutés par ces machineries, par ces incessants changements de décor. Dans ce cadre, *Los literatos en cuaresma* de Tomás de Iriarte peut nous apporter un témoignage très utile. En effet, un des personnages du livre – Don Silverio – fait un sermon sur le théâtre et décrit les attentes déçues du public, dans l'hypothèse de la représentation d'une *comedia* idéale. Est ainsi décrit un « rústico » qui cherche désespérément les machineries cachées : « Mira al suelo del tablado por si descubre señales de algún escotillón por donde haya de bajar en tramoya algún cómico. [...] Alza la vista hacia el techo del coliseo y no ve cuerda o maroma ni torno ni carrillo de pozo de que pueda inferir que hay algún vuelo. » (p. 188). Apparaît ensuite une spectatrice de la *cazuela* contrariée de ce que la pièce ne comporte pas d'actions provoquées par magie « sea nigromancia, quiromancia,

hidromancia, aeromancia, piromancia, geomancia, cleromancia, espatulomancia, u otra brujería de nueva invención. » (p. 190).

Aux côtés du divertissement, René Andioc émet l'hypothèse d'un autre motif dans le choix populaire des *comedias de teatro*, le désir de transgresser une barrière sociale (1970, p. 199-120) :

Que la « comedia de magia » permette de se livrer à une « orgie de puissance » ne paraît pas douteux : à travers le héros dont il partage les aventures, le spectateur s'affirme supérieur à tout et à tous, non seulement aux lois de la société, mais aussi aux lois de la nature, c'est-à-dire sans limitation d'aucune sorte. En cela, ce monde fictif déborde le cadre de la simple assimilation à la classe supérieure pour apparaître plus exactement comme le négatif fortement grossi, pourrait-on dire, de l'image que se fait le grand public de sa propre condition. C'est pourquoi les qualités essentielles des décors sont leur richesse et leur diversité, ou, si l'on préfère, leur abondance, signes extérieurs d'une promotion économique-sociale vue à travers le prisme de l'aliénation populaire [...] C'est par l'accumulation, la profusion même, autrement dit, de manière quantitative, que se manifeste surtout la richesse des décors [...]

Divertissement pur ou révélation d'un désir social, toujours est-il que la préférence populaire pour les *comedias de teatro* est très nette. Mais il y a un autre genre de pièces qui obtient également les faveurs des spectateurs du *patio*, des *gradas* et de la *cazuela* : les intermèdes. En effet, entre les différents actes des pièces étaient intercalées des représentations courtes : *entremés* entre la première et la deuxième *jornada* – remplacé par une *tonadilla* à la fin du siècle –, *sainete* entre la deuxième et la troisième. A ces deux intermèdes se rajoutaient parfois une *loa* – sorte de préambule pour l'inauguration d'une pièce ou le début d'une saison théâtrale –, un *fin de fiesta* quand la pièce ne comportait que deux actes, un *baile* ou pièce musicale à la fin du *sainete*. Et lorsque la pièce durait cinq actes, les intermèdes se multipliaient d'autant (Andioc, 1995, p. 298). Le choix des intermèdes pouvait d'ailleurs conditionner le succès d'une représentation. C'est ainsi que Nipho, dans son *Diario estranero*, écrit : « ya no se va al Teatro por la Comedia, sino por Sainetes, y Tonadillas » (numéro 8, 24 mai 1763, p. 123) et que Bernardo de Iriarte affirme qu'il n'est pas rare de voir partir les spectateurs avant la troisième *jornada*.² Les spectateurs y retrouvaient les composantes essentielles des *comedias de teatro* : profusion de bruits, de musique, de mouvements.

² Bernardo de Iriarte, « Informe » sur le théâtre, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 9327 (copie), fol. 10 v. Cité par René Andioc, *Sur la querelle du théâtre...*, op. cit., p. 48.

D'ailleurs comme on peut le voir dans les *Diarios* de Gaspar Melchor de Jovellanos, ce sont les mêmes composantes que l'on retrouve dans toutes les fêtes populaires : musique, éclairages ou feux d'artifices, salves d'artillerie. C'est pourquoi, comme le souligne Mireille Coulon (1996), les termes de *oyentes* ou d'*auditorio* laissent progressivement place à ceux de *mirones* ou *espectadores* : la représentation théâtrale devient spectacle total.

L'attitude du public populaire face aux représentations théâtrales

Si le peuple a des goûts spécifiques dans sa fréquentation du théâtre, il convient maintenant de voir qu'il a également une façon particulière d'aborder les représentations. En effet, conformément à la principale motivation du public populaire, le théâtre se retrouve investi comme un lieu de décontraction, loin du caractère un peu sacré que l'on a tendance à attribuer au théâtre.

Cela se traduit d'abord par une ambiance générale de bruit et de désordre. Jovellanos parle ainsi dans son ouvrage *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas* de « la inquietud, la gritería, la confusión y el desorden que suele reinar en nuestros teatros » (1997, p. 211). Moratín, dans sa *Comedia nueva*, place dans la bouche de ses personnages des descriptions très expressives de cette agitation : « algunas veces se ha levantado en el patio una mareta sorda que traía visos de tempestad. » (1994, p. 146, personnage de Don Pedro), « El ruido se aumenta ; suenan bramidos por un lado y otro, y empieza tal descarga de palmadas huecas y tal golpeo en los bancos y barandillas que no parecía sino que toda la casa se venía al suelo. » (1994, p. 151, personnage de Doña Mariquita). Et Flores y Barrera, lorsqu'il se moque du discours habituel des *ilustrados* contre le *vulgo* dans le passage de l'*Hablador juicioso* déjà cité, dit que ceux-ci prétendent que le public populaire est un « mar tempestuoso », un « huracán violento » (1763, p. V). On peut donc se demander quel sens donner au terme *calentar* lorsque dans le *Diario estranero*, Nipho indique que, contrairement à l'habitude, « los intermedios de Entremés y Saynete fueron algo tibios, y los Espectadores no quisieron calentar mucho los asientos » (numéro 2, 12 avril 1763, p. 28). D'ailleurs que règne le chaos, l'ensemble des règles édictées par des décrets royaux, et relayées par certains journaux,

vient le confirmer. On peut ainsi lire dans le *Memorial literario* de mars 1784 la liste suivante : « Órdenes que están mandadas observar en los Teatros de esta Corte ». Pour éviter « escándalos, alborotos y disgustos que pueden ocurrir en estos públicos festejos » (p. 107), les autorités tentent d'imposer d'entrer dans le silence, de ne pas fumer – « Que no se fume en parte alguna del Teatro, no solo pública, y a la vista del concurso, sino tampoco debajo de las Gradass, ni Corredores de Aposentos, ni escaleras de la Casa » (p. 109) –, de ne pas porter de chapeau, de ne pas interpeler les gens, de ne pas allumer de torche. Or la même ordonnance avait déjà été édictée en octobre 1766 et en mars 1771, preuve de la nécessité de ces mesures, mais aussi de leur inefficacité. La même liste de règles à suivre se répète dans le *Memorial*, avec quelques modifications : dénonciation des employés qui réservent des places aux plus offrants, entraînant ainsi des disputes dans le numéro de mars 1788, imposition d'amendes et de jours de prison pour toute parole ou action pouvant offenser la décence dans celui de mars 1790. Il semble même que les ouvreurs laissent s'installer plus de personnes qu'ils ne le devraient, comme le suggère Moratín dans sa *Comedia nueva* : « meter cuatro donde no caben más que dos es un despropósito ; pero lo que importa es cobrar a la puerta, y más que revienten dentro. » (1994, p. 145, personnage de Don Antonio). On comprend mieux pourquoi René Andioc pouvait dire que pour les *comedias de magia*, le taux d'occupation des places populaires pouvait parfois dépasser les 100 %.

Par ailleurs, la manière d'approuver ou de désapprouver une pièce est loin de se faire dans le calme, comme l'indique là encore la règle de l'Edit imprimé dans le *Memorial literario* de mars 1784 : « Que no se grite a persona alguna, ni a Aposento determinado ni a Cómico, aunque se equivocase » (p. 110). Les applaudissements et encouragements, « los vítores del populacho » (*Diario extranjero*, numéro 3, 19 avril 1763, p. 46), viennent ainsi perturber le déroulement de la pièce : « a cada paso le interrumpían con aplausos. » (Fernández de Moratín, 1973, lettre à Forner du 22 février 1792). Il en est de même pour les manifestations de mécontentement – cris, insultes, « silbos y ofrendas de pepinos » (*Correo de Madrid o de los ciegos*, numéro 371, 19 juin 1790, p. 148) –, si violentes que nombre de lecteurs prennent pitié des acteurs, comme le montre par exemple cette lettre de lecteur incluse dans le numéro 179 du *Correo de Madrid o de los ciegos* (9 juillet 1788, p. 1056) :

¿ Cómo ha de adelantar esta pobre gente, si el pueblo con sus vituperios la acobarda ? Si Vm. saliese a representar en una sala una relación de las comunes, y sobradamente decorada, y en vez de aplausos le emplumasen una nube de palmetadas de esta clase ¿ qué tal quedaría para repetirla ? ¡ verdaderamente que me enfurece quando a una infeliz Cómica que sale tímida, medio convulsa, y exprimiendo saliva por fuerza, a cantar su tonadilla, me la aplastan con tan endemoniados e irónicos aplausos !

Les moqueries n'ont d'ailleurs souvent rien à voir avec la pièce elle-même. En effet, le public madrilène connaît bien les acteurs, leur vie, et se plaisent par conséquent à préférer commérages et médisances, comme le souligne Clavijo y Fajardo : « Lo mismo es salir una Cómica al Tablado con un vestido rico, que empezar todo el pueblo a formar corrillos ; se examina el gusto y la invención ; se exagera el coste que ha tenido ; se adivina el sujeto que lo ha costado ; y se viene a parar en deducir consecuencias o sacar a plaza anécdotas falsas o verdaderas que destruyen la opinión del Caballero y no mejoran la de la Cómica. » (*Pensamiento XLVI*)³. De même, Moratín rapporte que dans une pièce religieuse où Marie, incarnée par María Ladvenant, répond à l'archange Gabriel « Comment cela sera-t-il, puisque je ne connais point d'homme ? », le public est gagné par l'hilarité générale.⁴ C'est d'ailleurs dans ce sens que dans sa pièce *Comedia nueva*, Moratín présente le personnage qui incarne symboliquement le public, don Serapio : « Ése es aquel bullebulle que hace gestos a las cómicas, y las tira dulces a la silla cuando pasan, y va todos los días a saber quién dio cuchillada. » (1994, p. 107, personnage de Don Antonio).

Satisfaction ou mécontentement, les réactions se font donc haut et fort. Mais plus encore lorsque les *chorizos* ou les *polacos* – partisans respectivement de la troupe de Manuel Martínez et de celle de Eusebio Ribera – s'en mêlent. Ceux que Cadalso qualifie de « turba multa » dans *Los eruditos a la violeta* enflamment en effet la salle. Samaniego, dans une lettre publiée dans le numéro XCII du *Censor* sous le pseudonyme de Cosme Damián, les décrit en ces termes (p. 455-456) :

los Chisperos, gente baladí, pero temible, que silban y aplauden por interés, y en quienes la inclinación o el odio, el aplauso o el vituperio no son un oficio de la razón sino del capricho [...] : que gritan, y se alborotan sin motivo, que turban e interrumpen el espectáculo sin objeto, que no saben disimular los descuidos, ni celebrar los aciertos,

³ José Clavijo y Fajardo, *El Pensador*, t. IV, *Pensamiento XLVI*, p. 123-124. Cité par René Andioc, *Sur la querelle du théâtre...*, op. cit., p. 396.

⁴ Leandro Fernández de Moratín, *Discurso Preliminar* a sus *Comedias*, BAE, II, p. 316. Cité par René Andioc, *Sur la querelle du théâtre...*, op. cit., p. 399.

que aplauden lo malo, y no aciertan a distinguir lo bueno [...] todo lo acechan, todo lo reparan, se levantan, se sientan, a todos incomodan, se echan de bruces, vuelven las espaldas, entran y salen, hablan, silban, tararean [...]

Indiquons au passage que cette attitude populaire trouve son écho dans l'attitude des acteurs, qui ne respectent pas non plus la représentation théâtrale : on les voit discuter entre eux sur scène quand ce n'est pas à leur tour, écouter un soliloque quand ils devraient faire mine de ne rien entendre, faire des signes de la main aux spectateurs, s'interrompre et saluer la salle lorsqu'une tirade est applaudie... Ainsi, on peut lire dans le *Memorial literario* de mars 1784 ce reproche : « Se pierde igualmente el decoro al Público, cuando un Actor que representa el héroe de la acción en los intermedios que no le toca hablar, hace señas o cortesías a ciertas personas del Teatro » (p. 121). Et les acteurs parfois changent le texte pendant la représentation, en fonction du retour du public, comme le souligne Joaquín Álvarez Barrientos (1987, p. 217) : « el actor puede no sólo intercalar “morcillas”, sino repetir cuantas veces lo desee el público alguna escena, alguna tirada de versos. » Notons, enfin, que cela est facilité par la façon dont est utilisée l'espace du théâtre : pendant les *sainetes* les acteurs sont parfois disséminés dans la salle, « de suerte, que el Público se ve metido dentro y fuera de la Escena, entre Espectadores y Actores » (*Memorial literario*, mars 1784, p. 125).

Ainsi, le public populaire reçoit le théâtre du XVIII^e siècle selon ses goûts et à sa façon : avec passion, parfois même dans le chaos le plus total. L'assiduité des spectateurs du patio, des gradas et de la cazuela à certains types de pièces est remarquable, si l'on considère le luxe que cela représentait pour une personne de classe inférieure de se rendre au théâtre. Mais ils sont loin d'accepter uniformément tout ce que le répertoire de l'époque leur propose, et n'hésitent pas à manifester avec ardeur leur enthousiasme comme leur mécontentement, le mot d'ordre étant de se divertir. La démarche d'aller au théâtre n'est peut-être pas si différente de celle qui les conduit aux corridas de toros, aux fêtes en l'honneur d'une naissance ou d'un mariage dans la famille royale ou à tout autre spectacle susceptible de les faire sortir pendant un moment de leur quotidien.

Tentons maintenant de répondre à la question que se posaient les *ilustrados* et que nous avons laissée en suspens : est-ce la réception qui influence la production, ou bien l'inverse ? Dans la mesure où le public populaire choisit de fréquenter les *comedias de*

teatro parmi tous les types de pièces que lui offre le répertoire théâtral, nous sommes tentée de privilégier la première hypothèse. D'ailleurs, le choix des pièces par le directeur de la troupe va la plupart du temps dans ce sens : il s'agit de privilégier ce qu'il pense susceptible d'attirer le plus grand nombre de spectateurs, d'engranger le plus de recettes. Cela étant, qui nous dit que si les troupes de théâtre avaient proposé un tout autre genre de pièces, celui-ci n'aurait pas surpassé les *comedias de teatro* ? Si la réception influence donc la production, elle ne le fait cependant que dans le cadre tracé pour elle par la production. C'est ainsi que dans le numéro 9 de ses *Pensamientos*, José Clavijo y Fajardo affirme (p. 38) : « Que levante la cabeza en España un genio de orden superior, y haga Comedias como deben ser, y se verá luego lo que parecen al Pueblo las monstruosas del día. »

Enfin, avant de conclure, j'aimerais examiner la possibilité d'élargir cette description de la réception à un public plus large que le public populaire qui nous a intéressé ici. En effet, on l'a vu, les *ilustrados* opposent très souvent et très clairement le *vulgo* au public éclairé. Cependant, on trouve parfois quelques indications qui laissent à penser que les *comedias de teatro* et les intermèdes ne sont pas seulement des pièces populaires, qu'elles plaisent aussi à la majorité des spectateurs des *lunetas* et des *apostentos*. Rappelons-nous la citation de René Andioc donnée plus haut au sujet des *comedias de magia* : « riches ou pauvres, tout le monde afflue à la porte des *coliseos* ». Et lorsque Tomás de Iriarte dans *Los literatos en cuaresma* décrit les attentes de différents spectateurs, il tire certains exemples des classes supérieures. Ainsi, Don Silverio présente un « caballero que está sentado en la luneta y que parece persona de suposición », or ce qu'il attend, c'est « alguna relación en que haya tempestades, eclipses, batallas, caballos, leones, tigres y toda casta de monstruos, fieras, vestiglos, alimañas y sabandijas descomunales » (2005, p. 186-187). De même, une dame assise au premier rang de la *cazuela* – dans cette *parte delantera* occupée par des femmes n'appartenant pas à la classe populaire – « conoce que los trajes de los actores son costosos y de gusto, pero echa de menos aquellos tiempos en que no había cómica desdichada que a cada salida no sacase vestido distinto. » (2005, p. 189) Peut-être pourrait-on alors parler non pas uniquement de théâtre populaire au sens d'un théâtre pour les classes inférieures de la société mais au sens d'un théâtre qui plaît à tous, d'un théâtre à succès, sans que bien sûr les conditions sociales du XVIII^e siècle ne nous

permettent d'aller jusqu'à parler de théâtre de masse. En effet, si pour ce qui est de l'attitude, il est très peu probable que l'on retrouve chez les personnes d'un niveau social supérieur les mêmes comportements que ceux que l'on a décrits dans les rangs populaires – ne serait-ce que par souci de l'étiquette –, il n'est pas impossible que cette préférence pour les *comedias de teatro* et les intermèdes en tout genre n'exclue qu'une minorité de gens choqués par l'absence de règles, de vraisemblance et de bienséance. Toutefois, il est difficile d'affirmer quoi que ce soit dans la mesure où les spectateurs des *lunetas* et *apostentos* allaient énormément au théâtre, aux *comedias de teatro* comme aux *comedias sencillas*, voir les pièces du Siècle d'or aussi bien que celles des néo-classiques. Déterminer où allaient leurs préférences demanderait d'autres recherches, si tant est que ces informations soient disponibles.

Maud Le Guellec
Paris III – Sorbonne Nouvelle

BIBLIOGRAPHIE

Journaux

Aduana critica, Madrid, Imprenta de Gabriel Ramírez, 1763-1765.
Caxón de sastre, Madrid, Imprenta de Gabriel Ramírez, 1760-1761.
Correo de Madrid o de los ciegos, Madrid, Imprenta de Josef Herrera, 1786-1791.
Diario de las musas, Madrid, Imprenta de Hilario Santos Alonso, 1790-1791.
Diario extranjero, Madrid, Imprenta de Gabriel Ramírez, 1763.
El Censor, Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra, 1781-1787.
El Hablador juicioso, Madrid, Imprenta de Francisco Xavier García, 1763.
El Pensador, Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra, 1762-1767.
La Espigadera, Madrid, Imprenta de Blas Román, 1790-1791.
Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid, Imprenta Real, 1784-1790 ; 1793-1797 ; 1801-1803 ; 1808.
Minerva o el Revisor general, Madrid, Imprenta de Vega y compañía, 1805-1808.

Ouvrages

Álvarez Barrientos, Joaquín, « Desarrollo del teatro popular a finales del siglo XVIII », *in* : Joaquín Álvarez Barrientos, Antonio Cea Gutiérrez (coord.), *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, Madrid, CSIC, 1987, p. 215-225.
 Álvarez Barrientos, Joaquín, « Formas populares y de consumo », *in* : Victor García de la Concha (éd.) y Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII (I)*, Espasa Calpe, Madrid, 1995, p. 347-372.

- Andioc, René, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes, Imprimerie Saint-Joseph, 1970.
- Andioc, René, « Organización y características de la actividad teatral », in : Victor García de la Concha (éd.) y Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII (I)*, Espasa Calpe, Madrid, 1995, p. 295-312.
- Coulon, Mireille « Estudio preliminar », in : Ramón de la Cruz, *Sainetes*, Biblioteca Clásica, Barcelona, 1996, p. IX-XXIII.
- Fernández de Moratín, Leandro, *Comedia nueva*, Barcelona, Crítica, 1994.
- Fernández de Moratín, Leandro, *Epistolario*, Madrid, Editorial Castalia, 1973.
- Flores y Barrera, Joseph Miguel, *El Hablador juicioso, Discurso preliminar, elogio y dedicatoria al público*, 1763.
- Iriarte (de), Tomás, *Los literatos en cuaresma*, edición por Emilio Martínez Mata y Jesús Pérez Magallón, Madrid, Biblioteca nueva, 2005.
- Jovellanos (de), Gaspar Melchor, *Espectáculos y diversiones públicas*, edición de Guillermo Carnero, Madrid, Cátedra, 1997.

Clavé et « Le Cas Wagner »: réception populaire et attentes bourgeoises de Wagner en Catalogne au XIX^e siècle¹

Je comprendrais aussi un philosophe qui dirait : « Wagner résume la modernité.
Rien n'y fait, il faut commencer par être wagnérien ».
Nietzsche, *Le cas Wagner*

16 juillet 1862. Barcelone. Représentation du *Tannhäuser* de Richard Wagner. Un moment historique qui pourrait n'occuper qu'une ligne dans un programme et quelques articles de presse. Or, il s'agit de la toute première apparition d'une œuvre de Wagner sur le sol espagnol. De plus, les acteurs de ce spectacle sont des ouvriers, réunis dans un chœur et dirigés par un ancien tourneur : Josep Anselm Clavé. L'acte en lui-même, c'est-à-dire la représentation d'une œuvre considérée comme non populaire par les ouvriers, modifie certaines conventions culturelles bien enracinées dans la structure sociale catalane du XIX^e siècle qui établissent une pratique culturelle spécifique pour chaque sphère sociale². Le projet de Clavé, notamment lorsqu'il choisit de mettre en scène l'œuvre d'un des

¹ Je tiens à remercier Dru Dougherty, Françoise Étienne et Michael Iarocci pour leur lecture critique de ce travail et leurs nombreux conseils lors de mes recherches. Je remercie également Nélida Michaud, Céline Noël, Carla Palacio, Antonio Poncioni Mérian, Jesús Rodríguez-Velasco et Grégory Vialette dont l'aide m'a été précieuse au cours de la rédaction de cet article.

² Xosé Aviñoa, dans la préface au livre de Jaume Carbonell i Guberna indique que « la burguesia, nova classe protagonista de la història en el segle XIX, s'emmirallava en l'aristocràcia en el moment d'escollir les formes de diversió, i optaven per l'òpera i el teatre declamat ; el proletariat trobà en els saraus populars, els bals dels dies festius i l'activitat coral popular models propis per a organitzar l'oci », in Carbonell i Guberna, *José Anselm Clavé i el naixement del cant coral a Catalunya (1850-1874)*, Romanyà Valls, Galerada, 2000, p. 10.

compositeurs les plus avant-gardistes de son époque, est conçu pour remettre en question ces conventions.

Les quatre spectacles qui eurent lieu, tout comme leur réception, génèrent de multiples questions, car autant les critiques de l'œuvre de Clavé (Caballé y Clos, 1950, Carbonnell i Guberna, 2000) que la presse de l'époque (*El Diario de Barcelona*, *El Metrófono*) parlent d'un grand succès, mais ne mentionnent pas les enjeux sociaux fondamentaux sous-jacents. Dans ce cas concret, le schéma traditionnel de production et réception culturelle s'inverse, puisque l'ouvrier devient à la fois producteur et récepteur d'une culture jusque là réservée à la bourgeoisie.

Si l'on considère que l'horizon d'attente³ est l'élément fondamental de toute situation herméneutique, quelles ont été les espérances, les attentes du public, des critiques et des intellectuels face à un tel acte musical ? Pourquoi et comment le public peut-il produire le signifié de ces représentations ? Pour répondre à ces questions, il convient d'étudier à quel point cet acte musical permet de repenser le rôle, non seulement du producteur, mais aussi du consommateur d'une culture musicale précise. Le sens et l'impact de ces auditions prennent un relief particulier si l'on considère les travailleurs comme introducteurs de Wagner à Barcelone, l'une des plus grandes villes wagnériennes d'Europe par la suite (Janés Nadal, 11). Je m'attacherai donc à démontrer que la pratique de la musique (dans ce cas précis, le chœur) est le moyen à travers lequel Josep Anselm Clavé pense redéfinir, puis construire une base culturelle pour les ouvriers et la société catalane en général. Par voie de conséquence, il faudra aussi examiner en quoi ce projet culturel engendre dans la sphère publique une opposition frontale de la bourgeoisie de l'époque. L'analyse de la « première » du *Tannhäuser* de Wagner à Barcelone servira de point de départ à une réflexion sur la façon dont se construit un espace, celui du chœur, de la rue, du théâtre, dans lequel l'ouvrier est producteur et surtout vecteur essentiel de transmission de cette culture.

³ Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1986.

Le 16 juillet 1862 a lieu le festival durant lequel est chanté le *Tannhäuser* de Wagner. Il semble difficile de savoir quel extrait a été chanté précisément. Le journaliste du *Diario de Barcelona* des 15 et 16 juillet 1862 (6275 et 6305) offre le programme qui est publié le jour du spectacle par *El Eco de Euterpe* et indique la « Marche triomphale ». Le journaliste du *Diario de Barcelona* du 17 juillet 1862 commente que les chœurs de Clavé auraient chanté la « Marche Triomphale » suivi du « Chœurs des pèlerins » du *Tannhäuser* (6362). Par la suite, les critiques de l'œuvre de Clavé ont ajouté des extraits de l'opéra au programme. Caballé y Clos écrit qu'en 1862 se représenta la « Marche Triomphale » alors que l'ouverture de l'opéra avait été représentée deux ans auparavant, en 1860 (157). Carbonell i Guberna, quant à lui, opte pour ce qu'il appelle une « solució mixta », à savoir :

El que es va presentar de *Tannhäuser* va ser una mena de recosit en el qual devia figurar una entrada instrumental provinent de l'obertura, on s'exposarien els temes fonamentals, i el *Cor del pelegrins*, com a tema principal, hi hauria servit d'introducció amb intervenció del cor. Dins aquesta mena de 'fantasia' hi hauria també una part provinent de la *Marxa* segon acte, on també hi ha participació coral (283-284).

Aucun document ne permet de confirmer les dires de ces deux critiques⁴. Il est donc difficile de trancher la question et je travaillerai principalement avec les sources qui ont été mises à ma disposition jusqu'à présent à savoir, les programmes publiés par *El Eco de Euterpe*, afin de poursuivre mon analyse. Ce processus de stratification consistant à ajouter des faits, afin que la première représentation de Wagner par Clavé paraisse plus importante encore, ne change en rien le signifié social de cet acte musical. La réflexion à laquelle donne lieu l'interprétation de ces concerts reste la même, que les chœurs aient chanté la « Marche triomphale » du *Tannhäuser* accompagnée du « Chœur de pèlerins » ou non.

L'importance du festival de 1862 est considérable si l'on examine l'implantation du wagnérisme comme phénomène musical et culturel en Catalogne, et tout particulièrement à Barcelone (Infesta, 2001). Fernando Gutiérrez et Rosendo Llates indiquent que « a partir de estas fechas, comienza en Barcelona un movimiento wagneriano popular, que constituye

⁴ Guansé (80) fait mention d'une partition, mais n'indique aucune source. De même, Carbonell i Guberna reproduit un texte imprimé contenant la traduction au catalan du « Chœur des pèlerins » et de la « Marche triomphale » (« carton numéro 5 » de son ouvrage), mais n'offre pas de carte catalographique précise et ne précise pas les moyens qui lui permettent de dater ce document de 1862.

uno de los más curiosos fenómenos sociales de la ciudad condal »⁵. Les thèmes abordés par Wagner dans ses drames musicaux étaient une source d'inspiration pour les plus fervents admirateurs de son œuvre (Felipe. Pedrell, Francisco A. Barbieri, José Anselmo Clavé) puisqu'ils traçaient les lignes de force d'une utopie socio-politique et mystique. Le concept de rédemption de l'homme, très présent dans les œuvres du compositeur allemand, est également un des axes principaux de la philosophie du compositeur catalan qui aspire à la rédemption des ouvriers par la musique.

« Gran Marcha de la ópera *Tannhäuser*, de Wagner, por ambos orquesta y banda », tel est, selon *El Eco de Euterpe*, le titre choisi pour l'ensemble des quatre spectacles prévus. Ces concerts vont marquer les contemporains de Clavé car la nouveauté esthétique de cette pièce, tout particulièrement le mélange sonore, ne correspondait pas à ce que le public barcelonais avait l'habitude d'entendre (Carbonell i Guberna, 286, Guansé, 80)⁶. Comment ces concerts ont-ils été conçus et perçus ? Quels sont les éléments qui en font un spectacle unique ?

PROGRAMME DU CONCERT DES CHOEURS DE CLAVÉ DU 4 AOÛT 1862⁷ :

1^a PARTE:

Sinfonía *Los moqueteros de la Reina*, de Halévy (por la orquesta)
 Alborada catalana a voces solas *De bon matí*, de Clavé (por el coro de Euterpe)
 Mosaico militar sobre motivos de la ópera *Linda di Chamoni* (por la banda)
 Coro de la ópera *Il giuramento*, de Mercadante (por el coro de señoras)
 Sinfonía *La gazza ladra*, de Rossini (por la orquesta)
 Gran marcha de la ópera *Tannhäuser*, de Wagner (por ambos coros, orquesta y banda)

2^a PARTE:

Rigodón bélico catalán coreado *Los nets dels almugavers*, de Clavé (por el coro de Euterpe, orquesta y banda)
 Introducción de la ópera *La lega lombarda* (por la banda)
 Barcarola catalana a voces solas *Los pescadors*, de Clavé (por el coro de Euterpe)
 Sinfonía sobre *Motivos españoles*, de Geawart (por la orquesta)
 Coro catalán a voces solas *La brema*, de Clavé (por el coro de Euterpe)

⁵ « El wagnerismo en España », Fernando Gutiérrez y Rosendo Llates, <http://archivowagner.info/1956rw.html>

⁶ Barcelone était, au XIX^e siècle, une ville où l'opéra italien était prédominant.

⁷ Transcription du programme publié dans *Eco de Euterpe*, numéro 160 du 4 août 1862.

Jota coreada *La verbena de S. Juan*, de Clavé (por el coro de señoras, el de Euterpe y orquesta)

Tout d'abord, comme nous pouvons le constater, le programme est un mélange de fragments d'opéras, de symphonies et de chansons populaires catalanes dont plusieurs sont l'œuvre de Clavé lui-même. La seule œuvre allemande est le *Tannhäuser* de Wagner ; les autres œuvres non catalanes sont italiennes. Le choix d'une œuvre classique non italienne (et de surcroît chantée en catalan) s'insère clairement dans la polémique qui se développe alors à propos de l'influence et du monopole de l'opéra italien dans les sphères musicales espagnoles du XIX^e siècle. Cependant, le programme n'indique pas que la « Marche triomphale » est chantée en catalan. Quelle conclusion en tirer ? Le choix de la langue suppose ici une confrontation directe avec les pratiques de l'opéra à cette époque, car l'italien était la seule langue admise pour la composition et la production d'opéras dans la Barcelone du XIX^e siècle et, en fait, certains musicologues (surtout à la fin du siècle) proposaient l'espagnol comme langue de composition, mais jamais le catalan. *La España Musical*⁸ est sans aucun doute le périodique catalan qui, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, reflète le mieux cette polémique linguistique autour de la composition d'œuvres musicales, de l'opposition entre l'opéra italien et l'opéra allemand et de l'inexistence d'une production d'opéra en Espagne. Le souci de création d'un opéra national est constant dans cette publication et les titres des articles parus (souvent en première page) sont très éloquents : « ¿ Por qué los españoles no componemos óperas ? ¿ Debemos componerlas ? » (numéro 259 du 15 de juin 1871), « Asociación para el planteamiento de la ópera española » (numéro 371 du 16 août 1873, qui inclut également le manifeste publié par le comité directeur de l'*Asociación para el planteamiento de la ópera española*). Pour cette raison, Wagner est une figure qui, lorsqu'on le représente en territoire catalan, prend une importance considérable et constitue un modèle pour les compositeurs et les critiques musicaux. Cependant, il faut ajouter qu'à aucun moment, dans les articles de presse ayant pour but d'expliquer l'importance de Wagner en Catalogne, il n'est indiqué que

⁸ *La España Musical*, « semanario artístico, literario, teatral », est publié tous les jeudis à Barcelone, de 1866 à 1877 (maison éditoriale d'Andrés Vidal y Roger).

l'introducteur de ce compositeur sur le sol espagnol est le compositeur des ouvriers, Josep Anselm Clavé.

De même, notons que lors du concert de 1862, les chœurs ne chantent que le *Tannhäuser* et aucun autre fragment d'opéra. Ensuite, l'orchestre, comme le chœur d'ailleurs, est mixte. Il est formé, d'une part, de musiciens professionnels (formation musicale classique) et, d'autre part, d'une fanfare (*banda*, c'est-à-dire une formation musicale militaire). Les chanteurs sont les ouvriers et le chœur de sopranos du Liceu (le théâtre classique de Barcelone). L'introduction de voix féminines lors de ce festival suppose une grande nouveauté : le caractère mixte des chœurs catalans, introduit par Clavé, sera une constante à la fin du XIX^e siècle et tout au long du XX^e (Carbonell i Guberna, 281). Le programme est, par conséquent, surprenant et provocateur puisque la production réunit des artistes professionnellement reconnus (les sopranos du Liceu) et des chanteurs sans formation musicale officielle (les choristes).

La première (16 juillet 1862, donc) fut un grand succès, et donna lieu à deux concerts supplémentaire, devant un public de 7000 personnes (*Diario de Barcelona*, 17-VII-1862, p. 6361). Les trois premiers concerts (« conciertos vespertinos extraordinarios ») eurent lieu, les 16 juillet, 4 août et 8 septembre 1862, en plein air, dans un espace réservé aux bals populaires barcelonais, los Campos Elíseos. Enfin, un quatrième concert a lieu l'année suivante, le 10 mars 1863, cette fois-ci non pas en plein air, mais dans le théâtre classique de Barcelone, le Liceu. Comment interpréter ce déplacement d'un espace ouvert (los Campos Elíseos) à un espace fermé (le Liceu) ? Quelles sont les implications artistiques et sociales d'un tel changement ? Los Campos Elíseos est un espace réservé aux bals, un espace dans lequel le public est socialement hétérogène et se déplace à sa guise, alors que le Liceu est un théâtre, un espace fermé, codifié, dans lequel le public est généralement placé selon une hiérarchie bien établie pour assister au spectacle. De plus, l'architecture du Liceu, construit en 1845, non pas par la ville, mais par des subventions privées des membres de la bourgeoisie locale, est de type vénitien. Ce genre de théâtre, sur plusieurs étages, place les spectateurs en fonction du prix qu'ils ont payé et de leur statut social, ce qui implique que depuis certains recoins de la salle le public ne puisse ni voir ni bien écouter la musique (Sala 2007, 49-50). En revanche, le théâtre de Bayreuth, dont le

projet fut entrepris par Wagner en 1871, ne comporte aucun étage. Il est bien plus petit qu'un théâtre vénitien, et il est conçu de façon à ce que le spectateur puisse avoir la même écoute et la même vision, indépendamment de l'endroit où il est placé. Il s'agit donc d'un théâtre qui ignore délibérément la hiérarchie sociale. Enrique Gavilán, dans son magnifique ouvrage *Escúchame con atención : Liturgia del relato en Wagner*, explique avec brio de quelle façon Wagner opère une rupture frontale avec les idées artistiques de son époque:

Para realizar esa revolución Wagner necesitará romper también con el espacio del teatro convencional, con el tipo de público que asistía al teatro y a la ópera y con sus comportamientos ritualizados, pero también con el tipo de intérpretes que poblaban los escenarios europeos, así como con las rutinas de las orquestas y sus directores musicales y escénicos (en este punto Wagner tropezará con obstáculos insuperables) (48).

La rupture de Wagner avec ses contemporains n'était donc pas uniquement en relation avec la composition musicale⁹, mais était également liée à une conception du spectacle absolument novatrice. En ce sens, l'espace de représentation que constitue le théâtre ainsi que les conventions établis tant par le public comme par les directeurs des théâtres sont fondamentaux, comme l'indique Gavilán. La différence entre les Campos Elíseos et le Liceu est, entre autres, architecturale, comme nous l'avons expliqué, et reflète de ce fait les différences sociales et culturelles des deux genres de publics qui assistaient aux représentations. Ces différences culturelles pouvaient également être perçues au travers des programmes établis pour chacun d'entre eux.

Il me semble pertinent de penser que le changement de lieu du spectacle du *Tannhäuser* (des Campos Elíseos au Liceu) correspond à l'impact qu'ont eu les trois premières auditions. Ce sont les implications artistiques et sociales que comportent ces représentations de la traduction d'un fragment du *Tannhäuser* qui m'interpellent. L'acte qui consiste à mettre en scène un fragment d'opéra avec des chœurs d'ouvriers est socialement provocateur, puisqu'il ne respecte pas les conventions culturelles établies par la bourgeoisie entre les différentes pratiques musicales. Ce cloisonnement n'était du reste pas étranger à l'hermétisme de la bourgeoisie catalane du XIX^e siècle. Chaque sphère sociale avait des

⁹ Subirá note que pour Wagner « El arte tiene la misión de instruir al pueblo y de formar su alma » (p. 101).

espaces et des répertoires qui lui étaient attribués. L'opéra (et l'espace classique réservé à l'opéra comme le Liceu) n'était, bien entendu, pas réservé au secteur populaire. Néanmoins, le public auquel s'adresse Clavé lorsqu'il met en scène ce fragment d'opéra, aux Campos Elíseos, est hétérogène. Nombreuses sont les lettres qu'il reçoit de la part d'intellectuels ou d'hommes politiques tels que Pi y Margall ou Victor Balaguer¹⁰, le félicitant pour certains concerts. La lecture de la correspondance du compositeur permet entre autres de vérifier à quel point le public des rencontres musicales des Campos Elíseos était varié. Il me semble que l'interprétation du *Tannhäuser* par les chœurs est une façon d'expliquer que l'art des compositeurs institutionnalisés, c'est-à-dire des compositeurs dont les œuvres ont une autorité musicale et sociale (comme c'est le cas de Wagner), peut parfaitement être transmis au peuple et par le peuple. Clavé opère ainsi, en quelque sorte, une redistribution du capital culturel (Bourdieu, 1979),

Tel est, à mon sens, le message de Clavé, son but ; mais les répercussions et la réception qu'ont eues les trois premiers concerts sont autres, et elles reflètent le rejet social de cette tentative de rapprochement entre les ouvriers et une culture réservée à la bourgeoisie. Le concert de 1863 fut organisé non pas, comme c'était le cas pour les trois premiers concert, par l'association « Coros de Euterpe », mais par la *Junta* de la ville de Barcelone. Le but du concert est autre, comme nous l'indique le *Diario de Barcelona* du 10 mars 1863 (numéro 69) :

Función extraordinaria 28 de abonos y 113 transmisible para hoy martes 10 corriente, a beneficio de los obreros sin trabajo. La Junta iniciadora de los festejos del pasado Carnaval, deseosa de aumentar la cantidad recaudada con destino al alivio de la clase obrera, que a consecuencia de circunstancias especiales carece del trabajo indispensable para atender a sus más precisas necesidades, de acuerdo con la gran Empresa de este Gran Teatro y con D. José Anselmo Clavé, fundador de las sociedades corales de Cataluña, ha podido combinar un escogido y variado espectáculo [...].

La Junta debe a la amabilidad y condescendencia de los artistas que toman parte en esta función, el haber podido combinarla digna del público barcelonés, a quien en este momento

¹⁰ Dans une lettre où est seulement indiqué « su casa hoy martes 23 » Víctor Balaguer écrit : « Amigo Clavé : felicito a usted cordial, cordialísimamente por su triunfo en Madrid. Había ido esta mañana a los Campos Eliseos para abrazarle a usted y a sus compañeros », Víctor Balaguer, lettre à Josep Anselm Clavé, Arxiu Nacional de Catalunya, « Fons Clavé : Recull de cartes i altres documents relatius a Josep Anselm Clavé », Volume 1 : « Correspondencia particular », page 5, numéro de document : UC 151.

se dirige para que acuda a hacerla más productiva, no dudando que, destinándola a un objeto tan laudable, mostrará una vez más sus nobles y caritativos sentimientos.

Plusieurs éléments sont à relever dans cet article. Tout d'abord, le ton et le vocabulaire employés par le journaliste (« alivio de la clase obrera », « carece del trabajo indispensable », « sus más precisas necesidades », « objeto tan laudable », « sus nobles y caritativos sentimientos ») établissent une hiérarchie précise entre les différentes classes sociales : les ouvriers d'une part, les bourgeois (le public) d'autre part. Le public est celui vers qui toute l'attention est portée (« combinarla digna del público barcelonés »), c'est lui qui viendra au secours de la classe ouvrière sans travail. Les ouvriers sont associés à une négation (« sin trabajo » et « carece del trabajo »), alors que le public est présenté comme ayant des sentiments nobles et charitables (« sus nobles y caritativos sentimientos »). Les conditions du spectacle, cette fois-ci, sont donc bien différentes. Contrairement au festival des Campos Eliseos, organisé par les chœurs de Clavé eux-mêmes (puisque'il s'agit d'un espace que le compositeur louait)¹¹, le concert organisé au Liceu est contrôlé par le pouvoir politique et le public puisque'il s'agit d'une œuvre de charité¹². Ce ne sont donc plus les ouvriers qui invitent à écouter la musique, mais les bourgeois qui permettent aux ouvriers, d'une façon charitable, d'accéder à une visibilité. Ce sont donc ceux qui détiennent les clefs du théâtre, l'autorité institutionnelle en somme, qui créent l'espace dans lequel les ouvriers font entendre leur voix.

Le changement d'espace et de perspective (et, ce, en l'espace de moins d'un an) affiche le désir bourgeois de maintenir le schéma culturel traditionnel. De même, cela

¹¹ Carbonell y Guberna indique que « Clavé i els seus col·laboradors optaren per traslladar-se als Camps Elisis [...] un lloc molt més espaiós, i també de molt més prestigi, fet que va representar un doble triomf : per una banda, davant les traves del poder municipal i, per l'altra, una definitiva consolidació del fet coral en el ventall de possibilitats de l'espectacle barceloní » (p. 107) et il ajoute que ce changement est le signe d'une volonté d'intégration sociale qui correspondait à des idéaux de fraternité et d'humanisme.

¹² Carbonell i Guberna offre, au début de son ouvrage, une étude sur les conditions de vie et de travail des ouvriers du milieu du XIX^e siècle : « cal afegir el problema de les condicions de treball durant unes jornades laborals d'entre dotze i setze hores, amb uns sous que tendien a baixar. Segons Cerdà, un obrer corrent podia guanyar 2.295,95 rals un any ; un teixidor, 4.1160, i un teixidor de lana, 3.604. Amb aquests ingressos havien d'afrontar a unes despeses de 2.301, 40 rals a l'any, en el cas de ser solter ; 3.071, si era casat sense fills, i 4.176 en cas que fos casat amb dos fills. La diferència resultant no donava més que per a una deficient alimentació, que afegida a unes condicions de vida y de treballs durs i poc higièniques, ens farà comprendre la reduïda mitjana de vida dels obrers, situada en 23,55 anys durant el període 1837-1847. [...] No hi hagué una legislació laboral fins a 1873, però tot i això, la situació obrera no varià de forma significativa. » p. 25-27.

indique l'inquiétude des autorités et d'une grande partie de la société devant l'essor d'une association culturelle ouvrière telle que celle des chœurs de Clavé. Il est certain que cet article, publié dans le quotidien de Barcelone, est écrit dans cette perspective et livre le discours bourgeois, c'est-à-dire le discours culturel dominant, à propos non seulement d'un événement précis, mais aussi d'un mouvement culturel et social en pleine croissance. Les articles publiés par ce même quotidien, par *La Corona* et par *El Telégrafo* le lendemain du concert, offrent une narration plus marquante encore. Sur un ton digne d'un roman d'aventures, ils parlent de la qualité du spectacle, de la façon dont il fut reçu et insistent surtout sur les raisons pour lesquelles la soirée n'a pu se dérouler comme souhaité. Ils s'attardent sur le périple de certains choristes qui, sortant des usines à 20h, précisent le *Diario de Barcelona*, n'ayant pas de voitures et devant se déplacer à pied, ne purent arriver à temps au théâtre à cause des pluies diluviennes. Une fois de plus, il semble évident que l'insistance des journalistes sur le caractère « aventurier » de l'ouvrier qui, après sa journée de travail, pense à aller chanter dans un théâtre, lui ôte toute crédibilité en tant que sujet artistique¹³.

Il n'est pas inutile de s'arrêter sur la notion de journal comme diffuseur social et national, tel que le considère Benedict Anderson qui, dans son ouvrage *Imagined Communities* (1991), affirme que le journal est le moyen technique par lequel le groupe, la communauté, se « représente ». Dire que l'espace de la presse dans la société catalane du XIX^e s'ouvre aux ouvriers équivaut à dire une nouvelle fois que s'ouvre un espace de représentation auquel ceux-ci n'avaient pas accès : il ne s'agit donc plus seulement d'une

¹³ *El Metrófono* réunit les trois articles dans son numéro du 15 mars 1863 : « La última pieza no pudo cantarse por toda la masa coral con que dicho señor contaba, pues la copiosa lluvia que desde el anochecer caía impidió que viniesen algunas de las sociedades corales de los pueblos circunvecinos. Merece, sin embargo, que hagamos mención de los individuos de las que pudieron encontrar carruajes en el suyo propio, quienes tuvieron la filantropía de costeárselo de su bolsillo, a fin de no gravar el presupuesto de la función, cuyo beneficio líquido se destinaba a aliviar la suerte de sus compañeros de trabajo » (*Diario de Barcelona*) ; « Por otra parte debemos también hacer particular mentón de la abnegación y buena voluntad con que los obreros-cantores que componen las sociedades corales de los vecinos pueblos (...) arrostraron la lluvia al salir de sus talleres [...] para venir a Barcelona a tomar parte en la función, y concluida esta regresar a sus moradas con barro hasta la cintura a fin de emprender de nuevo sus habituales trabajos a las cinco de esta mañana » (*La Corona*) ; « Aquellos generosos obreros habían abandonado por la tarde sus talleres [...] y al terminar la función en altas horas de la noche volvieron a sus hogares sin consideración a la lluvia y al barro que cubre las calles y carreteras » (*El Telégrafo*)

visibilité musicale, artistique, mais également d'une présence dans le monde de la publication et du pouvoir que cela engendre.

Clavé fonda quatre journaux à Barcelone : *El Metrófono*¹⁴, *El Eco de Euterpe*¹⁵, *La Aurora*¹⁶ et *La Vanguardia*¹⁷, et il écrivit des articles pour beaucoup d'autres (*El Estado Catalán*, *La Montaña de Montserrat* et *Los Sucesos de Madrid*). Dans ces journaux sont publiés des articles divers sur la musique catalane, les activités des chœurs et les œuvres du compositeur. La publication des chansons de Clavé dans la presse est un moyen concret et rapide de les faire circuler dans la sphère publique. Ces journaux sont en réalité la clef de la politique musicale de Clavé. Il est intéressant de se demander quelles peuvent être les conséquences de l'apparition, dans la Catalogne du XIX^e, d'un journal ayant pour objectif de créer un espace de représentation de l'activité artistique des ouvriers, tel que l'était *El Metrófono*. Comment se matérialise, par la suite, la confrontation entre le discours présent dans ce journal et le discours bourgeois présent dans les quotidiens comme *El Diario de Barcelona* ? Les journaux créés par Clavé n'ont pas réellement pour finalité de s'approprier un moyen de communication ou un espace littéraire concret, mais de créer un nouvel espace d'expression et de diffusion d'une activité culturelle croissante. Clavé, grâce au symbole musical du métronome qui, tout comme le journal, permet de mesurer le temps qui passe, unifie un discours de représentation et le distribue. Selon Carbonell i Guberna, *El Metrófono* était un canal de communication pour que l'association chorale se consolide, il servait en quelque sorte de porte-parole : « complia una funció propagandística de gran importància » (644). Pour en revenir aux articles parus après le concert offert au Liceu le 10 mars 1863, la narration offerte et le ton condescendant des journalistes laissent entrevoir un jeu de pouvoir : le désir d'un groupe, le groupe bourgeois, de contrôler l'influence et l'essor des chœurs ouvriers dans la sphère publique.

¹⁴ *El Metrófono*, « semanario musical y literario, consagrado especialmente al fomento de las sociedades corales, por el fundador de las mismas en España, J. A. Clavé », est publié aux imprimeries de Narciso Ramírez, à Barcelone, tous les dimanches (le premier numéro date du 24 de mai 1863).

¹⁵ *El Eco de Euterpe* est un journal « dedicado exclusivamente a los señores concurrentes a los Campos Elíseos » et annonçait le programme des concerts le jour même. Il est publié aux imprimeries de Narciso Ramírez, à Barcelone (le premier numéro date du 5 mai 1859).

¹⁶ *La Aurora*, « publicació bi-mensual dels cors de Clavé, adreçada als coristas », est publié à Barcelone depuis 1888. Une version électronique est disponible sur le site suivant : <http://www.elcoro.net/noticies.asp>.

¹⁷ *La Vanguardia*, journal républicain fédéraliste hebdomadaire, dont le seul rédacteur était Josep Anselm Clavé, est publié à Barcelone en 1868.

Ce qui est spécifique dans le projet artistique de Clavé n'est pas uniquement que ce compositeur ait réussi à transformer la vie quotidienne des travailleurs barcelonais en les réunissant pour chanter, ou qu'il ait organisé des concerts socialement et esthétiquement engagés (comme celui du *Tannhäuser*), mais aussi à quel point la pratique musicale est synonyme de pouvoir de représentation sociale. Le discours de représentation sociale qui allait de pair avec les textes s'offrait comme discours unificateur de toute une classe qui était dans la péri-shère publique, telle que l'a définie Habermas (1991).

Dans le cas précis du *Tannhäuser*, il est intéressant de considérer l'extrait choisi par le compositeur: il s'agit de la « Marche Triomphale », c'est-à-dire la quatrième scène de l'Acte 2 de l'opéra où l'on assiste à l'arrivée des invités au Wartburg. Le chœur, à ce moment précis de l'action, ouvre un débat poétique tout en chantant « l'art et la paix ». Le chœur, donc, permet l'ouverture de l'espace artistique puisque, dans le *Tannhäuser*, la confrontation poétique ne peut avoir lieu que dans un espace codifié, dans le *Hall*, qui est l'espace de la poésie, de l'art, auquel le chœur, dans son chant, fait référence comme étant une noble salle où habite l'art et la paix (« Freudig begrüßen wir die edle Halle, wo Kunst und Frieden immer nur verweil »¹⁸).

Il est encore plus intéressant d'étudier le rôle du chœur dans le *Tannhäuser* puisque celui-ci entre en scène à la recherche de la rédemption, une rédemption qui lui est accordée au troisième acte¹⁹. Il faut se rappeler que, dans le *Tannhäuser*, Heinrich cherche à se racheter de son amour libertin envers Vénus et de son amour humain envers Elizabeth par son incorporation à un groupe (le chœur des pèlerins qui vont à Rome) au nom de la Vierge. Cet élément concret de l'opéra, c'est-à-dire l'incorporation de l'individu au chœur et, de ce fait, la prédominance du groupe sur le sujet individuel, est essentiel et explique en partie les raisons pour lesquelles Clavé choisit cet opéra en 1862. Le chœur de l'opéra de Wagner, lors de son apparition, est le vrai personnage de l'oeuvre puisqu'il trouve la rédemption par lui-même, grâce à ses propres actions. Tannhäuser, le protagoniste, ne peut se racheter. C'est donc la force du groupe et non l'individualité qui prime dans cet opéra.

¹⁸ Richard Wagner, *Tannhäuser*, New York, 1984, Dover publications, p. 198.

¹⁹ Kufferath, reprenant les dires de Nietzsche, affirme « Wagner no ha pesado en nada tan profundamente como en la redención: su obra es la ópera de la redención » (p. 114).

Ce point est capital si l'on souhaite étudier l'ampleur et la réception du festival choral de Barcelone de 1862. De plus, les compositions de Clavé n'incluent à aucun moment des solistes, ce qui prouve bien qu'il s'agit bien d'une pratique musicale exclusivement collective. Mettre en scène la « Marche Triomphale » du *Tannhäuser* va plus loin que la simple nouveauté esthétique offerte au public. Ce concert a un poids symbolique très fort si l'on considère que ceux qui ouvrent le débat artistique et ceux qui permettent que puisse exister l'espace dans lequel ce débat a lieu sont les ouvriers. De même, et à une époque où justement se créent des espaces de concours poétiques (les Jeux Floraux)²⁰, ce sont eux qui, par l'intermédiaire de leur chef, du compositeur, créent un forum, un forum dans lequel l'auditoire – c'est-à-dire les familles, les travailleurs, les bourgeois, les intellectuels – écoute l'ouvrier. Ce forum est un espace de dialogue dans lequel le groupe génère un savoir.

Wagner est la figure romantique qui symbolise la nation allemande et, surtout, la modernisation. Dans le contexte catalan de 1862-1863, les représentants d'une telle modernisation sont les ouvriers, résultat de l'industrialisation, non pas des paysans ou des artisans. Et c'est cette foule ouvrière qui prend la parole pour chanter, précisément, Wagner. « Crowds are modernity. Modern times are crowded times. Modern man is the man of the crowds » indiquent Schnapp et Tiews (10). Joaquim Pena explique qu'en Catalogne, et tout particulièrement à Barcelone, la question wagnérienne a été intimement liée au phénomène nationaliste sortant de la *Renaixença* et débouche vers l'expression de la modernité catalane. Il affirme, en ce qui concerne les prises de position intellectuelles novatrices qui proposaient le rapprochement de l'Espagne vers les autres pays de l'Europe, que « en Música això significava l'obra de Wagner o de César Franck. La fundació de l'Orfeó Català, el 1891, com a renovació modernista del que havien estat els cors de Clavé, és la concreció catalana d'aquest desig renovador » (p. 13-14). Dans le cas de la prise de parole ouvrière dans les sphères culturelles et l'espace public catalan de la deuxième moitié du XIX^e siècle, il semble évident que le rôle du compositeur Clavé est essentiel. Ce dernier se construit comme modèle artistique et social, en déléguant une autorité musicale au groupe afin que celui-ci puisse obtenir une reconnaissance sociale et culturelle. De même, les

²⁰ La restauration des Jeux Floraux eut lieu en 1859 (Carbonell i Guberna, p. 10).

concerts des chœurs et, bien entendu, celui du *Tannhäuser*, mobilisent un espace et une temporalité spécifiques. C'est dans cet espace que les éléments sonores (chants, silences, applaudissements) et visuels (l'apparition de centaines de choristes sur scène dirigés par un seul chef) acquièrent toute leur importance. La première de Wagner par les chœurs lors du festival de 1862 mêle les caractéristiques et les pratiques de la culture dominante avec celles de la culture populaire. Ce mélange, ce caractère mixte, s'oppose directement au discours culturel bourgeois car, il adapte ou redéfinit une pratique musicale. Cette pratique (le chœur) permet d'ouvrir un espace de dialogue dans lequel entrent en contact des éléments culturellement et institutionnellement opposés, un espace artistique dans lequel le groupe acquiert une existence esthétique et sociale.



Cantem himnes d'amor!
Rendim a l'art tribut
D'amor i gratitud.

Finissons sur une image. Cette gravure représente un chœur d'ouvriers qui chante sous la direction de Josep Anselm Clavé. Ceux-ci sont vêtus d'un smoking, la tenue classique du choriste des « institutions ». Mais ils portent aussi la « barretina », c'est-à-dire le chapeau phrygien catalan, l'élément qui les rattache à une tradition populaire et qui indique leur « double vocation ». Nous, qui regardons le dessin, nous qui sommes les spectateurs

puisque Clavé nous tourne le dos, que voyons-nous ? Voyons-nous, comme le dirait Jacques Rancière, une réponse au discours d'en haut, une formation de l'idée « d'émancipation ouvrière »²¹ ? Il s'agit, pour reprendre les mots de Jacques Rancière, « d'être attentifs à la pesée des mots qui s'effectue quand la parole change de camp, lorsque la classe qui est dépossédée des moyens de production intellectuelle se met à parler pour s'identifier et se représenter les voies de son affranchissement ».

Aurélie Vialette,
University of California, Berkeley – Université de Paris III-Sorbonne-Nouvelle

BIBLIOGRAPHIE

- Anderson, Benedict, *Imagined Communities*, 1991, New York, Verso.
- Aviñoa, Xosé, « Prefaci », in Carbonell i Guberna Jaume, *Josep Anselm Clavé i el naixement del cant coral a Catalunya (1850-1874)*, 2000, Romanyà Valls, Galerada.
- La Aurora*, « publicación bi-mensual, órgano de la Asociación Euterpe de los Coros de Clavé », 1888-présent, Barcelona, <http://www.elcoro.net/noticies.asp>.
- Balaguer, Víctor, lettre à Josep Anselm Clavé, Arxiu Nacional de Catalunya, « Fons Clavé : Recull de cartes i altres documents relatius a Josep Anselm Clavé », Volume 1 : « Correspondencia particular », page 5, numéro de document : UC 151.
- Bourdieu, Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, 1979, Paris, Éditions de Minuit.
- Caballé y Clos, Tomás, *José Anselmo Clavé y su tiempo*, 1950, Barcelona, Freixinet.
- Carbonell i Guberna, Jaume, *Josep Anselm Clavé i el naixement del cant coral a Catalunya (1850-1874)*, 2000, Romanyà Valls, Galerada.
- El Diario de Barcelona*, 1862-1863, Barcelona, Imp. de Francisco Gabañach.
- Eco de Euterpe*, « periódico dedicado exclusivamente a los señores concurrentes a los Campos Elíseos », [s.a], Barcelona, imprenta de Narciso Ramírez.
- La España Musical*, « semanario artístico, literario, teatral », 1866-1877, Barcelona, imprenta Andrés Vidal y Roger.
- Gavilán, Enrique, *Escúchame con atención : Liturgia del relato en Wagner*, 2007, Valencia, Guada Impresores, colección estética y crítica.
- Guansé, Doménech, *Josep Anselm Clavé, apòstol, agitador i artista*, 1966, Barcelona, editorial Bruguera.

²¹ Jacques Rancière, *La parole ouvrière, 1830/1851*, Paris, 10/18, 1976.

- Gutiérrez, Fernando y Llates, Rosendo, « El wagnerismo en España », <http://archivowagner.info/1956rw.html>.
- Habermas, Jürgen, *The structural transformation of the public sphere: an inquiry into a category of bourgeois society*, Trans : Thomas Burger, 1991, Cambridge, Mass, MIT Press.
- Infesta, María, *El Wagnerisme a Catalunya*, 2001, Barcelona, Terra Nostra.
- Janés Nadal, Alfonsina, *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, 1983, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana: Ajuntament de Barcelona, Institut Municipal d'Història: Rafael Dalmau.
- Jauss, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, 1986, Madrid, Taurus.
- Kufferath, Maurice, *Músicos y filósofos: Wagner, Nietzsche, Tolstoi*, [19?], Madrid, Vda.de Rodríguez.
- El Metrónomo*, semanario musical literario, consagrado especialmente al fomento de las sociedades corales, por el fundador de las mismas en España, J.A Clavé, 1863, Barcelona, Imp. de Narciso Ramírez, Pasaje de Escudillers, 4.
- Pena, Joaquim, « Fragments de conferències », in *Wagner y Catalunya: antología de textos i gràfics sobre la influència wagneriana a la nostra cultura*, 1983, Barcelona, COTAL.
- Rancière, Jacques, *La parole ouvrière, 1830-1851*, 1976, Paris, 10/18.
- Sala, Teresa-M, « Images de la vie urbaine moderne. Idéaux, rêves et réalités », in Teresa-M Sala (éd), *Barcelone 1900*, 2007, Amsterdam/Bruxelles, Van Gogh Museum/Fonds Mercator.
- Schnapp Jeffrey T. and Tiews Matthew, « Introduction: A Book of Crowds », in Schnapp Jeffrey T. and Tiews Matthew (éds), *Crowds*, 2006, Stanford, California, Stanford University Press.
- Subirá, José, *El músico-poeta Clavé (1824-1874)*, 1924, Madrid, Imp. « alrededor del mundo ».
- Subirá, José, *Los grandes músicos: Bach, Beethoven, Wagner*, 1907, Madrid, Biblioteca Económica Selecta: M.Pérez Villavicencio Ed.
- La Vanguardia*, « periódico republicano federalista », 1868, Barcelona, [s.e].
- Wagner, Richard, *Tannhäuser*, 1984, New York, , Dover publications.

Quelle joie de vous savoir au front : la réception du théâtre d'actualité militaire (1859-1912)¹

S'il est possible de trouver, dès le XVI^e siècle, des pièces qui mettent en scène les conflits guerriers qui ne cessent de secouer l'Europe dans son ensemble et l'Espagne en particulier, la Guerre d'Indépendance de 1808, parce qu'elle correspond à l'émergence de la Nation en armes et, de ce fait, à un renouvellement du discours patriotique, marque une rupture nette dans le panorama théâtral. La pièce de théâtre d'actualité militaire y acquiert ses lettres de noblesse, se constitue en genre, avec ses règles et ses mécanismes, devient moyen de propagande. Parce que le XIX^e est aussi le siècle d'un essor sans précédent de la presse, notamment, de la diffusion des savoirs plus généralement, cette production théâtrale est soudain susceptible d'un impact de plus en plus fort, les spectacles étant relayé par tout type d'informations, depuis les journaux jusqu'aux affichettes placardées opportunément et quelques heures seulement avant la représentation à travers la ville. Quand éclate, en 1859, la Guerre d'Afrique, alors que le conflit n'aurait pas dû dépasser le stade de l'expédition policière contre quelques hors-la-loi isolés qui avaient violé les accords de bon voisinage entre l'Espagne et le Maroc, une sorte d'Union sacrée se forme dans la Péninsule, dont les journaux se font l'écho et

¹ Cette étude se base sur un corpus de quelque 225 pièces, écrites entre 1859 et 1912, qui ont toutes pour sujet les conflits auxquels l'Espagne est en proie pendant cette période. Pour une liste des pièces, on consultera Marie Salgues, *Nationalisme et théâtre patriotique en Espagne pendant la seconde moitié du XIX^e siècle (1859-1900)*, Thèse inédite soutenue sous la direction du Professeur S. Salaün, 2001 ; id., « La patrie orpheline ou l'Espagne en rupture de parents », *Rupture(s)*, *Pandora* n°6, Enrique Fernández Domingo et María Llombart Huesca (éds.), Paris, Département d'Etudes Hispaniques et Hispano-Américaines, Université de Paris 8, 2006, pp. 145-156 ; id., « Du Rif à Tétouan via Cuba. La théâtralisation de la mémoire coloniale en Espagne au début du XX^e siècle (1909 – 1912) », *Hispanística XX*, à paraître.

qui offre, pendant quelque temps, un exutoire aux mécontentements internes, soudain relégués dans l'oubli. On sait, depuis l'étude de M. C. Lecuyer et C. Serrano (1976), ce que cette guerre a d'opportun pour un pouvoir en perte de vitesse qui sut l'exploiter au mieux de ses intérêts. Il en ira de même de la constitution du bataillon de volontaires catalans, longtemps offert comme un exemple spontané du sentiment d'appartenance et de sacrifice des Catalans pour la nation espagnole (García Balaña, 2002). De telles manipulations sont d'autant plus aisées que la presse y tient un rôle important, mais aussi les publications fictionnelles. Des années après, le *Romancero de la Guerra de Africa*, d'Alarcón, a encore le statut d'une sorte de relais de la mémoire collective, d'archives des hauts faits qui jalonnèrent l'affrontement hispano-marocain.

Dans ce contexte, les quelque 80 pièces inspirées par ce conflit en un peu moins d'un an sont, également, très révélatrices des mécanismes de diffusion de la culture de masse qui commencent à se mettre en place. L'abondance de la production témoigne d'un enthousiasme inégalé pendant les 60 années suivantes, mais ce théâtre d'actualité militaire continuera d'exister et on le retrouve, pratiquement inchangé, en 1909-1912, quand un nouveau conflit avec des tribus du Maroc fait rejaillir la mémoire de ce premier affrontement. La crise de fin de siècle qu'a traversée l'Espagne à la suite, notamment, de la perte de ses dernières colonies, semblait avoir rendu obsolète ce théâtre et pose de façon encore plus aiguë le problème de sa possible réception. Sa longévité, envers et contre tout, témoigne-t-elle d'un réel succès jamais démenti ? Peut-on en appréhender l'ampleur ? Ou n'est-elle, plutôt, que le reflet de l'intérêt que lui portent les autorités, à la recherche d'un outil de propagande efficace ? Faut-il y voir la preuve qu'il existe, de façon sous-jacente, une organisation de la réception de ce théâtre, depuis les instances dominantes ? Que sait-on du public de ces pièces ? Le public visé est-il, d'ailleurs, celui qui assiste, effectivement, aux représentations ? Cette énumération ne présente que quelques-unes des interrogations que soulève la question de la réception de ce théâtre, qu'il devient inévitable de poser pour saisir véritablement l'importance de ces pièces. En l'absence de sources directes, on peut tenter de mettre en parallèle les théories sociologiques et littéraires de la réception avec les données existantes, et notamment les renseignements que nous livre l'analyse des textes (depuis leurs mécanismes internes jusqu'à leurs conditions de production, en analysant qui écrit, etc.). Ce travail n'est qu'une première ébauche et, en accord avec le projet

méthodologique de Jauss (Jauss, 2005), il s'agira, notamment, de replacer ces pièces dans l'histoire plus large du théâtre espagnol, pour tenter d'en mesurer l'importance non pas en termes qualitatifs – elles sont mauvaises –, mais en tentant d'en évaluer à la fois l'impact et la spécificité par rapport aux autres spectacles de l'époque.

Des sources peu fiables

Vouloir appréhender la réception de ces pièces de théâtre, en l'absence de spectateurs encore vivants pouvant en témoigner, conduit presque inexorablement à un dépouillement de la presse de l'époque, à la recherche d'entrefilets, de critiques et de descriptions, sur les représentations. On se retrouve, dès lors, confronté aux problèmes communs que pose toute étude d'un objet vu au travers de ce prisme journalistique. En effet, on sait que les théâtres avaient partie liée avec les directeurs des quotidiens, tout au moins à Madrid. Les journalistes assistaient gratuitement aux représentations – le théâtre étant un lieu de sociabilité dans lequel il fallait se faire voir –, en échange de quoi les critiques étaient rarement négatives. Si la reproduction, parfois à l'identique, d'une critique, d'un journal à l'autre, laissait présager un certain manque d'indépendance des journalistes, la correspondance d'un des comédiens les plus en vogue de la 2^e moitié du XIX^e siècle, Manuel Catalina, ôte tout doute quant à l'impartialité de ces écrits. Ce sont parfois les auteurs des pièces eux-mêmes qui les rédigent et, quand tel n'est pas le cas, toute critique négative entraîne la perte définitive et immédiate du privilège d'assister gratuitement aux spectacles. Peu s'y risquent, et ceux qui le font n'ont donc qu'une seule et unique occasion de se montrer sincères sur la production de tel ou tel théâtre (Salgues, à paraître).

Par ailleurs, et c'est, là encore, un trait généralisable à tout le théâtre de l'époque, la pratique de la *morcilla* fait peser sur notre connaissance du texte, tel qu'il est effectivement livré aux spectateurs lors de la représentation, une grande part d'inconnu. Les acteurs, afin de se mettre en valeur très souvent, parfois pour suppléer une connaissance très imparfaite de leur rôle, ont pris l'habitude de truffer leur texte d'improvisations, d'impromptus plus ou moins longs qui dénaturent parfois, à force de se multiplier, la pièce originale. C'est, encore au début du XX^e, un danger qui guette les textes puisqu'en publiant leur pièce, les dramaturges R. Gotós et L. Zamora prennent

bien soin de préciser, à la fin du premier tableau : « L'acteur chargé de ce rôle [Cirico] est prié de ne faire aucune mimique, de ne pas rajouter de texte à cette scène. Vraiment. »². L'habitude est ancrée depuis longtemps et apparaît très fortement développée dans *Los cuadros disolventes, revista* qui, en juin 1896, livre une sorte d'état des lieux de l'Espagne du moment. Elle connaît un succès immédiat, attire un public nombreux et assoira très vite sa célébrité sur les numéros improvisés du comédien qui incarne Gedeón. Les couplets ajoutés par l'acteur prennent pour cible les autorités et la guerre cubaine et occupent une place suffisamment importante pour que la pièce soit finalement perçue comme relevant du théâtre militaire d'actualité, ce qu'elle n'est absolument pas à l'origine. Ce sont donc plusieurs couplets nouveaux qui sont offerts au public tous les soirs, pendant les mois entiers durant lesquels la pièce tient le haut de l'affiche, et dont à peine une dizaine ont laissé des traces, publiés dans les colonnes des journaux ou restitués par certains chroniqueurs au hasard des pages d'un livre sur la vie théâtrale du moment.

Cette lacune n'a rien qui puisse surprendre puisqu'au caractère éphémère de ces improvisations s'ajoutent les circonstances guerrières qui entourent, inévitablement, un théâtre qui joue de l'actualité militaire. Cette production vit dans et de l'immédiateté, ce qui suppose qu'elle prenne place lors des conflits et tombe sous le coup de la censure militaire qui, presque systématiquement, se déploie aussitôt. Le chercheur aboutit souvent à une impasse, ne trouvant que le silence ou les points de suspension qui matérialisent le texte coupé à l'impression là où, auparavant, les journalistes avaient reproduits les vers sulfureux des couplets d'actualité, le récit de l'incident que la pièce, par sa thématique brûlante, avait provoqué, ou tout autre événement remarquable.

Il est un dernier élément qui ajoute à notre connaissance très imparfaite des représentations de ces pièces : les théâtres dans lesquels elles vont se trouver cantonnées, de plus en plus, au fur et à mesure du temps. S'il est de bon ton, en 1859-60, d'aller voir une pièce d'actualité militaire – et on en trouve donc dans tous les théâtres de la capitale, à un moment donné –, il devient de plus en plus clair que cette production est vécue comme un genre de seconde zone, parce qu'elle n'accueille aucun grand texte et, probablement, parce que son public se spécialise aussi. Il est difficile

² « Se ruega al actor encargado de este papel [Cirico] no haga gestos ni diga morcillas en toda esta escena. Suplicado », Ramón Gotós et Leopoldo Zamora (musique de L. Conrotte), *El deber ante el amor*, Madrid, R. Velasco impr., 1909, p. 24.

d'écrire un chef d'œuvre en faisant œuvre de propagande et les accès de ferveur patriotique – c'est ce que l'on recherche – qui secouent parfois le public s'accommodent mal de la réserve et du maintien dus à son rang par une certaine élite. On ne peut, toutefois, considérer que les classes les plus élevées n'entrent pour rien dans le public de ce genre de pièces puisqu'en 1896, par exemple, Manuel Llorente Vázquez, diplomate, écrit son propre texte que des femmes de l'aristocratie représentent dans ses salons devant un public composé de ce que la noblesse espagnole compte de mieux³.

Quoi qu'il en soit, c'est un fait indubitable que cette production glisse de plus en plus vers les petits théâtres de la capitale, ce qui la condamne à une part d'ombre de plus en plus grande. Les journaux, destinés avant tout à un public lettré, ne peuvent consacrer qu'un espace réduit à la chronique des divertissements et les grands théâtres occupent très largement la place disponible⁴. On ne trouve qu'occasionnellement des nouvelles de ces « petits » spectacles et, dans les années dix du XX^e siècle, il est devenu rarissime que les journalistes publient des comptes rendus des premières des pièces de ces théâtres.

Les échos biaisés des représentations

Il reste, malgré tout, quelques témoignages auxquels il faudra bien se fier et, tout d'abord, ceux que nous transmettent les détracteurs du genre. Ou plutôt, s'il faut certes prendre avec recul les affirmations de journalistes manifestement très hostiles à un genre qu'ils assimilent à une manipulation, les similitudes qu'on retrouve dans leurs descriptions du *succès* de ces œuvres semblent constituer autant d'éléments fiables.

En 1912, *El banderín de la cuarta* remporte tous les suffrages et devient l'une des pièces vedettes de la saison. La bonne fortune que va connaître la pièce apparaît clairement dès la première, ce qui n'est pas sans irriter le journaliste qui rend compte de cette nouveauté dans les pages de *El País*, journal alors républicain. Après avoir présenté l'historiette amoureuse qui sert de prétexte, et en soulignant que c'est là son seul attrait, le journaliste explique :

³ *La correspondencia de España*, 15.01.1896, p. 1.

⁴ La question se pose dans des termes légèrement différents dans les villes de province où le nombre beaucoup plus restreint de théâtres, quand il n'y en a pas qu'un seul, donne une visibilité beaucoup plus grande et homogène à l'ensemble de la production théâtrale.

M. Fernández Palomero [le dramaturge] souhaite avant tout nous livrer l'intimité des ambiances militaires [...]. De plus, le premier tableau se referme sur le départ du bataillon à la guerre, le second sur une attaque mauresque contre le campement, et le dernier sur l'élévation de l'hostie pendant la messe. Il n'en faut pas plus pour deviner ce qu'ont pu faire les maestros Foglietti et Marquina, et l'enthousiasme qu'ont certainement suscité le défilé des fanfares, les coups de canon et les hymnes. Signalons à leur décharge qu'ils ont su faire bon usage des éléments dont ils disposaient, et que les arrangements sont réussis. Et ce fut un succès... N'est-ce pas ? Les auteurs furent rappelés jusqu'à épuisement⁵.

C'était, dès 1859, les mêmes ingrédients, à la recherche d'effets très similaires. C'est ainsi qu'un certain Gómez de Zarzuela, journaliste à *La Andalucía*, rapporte que

On avait joué la pièce en trois actes, *Los moros del Riff*, un véritable navet qui, à n'importe quelle autre époque, aurait été bruyamment sifflé ; mais qui, grâce aux circonstances de son écriture, grâce à quelques livres de poudre utilisées pendant deux actions que l'auteur a choisi de faire jouer sur une scène où l'on trouve également un âne, un cheval, de nombreux Maures et de nombreux Chrétiens, mais aussi de la musique, des trompettes, des tambours et une cantinière amusante ; grâce à tout cela, donc, la pièce a fait fureur dans une certaine catégorie du peuple, qui se réjouit de voir tomber des Maures sur scène et demande qu'on le rejoue encore⁶.

Les auteurs savent comment chatouiller la fibre patriotique de leur public et, dès lors, un certain nombre de règles et d'éléments se mettent insensiblement en place, ingrédients nécessaires au bon succès de l'œuvre. À partir du moment où le théâtre d'actualité militaire est un genre constitué – en ce sens qu'il est identifiable et véhicule un horizon d'attente⁷ précis, comme on le verra –, on trouve des pièces qui mettent le

⁵ Lo que el Sr Fernández Palomero [le dramaturge] quiere principalmente es darnos el interior de los ambientes militares [...]. Además, el primer cuadro termina con la marcha del batallón a campaña, el segundo con un ataque moro al campamento, y el último con la solemnidad de la misa en el momento de alzar. Eso os bastará para suponer lo que han podido hacer los maestros Foglietti y Marquina, y qué entusiasmo despertaría el paso de las bandas, y los zambombazos y los himnos. Digamos en su favor que supieron aprovechar bien los elementos que se les daban, combinándolos con acierto. Y el buen éxito fue... ¿Cómo no ? Los autores salieron a escena hasta cansarse. Cité dans *El País*, 14.12.1912, p. 2.

⁶ Habíase ejecutado la comedia en tres actos, *Los moros del Riff*, mamarracho de mal género que en cualquier otra época hubiera sido estrepitosamente recibido con pitos ; pero que merced a las circunstancias en que ha sido escrita, y a unas cuantas libras de pólvora que el autor hace gastar en dos acciones que se dan en la escena, en la que presenta también aquel un jumento y un caballo y muchos moros y muchos cristianos, y música y trompetas y tambores, y una graciosa cantinera ; merced a todo esto repetimos, la comedia ha hecho furor en cierta clase del pueblo, que goza en ver caer moros en la escena, pidiendo la repetición de esta... *La Andalucía* (Séville), 29.12.1859, p. 3

⁷ Cette notion, aujourd'hui largement utilisée par l'histoire littéraire, a été forgée par Jauss qui la définit ainsi : « le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la

genre en abyme. Ces œuvres racontent les efforts d'un directeur de troupe pour mettre en scène une pièce qui fustige l'ennemi et célèbre les sacrifices des valeureux soldats ou sont la représentation de la représentation d'une pièce militaire d'actualité. On se retrouve, dans ce dernier cas, devant un texte qui peut se lire selon deux entrées : reflet de ce que sont ces spectacles ordinairement et/ou guide du comportement du parfait spectateur patriote, que l'on prend par la main pour lui expliquer, scène après scène, comment il est censé réagir, ce qu'on attend de lui. On peut en prendre comme exemple une pièce des frères Álvarez Quintero intitulée *Carta a Juan Soldado*. La pièce est jouée à la mi-décembre 1910, au théâtre de la Princesa de Madrid, afin de récolter des fonds pour envoyer des colis de Noël aux soldats qui sont au front. L'action se situe dans un village andalou (quintessence de l'âme espagnole) et María Josefa, une vieille femme d'origine visiblement très modeste, demande à l'écrivain public de lui rédiger une lettre pour son fils soldat. Son peu d'éducation permet au dramaturge d'enchaîner les remarques cocasses à tout propos. Le cœur de la lettre concerne la représentation qui a été organisée dans le théâtre du village afin de ramasser de l'argent pour les soldats qui passeront Noël loin de chez eux. Elle a assisté, dans la *cazuela*, au spectacle, y a beaucoup pleuré et raconte, notamment, le contenu d'une poésie qui a été lue pour l'occasion : le poète y faisait une description du drapeau, sang et or, le sang des soldats, l'or de ceux qui sont restés et participent, ainsi, à l'effort de guerre. La lettre est l'occasion de remercier tous ceux qui rendirent possible la représentation, et tous ceux qui y assistèrent. Dans la salle madrilène, public et organisateur sont donc venus recevoir une congratulation générale...

Nous sommes dans un *pueblo*, les choses ne se posaient sans doute pas en termes similaires à Madrid, mais cette pièce rappelle la complexité de la tâche quand on cherche à définir le public qui va au théâtre. Quelques rares témoignages nous parlent d'ouvriers, on sait que c'est toute la classe moyenne qui y assistait, mais aussi des gens « entre deux » : couturières, simples soldats, tout petits fonctionnaires dont les aspirations étaient calquées sur le mode de vie de la classe qui leur était immédiatement supérieure. Dans la capitale, des expériences de représentations gratuites, payées par les autorités pour célébrer quelques très grandes occasions, permettent, même si la chose

connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne ». Cité dans Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 54.

reste rare, que tout un chacun puisse assister à une représentation théâtrale. Les paysans les plus humbles, en revanche, les *peones* notamment, n'ont probablement jamais une telle opportunité.

Dans *La tribuna*, Emilia Pardo Bazán relate, elle aussi, une représentation de ce type. Il s'agit, cette fois, de l'œuvre *Valencianos con honra*, qui connut un succès certain pendant les années du *Sexenio*, et qui disait toute l'injustice de la monarchie récemment abolie et les espoirs immenses portés par l'avenir. Deux ouvrières de la fabrique de tabac se rendent à la représentation (mais elles appartiennent à ce qui constituerait une élite de la population ouvrière puisqu'elles travaillent dans l'un des secteurs qui étaient les mieux rémunérés). C'est ainsi que la romancière décrit le déroulement de la représentation : « La dernière scène du [premier] acte [...] détendit légèrement les nerfs à fleur de peau des spectateurs. Une sorte de rosée d'honnêteté, de douceur et de religiosité se déposa sur le public; les gens avaient soudain envie de s'étreindre, de prier et de discuter. »

Le deuxième acte touche également vivement le public et

Le père, qui commandait les volontaires républicains, fit ses adieux à son fils en lui remettant le drapeau, [...], il courut vers le trou du souffleur et, un cri de stentor remplaçant sa voix pleine de larmes, il cria les poings serrés : Vive le peuple souverain ! Alors, les pleurs hystériques des femmes furent couverts, avalés par la clameur qui s'éleva, compacte et immense, pour reprendre le vivat, en même temps qu'un ouragan d'applaudissements assourdit le théâtre.

Alors que l'enthousiasme (et les larmes, qui coulent en abondance) semble emporter tout le public, Pardo Bazán décrit la de García, une jeune fille de classe aisée, qui assiste à tout cela avec un certain mépris et qualifie la pièce de « un mélo très populo et très cucul »⁸. Qu'entend-elle par « populo » ? L'adjectif qualifie-t-il le public

⁸ « La escena final del [primer] acto [...] aflojó suavemente los tirantes nervios de la concurrencia. Una especie de rocío refrigerante de honradez, dulzura y religiosidad se derramó sobre el público; las gentes experimentaban impulsos de abrazarse, de rezar y de charlar ». Puis « Cuando el padre, comandante de los voluntarios republicanos, dijo adiós al hijo confiándole la bandera, [...] y corriendo hacia la concha del apuntador y mudando la voz llorona en un vocejón estentóreo, gritó, cerrando los puños : « ¡Viva el pueblo soberano ! », los llantos histéricos de las mujeres fueron cubiertos, devorados por el clamor que se alzó compacto y fortísimo, repitiendo frenéticamente el « ¡viva ! », a la vez que un huracán de palmadas asordó el coliseo. » Puis « un dramón muy populachero y muy cursi » dans Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna*, Madrid, Cátedra, 1999 [1883], pp. 253-257.

qu'elle imagine visé ou les personnages de l'œuvre ? Qui Gómez de Zarzuela désignait-il par « une certaine catégorie du peuple » dans la chronique furibonde citée plus haut ?

Public et réception

Prendre appui sur ces témoignages, même dans l'hypothèse où il nous apparaîtraient parfaitement fiables, reste malgré tout insuffisant. L'analyse sociologique, telle qu'elle peut être menée à partir des médias culturels qui nous parlent de ces pièces, est sans doute trop médiatisée, justement, par d'autres facteurs qui nous échappent. Il faudrait, notamment, pouvoir prendre en compte le lieu depuis lequel parlent les auteurs qui retracent ces représentations⁹. Dès lors, l'analyse littéraire peut compléter cette première approche, nécessaire malgré tout, et, pour ce faire, Jauss (2005, pp. 164-171) a élaboré des catégories qui permettent de classer les différents types d'expérience esthétique, en fonction des mécanismes utilisés. Selon cette grille de lecture, les représentations de théâtre d'actualité militaire jouent sur deux registres : celui de l'identification admirative et celui de l'identification par sympathie. La distance créée par l'admiration envers un héros que l'on sait « meilleur que nous » est annulée par la pitié, et la sympathie que l'on ressent face à ses malheurs et la succession des deux émotions est très complémentaire. La conséquence en est un effacement de la discontinuité qui existe logiquement entre l'attitude esthétique – du spectateur face à une expérience esthétique, ici la représentation – et la pratique morale qui peut en découler, par influence inconsciente du modèle, qui devient modèle à imiter. Dans l'abolition de toute distance se trouve l'assimilation de la norme, l'obéissance mécanique, la transmission d'une règle à suivre. On se trouve à l'opposé exact des postulats de l'esthétique de l'idéalisme allemand, tel que le décrit Jauss, dont le but est, tout au contraire, de faire accéder le spectateur à la liberté.

Cela semble être d'autant moins le propos de ces pièces d'actualité militaire que la mise en scène joue, normalement, sur l'effacement de la distance esthétique pour créer, bien au contraire, un sentiment de réalité : on cherche à reproduire « le théâtre de la guerre » avec le plus de détails possibles ; plus la reconstitution est fidèle, plus la pièce

⁹ La Pardo Bazán sera très engagée, en 1912, dans les démarches de la haute aristocratie pour rendre hommage au Cabo Noval tombé pour la patrie. Les frères Quintero vont écrire, afin de rassembler des fonds pour la statue dédiée au même héros, une autre saynète de circonstances intitulée *Las hazañas de Juanillo, el de Morales*.

a de chances d'être acceptée dans l'enthousiasme. Pour faire vivre – sans danger – la fureur de la guerre aux spectateurs, les moyens mis en œuvre sont immenses : vrais chevaux sur scène, armes véritables, depuis le fusil jusqu'au canon, uniformes véridiques eux aussi, quand cela est possible. Les histoires sont légions, dès lors, qui évoquent des spectateurs blessés par balle, les actions héroïques d'autres malheureux croyant soudain se trouver face à un véritable ennemi qu'ils tentent de désarmer au plus vite. Moins théâtralement, cela entraîne également de sombres démêlés avec les autorités qui interdisent le port de véritables uniformes, entorse au réel à laquelle les comédiens ne semblent pas pouvoir se résoudre. En 1909, les choses ont changé du fait du développement du cinéma, qui offre une « copie » des batailles beaucoup plus efficace et disponible plus rapidement que ce que le théâtre peut faire. On trouve toutefois, encore, des chevaux sur scène par exemple¹⁰, mais de tels éléments de mise en scène sont en net recul. Deux anecdotes de représentation permettent de mesurer, à soixante ans de distance, l'évolution de la réception, mais aussi ce qui perdure. En 1859, alors que la Guerre d'Afrique vient d'être déclarée et en attendant d'avoir des œuvres d'actualité à jouer, certaines troupes décident de monter la pièce *Guzmán el Bueno*, tout à fait apte à faire naître la ferveur patriotique dans le public. À Valence, le comédien chargé du rôle du Maure qui intime au héros de lui livrer la ville de Tarifa ne peut terminer son texte. Il est bombardé de patates et autres légumes et, même après avoir enlevé son déguisement et décliné sa véritable identité au public, il n'aura comme seule solution que de trouver refuge dans les coulisses pour finir d'y réciter son texte¹¹.

En 1909, la pièce *Los héroes del Rif* (Prieto et Villamil, 1909) raconte, dans son 3^e tableau, comment un soldat espagnol réussit à récupérer un canon que l'ennemi semblait avoir définitivement gagné. Le morceau de bravoure que constitue ce passage dans la représentation soulève, tous les soirs, l'enthousiasme du public. Or, un soir, alors que l'action débute à peine, un spectateur, vêtu d'un uniforme de soldat, tente de monter sur scène. Les musiciens, hébétés, l'en empêchent dans un premier temps, mais il finit par y parvenir. Il donne une raclée à l'un des acteurs jouant le rôle d'un Marocain avant de se présenter à l'auditoire où règne une confusion indescriptible : il est Pedro Cruz, le

¹⁰ Notamment pour les représentations, à Barcelone, de *Los españoles en África* qui, à l'occasion de ce nouveau conflit, remémore les actions de Prim et des Catalans en 1860. Cf. *La Vanguardia*, 16.10.1909, p. 11.

¹¹ *El Valenciano*, 15.12.1859, p. 2.

véritable héros de cette histoire qui raconte l'exploit à la suite duquel il fut fait caporal. Il est attendu le lendemain au palais par le roi qui souhaite le rencontrer. Le délire ne connaît plus de limite dans le public, qui permet toutefois que la représentation reprenne. À l'issue du spectacle, le soldat est porté en triomphe et promené par la foule dans les rues madrilènes¹².

En réalité, le genre est suffisamment récurrent dans l'histoire théâtrale et guerrière de l'Espagne pour que le public envisage la représentation avec un horizon d'attente préalable parfaitement défini. Il y a des passages obligés (des scènes de combat, défilés des troupes...), une rhétorique « patriotarde », pleine d'hyperboles, de répétitions et de références historiques et, enfin, un canevas argumentaire (d'amants séparés ou réunis par la guerre presque systématiquement) sur lequel broder plus ou moins finement ces différents éléments. Le genre est codifié jusque dans son titre qui doit permettre d'y reconnaître, immédiatement, le contenu de la pièce et qui est, déjà, une invitation à l'enthousiasme ou à la colère vengeresse contre l'agresseur. Les vivats et les points d'exclamation se multiplient (*¡A Melilla ! ¡Viva España ! ; ¡Bilbao es nuestro ! ; ¡Tetuán por los españoles !*, etc.) ; on y parle de gloire conquise (*Gloria a los bravos ; Las glorias españolas o los héroes catalanes*), de héros bien sûr, d'enfants chéris (*El hijo de España ; La hija del comandante*), ou d'actions à mener : *La toma de Tetuán ; ¡A Tanger, catalans ! ; La defensa de Puigcerdá...* Si le titre ne contient pas un programme d'action, il est, dans tous les cas, très transparent et invite le spectateur à écouter l'histoire exemplaire de ses héros (*El cabo Noval ; Un mártir por la patria, Eloy Gonzalo en Cascorro ; El héroe de Anghera...*) ou celle, tout aussi exemplaire, de la chute de ses adversaires : *Marta y María o la muerte de Maceo ; Los bereberes del Riff ; Maceo o el guerrillero cubano...*

Le contrat est clair entre le dramaturge et son public et, dès lors, la réaction que suscite, chez un de ses lecteurs, la pièce *Víctor el reservista* (C. Corella de González, 1909), en 1909, répond à l'incompréhension née de la rupture de ce pacte implicite. La pièce a les apparences du genre auquel elle se rattache : le départ de Víctor, appelé à rejoindre l'armée, plonge sa famille dans la misère, mais il ne saurait, évidemment, renoncer à son devoir sacré. Sa femme, dont l'avenir est plus que menacé, encourage

¹² Récit de cette anecdote, notamment dans *El Imparcial*, 8.12.1909, p. 3 et *La Vanguardia*, 9.12.1909, p. 7

également son mari à partir. La surprise vient du fait qu'une escadre de pacifistes – qualifiés d'anarchistes – envahit la scène, se fait terriblement malmener en actes et en paroles mais, et c'est là que le bât blesse, expose très clairement ses thèses que les différents acteurs ne sauront pas récuser de façon convaincante. Il faut dire que le patriotisme guerrier ici défendu l'est sur un ton qui sera, tout du long, proche de l'hystérie, ce qui n'aide pas à emporter l'adhésion du spectateur une fois sorti de la fièvre nationaliste qui baignait sans doute certains cercles au plus fort du conflit. L'exemplaire disponible à la Bibliothèque Nationale de Madrid porte une série de notes manuscrites, de l'auteur, mais aussi d'un certain Torres qui envoie, pour qu'il la lise, cette pièce à un dénommé Sánchez Calvo. Il commente à ce sujet, en guise d'avertissement : « indubitablement, l'auteur est dérangé ». Ce commentaire, dans ce qu'il a de radical, tend à démontrer que, indépendamment du jugement esthétique que ce type de production mérite, ces pièces ont su se constituer un public et établir des normes qui les définissent et qui justifient, dès lors, que le spectateur soit en droit d'attendre un certain type de théâtre. Ce rejet catégorique d'un trait jugé iconoclaste fait apparaître ce que Jauss appelle un « écart esthétique », c'est-à-dire ce quelque chose de nouveau qui pointe « la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un “changement d'horizon” en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences exprimées pour la première fois accèdent à la conscience » (Jauss, 1978, p. 58). Cette anecdote signale, d'abord, que la pièce d'actualité militaire est, visiblement, vécue par son public comme l'exposé d'une union face à l'ennemi dans lequel la présence de voix discordantes n'a pas lieu d'être. Mais ce décalage voulu par l'auteur est aussi, en creux, l'illustration des évolutions en cours dans une société qui accepte de moins en moins bien un discours patriotique qui embrasse l'ensemble des Espagnols, en contradiction flagrante avec la réalité de la conscription, très discriminatoire. 1912 est l'année où le service militaire devient théoriquement obligatoire pour tous, même si de multiples exemptions subsistent.

Les critiques à l'encontre du système de conscription ne sont pas nouvelles, on le sait ; il est la cible, à partir des années 1860, d'une opposition grandissante dont l'écho retentit de plus en plus fort au fur et à mesure que les « pauvres », ceux qui en sont les victimes et paient l'impôt du sang, trouveront des structures dans lesquelles intégrer

cette contestation. Le développement des partis ouvriers, des partis de gauche, hisse leurs revendications sur le devant de la scène. C'est peut-être comme une réponse à ce phénomène qu'il faut comprendre la tendance, grandissante me semble-t-il, à organiser le public de ces représentations. Ainsi, en 1909-1912, il est de plus en plus habituel de trouver parmi les spectateurs un très grand nombre de militaires auxquels les autorités (gouvernementales ou théâtrales, c'est selon et cela répond à des stratégies de succès similaires) ont, souvent, offert leur place. En 1911, lors de la première à Barcelone d'un monologue d'actualité militaire intitulé *Alto el fuego*, les journaux rapportent que

Le général Weyler, qui assista à la première, avait donné permission à la troupe pour aller au théâtre, et la présence de très nombreux soldats donnait à celui-ci un air festif. Sañudo [le dramaturge] parut sur scène et parla, des vivats et des acclamations à la gloire de l'Armée et du Marquis de Tenerife [i.e. le général Weyler] furent échangés.¹³

L'armée finit par s'acclamer elle-même, à l'invite du spectacle il est vrai, et de tels exemples d'autocélébration sont nombreux. On peut citer, parmi tant d'autres et puisque c'est l'un des premiers dans ce nouveau conflit, le spectacle qui a lieu à Santa Cruz de Tenerife, en août 1909 :

Le spectacle organisé par las dames de la Croix Rouge au bénéfice des blessés de Melilla a rapporté une somme considérable. Des soldats des différentes armes avaient été *invités* et l'enthousiasme fut grand. La représentation s'acheva, au milieu des vivats à l'Espagne, sur un tableau plastique représentant des scènes de guerre.¹⁴

Le cas est symptomatique : les dames de la bonne société se sont organisées pour répondre à l'appel de la Reine qui a demandé une mobilisation de ses troupes féminines afin d'aider à l'effort de guerre, le théâtre est rempli du public le plus apte à apprécier l'idée et le beau succès de l'entreprise est célébré le lendemain par la presse.

Conclusion

¹³ El general Weyler, que asistió al estreno, había concedido permiso a la tropa para ir al teatro, y la presencia en él de muchísimos soldados le daba un aspecto de gran fiesta. Sañudo [le dramaturge] salió y habló, cambiándose vivas y aclamaciones al Ejército y al marqués de Tenerife [i.e. le général Weyler]. Cité dans *El Heraldo de Madrid*, 19.12.1911, p. 5

¹⁴ El espectáculo organizado por las damas de la Cruz Roja en beneficio de los heridos de Melilla ha producido una considerable cantidad. Asistieron *invitados* soldados de todas las armas y hubo gran entusiasmo. Terminó la función entre vivas a España con un cuadro plástico representando escenas de la guerra. Cité dans *El Imparcial*, 26.08.1909, p. 2 (C'est moi qui souligne).

Tenter de cerner la réception du théâtre d'actualité militaire, outre les difficultés méthodologiques qu'une telle démarche suppose, revient à s'interroger sur la destination du message, et son efficacité, puisque ces œuvres sont encore très largement perçues comme une tribune pour un patriotisme bon ton qui doit permettre de resserrer les rangs en cas d'attaque. Cela pose donc, d'entrée de jeu, le problème de l'efficacité de ce théâtre dans ce qu'il a de propagande. Bien sûr, son but unique n'est pas de pousser la population masculine à s'enrôler massivement, mais il n'empêche. Cette union que la fièvre patriotique provoque quand elle parcourt et secoue l'ensemble des spectateurs, trouverait sa raison ultime dans la naissance d'un véritable sentiment patriotique, d'appartenance à une communauté éventuellement en danger. Si certains ont pu accuser cette rhétorique creuse de créer un « faux sentiment patriotique »¹⁵, on peut douter, plus généralement, qu'elle ait eu l'impact que souhaitaient, par exemple, les autorités quand elles financent plusieurs théâtres dans la capitale, notamment ceux où l'on joue *Rey valiente y justiciero* et *Paz entre hermanos*, à l'occasion de l'entrée à Madrid du jeune Alphonse XII et de la fin de la guerre carliste¹⁶. C'est que, tout d'abord, l'immense majorité des conscrits – relevant du monde rural pendant encore une bonne partie du XIX^{ème} – à en juger par la proportion que représente alors cette population – n'entendra jamais ce discours, ne verra jamais ces combats qu'il sera pourtant, sinon le seul, du moins le plus nombreux, à mener. Et quand bien même. Les travaux de Richard Hoggart (1970) ont montré que deux filtres, au moins, s'interposent entre le message ici délivré et ce public que certains considèrent, peut-être, comme une proie facile. C'est, tout d'abord, une attitude générale face à la culture de masse qu'on lui livre. Le « pauvre », selon la terminologie adoptée par Hoggart, porte une « attention oblique » (p. 296) à ce qu'on lui soumet et fait le tri des informations. Il peut, également, mettre à distance ce qu'on lui propose, notamment grâce à une dose de scepticisme et de cynisme. C'est ainsi que

les membres des classes populaires acceptent sans difficulté les formes de délassement et de divertissement que leur offre la société où ils vivent, mais sans se laisser fasciner par le spectacle ou manifester le moindre respect pour cette société. Ils sont tout prêts à

¹⁵ Antonio Barrera Maraver, notamment, pouvait s'offusquer de ce que « Al margen de lo anecdótico, aunque real, lo más importante es el falso sentido de patriotismo que estas y otras obras del género chico – con las guerras de África y de Cuba incluidas y casi siempre con aragoneses implicados [...] – terminaron por infundir ». Cité dans *Crónicas del género chico y de un Madrid divertido*, p. 134.

¹⁶ Pour une information plus détaillée, Cf. *La correspondencia de España*, n° 6681, 21.03.1876, p. 195.

s'amuser avec ce qu'on leur donne à voir, ou à lire, mais ils ne sont pas « assez cons » pour y croire.

À ce premier écueil, généralisable à l'ensemble du théâtre commercial de l'époque, s'ajoute une deuxième difficulté, spécifique à la thématique militaire et à l'aspect militant de cette production. En effet, comme le rappelle le chercheur anglais,

Il n'a jamais été facile, en temps de guerre, de convaincre complètement les classes populaires de la justesse de la cause nationale et de la vilénie du camp adverse : l'intérêt qu'ont « les autres », « les gros » à la guerre est trop évident. [...] En temps de guerre comme en temps de paix, le service militaire n'inspire guère confiance. Si on se trouve « coincé » dans ce truc-là, c'est qu'on n'a pas été assez malin pour « y couper »¹⁷.

L'efficacité de ces pièces est, donc, forcément limitée comme propagande active. Tout y est fait pour que le spectateur ressente les émotions du front, mais sans y être évidemment. Le délire patriotique que décrivent les chroniques et sources en tout genre est une façon de célébrer le fait que l'on soit là. Nul doute que la fibre patriotique vibre vraiment, mais ce que crient, en réalité, les spectateurs qui s'époumonent en faisant ondoyer un éventuel drapeau, c'est leur joie d'en savoir d'autres au front pour préserver des intérêts qui les concernent tout autant, et plus, que les conscrits, en même temps que cela les exempte d'avoir à y partir ou à y envoyer leurs fils.

Marie Salgues CREC - Université de Paris VIII – Vincennes St Denis

BIBLIOGRAPHIE :

Barrera Maraver, Antonio, *Crónicas del género chico y de un Madrid divertido*, 1992 [3^e éd.], Madrid, Avapiés.

¹⁷ Richard Hoggart, *La culture du pauvre*, pp. 332-333 et p. 334-335 respectivement. L'analyse concerne, certes, l'Angleterre, mais les conclusions livrées par C. Serrano sur la conscription, en 1898 notamment, soulignent la pertinence qu'il y a à appliquer cette description au cas espagnol. Cf. Carlos Serrano, *Le tour du peuple*, Madrid, Casa de Velázquez, 1987, Collection « Bibliothèque de la Casa », n°2, en particulier le chapitre « Déserteurs, insoumis et inaptes : les Espagnols face au service militaire », p. 12-40.

- Botrel, Jean-François, Salaün, Serge, *Creación y público en la literatura española*, 1974, Madrid, Castalia. Colección « Literatura y Sociedad », n°5.
- Corella de González, Carmen, *Víctor el reservista*, 1909, Zaragoza, Tip. de Pedro Carra.
- García Balaña, Albert, « Patria, plebe y política en la España isabelina : la guerra de África en Cataluña (1859-1860) », in Martín Corrales, Eloy (ed.), *Marruecos y el colonialismo español (1859-1912). De la Guerra de África a la 'penetración pacífica'*, 2002, Barcelone, Edicions Bellaterra S.L., p. 13-77.
- Hoggart, Richard, *La culture du pauvre. Etude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, 1970 [1957], Paris, Les Editions de Minuit. Présentation de Jean-Claude PASSERON.
- Lécuyer, Marie-Claude et Serrano, Carlos, *La guerre d'Afrique et ses répercussions en Espagne. Idéologies et colonialisme en Espagne (1859-1904)*, 1976, Paris, PUF / Publications de l'Université de Rouen.
- Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, 2005 [1978 pour traduction et préface], Paris, Gallimard. Préface de Jean Starobinsky.
- Prieto, Enrique et Villamil, Jesús (musique de Quisilant et Cristobal), *Los héroes del Rif*, 1909, Madrid, R. Velasco impr.
- Rioux, Jean-Pierre et Sirinelli, Jean-François, *La culture de masse en France. De la Belle Époque à aujourd'hui*, 2002, Paris, Fayard. Collection « Hachette Littératures », Pluriel.
- Salgues, Marie, « El arte de hacer teatro. Hacer del teatro arte », à paraître.

La poesía popular y tres ensayos de Juan Valera

« Tengo ahora mil quehaceres literarios que no me dejan tiempo para escribir a Vd. largo y tendido y con reposo como quisiera. Yo mismo me canto lo del negrito : “Pobre negrito / ¡ qué triste está ! / trabaja mucho / y no gana ná”. Cuando este trabajar mío, tan inútil pecuniariamente, produzca algún nuevo libro, ya irá un ejemplar a manos de Vd ».

J. Valera., *Correspondencia*, V, Madrid, 2006, p. 201.

En varios lugares de la crítica de Valera se formula un problema literario que ocupará después la atención de Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Jorge Guillén o Luis Cernuda: la cuestión de qué sea antes en poesía, el trabajo colectivo o el individual, la creatividad de uno o la de todos. Valera, un escritor sinuoso, digresivo y deliberadamente contradictorio, da preferencia en diferentes ensayos a cada una de las dos respuestas posibles. Una versión contundente de la opinión a favor de la teoría individualista se expresa en una recensión, publicada en 1860, de los estudios de Ferdinand Wolf sobre la « literatura nacional » de españoles y portugueses. Valera enmienda la plana a Wolf al afirmar que en la edad media española no hubo una « verdadera poesía popular » : lo que se suele denominarse popular no es sino imitación mediana de la literatura culta – se sostiene igualmente que la prosa es anterior al verso, e incluso que la gramática precede a la formación del idioma común. La teoría contraria, también frecuente, se argumenta de manera sólida en un ensayo de 1876, titulado « La originalidad y el plagio ». Valera disculpa allí a Ramón de Campoamor, un coetáneo de éxito por quien no siente muchas simpatías, de la acusación (justificada) de copiar a franceses con una terminante demostración erudita de cómo el lugar común se encuentra en el origen de toda creación, antigua y moderna, « popular » o culta ; por lo que tanto

los poetas antiguos como los modernos novelistas no inventan, sino que imitan, una poesía colectiva – palabras, primores, cielos, infiernos y dioses – necesariamente previa. La poesía culta es entonces « eco sonoro del verbo de la muchedumbre »¹.

Sería inexacto entender esta segunda idea como consecuencia de una evolución intelectual de Valera – evolución que tendría, por lo demás, un orden inverso a la de los estudios académicos de su siglo. En realidad, ambas opiniones alternan del principio al fin de su carrera literaria, y más bien parecen articulaciones diversas de un mismo engranaje de palabras y conceptos, con el que el escritor piensa todo aquello que su época denomina « poesía popular ». Por varias razones, el sistema conceptual que rige la reacción de Valera es complejo. Se sabe que la segunda mitad del siglo XIX asistió a una multiplicación de los objetos literarios que cabe clasificar como populares: costumbrismo, folklore, recopilaciones de romances y de poesías tradicionales varias, así como también publicación de historias literarias nacionales que intentan explicarlos, todo ello en el contexto del desarrollo acelerado y sin precedentes de una industria literaria que aspira a llegar a las multitudes. Hay otras causas de dificultad. Es evidente que *popular* y *poesía* son palabras de extensión semántica amplia. Lo popular se desglosa así en Valera en diferentes registros, mediante una serie de variantes, a veces algo chirriantes para oídos de hoy : « natural », « instintivo », « nacional », « exitoso » o « castizo ». Por último, debe destacarse que el escritor emplea la palabra *poesía* en su acepción filosófica superior, juegos creativos de la imaginación ; por lo que la fórmula « poesía popular » resulta aplicable por igual a discursos en verso, a discursos en prosa, o a diversos tipos de espectáculo, por ejemplo, las procesiones religiosas andaluzas descritas en su novela *Juanita la larga* ².

¹ « Sobre la historia de la literatura española en la Edad Media », *Obras completas. Tomo II. Crítica literaria*, Luis Araujo Costa (pról.), Madrid, Aguilar, 1961, p. 145-151 ; « La originalidad y el plagio », *ibid.*, p. 450-463 (cita en p. 458). Sobre las teorías poéticas, individualista y colectiva, en el XIX, véase Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969, p. 90-113. Ecos contemporáneos de la cuestión en Luis Cernuda, *Estudios sobre literatura española contemporánea, Prosa I. Obra completa. Volumen II*, Derek Harris y Luis Maristany (ed.), Madrid, Siruela, 2002, p. 100 ; Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*, Madrid, Alianza, 1972, p. 14.

² « [C]onservo de ellas el más poético recuerdo, por donde imagino que las personas que las censuran carecen de facultades estéticas o las tienen embotadas. Hasta la rudeza campesina de algunos accidentes presta a la representación de que hablo candoroso hechizo. Acaso había accidentes o episodios en dicha representación en que lo sagrado y lo profano, lo serio y lo chistoso y lo trágico y lo cómico desentonaban algo. Celosos y discretos obispos han hecho sin duda muy bien en suprimir estas discordancias o salidas de tono ; pero lo esencial de la representación, que consta de procesiones y pasos, sigue todavía y hubiera sido lástima suprimirlo ; hubiera sido un crimen de lesa poesía popular » (*Juanita la larga*, Francisco

La descripción de la respuesta de Valera a los problemas que suscita la poesía popular será aquí esquemática, por respeto a la vastedad de su obra crítica y literaria, y por la dificultad de la noción de « popular », cuya naturaleza, como ha sugerido Jo Labanyi, no siempre se discierne con facilidad de la recepción crítica que de ella se vaya sucesivamente haciendo³. Me centraré en una decena de ensayos publicados a lo largo de casi cincuenta años, entre 1856 y 1903. Diversamente formulada, su reacción podrá salir a luz de manera algo reveladora. Atenderé más de cerca a tres textos : el discurso de ingreso en la Real Academia, « La poesía popular », de 1862, un ensayo de 1871, titulado « De lo castizo de nuestra cultura » y, por último, el prólogo y notas reunidos en « La poesía épica y lírica en la España del siglo XIX », de 1903, uno de sus últimos trabajos, tal vez no de los más consistentes. Abordaré tangencialmente también textos pertenecientes a otros géneros⁴.

Vulgares y académicos

El título del discurso de 1862, « La poesía popular », resulta desorientador. Ciertamente que en él se aborda directamente lo popular en un sentido usual en el siglo XIX, fruto de una intensificada atención a las diferentes formas anticlásicas de la cultura – lo exótico, lo autóctono, lo antiguo, lo oral. Valera explica esta curiosidad por la multiplicación y perfeccionamiento de los medios de transmisión del saber, es decir, de la literatura misma, extendida ahora a objetos antes dejados de lado. Una imagen completa del mundo y el renovado interés por lo propio de cada país hace despertar en toda Europa el afán de recoger, preservar y difundir los « cantos populares » o los « cuentos vulgares ». También es Valera, quien, en una carta de 1872, dice divertirse durante horas escuchando las historias que cuenta por las noches, en la cocina de la casa, un criado

Caudet (pról.), Madrid, Alianza, 2004, p. 213). Sobre el uso del término *poesía*, Henry Thurston-Griswold, *El idealismo sintético de don Juan Valera : teoría y práctica*, Potomac, Scripta Humanistica, 1990.

³ Jo Labanyi, « Matters of Taste : Working with Popular Culture », in Shelley Godsdland, Anne M. White (ed.), *Cultura popular. Studies in Spanish and Latin American Popular Culture*, Oxford, Peter Lang, 2002, p. 13-26. Véase también Serge Salaün, « Problématique de l'infra-culture », in *Les productions populaires en Espagne 1850-1920*, Paris, C.N.R.S., 1986, p. 353-367 ; Jorge Uría (ed.), *La cultura popular en la España contemporánea. Doce estudios*. Madrid, Biblioteca nueva, 2003.

⁴ La bibliografía específicamente centrada en el tema es dispersa y poco abundante. Una visión general en Manuel Bermejo Marcos, *Don Juan Valera, crítico literario*, Madrid, Gredos, 1968, p. 123-130 ; Andrés Amorós, *La obra literaria de don Juan Valera*, Madrid, Castalia, 2005, p. 20-59. Véase también Cyrus C. de Coster, *Bibliografía crítica de Juan Valera*. Madrid, C.S.I.C., 1970.

ciego⁵. Pero, en el ensayo de 1862, el escritor utiliza el término *popular* no en este sentido histórico o arqueológico, sino para determinar un ideal estilístico personal, que parte de la confluencia entre dos conceptos diferentes del lenguaje, el « académico » y el « vulgar ». Más que documentar una tradición, Valera trata pues de impartir una lección crítica, de prescribir una manera, idealmente generalizable a todos. El origen de esta actitud se encuentra, como se sabe, en la teorías lingüísticas de Herder y de Humboldt, en las que pensamiento, lenguaje y pueblo están ligados de manera inseparable. Por ello, Valera asocia su « poesía popular » al « verbo », al « genio de una raza », y lo considera « obra [...] instintiva del espíritu nacional »⁶.

En el examen de esta « poesía popular » que se confunde con la lengua del país aparecen las dos visiones del origen de la expresión poética, individualista y colectivo, señaladas más arriba. Pero sería erróneo vincularlas automáticamente a la oposición entre formas de cultura « altas » y « bajas », cultas y populares. El objetivo primordial de Valera es precisamente discutir la pertinencia de un enfrentamiento directo o exclusivo entre la « idea académica » y la « idea vulgar » de la poesía. La poesía popular, convicción central, habría de ser para « todos » y « una » (1058). De ahí que esté amenazada desde muchos otros frentes, en los que los « errores », populares o cultos, se mezclan con peligros de naturaleza completamente diferente. El designio preceptivo del ensayo lleva a la enumeración de todos estos riesgos : provienen de los tradicionalistas, imbuidos de un nacionalismo excluyente y mal entendido ; de los « progresistas », bárbaros empeñados en calcar del francés o del alemán – recuérdense las burlas, constantes en el escritor, del estilo de Sanz del Río y de los traductores o

⁵ *Correspondencia (años 1862-1875)*, II, Leonardo Romero Tobar (ed.), Madrid, Castalia, 2003, p. 531 ; véase también p. 425. Valera se suma al folklorismo con una compilación de cuentos humorísticos (« poesía épico-cómica vulgar y difusa ») publicada en 1896 : *Cuentos y chascarrillos andaluces*, *Obras completas I. Cuentos. Narraciones. Traducciones. Teatro*, Margarita Almela (ed.), Madrid, Turner/Biblioteca Castro, 1995, p. 317-379 (p. 321). Véase Maxime Chevalier, « Juan Valera, folklorista : Cuentos y chascarrillos andaluces », *Revista hispánica moderna*, 38, 1974-1975, p. 167-173. Las citas del texto en « La poesía popular. Ejemplo del punto en que deberían coincidir la idea vulgar y la idea académica sobre la lengua castellana », *Obras completas, III. Correspondencia, historia y política, discursos académicos, miscelánea*, Luis Araujo Costa (pról.), 2ª ed., Madrid, Aguilar, 1947, p. 1049-1064 (p. 1057).

⁶ « La poesía popular... », *Obras completas, III, cit.*, p. 1052 ; p. 1054-1055. Véase R.H. Robbins, *Breve historia de la lingüística*, trad. E. Alcaraz, Madrid, Paraninfo, 1984, p. 155-157 y 175-177 ; Jorge Urrutia (ed.), *Poesía española del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 100-108 ; Pedro Ojeda Escudero, « “Del romanticismo en España y de Espronceda”. Significado y alcance del artículo de don Juan Valera », in Matilde Galera Sánchez (coord.), *Actas del Primer congreso internacional sobre don Juan Valera. Conmemorativo del centenario de la publicación de « Juanita la Larga »*, Cabra, Ilmo. Ayuntamiento, 1997, p. 375-386.

seguidores del krausismo – ; de los « pseudoclasicistas », excesivamente atildados, provocadores de una pérdida de caudal léxico ; de los medievalizantes, proclives a ridículos arcaísmos, al anacronismo de atribuir al común de las gentes ideas de los siglos XII o XVI ; también, por último, de los vulgarizadores, que rebajan lo popular convirtiendo la poesía en mero instrumento didáctico, o peor incluso, envileciendo el lenguaje del pueblo al suponerle groseramente una vulgaridad que no le es connatural⁷.

Con todo, el peligro mayor, según Valera, radica en un falso enfrentamiento de lo popular con lo que denomina « poesía erudita ». Es aquí donde el escritor sigue una concepción vertical de la cultura que parece haber tomado de un pionero de la historia literaria, Manuel Milà y Fontanals. De acuerdo con Milà, piensa que la poesía popular no puede emanar del pueblo que la disfruta y transmite, sino que la recibe de « alguna casta superior, sacerdotal o guerrera, que inició en la civilización y en la cultura a las clases inferiores », poniendo en verso « preceptos morales », « dogmas », « fantástica filosofía », « las hazañas y las glorias » que « pasaban del círculo hierático y aristocrático a la memoria y a los labios del vulgo »⁸. Se cree así que los literatos medievales se adelantaron « a todo poema escrito, para el pueblo, en lengua vulgar, y digno del nombre de poema », y ello mucho antes de que « el vulgo espontáneamente desanudara la lengua y rompiera en cantos que no fuesen informes y bárbaros »⁹. Es curioso advertir que algunas de las conclusiones salidas de esta línea de razonamiento resultan sorprendentes por partida doble, para los tiempos de Valera y para los nuestros. El escritor argumenta que la poesía popular es posterior a 1500, evacuando lo que suponemos hoy su núcleo : no habría pues poesía popular en toda la Edad Media, nada se encuentra allí antes de lo hecho por escritores doctos, y el Medievo ideado por los entusiastas del romancero no es sino gigantesca mixtificación que supone un nefasto desprecio de los antiguos y de los renacentistas. Por otro lado, se adelanta a los mejores especialistas de su siglo al advertir que el *Poema de mío Cid* no es la suma de romances

⁷ « La poesía popular... », *Obras completas, III, cit.*, p. 1051-1052 ; 1056-1058 ; 1062-1064. Sobre el lenguaje krausista, véase por ejemplo *Pepita Jiménez*, C. Martín Gaité (pról.), Madrid, Taurus, 1985, p. 164.

⁸ « La poesía popular de Manuel Milà y Fontanals » (1861), *Obras completas...*, *cit.*, p. 201.

⁹ « Sobre la historia de la literatura española... », *id.*, p. 150.

populares que en él habían visto Ferdinand Wolf o Agustín Durán, entre otros, sino bien al contrario, un trabajo artificial y erudito de imitación francesa¹⁰.

El reconocimiento de la función de la colectividad se hace también presente, tal vez menos que en ensayos posteriores, asociada a la plenitud del lenguaje, del que no todos los tiempos disfrutaban, y a un esfuerzo de forma. Es revelador que Valera, como también su contemporáneo Juan de Mairena, anteponga regularmente la poesía de Jorge Manrique a la poesía artificiosa cultivada por trovadores y poetas cortesanos. La poesía puede ser « popular y culta al mismo tiempo » si la lengua ha alcanzado un estadio de desarrollo adecuado. Este instante de plenitud requiere pues impulso de todos, pero también un esfuerzo de forma, la conciencia de un « dialecto poético », para situarse en un punto intermedio entre lo espontáneo y lo reflexivo, entre la inspiración y el saber técnico, cuyo emblema es la flor del habla, la sencilla naturalidad. El pueblo sanciona así con su adhesión la forma que logra el poeta. Todos colaboran, cada cual a su modo¹¹.

Este ideal lingüístico popular es objeto de ponderaciones entusiastas, en clave estética o nacionalista, pero no de una descripción analítica detallada. Pertenece al orden de lo normativo, aunque viene dictado por razones en esencia estéticas, y en la práctica de justificación dificultosa. Podría sintetizarse que, junto con su *energeia* humboldtiana y romántica, la « poesía popular » de Valera posee un carácter integrador, cohesionador, en lo que recuerda más a los colectores de materia popular del Renacimiento que a los folkloristas de su propio tiempo. Esta postura resulta igualmente perceptible en sus novelas. La naturalidad parece ser la pauta que siguen, por ejemplo, los personajes de *Juanita la larga*, quienes citan en sus conversaciones textos poéticos tomados de muy diferentes registros, desde coplas dialectales hasta romances gongorinos. Así, el maestro don Pascual, generoso instructor benévolo de Juanita y buen conocedor del romancero,

¹⁰ El *Poema* es « indudablemente [...] obra de algún erudito, trabajo artificial donde se nota el esfuerzo para expresarse en una lengua naciente y ruda, [...] cansado de leer y tan sin numen y cadencia » ; « La historia, pues, de nuestra literatura en la Edad Media es una historia de literatura erudita » (« Sobre la historia de la literatura española... », *id.*, p. 149 y p. 151).

¹¹ « La poesía popular de Manuel Milá... », *id.*, p. 203-204 ; « Sobre la *Antología de poetas líricos castellanos* de Menéndez Pelayo » (1896), *ibid.*, p. 901-904 ; « La poesía popular... », *Obras completas*, III, *cit.*, p. 1061.

regala a la protagonista, con motivo de su boda, varios volúmenes de la B.A.E., de los que sólo se menciona las *Comedias* de Tirso y el *Romancero general*¹².

Fuera de sus propias novelas, la convivencia perfecta de lo popular y de lo erudito solo ha sido posible, según Valera, en la literatura griega, caso único¹³. En las restantes, el ideal poético popular ha quedado sujeto a los avatares de la historia, y principalmente a la influencia, apenas previsible o controlable, de la literatura de otros países. Lo popular puede así entrar en decadencia, o convertirse en reliquia erudita o académica, o quedar sometido a la presión de una cultura extranjera. Este es el caso en el que se encuentran, según el escritor, las literaturas en períodos de « mutación », como creía ser el caso de la española de su tiempo¹⁴. La indagación acerca de lo popular se despliega entonces en un registro nacionalista, en el que lo « castizo » desempeña un papel predominante.

« De tierras extrañas, como viene todo hace tiempo »

Como el « espíritu » de la nación o un « genio » racial con quienes suele compartir contexto, lo « castizo » es en los ensayos de Valera cualidad apreciadísima, central, que se convierte en objeto de una investigación histórica detallada, más allá incluso de la mera historia literaria. Las reflexiones del escritor giran en torno a dos caracteres que abstrae de la literatura española de su tiempo, cuyo inicio sitúa hacia el año 1700 : « el divorcio o la falta de corriente magnética entre la gente de letras y el pueblo, y el que en la literatura, y más aún en la ciencia, haya mucho de reflejo extranjero ». Imitación extranjera, escisión de lo castizo y lo culto : la confluencia de estos dos factores, heterogéneos entre sí, se plantea como explicación de un imparable

¹² *Juanita la larga*, cit., p. 88 ; p. 100 ; p. 134 ; p. 203-205 ; p. 268. Sobre el folklorismo renacentista y el contemporáneo, véase Margit Frenk, *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, p. 47-80 ; y *Entre folklore y literatura (lírica española antigua)*, México, El colegio de México, 1984, p. 53-59.

¹³ « O no tuvo poesía popular, o fue popular toda su poesía » (« La poesía popular de Manuel Milá... », *Obras completas...*, cit., p. 201). El ideal integrador de Valera no carece de límites tampoco en su novela, pues las aficiones literarias de los personajes se declinan significativamente en función de su categoría social, o de su sexo. Así, en *Juanita la larga*, la señora doña Inés se distrae leyendo « libros serios », mientras que su criada Serafina tiene en memoria « rico arsenal o archivo de coplas, tiernas o picantes, en que la casta musa popular no siempre merecía el mencionado calificativo » (cit., p. 33-34). En *Pepita Jiménez*, el aventurero padre del protagonista lee « romances e historias », mientras que Pepita se distrae con libros « de devoción e historia » (cit., p. 82 ; p. 109). En *Morsamor*, la cortesana Olimpia discute los tratados amorosos del Renacimiento, mientras que su criada Teletusa canta poemillas del *Cancionero musical de Palacio* (L. Romero Tobar [ed.], Barcelona, Fundación Lara, 2003, p. 127-130).

¹⁴ « La poesía popular de Manuel Milá... », *Obras completas...*, cit., p. 201-204.

declive de la cultura española a partir de finales del siglo XVII, declive que el escritor, en línea con otros progresistas de su tiempo, achaca al peso del fanatismo religioso en la vida del país¹⁵.

En cuanto al aislamiento del elemento popular o castizo de los cauces literarios hegemónicos, la percepción del escritor puede estimarse certera. En un trabajo de ámbito europeo, Peter Burke sitúa igualmente en el siglo XVIII la « retirada » de las clases altas de la cultura popular, percibida ahora como « vulgar » en lo concerniente a lenguas, creencias, fiestas y diversiones, e incapaz de evolucionar al ritmo en que progresan las ciencias modernas. Julio Caro Baroja, por su parte, explica el citado juicio de Valera como consecuencia de un cambio, más sociológico que ideológico o estético, en la configuración del país ; lo que permitiría comprender que en España, el poder de atracción de las formas populares de cultura sobre las capas altas de la sociedad resulte común, e incluso tópico, mientras que la literatura oficial, con raras excepciones, deja a las clases populares o marginales perfectamente frías. Son coordenadas, según Caro Baroja, que explican también la buena disposición de Valera, aunque siempre distante de todo, hacia determinadas formas de lo popular¹⁶. Lo que resulta pues particularmente problemático en el juicio del escritor es una suerte de mala conciencia casticista, turbiamente proyectada sobre el auge de la influencia extranjera, que tampoco se acepta bien. Se trata de una cuestión especialmente delicada en el caso de la literatura española, consciente de sus dificultades, y aparentemente incapaz de resolverse por una de las dos soluciones que se le ofrecen, o de conciliarlas. Sobre el signo de la relación entre extranjerización y acastizamiento, Valera se limita pues a formular una serie de preguntas, que deja sin responder¹⁷.

¹⁵ Sobre el tema de la decadencia de España, Alberto Jiménez Fraud, *Juan Valera y la generación de 1868*, Madrid, Taurus, 1973, p. 120-135. Sobre el nacionalismo de Valera, Henry Thurston-Griswold, *El idealismo sintético...*, cit., p. 64-67. La cita en « De lo castizo de nuestra cultura en el siglo XVIII y en el presente », *Obras completas...*, cit., p. 431.

¹⁶ Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel* [1970], Madrid, Istmo, 1990, p. 22-28 ; Peter Burke, *La cultura popular en la Europa moderna* [1978], trad. A. Feros, Madrid, Alianza, 1991, p. 35-60.

¹⁷ « [A]parece en España una cultura exótica, que prevalece y medra y se extiende entre ciertas clases elevadas, y que pugna por injertarse en el tronco de nuestra antigua civilización propia, prestándole nueva vida. Que aún no lo ha conseguido por completo es para mí una verdad palmaria. De aquí el que se note un no sé qué de artificial, de vano y de peregrino en nuestras filosofías, y mucho de efímero y de poco consistente y extenso en nuestras glorias literarias. ¿ Tuvieron la culpa de este divorcio entre el espíritu del pueblo y el nuevo espíritu literario y científico los que a España le trajeron ? ¿ Contribuyeron a destruir la antigua cultura española para plantar en lugar suyo algo de exótico y de contrario a la índole y condición de nuestro pueblo ? Apasionados ciegamente de la extraña cultura, ¿ despreciaron los

¿Cuál hubiera sido su partido ? En un escritor como Valera, con intereses en varias literaturas antiguas y en casi todas las europeas modernas, que conoce en sus lenguas originales, de las que traduce, de las que impulsa a traducir a otros, el criterio de lo castizo como prueba de excelencia literaria resulta completamente inverosímil. Sin embargo, este rasgo domina su descripción histórica de los mejores momentos de la literatura del país. Como el prototipo literario griego, la literatura española del Siglo de Oro le parece a Valera simultáneamente « propia y castiza ». En virtud de la participación y del interés de todos, de un « fuego vivo y ardiente del espíritu popular », las diversas ramas del saber convergieron en unidad orgánica (426-427). A lo largo de este ensayo, Valera alegoriza este « sistema o conjunto armónico, con índole y fisonomía singular » (427), mediante la imagen vegetal del « árbol ». Desde el siglo XVII, el árbol de la cultura española inicia un lento proceso de agostamiento, que termina mostrando signos preocupantes de putrefacción. Se da entonces en creer que el remedio ha de venir de fuera. Consecuencia « fatal e inevitable de nuestra relativa inferioridad con respecto al país vecino » (429), se recurre al « injerto » de elementos extranjeros, de forma señalada – aunque no exclusiva – provenientes de Francia, por inspiración de « Luzán y los demás preceptistas y pseudoclásicos a la francesa » (428).

Pero los imitadores de lo extranjero han fracasado en todos y cada uno de sus intentos por revitalizar la ciencia o la literatura españolas, devolviéndoles su energía antigua. Valera repasa desde esta perspectiva los últimos dos siglos de la literatura del país : se fracasa durante el período ilustrado, por estricta reducción de la influencia a las capas sociales superiores, la « cima », no las « raíces » ni el « tronco » del árbol (428) ; Moratín y Meléndez hicieron « cuanto humanamente se podía » (429), pero a pesar de sus esfuerzos y sus logros, no consiguieron que brotase « nueva planta » (430). Poco después, Quintana disfrutó de una ocasión única y propicia, la conjunción de una fuerte emoción colectiva contra el invasor francés y de las « nuevas ideas de libertad y de progreso », aceptadas popularmente a pesar de provenir del enemigo mismo ; pero Quintana, con su « lira [...] de una sola cuerda » (430), aunque entusiasta, no consiguió

innovadores hasta tal extremo la castiza, que la acabaron de matar con el rigor de los desdenes ? Tales son las preguntas que algunas personas se hacen » (« De lo castizo de nuestra cultura... », *Obras completas...*, cit., p. 428.). El problema viene de atrás : véase Mercedes Blanco, « Le court-circuit du classicisme en Espagne », in *Un classicisme ou des classicismes ?*, G. Forestier y J.-P. Neraudeau (ed.), Pau, P.U.P., 1995, p. 167-181.

entrar en la memoria de todos. Otra excelente ocasión, el romanticismo de Espronceda, Zorrilla o Rivas, se malogró por su propio impulso arqueológico, por un excesivo regusto localista, por anacronismo ; y el público, recuerda Valera, requiere que se le hable en presente y de lo de ahora ¹⁸.

Puede deducirse ante todo de la síntesis precedente que el « casticismo » de Valera se integra en su ideal « poesía popular » por la exigencia de una circulación irrestricta y común del saber y de la literatura. De nuevo corresponde al « pueblo » un papel de corroboración, importante pero secundario. En realidad, la participación popular se trasluce sobre todo a través del símbolo natural del « árbol », análogo a las metáforas florales con que se había descrito en ensayos anteriores la fuerza del « verbo » en la configuración cultural del país. Pero a pesar de este nacionalismo de fondo, que lleva acaso a emplear expresiones algo despectivas de las fuentes extranjeras, el escepticismo del autor respecto de una hipotética « civilización radical y castizamente española » (432) es muy poco dudoso. La inmediata belleza de la flora española no divierte a Valera hasta el punto de impedirle mirar mucho más lejos. El nacionalismo queda pues aquí supeditado, aunque de manera discreta, a un ideal humanista abierto. El escritor sugiere además que el progreso intelectual o científico no puede sino ser discontinuo, trasladarse en distintos tiempos a países diferentes, desplazando sus focos de esplendor ¹⁹.

Sin embargo, el casticismo puro, inverosímil en el plano de la historia, puede parecer posible desde el presente estético de la « poesía popular », sobre todo en su concreción inmediata : el idioma. Lo castizo es, desde esta perspectiva, más un afán de

¹⁸ «Vino este gusto [del romanticismo] de tierras extrañas, como viene todo hace tiempo ; pero nos infundió el deseo de estudiar nuestras pasadas tradiciones y creencias, de renovar al modo moderno nuestra más antigua poesía, de acabar con el seudoclasicismo francés, y de aplicar el arte, la forma y hasta cierto punto el fondo de la genuina inspiración española. Zorrilla, Espronceda y el duque de Rivas [...] dieron a la poesía lírica, narrativa y descriptiva, un ser que jamás había tenido, y un carácter nacional y propio, aunque en Zorrilla harto lejano de las cosas presentes, y en Espronceda un poco extranjerizado con reminiscencias de Byron. [...] Pero también este movimiento romántico hubo de pararse pronto. Traía consigo el vicio radical de lo anacrónico y arqueológico, y no podía hacerse muy popular. Al pueblo no le basta que le hablen de lo pasado. Necesita que el poeta difunda la encantadora luz de la poesía sobre la prosaica realidad de las cosas presentes, y que haga que con dicha luz se columbren también los hermosos y anhelados fantasmas que en el porvenir nos fingimos » (« De lo castizo de nuestra cultura... », *ibid.*, p. 430).

¹⁹ « De lo castizo de nuestra cultura... », *ibid.*, p. 426-427. Sobre el humanismo, Francisco G^a Jurado, Pilar Hualde Pascual, *Juan Valera*, Madrid, Ediciones clásicas, 1998.

pureza lingüística que una forma de patriotismo cultural, como en otros escritores de la época. Son tal vez así razones sociológicas o sociolingüísticas las que impulsan a Valera a adoptar el casticismo como criterio literario, como puede inferirse de sus opiniones, muy poco halagüeñas, acerca de los hábitos de lectura de los españoles. En una carta de 1887 al barón de Greidl, Valera explica la insensibilidad literaria del público de su tiempo por la grotesca impureza de su lenguaje hablado :

Yo dudo del público español hasta para la *forma*. Creo que mi estilo es natural, y no rebuscado, moderno y no arcaico, sencillo y no enrevesado. Si en Cabra o en Doña Mencía leyese, y se interesasen en el asunto, entenderían mis libros ; pero la gente cursi de las capitales, que es la que lee en España, se ha fabricado con dicharachos periodísticos y frases hechas parlamentarias, neologismos franceses de salón y modismos de toreros y *cantaores*, un lenguaje endiablado, que es el que imagina natural, hallando el mío, que es verdaderamente natural, gringo, extraño y a veces ininteligible²⁰.

Un idéntico impulso lleva al escritor a recomendar a sus hijos una serie de lecturas españolas – Tirso de Molina, Cervantes, historiadores clásicos – para que aprendan a utilizar su propio idioma con « corrección », « elocuencia » y « gracia », y puedan escribirlo « sin faltas », problema con el que no tropiezan ni en francés ni en inglés, puesto que habían sido educados, como pertenecientes a la clase acomodada, para hablar y escribir con propiedad varias lenguas extranjeras²¹. A pesar de la buena educación de las clases altas, el escritor lamenta igualmente en otras cartas el total desinterés por las letras en España, país « frívolo, corrompido, semi-salvaje, donde nadie lee, donde la *high life* es aún más ignorante y grosera que la *low life* », y si algo se lee, es literatura en francés, « despreciando lo del país »²².

Puede entenderse mejor ahora que ni la extranjerización ni el casticismo parezcan a Valera capaces por sí solos de recuperar el esplendor pasado de la cultura española, sacarla de su postración, y llevarla al estado saludable que se le desea. Es más, mientras que el escritor desconfía del casticismo nostálgico y retrógrado que ve a su alrededor, juzgándole incapaz de hacer que la cultura española rebrote « transfigurada según la idea moderna, y no como esqueleto o momia de los pasados siglos desenterrada ahora »

²⁰ *Correspondencia. Volumen IV (Años 1884-1887)*, Madrid, Castalia, 2005, p. 675.

²¹ *Id.*, p. 147-148 ; p. 215 ; p. 526 ; p. 549.

²² *Correspondencia. Volumen V (Años 1888-1984)*, Madrid, Castalia, 2006, p. 82 ; p. 227.

(429-430), parece mucho más proclive a continuar trabajando en el habla común, moviendo a amigos y conocidos a traducir literatura extranjera – por ejemplo, la poesía « archi-inglesa » de Wordsworth y Coleridge, « completamente ignoradas en España »²³.

En suma, en « De lo castizo de nuestra cultura », Valera muestra haber percibido una escisión preocupante en la vida cultural colectiva. El matizado examen del escritor, que no toma partido, podría sugerir que el problema no se encuentra tanto en la dialéctica de lo extranjero y lo castizo, sino en una exigencia de actualidad que ninguno de los dos extremos de la alternativa, por diferentes motivos, es capaz de procurar por sí solo. Paradójicamente, el casticismo de Valera parece mirar sobre todo al futuro, confiando en la capacidad de regeneración de la lengua, que ha de ser de todos. Razón por la cual juzga esperanzador que los nuevos medios literarios estén ahora abiertos a amplias capas de la sociedad, cuya colaboración se cree indispensable :

En medio de tanto desorden y de la agitación de una vida pública activa, se difunde el saber como no podía difundirse antes ; llegan las ideas y los pensamientos de los doctos hasta las clases más ignorantes, y se despiertan la curiosidad y el ingenio y la inteligencia de todos [...] ; con la elaboración, el manejo, la gimnasia constante de la palabra y del espíritu en las luchas diarias y en los repentinos y no esperados asaltos de la Prensa y de la tribuna, se pule, se aguza y se hace flexible el idioma, adquiriendo el entendimiento un brío y una viveza que tal vez no hubiera nunca adquirido con el estudio constante en la reposada soledad del gabinete. La lectura de los periódicos, lejos de distraer y apartar de más serias lecturas, excita y estimula la sed del saber, y convida a que se hagan. El que sólo lee ahora periódicos no leía ni hubiera leído nada un siglo ha. [...] Tal vez este movimiento nos lleva ya con rapidez indefectible a esta fusión de los elementos extraños con el germen imperecedero de nuestra civilización castiza y al renacimiento, dentro de las condiciones del siglo actual, de esa originalidad en el conjunto, de esa cultura enteramente propia de España, que, a pesar de mi optimismo, tengo la desgracia de echar de menos, con la franqueza y el desenfado de decirlo²⁴.

Combinación históricamente aún no ensayada, la permeabilidad de las capas mayoritarias de la sociedad a los nuevos modos de cultura, no tanto ya por extranjeros sino por actuales y vivos, parece pues la vía escapatoria entrevista por Valera. En la práctica, la solución preconizada consiste en una mutación radical de la cultura

²³ « [H]arías un gran servicio a las letras españolas, donde nada inglés pura sangre ha penetrado hasta ahora », *Correspondencia. Volumen IV, cit.*, p. 31 (a José Alcalá Galiano, 1884). Se prefiere sin embargo traducir de las lenguas clásicas que de las modernas – siguiendo en esto el ejemplo de ingleses y alemanes (« *Poesías*, de Marcelino Meléndez... », *Obras completas...*, *cit.*, p. 593-595).

²⁴ « De lo castizo de nuestra cultura... », *id.*, p. 431.

española, gracias al florecimiento de una desconocida industria literaria, pensada para las masas y no desprovista tampoco de riesgos, cuyos primeros brotes alcanzó a ver el autor.

La poesía de un siglo prosaico

En su aplicación a los productos literarios del siglo XIX, la noción de popular se desprende del halo ideal de ensayos anteriores para conformarse con ser lo que gusta a los más, si no ya a todos. Pero la aceptación de esta clase de poesía popular – o de « popular poesía », según distinción de Alfonso Reyes – no viene sin reparos por parte de Valera. Apenas se extiende sobre una poesía llamada « vulgar » o « baja », a la que, sin embargo, por el tono de algunas de sus cartas más familiares, hay razones para suponerle aficionado²⁵. Más frecuente es el rechazo de una poesía seudopopular o pseudovulgar, afectadamente rara, baja o exótica, cuya fabricación se atribuye precisamente a eruditos en busca de éxito y beneficios rápidos, cuyas consecuencias son la deformación del gusto, y hasta la degradación de costumbres²⁶. Pero fuera de observaciones puntuales, sus juicios sobre la lírica del momento cumplen con los criterios ya mencionados : casticismo lingüístico, forma eficaz o cuidada, instalación en la actualidad, poder de comunicación. Con matices, destaca Valera como populares, de entre los poetas de finales del siglo XIX, a Ramón de Campoamor, a Gustavo Adolfo Bécquer (poeta « simpático » de « raro laconismo »), y ante todos, a José Zorrilla, capaz de un contacto profundo e inmediato con su público, escritor « inconsciente y genial », exento de toda influencia libresca, sea extranjera o autóctona²⁷.

²⁵ Vid. « La poesía popular de Manuel Milá... », *Obras completas...*, cit., p. 198-199 ; « La poesía popular... », *Obras completas, III...*, cit., p. 1056 y 1058. Pueden encontrarse contraejemplos : « Poesías, de Marcelino Menéndez... », *Obras completas...*, cit., p. 591. Véase también Alfonso Reyes, « Marsyas, o de tema popular », *La experiencia literaria. Ensayos sobre experiencia, exégesis y teoría de la literatura*, Barcelona, Bruguera, 1985, p. 52.

²⁶ « Hay, además, otra poesía, que podemos llamar vulgar, porque el vulgo no sólo la sabe, sino que la compone ; pero esta poesía no suele pasar de coplas en país alguno, y aun es probable que las mejores de estas coplas hayan sido compuestas por poetas eruditos, quienes adivinaron el gusto y obtuvieron el favor del vulgo. El prurito de lograr esto causa muchos extravíos. [...] Así, por ejemplo, una empalagosa *sensiblería* tudésca, que nunca fue en lo antiguo española castiza, [...] en seguidillas o coplas del fandango, las cuales hemos de suponer cantadas por jaques, flamencos y majas de lo más crudo. ¿ Cómo no ha de disonar en tales bocas este hiperbólico sentimentalismo ? » (« Poesías, de Marcelino Menéndez... », *Obras completas...*, cit., p. 590).

²⁷ « [N]adie como él logró tener reconcentrada en el alma, por manera no meditada, sino inconsciente y *genial*, ya que no divina, con el alma colectiva de su pueblo, tal como fue en la edad en que él vivió, con todas sus creencias, ensueños, aspiraciones vagas, tradicionales fantasías, vanidades y jactancias » ;

Estos criterios se mantienen por lo esencial en el extenso ensayo sobre « La poesía épica y lírica en la España del siglo XIX », publicado en 1903. Son perceptibles allí varias de las limitaciones que se suele señalar en la crítica de Valera : juicios de conveniencia, dispersión y divagaciones, rapidez, ocasional superficialidad, la excesiva benevolencia que se le achacó ya en su tiempo y sobre todo, una falta de selección en sus objetos de estudio²⁸. No es este el lugar para abordar la larga nómina de poetas comentados en este texto, en el que Valera argumenta con algo de extensión la excelencia de la lírica española de su época. Más útil me parece examinar, desde la perspectiva de su efectiva popularidad, una serie de interferencias entre el uso del verso y el uso de la prosa que allí se mencionan, con precedentes en algunos otros textos. La cuestión fue además tema de debates durante el último tercio del siglo XIX²⁹.

Es afirmación repetida en Valera la de la falsedad del tópico de que el siglo XIX, tecnológico y científico, sea un siglo prosaico, poco apto para los juegos de la imaginación. Bien al contrario, según el escritor, el siglo XIX ha demostrado ser el siglo de la poesía ; por mucho que progrese, la ciencia nunca podrá desvelar en su totalidad el campo en que se desenvuelve la imaginación, que se agranda más cuanto más avanza aquélla. Tal ha sido el auge del lirismo en el XIX, que ha llegado a invadir varios géneros y modalidades literarias, por ejemplo la prosa expositiva, la oratoria, el teatro, y la narración³⁰. Se trata sin embargo de un fenómeno complejo, que obedece a múltiples causas, y puede explicarse desde una perspectiva opuesta, centrada en la expansión del

« Nada de extranjero, ni francés, ni inglés, ni alemán, ni italiano, se recuerda al leerlas. Todo tiene un hondo e indeleble sello castizo ; mas no por eso se advierte la más leve huella de rebuscada imitación de nuestra antigua poesía. Lo castizo aparece en Zorrilla brotando radicalmente de lo más hondo de su naturaleza española, sin nada intermedio que le sirva de pauta o modelo » (« La poesía épica y lírica en la España del siglo XIX » (1903), *id.*, p. 1216 y 1219 ; la cita sobre Bécquer, p. 1230. Véase también « Obras poéticas de Campoamor » (1856), *id.*, p. 51-56).

²⁸ Jean-François Botrel, « Juan Valera et l'argent », *Pour une histoire littéraire de l'Espagne*, Besançon, Université de Franche-Comté, 1981, III, p. 149 ; Henry Turnston-Griswold, *El idealismo sintético...*, *cit.*, p. 21 ; p. 61 ; Manuel Gahete Jurado, « Juan Valera y los estudios del romanticismo », in Joaquín Criado Costa, Antonio Cruz Casado (ed.), *Estudios sobre don Juan Valera*, Córdoba, Real Academia Córdoba, 2006, p. 81-98.

²⁹ Jorge Urrutia (ed.), *Poesía española...*, *cit.*, p. 113-120.

³⁰ « El campo de lo ignorado, se agranda, en lugar de achicarse, mientras más penetra en él la ciencia. Es como un hoyo o agujero. Mientras más tierra sacan de él los sabios, más ancho y hondo es. Ahora bien, yo quiero probar que la poesía, no sólo tiene el derecho, sino el deber de llenarle con todo cuanto se le ocurra ; y es que como el hoy es mayor cada día, la obra posible de la poesía es también cada día mayor » (carta a de Greindl (1887), *Epistolario*, *cit.*, IV, p. 697 ; véase también « La poesía popular... », *Obras completas*, III, *cit.*, p. 1063-1064). Sobre el desarrollo del lirismo, « La poesía épica y lírica... », *Obras completas...*, *cit.*, p. 1192-1193.

discurso en prosa. Citando fuentes francesas, el desplazamiento de lo poético a la prosa y a la narración se entiende como consecuencia de la decadencia del discurso versificado, en una época en que la difusión del libro y el desarrollo de la imprenta han inutilizado la función mnemotécnica que le era tradicionalmente propia. El saber no cabe ya en el verso. Es más, la expansión de la ciencia ha contagiado incluso la estructura misma de los géneros narrativos, ahora más reflexivos y analíticos, para lo que necesitan del apoyo de la prosa³¹.

Para la poesía lírica queda reservado lo exquisito de la forma. Un ensayo de 1897, « Del progreso en el arte de la palabra », concede por este motivo que la lírica es el único género moderno en que se haya podido aventajar en excelencia a la literatura antigua. Pero no es este el caso, desde luego, de la nueva prosa narrativa, mucho más difundida y popular, que Valera juzga incapaz de perfeccionarse en su esencia estética. Sus argumentos, ocasionalmente dirigidos aquí contra Emilia Pardo Bazán, son variados. Los adelantos científicos y técnicos del siglo no se extienden necesariamente a la calidad de su literatura. La nueva « industria de la fabricación literaria » ha diversificado su oferta y centuplicado su público ; pero ello no tiene por qué ser sinónimo de adelanto alguno en las técnicas verbales. Tampoco el éxito fulminante de muchas obras así difundidas, con repercusión intensa y eficaz en la ideología social, se explica por un perfeccionamiento literario, sino más sencillamente, por razones de oportunidad, de afinidad con las ideas corrientes – sin que tampoco aquí pueda determinarse la primacía de la sociedad o del individuo en la generación de la opinión³².

Así, Valera reconoce implícitamente a los nuevos géneros una capacidad de aglutinación y una instalación en lo actual que forman parte de su noción de poesía popular. Tanto más cuanto que la prosa ha sabido metamorfosearse al compás de las modificaciones del lenguaje y de las creencias de su público, abandonando por ejemplo las imágenes mitológicas antiguas, así como otras más exóticas y recientes, germánicas

³¹ « En el día, cuando todo se conserva en bibliotecas y archivos, y se divulga por medio de la estampa, es inútil y pueril dicho sonsonete. [...] Ni lo histórico ni lo didáctico cabe ya en verso. En vez de la epopeya, cumple mejor la historia ; en vez de *versos áureos* y otras poesías gnómicas, manuales prosaicos de ciencias, artes y oficios. Hasta para algún linaje de ficciones poéticas, como la novela, importa más la prosa que el verso, porque en la prosa cabe otro detenimiento analítico, otro examen reflexivo, propio de nuestra edad, y que en verso sería cansado » (« *Poesías*, de Marcelino Menéndez...», *id.*, p. 592).

³² « Del progreso en el arte de la palabra » (1897), *id.*, p. 935-938 (cita del texto en p. 939).

o arábigas, por anacrónicas y poco verosímiles en el relato. En la moderna narración « de costumbres », la intervención de lo sobrenatural corre ya a cargo de agentes más afines a las ideas y creencias del día. Valera describe la genealogía de la novela llamada realista en los siguientes términos :

La poesía épica, en su más estricto y riguroso significado, no es ya posible. Por poesía épica entendemos hoy la poesía narrativa. La epopeya se ha trocado en leyenda. Lo que todavía se sobrepone a lo natural, el misterio y el milagro, apenas aparecen ya en la leyenda por la causa, sino por el efecto. El agente, el creador del hecho prodigioso, queda casi siempre como poder oculto que nos vela densa nube y que rara vez se atreve el poeta a evocar y representar con perfiles determinados y precisos y como visión clara y distinta. Desde esta poesía narrativa, desde la leyenda donde el prodigio, el misterio y lo suprasensible aparecen nebulosos, vagos e inciertos, hasta la novela en prosa, donde ya se desvanecen del todo, poco queda por andar. Cuando se ande, la leyenda en verso pasará por completo de moda y triunfará y prevalecerá la novela, la cual será tanto más aplaudida cuanto más experimental y más naturalista sea. Las pasiones, los nervios, el atavismo, el medio ambiente y otros factores de la misma laya, harán el papel de divinidades malévolas y benévolas, de genios y de ninfas y de ángeles y demonios, que nos extravíen o nos guíen, que determinen nuestros actos y que dirijan nuestros destinos³³.

Valera ve así con lucidez el camino que conduce hasta la novela española moderna – en términos de Northrop Frye, la transición del « mimético elevado » al « mimético bajo ». Pero reconocimiento no significa aceptación, de nuevo en función de los criterios aludidos. Lo que se rechaza ahora, en ocasiones en un tono mordaz que disimula una comprensión profunda, es la instrumentalización divulgativa de la literatura, un argumento importante en los notables *Apuntes sobre el arte nuevo de escribir novelas* (1887), excelente muestra de la infatigable curiosidad lectora del autor. Si la narración poética ha debido ensancharse para dar entrada a una serie de ideas y saberes que no cabían en los antiguos cauces del género, este cambio no deja de ser una deformación, una « impertinencia monstruosa », por más que pueda tener éxito, e incluso éxito merecido³⁴. Las pautas de la poética clásica, que estructuran en

³³ « La poesía épica y lírica... », *id.*, p. 1195.

³⁴ « Es de notar, por último, que en esto de contener la ciencia en el arte, lejos de haber progreso, en cierto modo hay retroceso. La ciencia se ha ensanchado tanto, que no cabe en los moldes artísticos, por más que los moldes se ensanchen también y hasta se deformen, como ocurre en la novela, donde un autor puede discurrir libremente sobre todas las cosas y otras muchas más. Con todo, una obra perfecta de arte literario no puede menos de encerrarse dentro de ciertos términos. Lo que fuera de ellos se ponga, tendrá algo de impertinencia monstruosa. Y en este sentido no negaré yo que en una novela pueda enseñarse terapéutica, economía política, teología mística, metalurgia o cuanto se quiera. Si está de moda embutir en las novelas todas estas cosas, la novela gustará mientras la moda dure, tal es el poder de la moda » (« Del

profundidad el trabajo crítico de Valera, siguen imponiéndole una « forma » que no se acompasa siempre bien a los modos de la época ; lo que no impide al escritor distinguir con lucidez, aunque no siempre de modo abierto o franco, los trazos generales de la nueva literatura, o las aportaciones individuales más decisivas. Se entiende pues la perplejidad del joven novelista Pío Baroja ante el gran talento y las grandes limitaciones del escritor andaluz, a quien trató durante los últimos años de su vida³⁵.

Subsiste a propósito del nuevo género popular el problema, apuntado arriba, de la determinación, individual o colectiva, de su origen. Es evidente que la forma novelística, de una tecnificación y sofisticación inéditas, no puede equipararse a la de romances y canciones tradicionales, o a las poesías « populares » de otros tiempos. Estos géneros se despliegan en moldes mucho menos alejados que los de la novela de los usos esenciales del lenguaje, aquellos que hicieron pensar durante el romanticismo en la poesía como su origen. Sin embargo, las fábulas del nuevo género responden a los criterios de lo popular en Valera por su capacidad de fascinar al público, gracias a la actualización de una serie de fábulas y de figuras que son comunes, que dependen de un saber colectivo, dado en herencia a todos. Como Menéndez Pidal más tarde, Valera enfatiza más la tradicionalidad híbrida de los textos creídos populares, que la muy variable casuística de su autoría concreta. En este supuesto, según el novelista, no importa, del diseño de una novela cualquiera, que atienda a personajes situados más arriba o más abajo en la escala social, o que se dirija de preferencia a un público sociológicamente marcado, o que despliegue su discurso de manera más o menos cuidada por registros estilísticos dispares, o que sostenga determinadas opiniones de entre todas las que evolucionan en los circuitos de comunicación social. Cada una de estas posibilidades dispondrá de su ocasión, y en literatura, se sabe, es indispensable jugar con lo variado. Lo esencial, desde la perspectiva de Valera, es que una insistencia en exceso marcada en cualquiera de estas dimensiones de la obra novelística podría llevar precisamente a un alejamiento de lo popular, por un afán personalista de originalidad siempre arriesgado, muy dependiente de factores contextuales en extremo frágiles. Según escribe en « La originalidad y el plagio », lo en verdad decisivo es la

progreso en el arte...», *id.*, p. 937). Sobre los *Apuntes...*, véase la introducción de Adolfo Sotelo Vázquez a la colección de ensayos de Valera titulada *El arte de la novela*, Barcelona, Lumen, 1996, p. 9-68.

³⁵ *Juventud, egolatría* [1917], Madrid, Caro-Raggio, 1985, p. 128.

capacidad de la narración de actualizar un repertorio común de fábulas o de figuras, porque « la máquina [...] de los poemas no sabe sino repetirse »³⁶.

La respuesta del escritor a la cuestión de lo popular parece pues tener su centro de interés menos en la historia que en la teoría (antropológica, psicológica, o de poética general). Su concepto de lo popular se justifica así para nosotros desde la perspectiva de la recepción, entendida no ya sólo como una serie de respuestas intelectuales o críticas que se formulan en el lenguaje de la ciencia del propio tiempo, sino en su sentido de experiencia o experimentación estéticas. Con salvedades impuestas por diferentes géneros y circunstancias, hay siempre, en la poesía popular según Valera, una comunión, o un reconocimiento, en una forma verbal feliz, que relega a un plano por completo secundario el que se conozca o no el nombre, la época o las señas sociales de su autor. Lo que distingue la expresión poética es a fin de cuentas su naturaleza comunicativa, su lenguaje, que hace ingresar a sus usuarios en un ámbito, situado antes y después del individuo o de la masa, que en algún ensayo Valera denomina « ser » o « razón impersonal »³⁷. Esta experiencia, aunque históricamente modulada, se cumple sin embargo más allá del carácter particular que le imprimen las diferentes épocas – más allá, por ejemplo, de la retirada aristocrática de la cultura popular que, según Peter Burke, precipitó desde finales del XVIII su « redescubrimiento científico »³⁸. Se vislumbra en ella una de las propiedades básicas de los fenómenos de masa, tal y como las ha determinado, en un trabajo de profundidad imponderable, el escritor Elias Canetti : la disolución placentera del yo en algo múltiple y anónimo, que consigue invertir una pauta básica de comportamiento, el miedo a ser tocado por lo otro³⁹. En muchas de sus posibilidades, esta experiencia continúa estando a nuestro alcance, a

³⁶ « La originalidad y el plagio », *Obras completas...*, cit., p. 460. En este trabajo, Valera parece haberse inspirado en « Quotation and Originality », un erudito ensayo de Emerson (a quien se cita), de estructura demostrativa muy similar (*Selected Essays*, London, Thomas Nelson and Sons, s.d., p. 458-475).

³⁷ « El carácter esencialísimo que distingue a la poesía del pueblo es el ser impersonal, mas no porque no sea obra de un poeta, cuyo nombre se sepa a veces, sino porque en las épocas de espontaneidad el poeta no se pone en sus obras [...], no vuelve sobre sí mismo, no reflexiona » (« La poesía popular... », *Obras completas, III*, cit., p. 1058) ; « Lo más divino y admirable que hay en el arte en general, y singularmente en el de la palabra, es lo inspirado, lo espontáneo, lo en cierto modo inconsciente, lo que se diría que está por cima de toda conciencia individual, en la mente colectiva, en la razón impersonal, en el ingenio superior de pueblos y razas y hasta en el numen, que se nos revela o creemos que se nos revela » (« Del progreso en el arte... », *Obras completas...*, cit., p. 939).

³⁸ *La cultura popular...*, cit. p. 376-396.

³⁹ *Masa y poder* [1960], trad. H. Vogel, Madrid, Alianza/Muchnik, 1987.

pesar de vivir en un tiempo en el que, como sugiere Peter Sloterdijk, se es masa incluso cuando no se ve a nadie⁴⁰.

Miguel A. Olmos, Université de Rouen / E.R.I.A.C.

⁴⁰ *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*, G. Cano (trad.), Valencia, Pre-textos, 2002.

Los deportes de masas en los años veinte. Fútbol, élites simbólicas e imágenes de modernidad en España¹

Aunque, como es lógico, no sea difícil encontrar precedentes de la moderna sociedad de masas en España, cabe poca duda del papel que tuvo en su arraigo la fase posterior a la Gran Guerra. Con todos sus límites, y pese a que los avances se extendieron mucho más entre unas clases medias cada vez más fortalecidas socialmente que entre los sectores populares, limitados en su poder de compra, los años veinte se configuran como una fase clave en cuanto al incremento de la masa disponible de bienes de consumo, del remanente de tiempo libre de trabajo, e incluso del monto de salario capaz de detraerse de las necesidades básicas de vestido, alojamiento o manutención. Todo ello sentaba los cimientos necesarios para una socialización cada vez más amplia de los bienes y servicios de ocio².

Los años de la dictadura de Primo de Rivera, pese a la restricción de libertades que acarrearón y al estancamiento económico que acompañó sus estertores, estimularon las modernas industrias culturales, que registraron avances cuya importancia ha sido señalada más de una vez. En todo caso, es cierto que las limitaciones de consumo entre los sectores populares —además de la propia debilidad de los estratos intermedios de la estructura social española— impusieron otra vez límites estrictos a este desarrollo, y forzaron a un modelo de crecimiento peculiar del sector de la comunicación cultural,

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto “Sociología, ciencias sociales e historiografía del fútbol español”, desarrollado en el CREC-Sorbonne Nouvelle, y ha recibido para su realización una ayuda del Ministerio de Educación y Ciencia.

² Son las limitaciones a las que se alude en el acceso al consumo de masas las que hacen etiquetar al modelo consumista español de los años veinte como “restringido y de élite” a especialistas en el asunto como Luis Enrique Alonso y Fernando Conde (en su *Historia del Consumo en España: Una aproximación a sus orígenes y primer desarrollo*, Madrid, 1994, Esp. p. 65 y ss).

que creció mucho más sobre el conjunto del mercado lingüístico hispanoamericano —cuyo inmenso tamaño permitía superar las limitaciones sociales y económicas de su estructura— que sobre una demanda española cuyo constreñimiento es bien conocido ³.

Los años veinte. Deporte, consumo e industrias culturales.

Si se habla de sociedad de masas y se desciende al detalle de la estructura y de las actividades concretas del ocio en los años que aquí se consideran, sería inexcusable pasar por alto el fenómeno deportivo, y sobre todo el notorio desarrollo del fútbol como espectáculo masivo. Su arraigo no era un fenómeno desconocido; de hecho, antes de 1914 se había destacado ya dentro de la oferta española de deportes como la opción sin duda alguna de mayor popularidad. Había relegado en gran medida sus orígenes de deporte higiénico y aristocratizante para evolucionar hacia formas más populares y, sobre todo, se transformaba decididamente en un entretenimiento dominical de pago al que se asistía pasivamente y como meros espectadores a la visión del ejercicio deportivo de jugadores cada vez más diestros y especializados. Se consumaba así la escisión entre practicantes y espectadores, decayendo en consecuencia el viejo modelo de las entidades con socios participantes en beneficio de los nuevos clubes, que sufragaban con las cuotas la actividad de deportistas progresivamente profesionalizados. El deporte ya era para entonces una actividad cuya importancia social atrae la atención de los patronos y los reformadores sociales, y que visualiza todo un conjunto de solidaridades —la comunidad local o el barrio, por ejemplo, la empresa o el centro de trabajo...— que permiten la escenificación de enfrentamientos —simbólicos a veces, pero también violentos y explícitos— que para desesperación de los sindicatos y las formaciones políticas de izquierda, fragmentaban la solidaridad de clase o la unidad sindical o política necesarias para sus movilizaciones. No faltarán, en consecuencia, discursos condenatorios de estos sectores ideológicos contra el fútbol. Hacia 1919, y cuando era ya evidente su predominio popular en la estructura del ocio, las Juventudes Socialistas de Langreo, en plena Cuenca minera asturiana, maldecirían resentidos las manifestaciones de aquella “barbarie moderna”; pero lo cierto era que para entonces el deporte era ya un hecho arraigado y una práctica plenamente aceptada entre la clase

³ Serge Salaün, *Temps de crise et “années folles”. Les années 20 en Espagne*, Paris, 2002.

obrero; de hecho, en la misma localidad asturiana donde se desesperaban los socialistas, los anarquistas ya habían organizado un equipo propio —el del Centro “La Justicia”— en tan temprana fecha como 1910⁴.

Los años veinte, además, activaros extraordinariamente el asentamiento del fútbol como fenómeno mercantilizado. Aunque todavía mal conocida, la expansión de las asociaciones instructivo-recreativas es, en esta fase, un hecho indudable si se consideran estudios como el de Solá sobre el asociacionismo gerundense, lo que se va sabiendo de Asturias, o datos como los de los, en todo caso, problemáticos *Censos Corporativos Electorales* del período dictatorial. En contraste con el declive del asociacionismo sindical o político afectado por la represión dictatorial, la expansión del asociacionismo deportivo, y en concreto del fútbol, constituirá un elemento de evidente importancia a nuestros efectos⁵.

El desarrollo del fútbol llegaba en un contexto marcado por una pujanza evidente del sector mercantil del ocio y las industrias culturales; algo a lo que irremediablemente acabaría asimilándose un fútbol cada vez más inserto en circuitos mercantilizados. Si se utiliza como indicio de ello, con todas sus imperfecciones, el número de contribuyentes y los importes devengados a Hacienda por sus empresas, puede apreciarse con nitidez, efectivamente, el avance de varios sectores del ocio de pago durante los años de la Gran Guerra y hasta mediados de los veinte. En el cuadro que se adjunta se observa así el considerable incremento de capítulos como el de las empresas balnearias o las editoriales —estas últimas duplican sus cotizaciones en pleno proceso de concentración

⁴ El papel del fútbol en la estructura del ocio durante la Restauración es analizado por J. Uría en “Cultura popular y actividades recreativas. La Restauración”, en J. Uría (Coord.), *La cultura popular en la España Contemporánea. Doce estudios*, Madrid, 2003. Los datos sobre las reacciones de socialistas y anarquistas ante este deporte en J. Uría, *Una historia social del ocio. Asturias 1898-1914*, Madrid, 1996.

⁵ P. Solá, *Cultura popular, educació i societat al nord-est català (1887-1959). Assaig sobre les bases culturals i educatives de la catalunya rural contemporània*, Girona, 1983, p. 123; del mismo autor, *Els ateneus obrers i la cultura popular a Catalunya (1900-1939). L'Ateneu Enciclopèdic Popular*, Barcelona, 1978, p. 219-237. J. Uría, *Una historia social...*, *opus cit.*, p. 205-212, y “Cultura popular y actividades...”, *opus cit.* La inadecuación de las fuentes oficiales para calibrar el fenómeno asociacionista es evidente para el período dictatorial; tanto los *Censos Corporativos Electorales* de 1924 y 1928, como su directo antecedente en 1919 (el *Censo Electoral Social*) tenían el objetivo de establecer las bases para la representación obrera y patronal en el Instituto de Reformas Sociales, en un caso, y para la presencia en las instituciones de la Dictadura en el otro; en ambas situaciones implicaban la exclusión de asociaciones como las deportivas, instructivo-recreativas o incluso mutualistas, a lo que contribuía la vocación apolítica de muchas de ellas o a la prohibición directa de participación en el proceso, como se hacía en un ordenamiento dictatorial que era muy preciso en sus exclusiones del censo. Sobre el particular véase E. Maza Zorrilla, “La horizontalidad de las solidaridades. El mutualismo en la España contemporánea”, en *Ayer*, 25 (1997), p. 83-85.

empresarial—, el de los bailes de pago —que sextuplica sus cotizaciones y triplica largamente sus empresas cotizantes—, las entidades de conciertos —que casi quintuplican sus cantidades cotizadas—, o el de los circos,

Contribución industrial y de comercio. Evolución de algunas industrias del ocio. 1913-1926																		
	1913		1914		1915		1916		1917		1918		1922-23		1923-24		1925-26	
	bu-y	f-yentes	C	pes-yentes	C	pes-yentes	bu-yentes	peset	-yentes	peset	-yentes	peset	bu-yentes	C	peset	bu-yentes	C	peset
Ba		115		1			1		11		11		10		20		21	
Editor																		
obras y emp		1		1			1		15		15		15		21		26	
periodísti																		
Tea		150		1			1		10		11		12		53		76	
Conc							8		8		6		7		2		4	
Ba		1		1			1		10		9		1		3		9	
Cir																		
hipódrom									6		8		7		4		9	
velódrom																		
Front											7		8		7		17	
cademias de																		
etc.																		
Corric		1		1			8		8		7		10		97		1 2	
oros, novillo																		
Jue		2		2			2		24		24		25		48		64	
iblicos pen																		

Fuente: *Anuario Estadístico de España*, años 1915, 1917, 1918, 1921-22, 1922-23, 1923-24, 1925-26 y 1927.

velódromos e hipódromos —que sobrepasan el quíntuplo de sus cotizantes. Pero sobre todo, si se ponderan las cantidades satisfechas a Hacienda, son dos los sectores que inmediatamente destacan en estos datos: el de las empresas teatrales y el de las taurinas, que en conjunto suponen el 57% del total. Los teatros, en efecto, vuelven a quintuplicar sus cotizaciones hasta alcanzar las 783.510 pts.; y el avance de los cosos taurinos es aún más espectacular, dado que casi triplican los cotizantes y multiplican por catorce sus cotizaciones a Hacienda.

La oferta de espacios de ocio mercantilizado, en conclusión, se ha consolidado plenamente afianzando lo que, en realidad, era un proceso anterior y cuyo advenimiento se atisba con claridad en los años anteriores a la Gran Guerra. Entre 1900 y 1914 prosigue a buena marcha la expansión y consolidación de la oferta de las que entonces eran las principales industrias culturales en este terreno; y, en concreto, el teatro y los toros, por una parte, antiguos adelantados en los modernos procedimientos

empresariales del espectáculo, y por otra el cine, cuyo éxito arrasador desde finales del XIX lo haría en vísperas de la Guerra Europea un competidor temible de los otros dos. La *Estadística Administrativa de la Contribución Industrial y de Comercio* sugiere en este sentido, pese a sus evidentes defectos, la consolidación de tales sectores del espectáculo. En vísperas de la Guerra las 801 empresas de cosos taurinos censadas en España en 1900, han reducido su número debido, probablemente, a una mayor concentración empresarial y al cierre de las más pequeñas y precarias; pero se trata de un sector fuerte como demuestra la conclusión, en 1929, de la Plaza de las Ventas de Madrid, inaugurada en 1931 y con capacidad para unos 25.000 espectadores; la Monumental de Barcelona, ampliada en 1916, acogía desde entonces a 20.000. En cuanto a los espectáculos teatrales, en 1900 su censo era de más de 900 empresas de muy variada entidad, desde los grandes y espectacularmente mercantilizados teatros de Madrid —a fines de siglo el *Apolo* madrileño vendía 4,5 millones de entradas anuales—, hasta las salas de pueblos o ciudades de corta población y escasas representaciones al año. En 1914, sin embargo, ya son casi 1500 las que cotizan al fisco beneficiándose de su maleabilidad y capacidad para contentar una oferta que va desde el cuplé más o menos escabroso, pasando por el teatro *de verso* o la zarzuelilla de circunstancias, los espectáculos de varietés o el teatro sicalíptico. En realidad no poca de esta oferta es ya, directamente, de espectáculos cinematográficos; cuyo desarrollo mezclaría en sus orígenes la proyección de cortos con breves actuaciones de transformistas, cupletistas u otros números de varietés intercalados entre sesiones y cambios de cintas¹.

El fútbol, si a principios de siglo apenas constituye una pobre posibilidad de competencia frente a opciones asentadas en los espectáculos de pago, tras la Primera guerra mundial se hace una presencia inevitable en la vida cotidiana, a la vez que una forma de ocio de éxito entre las industrias culturales españolas, cada vez más desarrolladas tras la oficialización de la jornada de ocho horas en 1919 o la extensión de las vacaciones entre las capas medias y los trabajadores de servicios. En este contexto, las estructuras de los estadios españoles cada vez son más visibles en el paisaje urbano; quedan lejos ya los primeros recintos acotados con una valla, tras decidirse cobrar una

¹ Una referencia a los datos de la *Estadística de la Contribución...*, en J. Uría, “cultura popular y actividades recreativas...”, *opus cit.*, p. 91-95. Los datos del teatro a fines de siglo XIX en S. Salaün, “La sociabilidad en el teatro (1890-1915)”, en *Historia Social*, 41 (2001). Para la expansión y modernización de las industrias culturales en la España de los años veinte, en todo caso, sigue siendo obligada la consulta de C. Serrano y S. Salaün, *Temps de crise et “années folles”. Les années 20 en Espagne*, Paris, 2002.

entrada para poder acceder a ellos, o las más primitivas y elementales organizaciones de los espacios para el público como el del campo del FC Barcelona, con tan sólo cuatro hileras de bancos y una tribuna de madera en 1907. La construcción de terrenos de juego propios de los clubes se dinamiza extraordinariamente desde 1914, al compás de la prosperidad económica del momento. En 1921 se inaugura el Estadi Catalá, con capacidad en sus gradas provisionales para entre 25 y 30 mil espectadores; al año siguiente la construcción del estadio de las Corts, del Barcelona, y el de Sarrià (en 1923, y propiedad del Español), supondrán unas treinta mil plazas adicionales. En otras zonas se avanza en direcciones parecidas; el Stadium Metropolitano de Madrid —escenario preferente de los encuentros deportivos del Atlético de Madrid— se inauguraba en 1922 con un aforo de 45.000 espectadores; en la misma fecha abría sus puertas el Stadium del Turia, en Valencia, y al año siguiente el campo de Chamartín, donde jugaría durante bastantes años el Madrid y que nacía con un aforo de 16.000 espectadores, pronto ampliado hasta los 22.000 que tenía iniciados los años treinta. En fin, en 1929 la apertura de las exposiciones de Barcelona y de Sevilla dan lugar a la inauguración paralela de sendos recintos deportivos. El flamante estadio de la Exposición de Montjuïc —arruinado poco después por diversos defectos constructivos— podía albergar 65 000 espectadores².

El fútbol es ya a aquellas alturas de siglo, en consecuencia, una realidad perfectamente paragonable en atracción de espectadores, o complejidad administrativa o mercantil, a las más desarrolladas industrias del ocio. Lo que es más, el deporte ya es un fenómeno social de masas en su pleno sentido, dado que atrae ingentes cantidades de espectadores a unos terrenos de juego plenamente insertos, en circuitos de competición nacional —la Liga se abre en la temporada 1928-29— que estimulan la competencia, incrementan la calidad del juego e incentivan las oportunidades de profesionalización de los jugadores. El hecho es tan llamativo como encuadramiento social masivo, que resulta poco explicable el desinterés mostrado hacia su problemática por los historiadores españoles; y mucho más si se considera que se trata de un fenómeno que alcanzará en casos como el del Madrid o el Barcelona unos estándares de complejidad administrativa, densidad política, o derivaciones internacionales difícilmente soslayable. En contraste con ello, algunas de las manifestaciones históricamente más emblemáticas

² X. Pujadas y C. Santacana, *Deporte, espacio y sociedad en la formación urbana de Barcelona (1870-1992)*, Barcelona, 1997, p. 42-78. A. Rivero Herraiz, *Deporte y modernización. La actividad física como elemento de transformación social y cultural en España, 1910-1936*, Madrid, 2003, p. 233-238. A. Bahamonde, *El Real Madrid en la historia de España*, Madrid, 2002.

de las industrias culturales en España, como los toros o el teatro, disponen de estudios solventes y bien orientados³. Explicar estas carencias resulta complicado; cabría apuntar, por el momento, que el fenómeno ha registrado una deriva similar en otros ámbitos académicos. En un espacio intelectual como el francés, por ejemplo, estudios pioneros como el coordinado por Pascal Boniface, en 1998, venían acompañados de significativos prólogos donde se reconocía la novedad del asunto y se precavía al lector de no ser cosa enteramente desprovista de seriedad. En el ámbito anglosajón, entre tanto, el debate sociológico venía acompañado de lamentaciones de figuras como Eric Dunning, que deploraba, en 2003, con argumentos bien parecidos, el tardío interés del examen rigurosamente científico del deporte desde las ciencias sociales. Tal vez, para el caso español, pudieran aducirse razones similares, dado que el considerar el fútbol como algo digno historiográficamente despierta parecidas reservas; pudiera alegarse también, como argumento adicional, que dentro de la todavía insuficiente bibliografía española sobre el ocio, si el teatro o los toros pudieron escaparse a esta tónica seguramente podía haber sido, en el primero de los casos, por vincularse el teatro a realidades más *nobles* y asentadas como la creación literaria, y en el segundo, por tratarse de una industria cultural muy asociada a las tradiciones inventadas del nacionalismo español, y por constituir un elemento diferencial con respecto a la estructura mercantil del ocio generalmente en vigor en otros países. Ninguna de ambas circunstancias concurrían en el fútbol⁴.

Independientemente del mayor o menor desdén académico hacia fútbol, las razones por las que este fenómeno acabó siendo una realidad significativa en el tiempo y en la propia dinámica social, son todavía hoy una cuestión de activo debate dentro de

³ Véase, por ejemplo, el de Adrian Schubert sobre los toros (*Death and Money in the Afternoon*, New York, 1999), o los de S. Salaün sobre el teatro de estos años [por ejemplo, “Spectacles (tradition, modernité, industrialisation, commercialisation)”, en S. Salaün, *Temps de crise et “années folles”. Les années 20 en Espagne*, Paris, 2002, p. 155-161, o “La sociabilidad en el teatro (1890-1915)”, en *Historia Social*, 41 [2001]].

⁴ Boniface, Pascal. *Géopolitique du football*. Paris, Complexe, 1998. p. 1. Eric Dunning, “Sociology of Sport in the Balance: Critical Reflections on Some Recent and More Enduring Trends”, *paper* presentado en el Annual Meeting of the North American Society for the Sociology_ of Sport (Las Vegas, 1998) y al 28th Annual Conference of the Social History Society (Leicester, 2003). El término de “invención de la tradición” se maneja aquí de acuerdo con las líneas marcadas en el célebre ensayo de E. Hobsbawm y T. Ranger en *The invention of tradition* (Cambridge, 2003). El retraso historiográfico español no significa que, de todos modos, no existan excepciones como los trabajos de M^a Teresa González Aja (p. ej. *Sport y autoritarismos. La utilización del deporte por el comunismo y el fascismo*, Madrid, 2002), la obra de autores como Bahamonde o Pujadas y Santacana, ya citados en parte, o incluso otros como los de F. J. Caspistegui (F. J. Caspistegui y F. K. Walton (eds.), *Guerras danzadas. Fútbol e identidades locales y regionales en Europa*, Pamplona, 2001) o Jean-Stéphane Durán, « Le football : le loisir par excellence des Espagnols sous le franquisme » [publicación electrónica del CREC-Sorbonne Nouvelle]. Disponible desde Internet en : <<http://crec.univ-paris3.fr/articlesenligne.php>> [con acceso el 29-11-2008].

las Ciencias Sociales. Las explicaciones marxistas del deporte han solido interpretarlo como una transposición de la dominación burguesa, o como metáfora de los valores capitalistas —competitividad, individualismo, lucha por la productividad— que se socializan masivamente a través del juego. Las tesis weberianas, a su vez, suelen asociar el ascenso del deporte moderno al paso de la sociedad tradicional a la contemporánea, moderna y plenamente capitalista, con lo que ello supone de desarrollo modernizador y de arraigo de valores como los del igualitarismo, la especialización y profesionalización, o la racionalización o el desarrollo burocrático que tienen en el deporte una de sus plasmaciones simbólicas de mayor difusión entre las masas. La visión del *figuracionismo*, entre tanto, ha explotado a fondo, y con resultados plausibles para la sociología del deporte, las tesis de Norbert Elias sobre una actividad que desviaría hacia el campo simbólico la violencia de las relaciones sociales que acompaña el ascenso de la sociedad capitalista moderna y que, mediante tales ritualizaciones, avanza en el proceso *civilizador* que singulariza las sociedades contemporáneas. El debate, en fin, ha continuado enriqueciéndose en los últimos años con aportaciones como las de los enfoques estructural-funcionalistas —de cierto arraigo en la sociología francesa—, los influidos por la sociología de Bourdieu y su desarrollo de nociones como la de los *habitus* deportivos diferenciados según la clase social, o todo el amplio campo de los estudios inspirados por los *cultural studies*, con su exploración de la presencia en el deporte de las simbologías del cuerpo, el sexo y el género, la etnicidad, la comunidad local o la nación...⁵

No hay duda de que la variedad y lo vivo del debate sociológico en este terreno, ha contribuido a clarificar la evolución y las causas profundas del fenómeno deportivo. La intención de estas páginas, sin embargo, no es profundizar en este debate; bien al contrario, su propósito es más sencillo y abarcable, y a la vista de la documentación examinada para los años veinte, se limitará a dos cuestiones esenciales. En primer lugar, a recordar algo evidente para quien haya examinado las páginas de los periódicos de la época, o los lugares más comunes de la vida cotidiana y las actividades recreativas de los españoles en este período de entreguerras; a saber, el rápido ascenso de la práctica

⁵ Buenos resúmenes de las teorías sociológicas del deporte en J. Defrance, *Sociologie du sport*, Paris, 1994; J. Corneloup, *Les théories sociologiques de la pratique sportive*, Paris, 2002, o Eric Dunnig, "Sociology of Sport in the Balance: Critical Reflections on Some Recent and More Enduring Trends", paper presentado en el Annual Meetin of the North American Society for the Sociology of Sport (Las Vegas, 1998) y al 28th Annual Conference of the Social History Society (Leicester, 2003). Disponible desde Internet en : <<http://www.chester.ac.uk/ccrss/pdf/Ed%20Sport%in%20the%Balance.pdf> >[con acceso el 9-1-2005].

deportiva del fútbol se ve acompañado no sólo por un incremento de sus infraestructuras y su consolidación institucional, sino también por el ascenso de un discurso deportivo desplegado a través de formatos periodísticos específicos, con cada vez mayor presencia en los medios de comunicación masivos, y cada vez más densas derivaciones sociales y políticas. En segundo lugar, en el despliegue de esta presencia del deporte en la vida pública, la figura del deportista tendrá un papel cada vez más claro y con mayor poder de convocatoria e impacto entre las multitudes; los *ases* del fútbol acabarán así por convertirse, además de en poderosos animadores de las actividades deportivas, en héroes de masas que visualizan un amplio conjunto de valores socialmente compartidos.

Los *ases* deportivos, efectivamente, constituyen, a la vez que un reflejo y una *representación* de valores ampliamente compartidos en el conjunto social, una fuente de pautas de conducta para el colectivo social en la medida en que, debido a su estatus y prestigio, ofrecen con sus actitudes y comportamientos cotidianos pautas de conducta fácilmente secundados por las multitudes. Los ases deportivos son, en consecuencia, verdaderas *élites simbólicas* tal y como son definidas en la terminología sociológica de autores como Guy Rocher; una noción esta última, por cierto, escasamente empleada en un trabajo historiográfico que prefiere, por el contrario, el empleo de concepciones de las élites algo más dilatadas e imprecisas. Importa resaltar, en este sentido, el error del empleo coloquial y ampliamente extendido de la noción de élite que asocia el término a una minoría exquisita, separada de unas masas a las que impone sus estilos de vida, o que la define como un grupo poderoso y con capacidad amplia para influir sobre decisiones trascendentes en la dinámica económica o política. Las élites, por supuesto, pueden ser *también* eso, pero a la vez pueden constituir grupos que, teniendo una alta capacitación intelectual carecen todavía de influencia social directa, o en otro sentido distinto, pueden definirse como conjuntos nada refinados o excelentes, pero próximos a las capas populares y capaces de influir sobre ellas; lo que define a las élites, en fin, es sobre todo que sean minorías provisoras de modelos de conducta social susceptibles de ser imitados por colectivos sociales más o menos amplios⁶. El concepto así entendido, de cierta solera sociológica, toda vez que ha sido ya empleado en este sentido por Pareto a principios del siglo XX, ha ganado con el tiempo en densidad y afinación. En particular interesa recordar aquí que, dentro de los distintos tipos de élites definidos por

⁶ Sobre la noción de élite, véase Guy Rocher, *Introducción a la sociología general*, Barcelona, Herder, 1990; y Suzanne Keller, "Élites", en D. L. Sills, *Enciclopedia Internacional de Ciencias Sociales*, Madrid, 1874, vol 4.

Rocher, la noción de *élite simbólica* se encarna en unos individuos que exhiben una serie de valores en los que amplias capas sociales se reconocen o, al menos, en los que creen ver cualidades percibidas como positivas y a las que quisieran aproximarse; las élites simbólicas son así “prototipos de ciertas maneras de vivir, de hacer, de pensar, o que encarnan ciertas cualidades, ciertos valores” asumidos por el colectivo social en su conjunto. Los artistas del pop o los jugadores profesionales devienen así en élites simbólicas en tanto que representan valores positivos en su sociedad como la juventud, la rebeldía o el inconformismo reales o supuestos, o el vigor físico; al mismo tiempo que están en disposición de multiplicar o reproducir esos mismos valores en el colectivo social, o incluso proponer nuevas pautas de conducta o sobre todo acelerar o retardar su implantación. Las élites simbólicas son de este modo un *agente* social; incluso un verdadero *catalizador* en el proceso de adopción de decisiones, el establecimiento de consensos y conflictos, o la consolidación de redes y grupos en el conjunto social⁷.

El ascenso del fútbol y la construcción de los discursos sobre el deporte

Aunque las razones profundas del despegue del deporte —y por tanto del ascendente social de los deportistas— remitan a una discusión sociológica que desborda la intención de estas páginas, importa ahora entrar en algunos detalles de cómo se construyó su imagen y popularidad en el período que ahora nos interesa. Tal y como se adelantó, el ascenso del deporte iba acompañado del despliegue de unas retóricas deportivas en los medios de comunicación que acabaron haciendo del fútbol el punto de convergencia de una compleja serie de valores, esperanzas, deseos reformistas o aspiraciones sociales y políticas que no pueden aquí sino esbozarse pero a las que, de todos modos, merece la pena dedicar algún espacio.

Como en cualquiera de los países que están accediendo a la industrialización, el auge del deporte visualiza el ascenso de cualidades que son propias de una sociedad capitalista en plena expansión, y que constituyen de por sí todo un programa de modernización particularmente llamativo en un país donde las fuerzas sociales y políticas tradicionales conservan aún bastante del poder de antaño. El ascenso del fútbol es el de unos intereses diferentes a los de las viejas sociedades instructivas o recreativas de corte exclusivo y aristocratizante. Representan un mundo de fraternidad e igualdad

⁷ G. Rocher, *opus. cit.*, p. 525-527. Para un examen más detallado de la noción de élites véase T. B. Bottomore, *Élites et société*, Paris, 1967.

democrática —con todo su correlato de reglamentos internos, práctica de asambleas o celebración de elecciones— y, desde luego, reproducen y resumen las características de una sociedad industrial que valora ahora mucho más la especialización y la división del trabajo —con su correlato de funciones cada vez más separadas y específicas de los miembros del equipo en el terreno de juego—, la racionalización y el uso de la ciencia o la tecnología —con la aplicación de disciplinas de entrenamiento cada vez más rígidas y *científicas*—, la burocratización —con la instauración de sistemas de administración y de competiciones a nivel nacional e internacional—, el empleo de la información y el uso cada vez mayor de las industrias de la comunicación —lo que se traduce en el rápido desarrollo de un periodismo específicamente deportivo—, o la exacerbación de la competitividad entre equipos e individuos y la lucha por el *record*, verdadero emblema de eficacia competidora en el terreno deportivo.

Ahora bien, con ser todo esto no poco en un contexto como el español, lo cierto es que a estas cuestiones generales, compartidas con procesos similares de ascensión del deporte en otras latitudes, en nuestro caso estaban actuando también otros incentivos. La propaganda a favor del deporte, en realidad, no era cosa reciente en España y que pudiese limitarse tan sólo a los aledaños de la Guerra Mundial; como mínimo los discursos enaltecedores del deporte y las propias políticas deportivas habría que retrotraerlas al final del Antiguo Régimen. De 1808 databa, en efecto, el primer gimnasio madrileño y, pocos años más tarde, en 1806, abría sus puertas el Real Instituto Militar Pestalozziano, donde se impartiría por primera vez en España una cultura física integrada plenamente en las enseñanzas. Significativamente el animador del primer gimnasio de Madrid, a la vez que el director de las enseñanzas de educación física en el Real Instituto era Francisco Amorós, un militar que casaba muy bien con los propósitos ilustrados de disciplinar los cuerpos con el fin de lograr buenos soldados para la nación. Tras el paréntesis de la Guerra de la Independencia —y la huida de Amorós a Francia, como otros afrancesados— desde mediados de siglo se reanuda el proceso de creación de sociedades gimnásticas y deportivas. A fines de siglo, en Madrid o Barcelona, se construyen frontones, y florecen los espectáculos hípicos en Sevilla, Barcelona o Madrid entre la burguesía o la antigua aristocracia; existía además una red relativamente tupida de gimnasios privados a partir de los años 50 en Madrid y los 60 en Barcelona. Partiendo de esta base, entre los años noventa y principios de siglo, despegaba la creación de sociedades que superaban los ambientes restrictivos de los clubes gimnásticos, de las asociaciones excursionistas o de los clubes recreativos minoritarios y exclusivos con su

correspondiente sección deportiva. Desde el último cuarto de siglo XIX, crece el asociacionismo deportivo. Lentamente irían apareciendo las primeras federaciones; la Velocipédica (1895), y las de Tiro y Vela (ambas en 1900) o Tenis (1909), fueron en primer lugar. Los deportes más populares y accesibles permanecieron, en cambio, alojados en las sociedades gimnásticas; y el boxeo, el atletismo, el fútbol o la natación, tuvieron que esperar para concluir su institucionalización organizativa; la Federación Española de Fútbol, de hecho, no se funda sino hasta 1910⁸. En los años inmediatamente anteriores a la Guerra Europea, el deporte es ya una realidad de multitudes, y especialmente en casos como el del ciclismo o, desde luego, el fútbol.

No fue ajena a la pujanza del deporte la circunstancia de depositarse en su ejercicio la esperanza de *regenerar* una nación maltrecha tras el Desastre antillano frente a los Estados Unidos de Norteamérica. El deporte y el regeneracionismo finisecular entremezclan sus discursos, a la búsqueda de un vigor en la raza que parece desmentir la pérdida de las colonias; y cuando se crea, en 1903, la publicación ilustrada de deporte *Gran Vida*, su programa, explicado en el primero de sus números, incide en su intención de que sea “propagandista incansable de todo aquello que pueda contribuir a la regeneración física, a la afición por los juegos atléticos tan saludable para la juventud, a la vida en el campo al aire libre, a la conquista de la fuerza y del oxígeno”. En realidad ese programa impregna otros discursos aparentemente menos apegados a lo patriótico y más comprometidos con la defensa del vigor y la salud de la juventud española. Vistas así las cosas, se cargan de sentido las apelaciones hechas desde la prensa deportiva primisecular que, como en el caso del Barcelonés *Los Deportes*, celebra en su editorial de marzo de 1904 el “consolador aspecto” que ofrecen unos avances del deporte en España que, aunque lentos, parecen ser ya en estos años firmes. Al fútbol le corresponde una evidente responsabilidad en ello:

Al foot-ball ha tocado buena parte de la gloria de remover la opinión a favor del ejercicio corporal. Esas docenas de campos de juego que todos los días festivos reciben centenares de jóvenes que practican el atlético deporte de mover la pelota con los pies, son la mejor fehaciente prueba de las nuevas orientaciones de nuestra juventud hacia la Educación Física y el ejercicio corporal como fuente de salud y de bienestar.

⁸ Xavier Pujadas y Carles Santacana, “La mercantilización del ocio deportivo en España. El caso del Fútbol, 1900-1928”, en *Historia Social*, 41 (2001). Antonio Rivero Herraiz, *Deporte y modernización. La actividad física como elemento de transformación social y cultural en España, 1910-1936*, Madrid, 2003, p. 77-97. Datos sobre Francisco Amorós, marqués de Sotelo, en José del Corral, “El comienzo de la preocupación por el ejercicio físico en Madrid. Notas para su historia: 1800-1878”, en *Orígenes del Deporte Madrileño. Condiciones sociales de la actividad deportiva 1870-1936*, Madrid, 1988, p. 16-17.

En realidad ambos discursos, el de la exaltación de las virtudes higiénicas del deporte y el de la asociación de su ejercicio al despertar de la raza, marcharían desde entonces estrechamente unidos, y desarrollando líneas argumentales muy parecidas a las de esta misma publicación, que en el mismo editorial ensalzaba a aquella “juventud vigorosa entregándose a ejercicios de fuerza y de destreza que coadyuvan poderosamente a adquirir una envidiable robustez y a huir de los vicios y peligros de las grandes ciudades”⁹.

La trabazón establecida entre el vigor físico de la raza y la regeneración nacional llegó intacta a fases posteriores a la Guerra; a mediados de los veinte, figuras de la vida pública como el alcalde de Madrid, el conde de Vallellano, opinaban que “ante todo debemos hacer raza, luego escuela, y con muchachos fuertes, cultos y educados”, sobrevendría una juventud atlética de “amantes conscientes del deporte” en quienes podrían depositarse nuevas esperanzas nacionales. Entre tanto, el presidente de la Asociación de la Prensa de la misma ciudad, José Francos Rodríguez, defendía en idéntico sentido las virtudes del deporte para la regeneración de las fuerzas biológicas españolas:

Deporte es salud. Es una manifestación alegre de la vida, un tributo orgánico de los seres de la Naturaleza. El deporte en sí implica actividad, energía, equilibrio material; adiestra al espíritu para conquistar otros afanes; en resumen, yo veo en el deporte una escuela trascendental para el desarrollo de la raza¹⁰.

En realidad, no se venía diciendo otra cosa en las publicaciones deportivas, que habían crecido de modo extraordinario en plenos años veinte¹¹. Como se argumentaba desde *La Jornada Deportiva* en un artículo de fondo, en primera página y titulado significativamente “Los factores de nuestro progreso”, era preciso “comprender la enorme importancia, la trascendencia, racial y deportiva, que tiene la implantación de la educación física en las escuelas”. De ello, al parecer, iba a depender el —se decía—

⁹ *Los Deportes*, Barcelona, 20-03-1904; el texto de *Gran Vida*, de 15-06-1903, se toma de Jesús Polo de Barrio, “Regeneracionismo y deporte”, en *Orígenes del deporte madrileño...*, *ops. cit.*, p. 52.

¹⁰ Las citas proceden de J. Polo de Barrio, “Regeneracionismo...”, *opus cit.*, p. 58-59.

¹¹ La presencia de prensa deportiva, de caza, hípica o velocipedismo, data cuando menos de mediados del siglo XIX, aunque sea desde los años de la Gran Guerra cuando comience a ganar en captura de publicidad, variedad y calidad de contenidos. En plenos años veinte, la prensa deportiva está plenamente asentada en ciudades como Madrid (con títulos como *España Deportiva*, desde 1912, *Heraldo Deportivo*, desde 1915 o *Madrid Sport*, desde 1916), Bilbao (*Excelsior*, desde 1924) o Barcelona (con *Los Deportes*, desde 1897, *Stadium*, desde 1912, *El Mundo Deportivo*, desde 1906, o *La Jornada Deportiva*, desde 1921); varios de estos periódicos se harían diarios en los veinte (*El Mundo Deportivo*, desde 1929 y *La Jornada Deportiva*, desde 1921, por ejemplo), y hasta se contaba a partir de 1926 de una agencia especializada, *Noti-Sport*. Sobre el particular, véase José Altabella, “Historia de la prensa deportiva madrileña”, en *Orígenes del deporte madrileño. 1870-1936*, Madrid, vol I, 1987.

“único medio” para “fortalecer nuestros adolescentes” y “templar su espíritu y su cuerpo en una sana energía”, a la vez que “la máxima perfección física de nuestros hombres y la posesión de un carácter, de una disciplina moral, enérgica, firme, [y] decidida”¹².

Aquellos futuros hombres, “campeones” en lo deportivo tanto como en los esfuerzos cotidianos de la nación, tenían evidentemente virtudes que se acomodaban bien al empeño modernizador de la sociedad española de entreguerras. Era evidente que los nuevos ideales deportivos casaban bien, por ejemplo, con los objetivos de rendimiento máximo de las capacidades individuales que se asociaban a la racionalización del trabajo y que avanzaban, ciertamente, al compás de los propios progresos de un capitalismo en plena bonanza económica en esta fase. La prensa deportiva era clara en este particular:

La aspiración de todo deportista, en todos los deportes, consiste en obtener de su cuerpo el máximo rendimiento compatible con sus características anatomo-fisiológicas, o sea que, procurando obtener el cultivo acertado del mismo, una mayor resistencia física, en la práctica del deporte a que se dedica, la finalidad más enérgicamente buscada, es la de llegar a rendir el máximo con el mínimo esfuerzo.

Ello implica un ajuste tan perfecto de todos los gestos que la técnica especial de cada deporte exige, que bien puede afirmarse que, sin un estilo perfecto, es imposible en absoluto.

En los años veinte, la racionalización del esfuerzo y la tecnología del cuerpo eran valores que habían avanzado extraordinariamente hasta redefinir el trabajo del deportista en términos verdaderamente mecanicistas. Como se sostenía desde el mismo

¹²De creer al autor de este artículo, que ocupaba la totalidad de la primera página del periódico y a cuatro columnas, los beneficios del deporte tenía efectos casi taumatúrgicos: “[...] cuando al terminar el bachillerato, nuestros adolescentes ingresan en los Clubs deportivos vienen maltrechos y perjudicados por el plan de enseñanza antihigiénico y atipedagógico que se ha tolerado les fuese aplicado durante ocho años. Vienen al deporte hundidos de pecho, torcidos de espina, amarilla la faz, atrofiados los músculos, perdida la infantil elasticidad, reducida su capacidad respiratoria, sufriendo del estómago, es decir, para no prolongar el cuadro, en pleno decaimiento físico. ¿Y es esta la pasta de futuros hombres, con que hemos de crear nuestros campeones? [...] Como una necesidad racial, como una necesidad deportiva, precisa que todos los sportsman pidan, exijan la implantación en las escuelas de un plan nacional de educación física. Vid. José A. Trabal, “Los factores de nuestro progreso”, en *La Jornada Deportiva*, nº 9, de 1921. El articulista, un habitual en los fondos deportivos del periódico, insistiría una y otra vez en estas ideas, como cuando en el nº 14 de 1922 subrayase, de nuevo, que “la educación física y el deporte” constituían un “medio indispensable para regenerar física y moralmente a nuestro pueblo”. De todas formas las esperanzas patrióticas de regeneración nacional no siempre servían al objetivo de revitalizar España sino que, como podía suceder en Cataluña, podían obedecer a un catalanismo nada disimulado recordándose a este propósito que “el que fa esport fa patria” y que “Un poble fort és un poble lliure. Els esports fan forts als homes y grans als pobles” (“Patriotisme esportiu”, *Sport i Cultura*, 3 [1922]) o servir como hacía Francesc Roca desde publicaciones como *Art i Sport* (1 [1915]), para estimular en el “poble la necessitat de dedicarse al Sportisme, car amb ell pot adquirir-se el desenvolupament corporal al ensemps que esser herculats i dignes defensors de llur aimada patria, salvant-la del perill.

editorial, el cuerpo, “como todo objeto material”, estaba “sujeto a las leyes que rigen la mecánica universal” y, por consiguiente, y por muy agradables que pudiesen llegar a ser plásticamente los movimientos del deportista en la palestra, sólo obraría eficazmente si dejaba a un lado estas “trabas” estéticas y “dando a todos los gestos la energía necesaria al fin propuesto” y adoptando las posturas necesarias sólo “si estas son las mejores en cuanto a rendimiento e higiene”¹³.

Se trataba, pues, de extraer el máximo rendimiento a una raza que en el futuro estaría “fortalecida físicamente” aunque necesitada por el momento, como se subrayaba en estas fechas, de “un fuerte revulsivo moral que forje su carácter según normas de una mayor firmeza espiritual”. La movilización nacional, además, debía adoptar estilos enérgicos, *viriles*, e incluso decididamente militares; de ahí que no escaseasen las comparaciones en el vocabulario y los estilos periodísticos entre los *combates* futbolísticos y las tácticas y estrategias militares, o que se ensalzase las virtudes militares de los equipos deportivos que, si eran capaces de mostrar en el terreno de juego la “influencia que tienen los deportes sobre el cuerpo y el espíritu”, era evidente que podían trasladar a otros terrenos, como el de la guerra, las virtudes de “una selección en el campo de batalla”.¹⁴

En este contexto de expectativas sobre el deporte, se explican datos como el de que los artículos sobre teoría y táctica deportivas aumentasen en estos años significativamente, y lo que es aún más interesante, creciese su capacidad de afinamiento desarrollando un vocabulario específico y, sobre todo, perfilando todo un género como el de la crónica deportiva; a través del que los periodistas muestran de modo cada vez más claro sus preferencias por el equipo local —lejos ya de la cada vez más desfasada caballería cortés y aristocrática—, culpan al árbitro de los desastres del equipo de sus querencias, y generalmente tienden a eximir al público de la responsabilidad de sus desmanes. Los principales equipos españoles contratan técnicos o entrenadores extranjeros, capaces de introducir rigor y experiencia en un fenómeno

¹³ José A. Trabal, “El rendimiento y la Estética”, *La Jornada Deportiva*, nº 33 de 1922.

¹⁴ José A. Trabal, “Dinero”, en *La Jornada Deportiva*, nº 11, 1921. Sobre la presencia de valores como los de la virilidad y la violencia del fútbol español de los veinte, véase J. Uría, “Imágenes de la masculinidad. El fútbol español a principios de los años veinte”, en *Ayer*, 72 (2008). La importancia que tenía el deporte en tanto que visualización de las virtudes saludables de un pueblo, cobraba fuerza en plenos años veinte en regímenes como el fascismo; Mussolini aparecía en la prensa de estos años esquiando, a caballo o practicando otros deportes, gustando de mostrarse con el torso desnudo para ilustrar la necesidad de exhibir un cuerpo sano, capaz de soportar los esfuerzos y la fatiga. *Vid* sobre el particular Ángela Teja, “Deportey relaciones internacionales durante el fascismo en Italia”, en T. González Aja (ed.), *Sport y autoritarismos. La utilización del deporte por el comunismo y el fascismo*, Madrid, 2002, p. 267.

que crece a velocidades que suponen, no pocas veces, importantes crisis de crecimiento e considerables grados de desorden en su desarrollo. Cada equipo especula con la posibilidad de disponer de estilos específicos de juego que permitan diferenciarlos de su rival y que, circunstancialmente, posibiliten también engarzar esa personalidad deportiva, real o supuesta, en identidades de rango distinto pero que, como en el caso de la identidad local o la nacional, permitan reforzar la confrontación deportiva y cargarla de nuevos sentidos.

Efectivamente, en estos años, en medios deportivos tan sensibles a las cuestiones nacionales o regionales como el del periódico barcelonés *La Jornada Deportiva*, se refleja una y otra vez lo específico de *estilos* como el “levantino”, definido por el jugador del Valencia Cubells, y al que la propaganda de la colección *Los ases del fútbol* calificaba como verdadero “creador” de sus rasgos a través de “su historia deportiva, la técnica de su juego [y] sus triunfos” deportivos. En la revista, con todo, destacaban con un perfil más definido otros protagonistas y, en concreto, los que constituían sin duda los vectores de mayor actividad futbolística en España; Madrid, el País Vasco y Barcelona. Al parecer, iniciados ya los años veinte, los madrileños se caracterizaban en su juego por “la ciencia fría, el juego de pases” y la “confianza en su saber”; el deporte vasco, a su vez, se significaba por ser “sobrio”, a la vez que “uniforme, con más rudeza que elasticidad”; el de Cataluña, en fin, era “brillante, de más difícil ejecución, dominando la pelota en cualquier momento y en cualquier circunstancia”. La prensa vasca también abundaba en parecidas caracterizaciones; se recreaba en la defensa del “sistema vasco”, por ejemplo o, para desesperación del periodismo deportivo catalán, utilizaba la tribuna del bilbaíno *El Pueblo Vasco* para, a la vista de las recientes derrotas del Barcelona, ensalzar un estilo hasta entonces despreciado:

Cuando nuestro football era más censurado, cuando nuestra táctica era más despreciada, hasta el extremo de considerar que el football no se hizo para nosotros, cuando en esas rimbombantes revistas deportivas [como] “La Jornada Deportiva”, etcétera, etc. la mayoría de ellas catalanas, se hablaba, no precisamente de la decadencia del football vasco, sino del fracaso de la táctica del mismo, este ha tenido que resurgir y aún cuando no fuera más que en estos dos matchs nos damos por muy satisfechos para demostrar en todo su esplendor a los catalanes y a las demás regiones españolas, que ese foot-ball, según ellos fracasado, es y será siempre que lo realicen, el más práctico, el más positivo, el que hará cantar muchas veces el “Alirón”, el que nos hará levantar de nuestros

asientos para batir palmas en su honor, el que, en fin, será el amo del football nacional, sin que halle (*sic.*) quien, practicando con entusiasmo y codicia, pueda vencernos¹⁵.

Ahora bien, por debajo de las hipotéticas virtudes de los *estilos* regionales, no hay duda de que latía una preocupación por la técnica y la preparación física que superaba definitivamente el aprendizaje intuitivo, y que marcaba el camino hacia una plena mercantilización y profesionalización del fútbol. No bien iniciados los veinte, por ejemplo, las revistas deportivas incluyen propaganda de productos alimenticios que, como alguna marca de leche condensada, se anuncia explícitamente como alimento idóneo para el régimen de los deportistas, debido a sus virtudes a la hora de estimular la formación de “músculos de acero” o de “obtener una nutrición perfecta que os permitirá resistir la fatiga que os ocasione vuestro deporte”. En realidad el fútbol se está haciendo un saber cada vez más complejo para cuyo desenvolvimiento se hace preciso el uso del conocimiento —a través del despliegue de la preparación táctica precisa— e incluso la mediación de artefactos de una tecnología sumaria, pero ya explícitamente diseñados para este deporte¹⁶. Los preparadores físicos y entrenadores se convierten en una preocupación primordial en los equipos. Por la misma época, la Real Sociedad contrata, por ejemplo, a Lippo Hertzka, ex-jugador húngaro del M.T.K., para encargarse de insuflar nuevo brío al “sistema” de juego practicado, al parecer, por los equipos del Norte. Un sistema caracterizado, al decir de la prensa de esta zona, por el uso del pase largo, y sobre cuyas virtudes frente al pase corto se había abierto no poca controversia en el fútbol británico a propósito de su adopción por los equipos escoceses e ingleses. Desde el deporte catalán, en todo caso, se calificaba la defensa del pase largo como una muestra de “juego rígido” que “cuando no puede torcerse, se rompe”, y lo confrontaban

¹⁵ La personalidad que habían ido adquiriendo los distintos estilos futbolísticos en las diferentes partes de España, finalmente, había permitido diferenciar *públicos* igualmente singularizados. Por la misma época, al parecer, “Un público especialísimo, es el de Galicia, el más pacífico... antes de comenzar los partidos, pero el que más grita; no tiene por costumbre hacerlo, para molestar a los jugadores o el árbitro, sino para animar a los jugadores favoritos. A este efecto, hay numerosos grupos provistos de descomunales bocinas, que atruenan con sus voces. El público peor en todos sentidos, es el nuestro, el público catalán. [...] Es el más numeroso... pero el más fanático, el menos entendido y el más difícil de contentar. Véase “A través de la España futbolística”, *La Jornada Deportiva*, 26 (1922); el texto de *El Pueblo Vasco* en *La Jornada Deportiva*, 91 (1922). Véanse también de este último periódico los números 180 (1923), 201 (1923), 204 (1923) y 96 (1922).

¹⁶ En el número 202 (1923) de *La Jornada Deportiva*, se incluye propaganda de la leche condensada La Lechera en los términos reproducidos anteriormente; a su lado se incluyen, además, la lista de productos de la Casa Lyret para fútbol, y que incluían diseños de jerseys, medias, pantalones, tobilleras, defensas, rodilleras (de “portero” e “inglesas”), guantes de portero y calzado específico, además de balones “de reglamento” o cámaras fotográficas. El mundo de la publicidad en la prensa deportiva, sin embargo, era complejo; sin salirse de la misma publicación, en su número 19 de 1922 se anunciaban en la misma página tanto un cronógrafo de la relojería Juan Boix, sin el cual “no hay record posible”, como el aviso de que “Todos los /Sportsmen /tonifican su cuerpo/ con el famoso/ Anís del Taup/ José Germá/ Sabadell”.

con las ventajas de combinar unas y otras cosas, incluido el “maravilloso juego de cabeza” adaptándolo a las circunstancias cambiantes de los contendientes.¹⁷

Las ventajas de la preparación física y de un buen entrenamiento eran asumidas en muchas otras zonas españolas. En Madrid, por ejemplo, y para defenderse de la supremacía de un fútbol catalán en quien se reconoce que recaía “el portaestandarte del fútbol patrio”, se preconizaban sobre todo las virtudes del entrenamiento. El Real Madrid, a la sazón, había constituido un “Comité técnico” que había entregado la responsabilidad en este terreno a un entrenador nacional frente a la solución de los “extranjeros de postín” que habían adoptado algunos de los equipos españoles más fuertes; defendiendo como normas esenciales para el buen desarrollo futbolístico no tanto el cuidado minucioso de la técnica con el balón, cuanto el buen desarrollo y fortalecimiento físico, además de la educación de la “voluntad” y la “serenidad”. Se trataba, por tanto, de añadir “Un poco de técnica”, como defendía *Madrid-Sport*, a un juego que era conocido en el exterior por su viveza y su nervio, y por asumir “esa acometividad y rapidez propia de la sangre española” que, en su estilo arrebatado, ignoraba en gran medida las virtudes de una preparación técnica “muchos codos por bajo de todos esos extranjeros”¹⁸.

En Barcelona, entre tanto, la preocupación por la técnica del fútbol había animado una literatura periodística de dictámenes o entrevistas a especialistas, frecuentemente extranjeros, que pontificaban sobre las excelencias o desventajas del fútbol español o del que se hacían eco en Cataluña. Se estaba atento a opiniones como las del delantero del Newcastle que, en unas notas publicadas en el *Wiener Sport Tagblatt*, pese a censurar el mal oficio de los árbitros, insinuar que parte del ritmo endiablado de los encuentros provenía de la costumbre española de cambiar constantemente por sustitutos frescos los jugadores más cansados, o extrañarse de un público demasiado aficionado a exteriorizar ruidosamente sus preferencias, acababa reconociendo el hecho de que el fútbol “durante los últimos años ha hecho asombrosos progresos en España”. Pero sobre todo se atendían las indicaciones del mítico entrenador del Barcelona hasta 1924, Jack Greenwell, que subrayaba, y no sin razón, que el verdadero animador de los excelentes resultados obtenidos hasta entonces por el equipo, y muy especialmente en los últimos tiempos, era ante todo un fútbol “producto de una técnica y un entrenamiento” en el que

¹⁷ “Del cercado ajeno...”, *La Jornada Deportiva*, 96 (1922); I. Corbinos, “La prensa del Norte y las dos derrotas del F. C. Barcelona”, *La Jornada Deportiva*, 91 (1922).

¹⁸ “¿Volverán los triunfos del fútbol madrileño?”, en *Madrid-Sport*, 322 (1922), y “Un poco de técnica”, en *id.*, 338 (1923).

se había perseverado extraordinariamente desde su llegada en los años de la Gran Guerra. En el tiempo que llevaba en el club, el británico había intentado racionalizar la preparación física de sus jugadores, si bien tropezando siempre con la dificultad de un profesionalismo cada vez menos encubierto, pero que, a principios de la década, todavía no alcanzaba el estatus legal, y apenas otorgaba ventajas económicas significativas sino a unas pocas figuras destacadas de la plantilla. Entrenar en aquellas condiciones, sujetándose a los horarios laborales o profesionales diversos que tenían cada uno de los jugadores, era sin duda dificultoso si, como era el caso, se planteaba el objetivo de lograr un equipo similar a los británicos. Sin embargo, Greenwell había conseguido avances significativos; abandonó definitivamente, por ejemplo, las querellas entre partidarios del pase corto o del largo para decantarse por soluciones que, partiendo del conocimiento previo de los diferentes estilos y técnicas al uso, pudiese combinarlas todas “adaptándolas según las circunstancias y según los equipos contra los que se luce”. En febrero de 1922, Greenwell, a través de *La Jornada Deportiva*, hacía públicas unas opiniones sobre táctica futbolística de amplia acogida, al parecer, entre el conjunto de los clubes catalanes. Definitivamente el entrenador quería sancionar como cosa caduca el recurso al lucimiento individual y a los estilos brillantes del regate ignorando, la eficacia de la labor de conjunto:

Estamos bastante lejos de aquellos tiempos en que los individuos que se destacaban olvidaban siempre el juego de conjunto; han pasado ya algunos años de aquella técnica primitiva de los dos defensas en línea casi vertical a la de “goal” y que barrían consecutivamente los ataques del trío delantero contrario, único atacante; ha pasado bastante tiempo de la concepción exclusivamente defensiva de los medios, y del ataque siempre por pases cortos en los que los exteriores desempeñaban un papel secundario. [...] Estamos muy lejos de aquellos tiempos en que los tantos eran producto casi exclusivamente de procesos más o menos brillantes de un solo individuo, y hoy, afortunadamente, olvidamos pronto a los marcadores de goals para atribuirlos a la labor conjugada de todo el equipo¹⁹.

¹⁹ “Valoración Internacional de nuestro Fútbol. Lo que dice un profesional inglés”, *La Jornada Deportiva*, 8 (1921); “Una interviú con Jack Greenwell. Manifestaciones del entrenador del Barcelona, acerca del Fútbol nacional y regional”, *La Jornada Deportiva*, 19 (1922); J. Greenwell, “Consideraciones acerca de nuestro campeonato. Del valor de los exteriores de un equipo. Las dos tácticas”, *La Jornada Deportiva*, 20 (1922). El avance en la especialización cada vez más puntillosa de los distintos futbolistas en el desarrollo del juego, puede observarse en párrafos de este último artículo: “en las alas hay que colocar a los jugadores más perfectos. No solamente ha de ser el jugador, veloz, un excelente “sprinter”, sino que también el más ágil, el más flexible, el más diestro, el de mayor dominio del balón, más difícil y de una gran decisión, capaz de “shotar” a goal cuando la menor oportunidad lo aconseje. Los interiores tienen que luchar contra medios y defensas; el exterior, con el medio ala, con el defensa que llega a gran velocidad, con el “cut” y con la línea de goal, por esto hay que exigirles mejores cualidades. El rápido y preciso juego de los exteriores, combinado con su medio ala, con el medio centro, con su interior y con el delantero centro, desconcierta a los medios adversarios y engaña con más facilidad a la defensa, y la

La popularidad y los avances en la mercantilización del fútbol.

El fútbol, tal y como se va comprobando, estaba ganando cada vez más complejidad y resolución técnica; algo que no podía sino influir positivamente en una popularidad que, en la fase de los veinte, se reforzaría considerablemente. Era indicio de ello el crecimiento de los aforos en los estadios, con la expansión de una arquitectura donde el desarrollo de gradas y tribunas marcaba las distancias con el carácter elemental no pocas veces de los viejos recintos deportivos, según ya sabemos; lo mismo podía decirse de su evolución, cada vez más clara, hacia un espectáculo plenamente mercantilizado y que traicionaba sus orígenes como deporte *amateur* con sociedades de practicantes, sin ánimo de lucro, y cuyas cuotas a duras penas sufragaban los gastos de las instalaciones. El fútbol se haría en los años veinte, además, un espectáculo cuya popularidad superó con creces la de otros deportes rivales.

Obraba a su favor, desde luego, el complejo juego de atractivos sociológicos y antropológicos del deporte, al tiempo que el hecho mismo de haberse hecho su ejercicio, tal y como ya se ha sugerido, punto de convergencia de densos significados simbólicos. A diferencia de otros deportes el fútbol disponía de un reglamento de excepcional simplicidad; lo que contribuyó no sólo a que creciese el número de sus practicantes, sino también a que el público pudiese seguirlo sin dificultad de forma masiva y participando, además, como juez apasionado en sus avatares. Tampoco los terrenos de juego constituían una dificultad insuperable; la bajamar de una playa en las ciudades costeras, o las afueras de las ciudades o los campos comunales, podían officiar de palestra para su ejercicio sin más que añadirles dos palos erguidos en el suelo por cada portería; incluso en lugares como Barcelona, donde el crecimiento urbano había colmatado el caserío y disminuido los espacios comunes de recreo, había invadido el fútbol la calle ante las quejas del Ayuntamiento de la ciudad, convirtiéndola en improvisado terreno de juego. En la ciudad, efectivamente, el desarrollo deportivo,

precisión de sus centros, aprovechando todo momento de incoherencia de la defensa contraria llevan en sí la garantía de un remate eficaz. Además, guardando fidelidad al terreno límite que le está confiado le será fácil correr pelotas entregadas desde más lejos. Inútil consignar que sólo deberá ceder su lugar en el caso de una carrera sesgada del interior obligado a invadir su terreno y cuyo sitio llenará momentáneamente, como en todo momento que las diversas contingencias del juego obliguen a aquel a repetir la suerte". La costumbre de recurrir a entrenadores extranjeros para infundir al fútbol español técnica y buenos principios de preparación, era seguida por otros clubes, y entre ellos, por supuesto el Bilbao, donde Fred Pentland, primero entre 1922-1925, y luego entre 1929 y 1933 sería responsable de la consecución para el equipo de nada menos que 12 campeonatos.

iniciado el siglo XX, había evidenciado una penuria de campos deportivos que aceleró la práctica del alquiler de solares con ese objeto, a la vez que se iniciaba su éxodo constante hacia espacios cada vez más periféricos al compás del crecimiento urbano y el incremento del precio del suelo. Desde los años de la Gran Guerra, y al tiempo que se desarrollaban recintos para deportes de pago, y espacios deportivos privados en zonas populares e industriales de la ciudad, se observaba con creciente alarma la presencia de los deportistas aficionados en terrenos mal preparados o en zonas en absoluto destinadas a estos usos. Entre tanto, desde la prensa deportiva se emprendían activas campañas a favor de una política de subvenciones y de protección del deporte y, de modo más explícito, en pro de la construcción de nuevos estadios capaces para acoger a las multitudes. El Ayuntamiento prohibía, en 1922, que los niños jugasen en las calles de la ciudad²⁰, pero el recurso a improvisar campos de juego allí donde faltasen infraestructuras idóneas suplía constantemente las deficiencias en este aspecto; en rigor, lo único que se necesitaba para el ejercicio futbolístico era un campo más o menos regular y algo con lo que improvisar una portería, y tales circunstancias no dejaban de constituir una excelente ventaja para la expansión de un juego que, al parecer, todo el mundo practicaba en casi cualquier parte.

De la indumentaria, a su vez, podían hacerse consideraciones parecidas. Si se considera la lista de precios de principios de los veinte para artículos futbolísticos, lo único verdaderamente imprescindible era el balón; de precio variable aunque podía oscilar entre las 8 y las 13 pesetas; se trataba de uno de los artículos más caros del equipamiento, pero podía compartirse su precio entre los distintos miembros del conjunto. Los que pretendiesen vestirse con un equipamiento estándar, como aquellos forzados por la dignidad exigida en la competición o por el decoro requerido en los

²⁰ X. Pujadas y C. Santacana, *Deporte, espacio y sociedad... opus cit.* p. 35 y 44-45. Noticias de la prohibición del Ayuntamiento barcelonés del juego callejero, por ejemplo, en *La Jornada Deportiva*, 29 (1922). Ejemplos de campañas a favor de las instalaciones y la protección legislativa del deporte pueden verse en la misma publicación; en los números 145 y 146 de 1919, por ejemplo, sendos editoriales abogaban por los beneficios de la cultura física y la necesidad de involucrarse en ellos la política y la legislación. Las campañas en apoyo del deporte arreciaron desde esta plataforma en años sucesivos, como, por ejemplo a lo largo del 1920 y en preparación de los Juegos Olímpicos de Amberes. Las campañas rindieron sus frutos a lo largo de la década, y el proceso de construcción de estadios llegó a su cima con la inauguración del Estadi Catalá, que se abrió en 1921, todavía inconcluso, para presenciar encuentros como el del Sparta de Praga y el Barcelona, “representativos de las dos nacionalidades” y al que acuden 32.000 espectadores. El comentarista esperaba el momento en el que “el talud esté cubierto de verdes enredaderas, cuando de ellas se destaquen las estilizadas líneas de unas estatuas griegas, cuando se hayan terminado de graderías, cuando se alce el arco de triunfo”. No demasiado tiempo después, sin embargo, se informaba de que el estadio estaba en ruina y que la hierba crecía a plena libertad por las gradas, las pistas y el terreno de juego. Véase sobre el particular *La Jornada Deportiva*, 12 (1921) y 163 (1923).

torneos más o menos regularizados, tenían que afrontar gastos mayores, y que suponían un mínimo de unas 15 pesetas para un equipamiento elemental de jersey, pantalón y botas; aunque podía fácilmente llegarse a las 34 pesetas —y eso escogiendo los precios más baratos— si se equipaba uno con todos los accesorios que figuraban en las tiendas de deportes para el futbolista. Si se considera que, en 1926, el jornal de un albañil en Barcelona se situaba entre las 10 y las 14 pesetas, puede comprenderse bien que el montar un equipo capaz de presentarse decentemente en una liga, asumiendo los gastos de vestuario, los derivados de los desplazamientos exigidos por la participación en los distintos campos de juego al ritmo de la marcha de las competiciones, o hacerse con campos de deporte acordes con los rendimientos deportivos que se exigían en las competiciones, no estaba siempre al alcance de los jugadores.

En consecuencia, la participación de mecenas o benefactores del deporte, así como la profesionalización o mercantilización del juego y los jugadores, constituían derivaciones casi automáticas de la orientación que estaba tomando un deporte masivo y en el que, pese a ser la socialización del deporte cada vez más extensa, el espectáculo de competición hacia el que derivaba, exigía casi de forma natural una mayor profesionalización de los jugadores y de los clubes, con vistas a estimular un juego cada vez más vistoso y atractivo para los compradores de entradas y los socios-espectadores. Se incrementó en lógica consecuencia, además, la complejidad contable y el nivel de desembolsos en publicidad, en preparación física o en terrenos de cada vez mayor capacidad, calidad, y elaboración arquitectónica a lo largo de la década.

Precios de artículos futbolísticos en la <i>Casa Layret</i> de Barcelona en 1923				
Jerséys futbol	2,25	3,95	4,95	todos colores
Medias jugador	1,65	1,85	2,35	id.
Pantalones jugador	1,75	2,25	2,95	3,25 id.
Cámaras inglesas	1,95	2,30	y	2,95
Defensas	0,55	0,75	0,95	1,45 2,95
Tobilleras inglesas	6,95			
Rodilleras portero	8,95	9,45		
Rodilleras inglesas	6,95			

Balón reglamento	7,95 9,95 10,95 12,95
Guantes portero	2,95 12,45 17,95
Calzado fútbol, todas las medidas	10,95 y extra a 14,95
Fuente: <i>La Jornada Deportiva</i> , 202 (1923).	

Ahora bien, aunque el crecimiento de los gastos empresariales, a la vez que el de los costos para las sociedades de aficionados, se hizo cada vez mayor, era cierto también que, llegado el caso, el balón podía verse substituido por una bola hecha de trapos, que el calzón corto y las camisetas —caso de no jugar con la ropa de calle— podían improvisarse con telas baratas y confecciones elementales, y que el calzado, evidentemente, podía ser el que diariamente se usaba en los menesteres cotidianos o, como se hacía en las playas, simplemente, substituirse por el pie desnudo. En consecuencia, no había en rigor grandes impedimentos para la expansión y popularidad del fútbol; la mediación de artefactos dispendiosos, de instalaciones más o menos complejas, o de reglamentaciones complicadas y exhaustivas podía reducirse a la mínima expresión. Ni siquiera se necesitaba satisfacer el pago de un equipamiento como el de la bicicleta, la rival más inmediata del fútbol en el terreno deportivo en unos años en los que su presencia entre los trabajadores empezaba a constituir una útil ayuda en los desplazamientos, pero que suponía la desventaja de tener que hacer mediar entre el deporte y el deportista un artefacto tecnológico que en el fútbol no existía, o que se reducía a una expresión comparativamente menor. El fútbol callejero coexistía, por tanto, con el fútbol de competición y, lo que es más, el primero casi podía decirse que era la condición para que, sobre esta base, pudiera crecer y desarrollarse el segundo, dado que en él nacía y se fortalecía la afición, y hasta podían forjar sus primeras armas los futuros jugadores de extracción popular.

En estas condiciones el ascenso del fútbol fue imparable, su socialización rápida, y la popularidad de sus reglas, de sus artificios estratégicos o de sus procedimientos y estilos deportivos cosa hecha. El fútbol se hizo patrimonio compartido de no pocas discusiones de café, o la pasión de cada vez mayor número de élites intelectuales. Permaneció siempre, es cierto, un núcleo de cuadros intelectuales escasamente proclives a integrar estas manifestaciones deportivas populares en un conjunto socialmente respetable o moral o intelectualmente aceptable, tendiendo a juzgarlas en realidad como un refugio de pasiones incontrolables enemigas del recto raciocinio o de la reflexión

conscientemente política. Lo que sostenía Marcelino Domingo en uno de sus discursos de los años veinte —vigorosamente aplaudido por su público republicano— y en el que calificaba a los partidos de fútbol como simples procedimientos “que acaban de castrar nuestra juventud”, resultaba ilustrativo de esta actitud crítica y distante —y en el fondo *demofóbica*— de estas élites culturales. La respuesta que tuvieron sus palabras en la prensa deportiva, en todo caso, era también ilustrativa de la fuerza social de los seguidores del deporte, que a través de un editorial “Doctrinal” de *La Jornada Deportiva*, que repasaba esta pieza oratoria y otros escritos suyos como su libro *En esta hora única*, clamando airados contra una política caduca: “¡Qué sabe el señor Marcelino Domingo lo que son los deportistas, y el espíritu que les anima! ¡Son una juventud fuerte y sana, que no tiene otro defecto que el de no dejarse atraer por la oratoria de políticos fracasados!”.

En realidad, y en eso no le faltaba razón al periódico, la manera más abierta y comprensiva de reflexionar sobre el deporte en general —y sobre todo acerca del fútbol en particular— les correspondería a otros intelectuales con mucho más futuro en los años veinte y mucho más ligados a los estilos iconoclastas y rupturistas de las vanguardias. Se trataba de gentes como Giménez Caballero, que dedicaría algunos de sus más celebrados fragmentos de la prosa delirante de *Hércules jugando a los dados* a este deporte, símbolo en esos textos de modernidad y de ruptura violenta con los estilos de una nacionalidad caduca. Hasta el propio Ortega y Gasset, que protestaba públicamente desde *El Espectador* de ser “ya demasiadas las columnas y las páginas que dedican [los periódicos] a los ejercicios corporales”, jugaba discretamente al fútbol en sus minutos de ocio con parte de sus colaboradores de la *Revista de Occidente*²¹.

Los avances en la mercantilización del fútbol, desde luego, tenían sus límites; los marcaba la propia velocidad de las transformaciones socioeconómicas y su carácter geográficamente desigual en el territorio español. El fútbol, como la propia modernización de la sociedad española había avanzado esencialmente en las zonas más urbanizadas e industriales, aunque es cierto que, desde principios de siglo, incluso las

²¹ *Anuario Estadístico de España. Año XIII. 1927*, Madrid, 1929, p. 507. El comentario al mitin de Marcelino Domingo, en “Doctrinal”, *La Jornada Deportiva*, 77 (1922). Véase también Ernesto Giménez Caballero, *Hércules Jugando a los dados*, Zaragoza, 2002 [1ª ed. en Madrid, 1928]; sobre su contenido se hacen más reflexiones en el artículo de J. Uría, “Imágenes de la masculinidad. El fútbol español a principios de los años veinte”, en *Ayer*, 72 (2008). El detalle de Ortega, en J. Altabella, *opus cit.*, p. 172. Una relación particularmente detallada de la presencia del fútbol en la creación literaria en el primer tercio del siglo XX en J. Castañón Rodríguez, *Creación literaria y fútbol*, Valladolid, 1991, p. 59-84.

zonas rurales habían mostrado una tendencia creciente a romper su aislamiento, a incorporar las novedades propias de la oferta de las industrias culturales²².

La aplicación estricta de los reglamentos deportivos, por otra parte, también avanzaba, aunque poco a poco. No era raro, a principios de los veinte, que se discutiese por doquier la autoridad del árbitro, o que el público enardecido discrepase de forma airada a propósito de la evolución del juego. La prensa de la época alude a constantes incidentes violentos, y menudean las noticias de encuentros que, comenzando con zancadillas o mamporros entre jugadores, acaban con la irrupción de los espectadores en el terreno de juego provocando la suspensión del encuentro mientras exigían violentamente al árbitro la rectificación de sus decisiones. De hecho, la presencia de números de la Guardia Civil fue cada vez más frecuente en previsión de futuros incidentes. En 1923, además, la Asamblea Nacional de la Federación española se veía obligada a regular la agresión a los árbitros por cuenta de los jugadores, con toda energía; la Asamblea, presidida entonces por Maura, había sido explícita:

Se castigará todo gesto que hagan los jugadores al árbitro con una pena de uno a tres meses de inhabilitación y de uno a tres años si reinciden.

Si la agresión es de obra la descalificación será perpetua.

Este artículo tan contundente, y que aplaudimos, intentó ser modificado añadiendo “si la agresión fuera en el terreno de juego”, y luego señalando el plazo después de partido arbitrado en que no podría ser agredido (?)

— Si tenemos al árbitro acorralado un cierto número de días, o sólo en el campo — dijo el señor Maura — ya sabemos en qué sitio y fecha le irán a abrir la cabeza.

La necesidad de hacer respetar el reglamento, en realidad, se veía como cuestión primordial desde hacía tiempo por diversos sectores del deporte español. No sólo la prensa catalana, sino también la madrileña se hacía eco de la necesidad de corregir

²² En zonas como Asturias, por ejemplo, las tradicionales romerías verían alterado su protocolo tradicional, sobre todo desde la segunda década de siglo; frente a la presencia de gaitas y tambores, músicas y canciones, y bailes tradicionales, los nuevos festejos incluirían ahora cada vez más gramófonos, fuegos de artificio o iluminaciones eléctricas ... o fútbol. De hecho, en las villas cabeceras de los concejos rurales asturianos, el fútbol, que había llegado a principios de siglo de la mano de los estudiantes de Oviedo, de vuelta en el verano a sus residencias familiares, tardó poco en fundirse con los festejos veraniegos tradicionales, y los encuentros futbolísticos animaban a principios de los veinte comarcas como la del Occidente de Asturias, donde, en 1923, se celebraban partidos más o menos regulares entre los equipos o selecciones de jugadores de pueblos como Vegadeo, Navia, Lluarca, Castropol, Cangas de Tineo, Boal o Ribadeo. Sobre la mercantilización de las romerías asturianas, véase J. Uría, “De la fiesta tradicional al tipismo mercantilizado. Asturias a principios del siglo XX”, en *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, 30-31 (1999-2000). Detalles sobre los equipos en Occidente de Asturias en D. Martínez, *Historia del Navia C. F. 1914-1984*, Oviedo, 1985, esp. p. 13-25. En esta última publicación se añaden detalles como la utilización por los primeros jugadores de pelotas de trapo, la llegada del fútbol de la mano de los estudiantes veraneantes, o la lista de encuentros futbolísticos celebrados con equipos locales.

“esos movimientos hostiles acompañados de un vocerío espantoso que a nada conduce y que, por lo general, se dirigen [...] al árbitro”, a la vez que se levantaba acta del imperativo deber de los cronistas deportivos de educar al público en el respeto a las atribuciones del juez de los encuentros. Tales observaciones, reiteradas desde *Madrid Sport*, en 1919, resultaban tanto más convenientes cuanto que los incidentes violentos no dejaron de reproducirse en años posteriores, e incluso llegaron al extremo, en noviembre de 1920, de que en el transcurso del campeonato regional de la zona Centro, un encuentro entre el Madrid y el Athletic desembocase en un altercado que involucró primero a jugadores y directivos, y luego a la multitud asistente, y que se saldaría con varios muertos y decenas de heridos, además de producirse desórdenes en días sucesivos que provocaron la proclamación de la ley marcial para intentar poner coto a las agresiones y tiros de las jornadas ulteriores²³.

En definitiva, y aunque no faltaran quejas periodísticas en años sucesivos sobre la ignorancia del público acerca de las reglas del fútbol, o pudiese apreciarse un mayor retardo en las zonas agrarias del país en cuanto al arraigo de este deporte, no hay duda de que el balompié estaba conquistando un lugar envidiable en la estructura del tiempo libre, consiguiendo competir con éxito gracias a sus complejos atractivos en el mercado de unas industrias culturales en plena expansión en los años veinte, y destacándose de inmediato como uno de los motivos de mayor éxito en cuanto al poder de convocatoria de multitudes en aquellos años cruciales. La pasión por el fútbol, a principios de los veinte, se había adueñado incluso de significadas categorías de grupos intelectuales, y recogía toda una amplia muestra de edades y de procedencias geográficas.

Por calles y plazas, juegan al fútbol los muchachos y corren y saltan y leen los periódicos deportivos y conocen los campeones.

Es el triunfo del ideal que se apodera de las almas infantiles hasta convertirse en culto, como años atrás lo fue el toreo, como siempre lo han sido, con peor o mejor resultado para la moral del pueblo, aquellos espectáculos donde la agilidad, la destreza y la valentía, entusiasman el alma de quienes los presencian hasta adueñarse por completo de su espíritu²⁴.

²³ A los incidentes violentos de Madrid, y a la frecuencia de altercados y suspensiones de partidos por causa de los desórdenes provocados por el público en los inicios de los veinte, se alude en J. Uría, “Imágenes de la masculinidad. El fútbol español a principios de los años veinte”, en *Ayer*, 72 (2008). Véase también la recensión de la Asamblea de la Federación en *La Jornada Deportiva*, 194 (1923), así como el editorial “Labor cultural” en *Madrid Sport*, 140 (1919).

²⁴ “Doctrinal. El triunfo del ideal deportivo”, *La Jornada Deportiva*, 24 (1922). En ese mismo año, y en centros tan distantes, en principio, del dinamismo socioeconómico de espacios como el madrileño o el barcelonés; en Cuenca, por ejemplo, se sostenían impresiones bien parecidas, y el periódico *El Deporte* (2 [1922]) afirmaba que “Desde hace unos cuantos meses, no hay un solo muchacho, en Cuenca, que no sea futbolista. No se puede atravesar el Parque, ni calle alguna, sin que veamos cerca de nosotros —muchas

Tales eran las notas distintivas de un deporte que se convertiría, sin duda, en el más popular de los años veinte, y tales eran los escenarios donde crecería la figura del deportista profesional, devenido en verdadero ídolo de masas en estos años cruciales; símbolo de los valores de toda una sociedad en pleno proceso de modernización, y a la vez impulsor dinámico de algunas de las características más singularizadoras del ascenso de una sociedad en plena transformación.

Los futbolistas como nuevos héroes de masas.

El ascenso del prestigio de los deportistas se explicaba en parte por participar cada uno de ellos, por separado y en grado sobresaliente, de alguna de las virtudes atribuidas simbólicamente al deporte y, más en particular, al fútbol. Con ser este un deporte de equipo, y con estar cada vez más claro según que sus avances técnicos iban prendidos a una práctica cada vez más coordinada e inserta en el conjunto del equipo, no había duda de que la popularidad del fútbol se incrementaba si se podía encarnar en un rostro con nombre y apellidos. Las excelencias de tal o cual conjunto, solían potenciarse con el encumbramiento propagandístico de tal o cual jugador, cuya efigie, virtudes o defectos particulares, gestos o hábitos peculiares en el juego o en la vida privada se volvieron, en estos años, en ciertos casos destacados, objeto de consumo mercantil a través de fotografías, biografías más o menos extensas, entrevistas en la prensa, o incluso marcas de productos deportivos que se asociaban a este u otro futbolista célebre.

El periodismo supo sacar partido de esta afición a las gestas futbolísticas individuales. Desde muy pronto, las alineaciones habían aparecido no sólo con los nombres y apellidos de los jugadores, sino también con su retrato, de manera que pudieran identificarse bien a unos ídolos a los que no siempre podía apreciarse con claridad desde la distancia de las gradas. Se hizo corriente la fotografía de grupo de los *once* contendientes, con una rápida estructuración canónica, que combinaba al principio la simple foto de los jugadores en fila, erguidos sobre el terreno de juego y en la que se destacaba el portero, diferenciado en el atuendo y sosteniendo el balón, con la forma que con el tiempo se haría dominante, en dos hileras, formada la primera por jugadores

veces más cerca de lo que quisiéramos — algún balón improvisado contra el que luchan desesperadamente unos niños..., o unos mozalbetes. El espectáculo se repite en las afueras de la ciudad, cuyas eras quedan inválidas todas las tardes”.

en cuclillas o hincada la rodilla en el suelo, y la segunda por los restantes futbolistas que aparecían de pie sobre el campo. Las fotos de grupo eran todo un emblema del nuevo lugar que, lentamente, habían conseguido ocupar los futbolistas en la escala social. Poco importaba en este sentido lo que fuesen el resto de la semana, en qué fábrica o taller trabajasen de continuo, o qué fuera de ellos una vez que la edad les obligase a colgar las botas y olvidar los honores ganados en el terreno de juego. Los domingos, al menos, ocupaban el centro de las miradas, y el resto de la semana la prensa deportiva solía prolongar su gloria en los corrillos y las tertulias²⁵. El *estatus simbólico* que habían ganado con el deporte —para usar de una categoría weberiana— compensaba una posición económica que, según como avanzaba el siglo XX, se alejaba cada vez más de los sectores acomodados para preferir gradualmente una extracción popular que avanza entre los jugadores de fútbol. El deporte podía protagonizar así, en ciertos casos, verdaderos fenómenos de inversión de roles sociales, proporcionando un espacio simbólico donde ejercer un protagonismo social menos evidente en el terreno de la clase social o de la simple posición económica. Los terrenos de juego en el domingo, las páginas ganadas a la prensa, incluso la propia estructura burocrática del fútbol, con toda su red de clubes y federaciones locales, regionales o nacionales, generaban un territorio en el que escenificar el nuevo protagonismo de los deportistas. A decir verdad, incluso la propia prensa deportiva ironizó alguna vez sobre la ampulosidad que desplegaban los representantes de las federaciones en las Asambleas y reuniones directivas de los organismos nacionales del fútbol, imbuidos súbitamente de los ademanes y las ínfulas de los más severos parlamentarios. Algunos medios periodísticos, incluso, transplantaban a las resoluciones y las prácticas federativas el mismo vocabulario de la política, acusando a esta o aquella medida de *caciquismo* o a tal o cual otra de “bolcheviquismo”. Periodistas hubo que, al parecer, habían tenido

la debilidad de asistir a varias Asambleas [de la Federación Nacional] y en todas hemos visto el mismo ridículo deseo de los personajillos futboleros de aparentar graves discusiones, jugando un poco a los diputados; en todas hemos presenciado esa pueril presunción de hombres importantes que tienen los delegados”²⁶.

²⁵ Algunos ejemplos de fotografías de jugadores en alineaciones, en la primera página de *La Jornada Deportiva* nº 80 (1922) y 9º especial (1922); sin salir del mismo periódico, ejemplos de fotos de grupo en el 1º especial (1922) y en el 15º especial del mismo año.

²⁶ Véase el editorial “El bolcheviquismo en el fútbol”, *Madrid-Sport*, 132 (1919). Alusiones a la “política antideportiva”, al “gran pastel nacional” de las Asambleas federativas, o a los “caciques del fútbol”, en *La Jornada Deportiva*, 163 (1923) y 164 (1923), así como en *Madrid-Sport*, 230 (1921). El texto citado, en *Madrid Sport*, 231 (1921).

En el estilo de ciertas crónicas deportivas, por otra parte, y al lado del tradicional relato de la labor del conjunto y de las principales evoluciones de las jugadas y los movimientos de la pelota, incluso se destacaron apartados específicos destinados a analizar los tipos de juego desarrollados por cada una de las figuras del equipo²⁷. Tanto en estos breves apuntes acerca de la actuación individual de los jugadores, como en formatos periodísticos más definidos, como el de la entrevista o el reportaje, se podían apreciar las virtudes excelentes del futbolista que, dejando a un lado algunos detalles personales, tendían a reproducir como no podía ser menos las complejas cualidades que sobresalían en el deporte y que le habían hecho, precisamente, uno de los emblemas de una sociedad industrializada que, en plenos años veinte, estaba viéndose sometida a una considerable aceleración en su crecimiento económico, a un estimable elevamiento del nivel de consumo y, a la vez, a considerables tensiones y desajustes sociales.

De las semblanzas de los deportistas de estos años se puede deducir que los atributos en los que solía hacerse hincapié casi siempre acababan refiriéndose a sus destacables capacidades físicas, lógicas en jóvenes en plenitud de sus fuerzas, físicas y productivas, y que subrayaban su dureza y fuerza, su altura o rapidez; a sus virtudes de carácter, como la capacidad de sacrificio mostrada ante las necesidades del equipo, la valentía, la habilidad o la decisión, la inteligencia, o llegado el caso, y ante jugadores de excepcional valía, y abandonando por un instante los registros más directamente temperamentales y hasta violentos, la serenidad y seguridad, o el equilibrio... Y, por supuesto, la virilidad probada; cualidad esta última nada superflua en un momento en el que se redefinen los estándares masculinos en modelos más agresivos, coincidiendo con el ascenso y la visibilidad de unas mujeres cada vez más presentes en la estructura laboral, o en el ámbito de los derechos ciudadanos o políticos²⁸.

Finalmente, como resultado de la continuada presencia en los medios de comunicación, y de la misma popularidad del juego, a mediados de la década algunos futbolistas se habían convertido en verdaderos ídolos de masas. Se alababan las cualidades, por ejemplo, de Meana —“el mejor jugador de Asturias”—, de Gamborena, del Irún, —cuyo “juego universal” de “excepcional jugador” sabía suplir otras flaquezas del equipo—; se ponderaban también las “excelencias del juego portentoso de José

²⁷ Véanse, por ejemplo, las crónicas del partido Irún-Barcelona, en *La Jornada Deportiva*, 33 (1922), y la del encuentro Martinenç-Barcelona en *id.*, 246 (1925).

²⁸ Véanse las semblanzas de los jugadores del Irún, el Barcelona o el Martinenç en las referencias antes citadas. Las cualidades de fuerza física, agresividad —llevada hasta el extremo de militarizar el vocabulario de las crónicas deportivas—, virilidad o incluso su excelencia sexual, son tratadas en J. Uría, “Imágenes de masculinidad...” *opus cit.*

Samitier”, del Barcelona, en quien se concentraba “toda la ciencia, todo el arte y toda la técnica de su juego maravilloso” —hasta el punto de que no había “inteligencia capaz de describirlas con la pluma”—; o las virtudes del delantero centro del Madrid, Juanito Monjardín, ensalzadas hasta la saciedad desde la prensa madrileña. A principios de 1924, *Madrid-Sport*, a su vez, consideraba totalmente insustituibles en una selección nacional a Ricardo Zamora como portero, como defensa a Vallana, y como medios a Samitier y Meana. Para la línea delantera, aunque avanzaba sus preferencias por Piera y Alcántara —“el semidios catalán, [que] no necesita ponderación”— abría un concurso entre sus lectores para, a través de cupones recortables remitidos a la redacción, perfilarla definitivamente. Tras el recuento de los 989 votos remitidos, los resultados consagraban el crédito que merecían entre los lectores, en primer lugar, Piera, Zabala y Monjardín (con más de 950 votos cada uno), seguidos de Carmelo y Aguirrezabala (con 536 y 603 votos respectivamente). A estas alturas de los años veinte, de cualquier manera, datos como estos, al fin y al cabo significativos tan sólo del público deportivo madrileño, podían contrastarse con las preferencias mostradas desde muchos otros lugares de España. La relación de *ases* futbolísticos podía en estas condiciones ampliarse fácilmente, aunque había alineaciones que, desde estos años, pasarían a integrar la historia de las grandes gestas deportivas españolas como, sin duda, le sucedió a la que arrancaría el segundo puesto en la Olimpiada de Amberes; punto de partida de la tópica “furia española” futbolística, y de un ciclo de encendidas loas a las virtudes nacionalistas de la raza, algo maltrecha tras los ecos de un traumático fin de siglo que descabaló lo poco que quedaba del prestigio español como potencia colonial en el escenario internacional²⁹.

²⁹ La lista definitiva de seleccionados para el equipo olímpico, hecha pública en agosto de 1920, integraba a los siguientes deportistas: Porteros: Zamora (Barcelona) y Agustín Eizaguirre (Real Sociedad). Defensas: Arrate (Real Sociedad), Carrasco (R. Unión de Irún), Otero (R. Vigo Sporting) y Vallana (Arenas Club). Medios: Belauste y Sabino (Athlétic de Bilbao), Samitier y Sancho (Barcelona), Eguiazábal (R. Unión) y Artola (R. Sociedad). Delanteros: Pagaza (Arenas Club), Ramón González, Mongo Gil (Vigo Sporting), Joaquín Vázquez (Racing Ferrol), Félix Sesúmagá (Barcelona), Patricio Arabolaza (Real Unión, I.), Pichichi y Acedo (Athlétic de Bilbao) y Silverio (Real Sociedad); el dato en V. Martínez Calatrava, *Historia y Estadística del Fútbol Español. 1ª Parte. De los inicios a la Olimpiada de Amberes*, Barcelona, Autor, 2001, p. 318. Los calificativos de los jugadores a que le alude en el párrafo, en *La Jornada Deportiva*, 28 (1922), n° 7 especial (1922) y 205 (1923), y en *Madrid-Sport*, 291 (1922) y 304 (1922); la convocatoria de la votación para la delantera de la selección y su resultado, en *Madrid-Sport* 379 (1924 y 381 (1924).

La Jornada Deportiva, 23 (1922)

Una gran jugada de Ibars, el portero del "Español", que se mostró ayer, nuevamente, como el digno sustituto del "Internacional" Zamora..... (Fot. Gargal)

La Jornada Deportiva, 32 (1922)

Foto del encuentro entre los equipos del Durham y el Europa de Barcelona

A la difusión de las cualidades excepcionales de todos estos deportistas contribuyó activamente, el periodismo deportivo y, muy especialmente, los reportajes fotográficos; una posibilidad técnica que, a lo largo de los veinte, conocería abundantes novedades, y cuyo emblema acabaría siendo la mítica cámara Leica; un artefacto cuya ligereza, pequeño tamaño, bajo precio y versatilidad, facilitaba en gran medida el trabajo del fotógrafo. Cargada con película pequeña de 35 milímetros, lo que facilitaba su rápida reposición, permitía una movilidad inusitada del fotógrafo y su fácil desplazamiento a no importa qué lugar³⁰. Las *instantáneas* con las que se sorprendía a los personajes y situaciones objeto de noticia tenía mucho que ver con este tipo nuevo de cámara, aunque también con la disminución del tamaño de las películas o los avances en las emulsiones, que facilitaban una menor exposición de los objetos, desarrollando una mayor capacidad para captarlos en movimiento.

³⁰ En las primeras décadas del siglo XX, se habían acumulado avances significativos en la tecnología fotográfica, y se facilitó el trabajo de reportaje gracias a cámaras más ligeras, pequeñas y versátiles, a la vez que progresaba la capacidad para captar el movimiento. Nuevos aparatos de considerable simplicidad, plegables gracias al fuelle, y que cabían en el bolsillo de una chaqueta, toman nuevo protagonismo en una prensa gráfica que en España cobra nuevos vuelos desde 1911 con el periodismo de *Blanco y Negro* y *Nuevo Mundo*. La firma Leitz, en 1913, consigue fabricar la primera Leica de paso universal (24x36), que se comercializará masivamente desde 1925. Véase sobre el particular Jean-Claude Lemagny y André Rouillé (dirs.), *Historia de la fotografía*, Barcelona, 1988, p. 80; P. López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España*, Barcelona, 1997, p. 144-151.

La Jornada Deportiva, 23 (1922)



...que no obstante entraron valientemente a la defensa blanquiazul.

Foto Gaspar

A consecuencia de todo ello la prensa deportiva empezó a poblarse de unas imágenes inusitadas, de calidad desconocida hasta entonces —aun cuando el periódico no siempre facilitase su buena reproducción—, y que se recreaban en una nueva estética de composiciones que captaban los instantes de máximo esfuerzo del deportista compitiendo por un balón, suspendidos en el aire a la búsqueda de un certero cabezazo, pugnando por el control del esférico en el césped, o empujándose con esfuerzo unos u otros para desplazar el contrario y hacerse con la jugada definitiva. La fotografía deportiva, de hecho, se estaba haciendo una profesión de la que sus titulares se sentían crecientemente conscientes y orgullosos, y algunos de ellos firmaban ya unos trabajos que serían pronto bien valorados, como en los casos de Bert o de Gaspar en *La Jornada Deportiva*.

La fotografía, en consecuencia, podía en estas condiciones convertirse en un poderoso aliado a la hora de difundir los rostros y las proezas de los héroes deportivos, aunque los registros para conseguir tales metas en absoluto quedaban limitados a esta técnica. La fotografía de la efigie del jugador, efectivamente, no constituía el único recurso para individualizar a los ases y hacerlos fácilmente reconocibles; se llegó incluso a reproducir, en vísperas del inicio, en 1922, del Campeonato de Cataluña, las firmas de cada uno de los capitanes de los equipos en liza. Pero lo más corriente era recurrir al formato periodístico del reportaje sobre tal o cual jugador o, más usualmente aún, al de la entrevista; lo que permitía presentar de una manera más ágil y desenvuelta las hazañas del deportista de que se tratase. La entrevista, además, permitía so pretexto

de la agilidad de una conversación distendida e informal, derivar hacia anécdotas de su vida cotidiana, los orígenes familiares o incluso hacia detalles íntimos del entrevistado, dado que todo ello facilitaba una mayor proximidad a la figura deportiva. No fue raro, en efecto, que alguna de estas *interviews* acabasen derivando hacia el terreno de las aventuras amorosas, como la realizada al jugador madrileño Mejía, o como le sucedería al jugador del Barcelona Vicente Piera, cuyos escarceos amorosos se contaban en un folleto con su biografía³¹.

La Jornada Deportiva, 86 (1922)



Pero por más que fuesen eficaces estos mecanismos de acercamiento de la imagen del deportista a los sectores populares, no cabe duda de que, en no pequeña medida, tan importante como todo ello estaba siendo el hecho mismo de que los deportistas, finalmente, estaban dejando de ser, de un modo cada vez más claro, los viejos *sportsmen* aristocráticos, con todo el ocio del mundo para, apoyándose en su saneada situación económica, dedicar el tiempo necesario para acumular en su poder los *records*

³¹ Algunos otros jugadores, en cambio, preferían como Monjardín o como el asturiano Zabala zafarse de tales detalles, centrar su discurso en cautas observaciones deportivas y atajar al entrevistador a la primera de cambio, como hizo Zabala, con un tajante “No son de mi agrado las anécdotas”. Las firmas de los capitanes catalanes en *La Jornada Deportiva*, 67 (1922). Andrés J. Quemada, “Reportajes balompédicos (De un crítico ingenuo e indiscreto). Mejía”, en *Madrid Sport*, 414 (1924). Alfonso Castaño Prado, *Los ases del foot-ball. Vicente Piera. Su biografía - Su técnica - Sus opiniones - Anécdotas*, Barcelona, 1926. La entrevista a Monjardín y a Zabala en *Madrid Sport*, en los números 381 y 382 (1924) respectivamente

más señalados en los ejercicios corporales. En su lugar surgía su antítesis; el deportista de extracción popular, practicante de las disciplinas deportivas tan sólo una vez por semana, en los domingos, o en los fugaces instantes robados a la jornada laboral, en las madrugadas que precedían al ingreso en el trabajo, o tras la conclusión de las labores al final del día. La condición para que ese tránsito se franquease de un modo expedito no podía ser sino la aceptación de la figura del profesional; esto es, alguien que, cobrando por el ejercicio deportivo y haciendo de él un verdadero oficio, podía dedicarse plenamente a ello sin dejar de percibir una remuneración necesaria.

El tránsito fue, desde luego, lento y no exento de sobresaltos, toda vez que las resistencias al profesionalismo iban a ser tenaces. Antes de la Gran Guerra, desde luego, ya habían estallado los primeros escándalos a propósito de este asunto; la formación de la Federación española de clubes, en 1909, pese a todas las disensiones que iban a jalonar su nacimiento —y que sólo comienzan a superarse tras la fundación, en 1913, de la Real Federación Española de Fútbol—, señalaba la creciente complejidad de la organización y el entramado de las competiciones futbolísticas en España. Antes de concluir la primera década de siglo, de hecho, el hábito de pagarse los jugadores sus propios desplazamientos, cargando sobre sus hombros con los palos de las porterías, había desaparecido de los grandes equipos. En la primavera de 1911, por otra parte, el reforzamiento del *Athlétic de Bilbao* con jugadores ingleses, acabó desatando desórdenes de diverso tipo entre los equipos participantes en la fase final del Campeonato de España. En la temporada 1911-1912, en el *Barcelona*, los jugadores exigen a la directiva un porcentaje de la recaudación que es aceptado inicialmente, e incluso intentan concertar un partido a cambio de una subvención de 1500 Pts. que ofrece el equipo contrincante, el *Valencia*, que finalmente es rechazado tras la expulsión del equipo de los jugadores partidarios de la transacción. El *Español*, entre tanto, habían “conseguido” el ingreso en plantilla de tres jugadores británicos, aparentemente amateurs, para reforzar el equipo; y en *La Coruña*, por la misma época, salían a la luz las primeras disensiones en torno al profesionalismo, con secuelas de luchas internas y hasta la escisión de un nuevo “Deportivo” faccioso³².

En pleno período de la Gran Guerra, las prácticas del llamado “amateurismo marrón” estaban bien asentadas en equipos como el *Barcelona*, cuya política de atracción de jugadores mediante jugosas fichas, por medio de primas o pago de dietas

³² V. Martínez Calatrava, *opus cit.*, 141-142, 156, 180

de diverso tipo, provocaba malestar entre clubes catalanes más modestos y menos capaces de competir en este terreno con un equipo tan poderoso, aunque arrastrasen la suficientemente incomodidad como para protagonizar, en 1915, disensiones y críticas hacia el club dentro de la propia Federación Catalana. En 1919, un jugador del Barcelona, Manuel Amechazurra, le exigía al presidente Hans Gamper un sueldo mensual de 300 pesetas, que le fue concedido, y se convirtió en precedente para que después otros jugadores como Irizar y Masana pidiesen y obtuviesen lo mismo. En realidad, en aquellos años, la práctica de efectuar todo tipo de pagos indirectos a los jugadores —no otra cosa era el “amateurismo marrón”— adoptaba modalidades muy conocidas ya por el público; desde abonar los jornales teóricamente perdidos por la práctica deportiva, pasando por el pago mediante dietas de los gastos de transporte y alojamiento, la “colocación” en tal o cual puesto de trabajo, o la satisfacción a los deportistas ganadores en este u otro encuentro de “regalos” como el que hizo, en 1917, el presidente del Racing de Madrid a sus jugadores: una moneda de oro de 25 francos por haber ganado al Madrid, campeón de España. Por otra parte, se afianzaba la práctica de los encuentros futbolísticos veraniegos, coincidiendo con ferias o fiestas, llevando los jugadores en gira su porcentaje de lo recaudado u obteniendo, incluso, una retribución fija por partido. En la prensa madrileña de los años de la Guerra, arreciaban los artículos contra el profesionalismo, en tono duro y desabrido, y en los que se solía criticar su arraigo entre los equipos catalanes o vascos, a la vez que se acusaba a sus practicantes de corromper el verdadero deporte. El tono de tales escritos, fáciles de rastrear entre 1917 y 1918, fue reiterado en años posteriores. En agosto de 1919, por ejemplo, *Madrid-Sport* abordaba el asunto en un editorial que llevaba el significativo título de “El profesionalismo, los inconsecuentes y la decencia”,

Amigo lector: Tú como yo, que amas el fútbol, que amas a un Club con todo el cariño de que eres capaz por tu educación deportiva y de la otra [...] escucha y oye. En España aumenta de manera alarmante el profesionalismo vergonzoso. Ya no son aquellos tiempos en que los profesionales venían del extranjero y quedaba a salvo, hasta cierto punto, el decoro nacional: Hoy ya no hay decoro: pero hay y son muy buenas pesetas —se cuentan a miles— las que se brindan a los ases españoles para figurar en tal o cual equipo. No hay decoro, es verdad, y por tanto tampoco hay escrúpulo para deslumbrar a la afición con un equipo formidable que lleva patente sucia al Campeonato de España. Mas no importa. La afición no se percatará de ello. Si acaso dudará. A lo sumo creerá que son uno o dos los profesionales. Lo interesante es alcanzar el premio honorífico que, de poseerlo, lavará todo pecado. No hay duda. El campeonato de España, es únicamente para el Club que cuente con más dinero. [...].

Difícil resultará poner coto a este desmán. Siempre falta la prueba documental, la tan desprestigiada prueba documental. [...]

Los Clubs pudientes, envían a un emisario a la providencia A o B, o a diversas providencias. [...] Lo siguen y en el punto que estimen más conveniente le hablan, le ofrecen... el delirio. Lo demás ya puedes suponerlo. Y así nadie se informa. No hay temor a testigos ni miedo a investigaciones. Sigue faltando la prueba documental. [...] ³³. Se impone la decencia, amigo lector. Contribuye con tu pequeño esfuerzo a desterrar aquellos males, y ya verás cómo no tardará en resurgir una nueva era de fútbol digno y honrado, pues el profesionalismo y la inconsecuencia, no son más que producto de una educación degenerada.

El mensaje, por tanto, estaba claro; el amateurismo representaba la pureza desinteresada de los sanos e higiénicos partidarios del deporte. El profesionalismo era, en cambio, la plasmación de la degeneración mercantil de una actividad, la deportiva que, en su vertiente más espectacular, halagaba las bajas pasiones del público pervirtiendo sus honestos objetivos. Pero luchar contra el profesionalismo era —y las publicaciones deportivas lo iban a saber muy pronto— una tarea prácticamente imposible; el periodismo especializado aprendió así a distinguir sutilmente entre un fútbol amateur, generoso y desinteresado, y en el que se resumían las virtudes del verdadero deporte, y un deporte profesional al que no había que despreciar en sí mismo, dado que en rigor era, por así decirlo, otra cosa. De este modo, por la misma época y en idéntica publicación, se reconocía que “poco a poco se va extendiendo por España el profesionalismo” y que en “todas las regiones hay quien vive del fútbol”, para a renglón seguido criticar “la mezcla de verdaderos aficionados con los que van a su negocio” y defender la creación de “clubes de profesionales y Federaciones que los rijan, a la manera de Inglaterra”, estableciéndose diferencias entre los aficionados y los profesionales, entre las sociedades deportivas y las mercantiles”³⁴. En lo esencial, las publicaciones deportivas catalanas —aunque con el tiempo menos virulenta e intensamente— parecían coincidir en estos puntos. El primero de los números de *La Jornada Deportiva*, en primera página, incluía a este respecto un artículo enérgico —“Por ahí no, señores”, se titulaba— en el que se preconizaba la separación estricta de los deportistas “sinceros”, de los otros, a quienes se reservaban calificativos nada gratos, a la vez que se daban los mismos argumentos que, repetidos aquí y allá, solían

³³ El texto citado en *Madrid-Sport*, 152 (1919). Véase también, V. Martínez Calatrava, *ops. cit.*, 245. Félix Martialay, *Implantación del profesionalismo y nacimiento de la liga*, Madrid, 1996, p. 11-19.

³⁴ Los párrafos son del editorial “El pleito del fútbol”, *Madrid-Sport*, 155 (1919). Sobre poco más o menos era esa la tesis que se sostenía desde otro editorial posterior —“El profesionalismo y los deportes”— en *ibid. Ibid.*, 158 (1919).

escribirse a favor de las ventajas del profesionalismo. Para la publicación la finalidad del deporte:

[...] no es la de deleitar un público emotivo que busca, ignorando la verdadera misión del deporte y a veces la técnica del que presencian; un medio de dar expansión a sus reprimidos impulsos de actividad física, contemplando, el esfuerzo de los que actúan en la palestra y acompañándolo con sus denuestos, si no, la de crear una juventud sana, fuerte, ágil, dotada de un alto temple moral, [...].

El sport no es un fin, es un medio, tan sólo, de dar libre curso a las necesidades orgánicas que exigen la actividad física de nuestro cuerpo, para garantizar su funcionamiento perfecto, y dar libre curso al instinto de combatividad, pero moderando, concretando el ejercicio de ambas necesidades dentro [de] un marco moral formado por el reglamento del juego, que quita violencia sin suprimir libertad, que evita la fatiga permitiendo el esfuerzo, en una palabra, que educa libremente, facilitando las iniciativas personales pero suprimiendo los excesos perjudiciales [...].

Basta ya de farsas, a un lado los sportsmen sinceros, los que deseen el progreso del deporte por el placer que la práctica del mismo proporciona, por el bien que trae a nuestra raza y al otro los especuladores, los holgazanes, los vanidosos, inútiles, que viven su vida estéril sobre la buena fe de los sportsmen o sobre la ignorancia de un público apasionado, que, asiste al foot-ball como a los toros, y que, como tal, no tiene derecho a dirigir, ni a desvirtuar nuestro deporte.

Reglamentación, corrección o sanción, bueno; profesionalismo, conversión del deporte en medio capaz de destrozar algo más el harto pobre edificio de nuestra raza, eso nunca. [...]

Esta es la manera de acabar con el amateurismo “marrón”, con el profesionalismo disimulado que fomentan los grandes clubs.

Porque el reconocimiento y cultivo del profesionalismo, sería un crimen para el deporte y para la raza”

Pero la publicación, pese a considerar el reconocimiento del profesionalismo, no tardó en admitir su propagación imparable y su necesaria separación del amateurismo.

Tan evidente es el profesionalismo que impera en los grandes Clubs españoles, que estimamos llegada la hora de hablar claramente del asunto.

Cuando hay un número elevadísimo de Jugadores, de todas las regiones, que cobran por cambiar los colores de su Jersey miles de pesetas; cuando hay varios Clubs en España que pagan a sus Jugadores enormes sumas, miles de pesetas al año; cuando los directivos de los Clubs españoles, aun de los más modestos, fomentan ignominiosa y descaradamente el afán del lucro en los Jugadores incipientes; cuando lejos de buscar en la práctica del deporte un medio de vigorizar el cuerpo y de educar a la multitud en el amor hacia la higiene física y hacia la belleza de la actividad corporal, los Clubs deportivos tienen por lema único de su actuación, la victoria a todo trance y la recaudación de crecidos estipendios. [...] Las federaciones regionales, y la nacional, que tales cosas consienten, dejan de cumplir su misión en el gobierno de los intereses deportivos y, con su pasividad culpable, consienten que el verdadero ideal deportivo corra grave peligro de malograrse. [...]

¿Que hay empresas y jugadores que desean practicar el fútbol como espectáculo lucrativo? Bien, más en este caso, que se separen de la federación de aficionados y que se organicen aparte en una Federación Profesional³⁵.

Los argumentos, en realidad, no variaron en exceso en años sucesivos. Continuaron las denuncias periodísticas acerca del profesionalismo, las ironías acerca de los “acostumbrados turistas” que recorrían el territorio español para justificar luego su ingreso en tal o cual club o equipo, y se clamaba contra “la farsa futbolística” y la danza de traspasos que acompañaba los inicios de la temporada. De vez en cuando, además, las federaciones imponían algún castigo ejemplar en medio del consiguiente escándalo, aunque generalmente hiciesen la vista gorda y aflojasen su vigilancia cada vez más según como pasaba el tiempo³⁶. La vigilancia sobre las prácticas profesionales se habían exacerbado, desde luego, en las fases previas a la Olimpiada de Amberes, en previsión de que cayese sobre los jugadores de la selección todo el rigor de una organización puntillosa en la pureza del amateurismo deportivo. Sea como fuere, y a despecho de la prolongación en años sucesivos del mismo clima de suspicacia frente al fenómeno, nada pudo impedir que poco tiempo después los acontecimientos precipitasen la admisión plena del profesionalismo. De hecho, la Asamblea de cierre de temporada, en junio de 1924, acabó autorizándolo, pese a que permaneció sin reglamentar todavía algún tiempo; y de hecho no fue sino hasta 1926 cuando procedía a ello la Asamblea anual de la Federación Española. Había precedido a esta decisión discusiones más o menos encendidas en las Asambleas federativas cuando se supo, por ejemplo, que el Arenas de Guecho había entregado a sus jugadores 2000 pesetas al embarcar para su gira americana, o la rebelión de algunos jugadores asturianos como la del entonces medio izquierda del Racing de Mieres, Sagi que, ya en 1921, había arremetido furiosamente contra una Federación Asturiana a cuyos miembros calificaba de “ridículos” y a quienes caracterizaba por sus prácticas *caciquiles*, cuando habían prohibido el ejercicio deportivo a unos cuantos jugadores que aquel año habían simplemente cambiado de equipo, y presumiblemente con el objeto de mejorar su situación económica³⁷. En la temporada 1922-1923, sería el del formidable escándalo del “caso Zamora”, cuando el Español, ofrece al jugador 20.000 pesetas en metálico, 500 mensuales y otras tantas para sus padres, negándose el Barcelona al nuevo contrato

³⁵ “Por ahí no, señores”, *La Jornada Deportiva*, 1 (1921); “El profesionalismo del fútbol español”, *id.* 41 (1922).

³⁶ Véase *Madrid-Sport*, 134 (1919), *La Jornada Deportiva*, 43 (1922), y *Madrid-Sport*, 304 (1922).

³⁷ *Madrid-Sport*, 210 y 212 (1919). F. Martialay, *opus. cit.*, p. 21-36.

usando de su derecho de retención, y abriendo un pleito sonado que, jalonado por desacuerdos entre las Federaciones catalana y española, provocaría la inactividad en partidos de competición del guardameta durante casi toda la temporada. Su caso, con ser el más sonado, no era ni mucho menos el único. La prensa de 1922 resumía muy bien la situación en titulares tan destacados como los de *La Jornada Deportiva*, que exhibía a doble columna: “El caso Zamora, el caso Zabala, el caso Sesúmaga... Una serie completa de casos!”. La prensa madrileña, a su vez, tampoco perdía tiempo en señalar, en la Federación Guipuzcoana, el caso Vázquez, y en la Asturiana, otra vez, los casos de Bericua y Costales, antes del Racing de Mieres y trasladados después a equipos gijoneses. En la danza de traspasos, permisos y encuentros entre selecciones, el más pequeño indicio de ilegalidad servía para abrir pleitos y enfrentamientos como los que contaba el periódico a propósito de un partido entre la selección asturiana con otra vizcaína.

Toda la España futbolística es un caso, un verdadero caso. Un caso de urgencia clínica, por lo que se refiere al Comité Nacional: un caso de conciencia, por lo que atañe al profesionalismo encubierto; un caso Zamora, un caso Zabala, un caso Sesúmaga...

Porque en Asturias, no contentos con que se les quite el partido ganado a los vizcaínos, invocan ahora un nuevo caso; el caso Sesúmaga, tráfuga de Asturias a Vizcaya... [...] Zabala firmó a su tiempo la ficha para jugar con Asturias; tiene la baja del Real Unión, de Irún [...].

Sesúmaga se encuentra en otro caso que Zabala y jugó con la selección vizcaína el primer día; [...]

Vamos a dar por bueno que Zabala jugó antirreglamentariamente, por faltarle el permiso de la Federación Guipuzcoana para pasar a la Asturiana. A Sesúmaga le falta el permiso de la Asturiana para pasar a la Vizcaína. El primer día jugó Sesúmaga; y Zabala, no. La consecuencia, según los propios argumentos de la federación Vizcaína, es que Asturias ya quedó vencedora el primer día.

Pero esto es lo que, al parecer, no conviene, y se habla mucho del “caso” Zabala: pero se silencia el “caso” Sesúmaga”³⁸.

La profesionalización de los héroes de multitudes.

Incidentes como aquellos, en definitiva, preparaban el camino hacia lo inevitable, al hacer visible lo que nadie ignoraba: la existencia de un nuevo oficio de futbolista. Una profesión de la que, además, empezaban a saberse cifras y sueldos que no eran despreciables en sus escalones más altos. En equipos como el Valencia, al parecer, corriendo el año 1923, no había nadie que no cobrase menos de 500 o 600 pesetas, y el

³⁸ V. Martínez Calatrava, *opus. cit.*, Segunda parte, vol. I, p. 61-62 *Madrid-Sport*, 267 (1921); *La Jornada Deportiva*, 87 (1922).

cargo era compatible con el de entrenador de los equipos de pueblos inmediatos, donde podía sacarse otro tanto. Al año siguiente saltaba a la prensa el escándalo de una gira del Club Natación Alicante, de unos 14 partidos, y en la que los jugadores, dependiendo de quien se tratase o de la calidad del equipo contrincante, podían llegar a cobrar cantidades de 300, 600 y hasta 2000 pesetas. El Barcelona, a su vez, en 1925, de acuerdo con las informaciones publicadas en la revista *Sporting* de París, pagaba a Platko, Scarone y Samitier 1.500 mensuales, y a Alcántara 1.300; a Piera, Sagi Barba y Sancho, 1000; y a Planas, Walter, Arnáu, Torralba y Carulla, 800³⁹.

Los sueldos, es verdad, rompieron definitivamente la ficticia fraternidad igualitaria entre los jugadores amateurs, establecieron diferencias salariales entre unos y otros, y abrieron nuevos dramas como el de los retiros a edad temprana, y el tránsito traumático de la gloria y el estatus prestigioso del futbolista, en plena posesión de sus facultades, hacia una madurez poblada de recuerdos melancólicos; tediosa, y no pocas veces amenazada por la miseria o el malvivir económico. Pero, sobre todo, y eso es lo que importa ahora, establecieron un vínculo mucho más firme entre unos jugadores cada vez más profesionales en su oficio y su complejo juego de representaciones, y un público que, en el contexto de una emergente sociedad de masas, tendía a ver en ellos el éxito del que frecuentemente carecían, la juventud de la que no siempre gozaban, o la plenitud física a la que sólo a veces se llegaba.

Los futbolistas estaban consiguiendo situarse en posiciones más próximas a los públicos populares dado que, una vez que podían hacer del juego deportivo una profesión y vivir de ella, podían escalar por fin, con mayor facilidad, los puestos en la celebridad que antes se reservaba tan sólo a quienes de más bienestar disponían y, en consecuencia, tenían mayores disponibilidades de ocio y de capacidad para transformarlo en horas de entrenamiento y perfección en el ejercicio del deporte. Los públicos populares, además, pese a que entre los jugadores continuaban contando los deportistas procedentes de las clases medias y altas, cada vez tenían más probabilidades de reconocer entre sus ídolos a gentes que les eran más próximas por su clase social, su nivel de instrucción o incluso sus ademanes y costumbres.

Ese nuevo vínculo entre el deportista y los públicos populares, se fortaleció constantemente por mecanismos diversos. Los deportistas, tal y como se ha adelantado, eran el espejo del éxito, de la exultación física y del valor, de la honestidad y la virilidad

³⁹ Los contenidos de la revista *Sporting*, en F. Martialay, *opus. cit.*, p. 89; el resto de las informaciones en *Madrid-Sport*, 260 (1923), 410, 411 y 415 (1924).

en el que gustaban mirarse como si fuesen ellas mismas las clases bajas; eran, de algún modo, todo lo que ellas mismas no conseguían ser a muchos niveles. Los futbolistas, que además estaban aprendiendo rápidamente a mercantilizar su imagen, a difundirla y a multiplicarla mediante medios técnicos cada vez más modernos y masivos, se entregaron a una propaganda de sí mismos hasta conseguir proyectar y multiplicar sus efigies o sus cuerpos como una representación positiva y cada vez más influyente en los valores y las pautas de conducta de las clases populares.

El éxito de bastantes futbolistas encaja en esta horma. Era evidente que mucha de la popularidad de los más conocidos y celebrados de los años veinte era el resultado, en primer lugar, de sus buenas cualidades físicas, su profesionalidad y su buen juego. Pero a la vez, y tampoco cabe duda de ello, se habían dado buena maña a la hora de publicitar sus hazañas, propagar sus reales o supuestas cualidades tanto en el terreno deportivo como en el personal, o incluso difundir una imagen peculiar que los hiciese fácilmente distinguibles en el conjunto de sus colegas.

Desde luego, la curiosidad por las figuras del deporte fue alimentada por dispositivos a los que en parte ya se ha aludido. Como se ha comprobado, el periodismo aprendió pronto no solo a mostrar visiones de conjunto de los encuentros futbolísticos, de las grandes acciones y movimientos de los equipos, o de las reflexiones sobre los tipos de juego, los “estilos” de tal o cual equipo o región, o las virtudes y defectos del fútbol y su público. A un nivel más corriente supo también explotar la curiosidad de los espectadores por los futbolistas, y en formatos mucho más próximos y directos como el de la entrevista; y hasta tal punto llegaba la popularidad de las noticias sobre los jugadores que alimentó también, como se ha recordado anteriormente, toda una serie de biografías en formato mínimo y reducido número de páginas; pero plenamente adaptadas a las apetencias y a las disponibilidades culturales del público popular. Buena parte de los futbolistas de mejor fama del período de entreguerras dispuso de su propia biografía, y la fama de algunos de ellos llegó incluso a alimentar la inspiración de la creación literaria más normativa y, hasta capturar la atención de las vanguardias.

En realidad, el fútbol en general, y no sólo los futbolistas, fue contemplado crecientemente como una realidad positiva y no pocas veces apasionante. Autores hubo como Wenceslao Fernández Flórez, que se extasiaban ante el carácter contemplativo del guardameta, apoyado sistemáticamente en los postes, y con tiempo para meditar sobre la pugna desarrollada en el campo de juego. Entre los miembros del grupo del 27, por otra parte, se encuentran autores como Gerardo Diego, que dedica versos al “Balón de

fútbol”; e incluso Gabriel Celaya firma una “Contraoda del poeta de la Real Sociedad”, su equipo favorito, para el que incluso compone, con sus recuerdos, una composición a la rivalidad de los encuentros “Real Sociedad-Real Unión de Irún”... Por supuesto, no faltan tampoco los versos vibrantes dedicados a este o aquel futbolista. Los de Eugeni D’Ors, por ejemplo, que dedica al futbolista del Badalona Nonell, muerto antes de la Guerra del 14, una sentida elegía. Los que brindó Alberti al guardameta del Barcelona, Platko, el “oso rubio de Hungría” contratado para hacer olvidar al equipo las proezas de su predecesor, Zamora, y que, en 1928, había continuado jugando ensangrentado un partido tras haber recibido una patada en la cabeza. Los de Miguel Hernández a Lolo, el guardameta muerto tras estrellarse contra el palo de la portería en plena parada de un balón, y al que compuso una hermosa “Elegía al guardameta”. O incluso los que con el tiempo acabó dedicándole Pedro Montón Puerto a Ricardo Zamora⁴⁰.

Pero si este tipo de composiciones son capaces de informarnos de la atracción que ejercían los deportes en todas las capas sociales, y sus posibilidades para escalar puestos en respetabilidad y dignidad literaria, no hay duda de que desde un punto de vista de su impacto social, contaban mucho más otro tipo de publicaciones; las mismas a las que antes se aludía, y que se caracterizaban por sus bajos precios, la economía de sus formas literarias y la modestia de sus contenidos.

En los años veinte, por ejemplo, la editorial Globus publicaba en Barcelona, firmadas por Fontcuberta, toda una serie de biografías de futbolistas catalanes como Martínez Surroca o Francisco Platko, ambos del Barcelona; Manuel Cros, Pelaó y Pellicer del Europa; o Feliú y Oliveras, extremo izquierda y delantero centro del Sans⁴¹. Algunos otros autores como José Aguado *Ball*, estaban haciendo lo propio por la misma época con los jugadores asturianos, si bien optando por una obra conjunta sobre todos

⁴⁰ Julián García Candau, *Épica y lírica del fútbol*, Madrid, 1996, p. 62-63, 144, 215, 301-302, 141-143, 145-146, 132-134. Jesús Castañón Rodríguez, “El guardameta, tema literario”, artículo en línea en <http://WWW.idiomaydeporte.com/guardameta.htm>. En realidad la presencia del fútbol como tema de inspiración literaria corría parejo con la posición positiva que iban adoptando los intelectuales de los veinte frente al fenómeno deportivo en general. Si era posible encontrar opiniones muy críticas con respecto al fútbol, como por ejemplo las de Marcelino Domingo, antes citado, o las de Unamuno, que lo conceptuaba como una pasión embrutecedora similar a la de los toros, cada vez era más nutrido el grupo de escritores que veían positivamente las actividades deportivas como en el caso de Antonio Machado, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Francisco Ayala, Jardiel Poncela, Gómez de la Serna, Marañón, o José María de Cossío. Sobre este particular, véase Antonio Rivero Herraiz, *Deporte y Modernización. La actividad física como elemento de transformación social y cultural en España, 1910-1936*, Madrid, 2003, p.176-187. J. Castañón, por otra parte, ha trabajado estos asuntos en obras como *Creación literaria y fútbol*, Valladolid, 1991.

⁴¹ Los folletos de Fontcuberta tenían generalmente 31 páginas, y firmó otros trabajos sobre futbolistas como la biografía de Antonio Estruch. La Editorial Globus se encargó, así mismo, de un folletito de similares características sobre Jack Greenwell.

los de mayor fama en ese momento. Evidentemente no faltaban de la relación los grandes ídolos futbolísticos; Zamora, por supuesto, que en los veinte ya tiene sus 60 páginas de biografía a cargo de Agustín López, o Vicente Piera cuyos apuntes biográficos en 30 páginas, obra de Alfonso Castaño, aparecen en una colección, la Biblioteca Deportiva, que había incluido ya las semblanzas de Scarone, Gironés, Uzcudún, Alcázar o Samitier. La colección “Ases del Fútbol”, a su vez, contaba en 1923 con cuatro folletos dedicados a Alcántara, Zamora, Samitier y Otero, y preparaba otros cuatro sobre Piera, Monjardín, Sancho y Belauste. La estructura del folleto dedicado a Piera en la Biblioteca Deportiva vale para ilustrar lo que se esperaba de este tipo de literatura; en esencia se trataba de repasar su biografía, desde su infancia hasta su iniciación en el fútbol, así como sus grandes triunfos en el plano nacional e internacional; se revisaba luego su técnica futbolística, dando su opinión sobre las últimas modificaciones del reglamento, o las modalidades preferibles de entrenamiento y formación física. No faltaba tampoco el capítulo de las anécdotas, incluidas las amorosas; y finalmente, y el detalle no es adjetivo, siguiendo una norma de la colección, se repartía una “postal firmada del jugador o púgil en cada librito”⁴².

Las fotografías o grabados, efectivamente, eran uno de los modos más repetidos de difundir la popularidad de los futbolistas. Solían aparecer en la portada de los folletitos que ahora se comentan, bien visibles y fotografiados en atuendo deportivo; las postales, por otra parte, hacían lo mismo aunque quintaesenciando la información en un registro únicamente visual que renunciaba a la información escrita adicional; y parecidas cosas podrían decirse de los cromos de colección, cuya distribución se hizo prolija en áreas como la catalana y en el período que ahora se está considerando.

Las colecciones de cromos eran distribuidas entonces, sobre todo, por algunas marcas de chocolate, y retrataban en su formato mínimo fotos de grupo con toda la plantilla, aunque también vistas del campo de Les Corts, o alguna instantánea de ciertos encuentros de particular gloria, bien fuesen de la liga nacional o de encuentros internacionales. Pero lo que aparecía en los cromos ante todo, eran futbolistas en fotos en blanco y negro o coloreadas, bien fuese en busto o de cuerpo entero, con los colores del equipo bien visibles en la camiseta. En algún caso, como el del cromo que reproducía en una misma estampa a dos de las mayores glorias Barcelona, Alcántara y

⁴² José Manuel Aguado “Ball”, *Confidencias: historias y perfiles de los “ases” del football asturiano*, Gijón, 1923; Agustín López, *Ricardo Zamora*, Madrid, 1923; Alfonso Castaño Prado, *Vicente Piera*, Barcelona, 1926.

Zamora, las caras de los futbolistas, emulando las viejas iconografías antes reservadas a los santos, aparecían en sendos tondos, a ambos lados de un trofeo, y rodeados de una marcación de laureles de triunfo. Los cromos de estos años volvieron conocidas y más próximas, sin duda, las figuras de futbolistas como Piera, Martínez Surroca, Sagi-Barba, Platko, Samitier, Sancho, Planas, Carulla, Alcántara, y tantos otros...⁴³

Aunque siempre habrá quién discuta sobre los futbolistas más afamados a principios de la década de los veinte, algunos de ellos, sin duda ninguna, sobresalían varios palmos entre el conjunto de los deportistas. Y no faltaban en Madrid, por ejemplo, ídolos de multitudes aclamados una y otra vez como Monjardín; ni casos como el de los jugadores Pichichi o Sesúмага, en Bilbao, líderes de un equipo que, tras una momentánea crisis, resurgiría desde los años de la Gran Guerra. Incluso había jugadores de equipos más modestos, como el Sporting de Gijón, que contaban con jugadores de sólida fama nacional como Meana. Pero en honor a la verdad quizás haya sido en Cataluña, donde el fútbol tenía no sólo un alto nivel sino también una extensión local y un número de socios y espectadores muy estimable, donde mayor complejidad estaba adquiriendo la figura del futbolista en tanto que emblema y líder de multitudes.

Varios eran los futbolistas que podían destacarse en este sentido en Cataluña. Samitier, por ejemplo, un profesional que, a punto de iniciarse los años veinte y con 17 años, había ingresado en el Barcelona, al parecer, a cambio de un traje con chaleco y un reloj, y que había sabido prolongar su actividad profesional después de acabarse su vida activa como deportista, en los años treinta, como entrenador. No sólo el público, sino también técnicos futbolísticos como Manuel Castro, responsable del Comité de Selección del equipo nacional español, veían con admiración su juego. El jugador, por otra parte, había ingresado en el Olimpo de los futbolistas que tenían su propia biografía en folleto –vendido a unos asequibles 65 céntimos— y en cuya portada se resaltaban las cualidades del “gran medio nacional”, al que se definía en una llamativa leyenda que se destacaba a renglón seguido del título como “El mago de la Pelota”. Por lo demás también él, como otros, sabía sacar buen partido de las entrevistas, defendiendo con calor a su equipo, dando la razón a su afición, e incluso agitando en su favor el desprecio con el que se trataba su origen regional o nacional:

⁴³ La información se extrae de la página del portal de subastas electrónicas Todocolección, en <http://www.todocolección.net> [con acceso el 19-01-2009]

El público de Gijón nos trató mal, insultándonos a mansalva; una vez, en que pedía a Jack una botella –se la pedí en catalán– el público me llenó de insultos, diciéndome que hablara en cristiano, y otras lindezas que se acostumbra por allá, en estos casos, según se ve. No creo tenga nada que ver el deporte con este caso concreto, ni qué necesidad tienen los asturianos, en una semifinal de un campeonato de España de fútbol, de involucrar a cuestiones tan distintas, como si en vez de debatirse una cuestión de superioridad atlética o de habilidad en el campo del Molinón se debatiera una cuestión política⁴⁴.

Pero si se habla de jugadores de verdadero éxito en la Cataluña de Principios de los veinte, quizás debiéramos de detenernos en figuras cuya posición en el equipo –independientemente de sus cualidades y valía personal– les otorgaba una mayor brillantez y protagonismo. Se trataba de casos como el de Alcántara, el capitán del Barcelona, y el de Zamora, el portero acerca de cuyo extraordinario papel y mérito todo el mundo parecía estar de acuerdo. El protocolo con el que se les recibía en triunfo, con la obligada recepción de masas en la estación del ferrocarril, y la posterior procesión cívica hacia la sede social del equipo o el balcón del ayuntamiento, traslucía muy bien esta preeminencia:

No quiero cerrar esta crónica sin hacer mención del grandioso recibimiento que se dispensó a los inmensos Alcántara y Zamora: miles de personas se apiñaban frente a la estación de la plaza de Cataluña y cuando aparecieron, una atronadora y prolongada salva de aplausos fue el saludo con que les recibieron todos los aficionados, que les acompañaron en manifestación deportiva al local social del Barcelona, lanzando continuos hurras⁴⁵.

No había duda, en efecto, de que Alcántara era toda una figura del deporte; bajo una frágil apariencia su estilo potente se iba a hacer pronto famoso, y más cuando, en 1922, al chutar contra la portería contraria en un encuentro España-Francia, perforó limpiamente la red; el futbolista sigue siendo, además, el máximo goleador de la historia del Barcelona, con 357 goles en 357 partidos. El futbolista tenía a su favor no solamente la literatura de folletos que ensalzaba su fama; él mismo había participado activamente en ella escribiendo unas memorias en 1924, y formando aún parte de la plantilla en activo del Barcelona. Los folletos, como en el caso del que salió en la colección *Los "Ases" del Fútbol*, prometían “con profusión de fotografías”, un recorrido por “Su historia deportiva. Sus Glorias y triunfos. Su arte y su técnica futbolística. El secreto de

⁴⁴ *La Jornada Deportiva*, 25 (1922); el texto citado, en el mismo diario en el nº 7 especial (1922). La portada del folleto sobre *Samitier. El mago de la pelota*, obra de I. C., se describe en el número 65 (1922) de *La Jornada Deportiva*

⁴⁵ *Madrid-Sport*, 264 (1921)

su shoot maravilloso. Cómo se entrena Paulino. [y] El match España-Bélgica”⁴⁶. Alcántara fue objeto de entrevistas en las que hacía gala de unos conocimientos de técnica futbolística bastante precisos, y en las que exhibía precisión terminológica y conocimientos tácticos. Aparecía descrito frecuentemente en los titulares de prensa en términos diritirámbicos como, por ejemplo, “el «As» de los shootadores españoles”, y se le definía como “el más peligroso shootador de los equipos nacionales”, dueño de una “enérgica actitud” plasmada en “la técnica admirable de sus tiros maravillosos y la fuerza que imprime a sus formidables balonazos”, o destacándose las cualidades de sus disparos a puerta en primeras planas, acompañadas de fotografías espectaculares como la que acompaña este texto⁴⁷.



La Jornada Deportiva, 10 [especial] (1922)

⁴⁶ Información sobre el folleto sobre Alcántara, en una colección que anunciaba nuevas entregas sobre Zamora “el inimitable guardameta”, Samitier “el mago de la pelota”, Sancho, René Petit, Arrate, Pichichi “y otros” en *La Jornada Deportiva*, 4 (1921). Una biografía sucinta del futbolista en la Web oficial del Barcelona, en : <http://www.fcbarcelona.cat/web/castellano/index.html> [con acceso el 19-01-2009]

⁴⁷ Vid., *La Jornada Deportiva*, 2 (1921) y 10 Especial (1922).



Fuente: *Sports. Revista Semanal Ilustrada*, 3 (1923). Biblioteca de l'Esport de la Generalitat de Catalunya.

Su estampa menuda y casi quebradiza se hizo, en definitiva, popular, y su efigie accedía fácilmente a los registros populares mediante los rasgos sintéticos y rápidos de las caricaturas.

El jugador, además, supo manejar su imagen con habilidad. En unos momentos en los que la indumentaria no diferenciaba con claridad quién era quién en el conjunto del equipo, en el Barcelona era fácil, sin embargo, destacar en las fotos de grupo las imágenes del portero, Zamora, y del capitán Alcántara. En este último caso la identificación era inmediata gracias al subterfugio de recurrir el futbolista a una indumentaria en la que, sobre el fondo oscuro del pantalón y la camiseta del equipo, destacaba siempre la blancura de un gigantesco pañuelo colgado a la cintura, y del que raramente se desprendía no sólo en las fotos de grupo de rigor, sino también en el ejercicio del balompié tal y como puede verse en el documento fotográfico adjunto. El procedimiento no era, desde luego, desconocido por otros jugadores; Pichichi, por ejemplo, estaba consiguiendo algo parecido en el Bilbao gracias a su costumbre de tocarse la cabeza con un pañuelo recogido con cuatro nudos en sus extremos. La eficacia del gesto, ciertamente, quedó automáticamente limitada por el hecho de que tuvo imitadores; de hecho, en 1923, por lo menos, el medio-centro del Valencia, Marín, se hacía retratar en la prensa con parecida indumentaria. Pero independientemente de ello, no hay duda de que el mecanismo funcionó bien a la hora de identificar visualmente dentro del conjunto barcelonés a uno de sus dos más característicos

jugadores; hay que volver a recordar que Zamora y Alcántara, de hecho, aparecían destacados como tandem inseparable, tal y como ya se ha visto, no sólo en los titulares de prensa, sino en fotos y hasta en las iconografías populares de los cromos⁴⁸.

No era un secreto que Alcántara, por lo demás, se hallaba involucrado en los engranajes del profesionalismo. En 1925, como se ha dicho ya en su lugar, se sabía que su salario se situaba en las 1.300 pesetas. Su compromiso en este particular era, sin embargo, sustancialmente distinto al de otros de sus colegas. En 1924, tres años antes de concluir su vida deportiva activa, y contando con 28 años de edad, el futbolista tenía ya perfectamente prevista su vida profesional futura de acuerdo que no siempre podía seguir un futbolista profesional de extracción humilde.

La Jornada Deportiva, 17 (1922).



Uno de los tres goals de Alcántara, conseguidos con el estilo inimitable que le ha consagrado como formidable «shootador».

⁴⁸ La foto de Marín, del Valencia, en *La Jornada Deportiva*, 194 (1923).



Paulino Alcántara. Cromo. Tomado de:
<http://www.todocolección.net>
 [con acceso el 19-01-2009]

En diciembre de ese año, efectivamente, *La Jornada Deportiva* intentaba terciar en la polémica abierta al hacerse públicas en la prensa unas cartas de Alcántara por las que se evidenciaban las diferencias que el jugador sostenía con la dirección del Barcelona, y en las que se ponía en cuestión la figura de Gamper, factotum de su directiva, anunciando su abandono del club. Independientemente de la posición de la revista, pro-barcelonista, y que reprochaba al jugador haber postergado su amor por el Barcelona traicionando la “ley fundamental del amor, la profunda unión, el abrazo indisoluble” con el equipo de sus amores, lo interesante era comprobar que Alcántara, tenía en realidad bien prevista su salida del club, y cubiertas sus espaldas. Aunque posteriormente las aguas volvieran a su cauce, y Alcántara tardase unos pocos años más en abandonar la competición, lo cierto era que quizá fuese de los pocos que podía permitirse aquellos desplantes, e incluso renunciar definitivamente a la minuta mensual que le libraba el Barcelona⁴⁹.

⁴⁹ *La Jornada Deportiva*, 239 (1924)

En febrero de aquel mismo año, en efecto, otro periódico deportivo, *Sports*, recordaba a los barceloneses que Alcántara era licenciado en medicina y que —como le sucedía a los viejos *amateurs*— su trayectoria demostraba que

[...] el delantero más científico de España practica otra ciencia que no aprendió sobre los alegres campos de juego, sino en largas horas de estudio sobre los abstractos textos universitarios, demostrando a los últimos incrédulos, ¡aún los hay!, la posibilidad de hermanar el cultivo físico del cuerpo, con los más altos menesteres científicos⁵⁰.

El reportaje, finalmente, mostraba una imagen de Paulino Alcántara muy distinta de la habitual en los medios de comunicación, en una efigie fotográfica vestido de corbata y bata blanca de trabajo, o arrimado a las blancas paredes de su clínica y al lado de higiénicos instrumentos y frascos con material de farmacia. Por si hubiera alguna duda, a la pregunta del entrevistador acerca de si pensaba ya en retirarse, el futbolista anunciaba su intención de hacerlo pronto, tal vez en la próxima temporada, relegando el fútbol activo por su vida familiar u “otros deberes más importantes”⁵¹.

El divino Ricardo Zamora. La madurez en la mercantilización de la imagen del futbolista

Pese a aparecer frecuentemente asociada la figura de Alcántara a la de Zamora, la biografía de este último era diferente en varios sentidos. Desde que había estallado el “caso Zamora”, el futbolista se había convertido en la señal más visible del profesionalismo, y en el abogado más claro de la profesionalización del deporte. Zamora que, al parecer, iba también para médico, de todos modos había comprendido a la perfección, hacía tiempo, las implicaciones que tenía el hacer un oficio de la actividad deportiva, y las posibilidades que abría para la inserción en el mundo futbolístico de los jugadores de extracción popular. En una entrevista realizada por Jacinto Miquelarena, en plena fase de reglamentación del profesionalismo, Zamora, a la pregunta de qué

⁵⁰ *Sports. Revista Semanal Ilustrada*, 19 (1924). Tiempo después, y cuando ya estaba próxima su retirada, *L'Esport Català* (60 [1926]) abrió su primera página homenajeando al jugador con un artículo en el que, esta vez sin ninguna reserva, se elogiaban “els seus mèrits i la seva vàlua esportiva” que, además, coincidían en quien había jugado “defensant sempre els colors del mateix Club”.

⁵¹ Alcántara siempre había simultaneado su papel como futbolista con los estudios, y sus exámenes habían sido a menudo motivo de quebranto y preocupación para los seleccionadores nacionales, que veían cómo las concentraciones o entrenamientos eran interrumpidas a menudo por los ejercicios escolares del jugador, que incluso forzaron a los organizadores de la Selección a promulgar órdenes y reglamentos especiales para aflojar la rigidez de la normativa vigente para estos casos, según se cuenta en J. F. Aguirre, *Ricardo Zamora*, Barcelona, 1958, p. 26-29.

opinaba del asunto, y hecha además al jugador que quizás había contribuido más a plantear claramente su existencia, había respondido:

¿Que qué opino del profesionalismo? Hombre, bromas, no. Yo trabajo honradamente; doy todo lo que sé y todo lo que tengo y no me ocupo de lo demás... Cada uno en su casa y Dios en la de todos... No es cuestión de si los futbolistas deben o no cobrar; cobrarán siempre los que puedan cobrar y no tengan una posición que les permita dedicarse al “sport” por lujo. Un ejemplo: conducir un automóvil es un placer, indudablemente, y un “sport”. Pues bien, el que tiene dinero no cobra por ir a un volante y, además, le cuesta un pequeño capital ese deleite; y el que no tiene dinero cobra por llevar un coche; haciendo lo mismo, aquel se llama “sportsman” y éste, “chauffeur”... Yo soy menos “chauffeur” de lo que se cree y más “sportsman” que muchos... A mi me da lo mismo que se reglamente o no el profesionalismo⁵².

La Jornada Deportiva, 27 (1922)



Otra de las estupendas paradas de Zamora, el inimitable.

Foto Gaspar

Este y otros aspectos, ciertamente, pueden seguirse muy bien en el caso de este jugador de fútbol, quizás de los más conocidos y afamados de la historia del fútbol español y del que, en consecuencia, existe una masa de información importante bajo la forma de biografías, libros, folletos y, desde luego, acudiendo a las fuentes de la época; y en particular, a unos periódicos que no escatimaban imágenes fotográficas o titulares de prensa a propósito de sus proezas. De esa información aquí solamente interesa, sin embargo, entresacar algunos extremos.

Importa destacar, en primer lugar, el hecho indudable de la enorme popularidad del futbolista iniciados ya los años veinte. Independientemente de los recibimientos triunfales que recibía la plantilla del Barcelona en conjunto, o de los que se podían

⁵² La entrevista es citada por F. Martialay, *ops. cit.*, p. 118.

propinar, tal y como se ha visto, a grupos más reducidos algunos de jugadores destacados del equipo —como al tandem Alcántara-Zamora— no hay duda alguna de que este último tenía poder de convocatoria suficiente como para concitar en torno suyo el calor de las multitudes. En 1923, por ejemplo, a su llegada para jugar en Alcira contra el Valencia, la expectación desatada a su paso era considerable.

La Jornada Deportiva, 35 (1922)



Un enorme «plongeon» de Ricardo Zamora, en el partido jugado ayer contra el Notts-County y en el que no puede concebirse una mayor audacia...

FOTO GASPARE

Todas cuantas ponderaciones hagamos del gentío que en todas las estaciones de la línea esperaban el paso de Zamora, son pálidas ante la realidad.

El as de ases, el jugador por excelencia, era esperado y saludado por miles de personas que no cesaban de aclamarle. La llegada a Alcira, fue una verdadera manifestación. No ya chiquillos, sino mujeres, hombres, en fin, le rodearon, procurando estrechar su mano, en fin, qué se yo, la de cosas.

Todo esto que a nosotros contrarios a esta clase de manifestaciones, casi nos movió a risa, fue comprendido luego, cuando al terminar el [en]cuentro, si no hubiera sido por el “qué dirán” [nos] habríamos lanzado al campo, a fin de abrazar al gran Ricardo⁵³.

La prensa catalana de los inicios de los veinte, en realidad, vivía un idilio con la imagen de un Zamora en quien se ensalzaban sus cualidades, y a quien, gracias a la fotografía, se le destacaba en sus más espectaculares paradas de riesgo y sus más vistosas acrobacias. Los elogios a las “estupendas paradas”, a la “calidad excelsa” de su

⁵³ *La Jornada Deportiva*, 187 (1923).

juego, o a la “audacia” mostrada ante este o aquel “enorme «plungeon»” se repiten por doquier en la prensa del momento, y no vale la pena desarrollarlas más extensamente aquí⁵⁴.

La Jornada Deportiva, 241 (1924)



Una de las clásicas salidas del nacional Ricardo Zamora que es, por sí solo, todo un tratado del arte difícil de protegerse: un guardameta. Mientras que el punto derecho asiste el peligroso balón, la rodilla puesta de lado para no lastimar al adversario aparte, justo con la mano izquierda, al delantero impetuoso, Zamora en este caso, busca el balón en lo alto.

Y que Zamora tenía cualidades deportivas, ciertamente, no es cosa para poner en duda. Pero lo que interesa en este momento no es tanto subrayar sus evidentes dotes cuanto insistir en los mecanismos mediante los que el futbolista las subrayaba, sobre todo, para que su figura sobresaliese y se hiciese visible dentro de unos medios de comunicación cuyo papel era cada vez más destacado en el contexto de una emergente sociedad de masas. En un momento en el que aún no era costumbre el uso de dorsales numerados en las camisetas de los jugadores, el que alguien se destacase visiblemente por encima del conjunto del equipo tenía dificultades; el escollo fue solventado a veces de manera imaginativa y Alcántara, entre otros jugadores, lo había conseguido a su modo con mecanismos como el de su conocido pañuelo flameante prendido a la cintura.

Zamora usó no uno, sino varios recursos en este sentido, enriqueciendo y densificando los significados de su carga icónica como deportista. Algunas de las fotografías de la época son particularmente elocuentes a la hora de mostrar esos recursos; las fotos en compañía de otros ases del Barcelona, por ejemplo, lo muestran en

⁵⁴ Como simple botón de muestra podrían añadirse aquí las frases con las que, a renglón seguido, se prolongaba el texto que anteriormente se citaba a propósito de Zamora en Alcira, y que añadía: “¿Qué vamos a decir de su actuación? ¿Qué calificativos encomiásticos pondríamos para atestiguar su valer? Ninguno, no cabe nada. Únicamente diremos que nosotros que hemos visto jugar muchas veces al “maestro” no le hemos visto nunca como ayer y que no cabe en nuestra imaginación una idea de mayor perfección en las jugadas ni más elegante realización ni más valentía... en fin, creo que Zamora superó a Zamora”.

un atuendo que lo hace visible inmediatamente. En la que se adjunta en este texto, por ejemplo, si se puede identificar al primer golpe de vista a Alcántara, no hay duda de que Zamora lo consigue también mediante el uso de un llamativo jersey tricotado en Blanco.

La Jornada Deportiva, nº 309 (1922)



Samitier, Zamora y Alcántara, los tres representantes de Cataluña y del F. C. Barcelona en el equipo nacional

No se trataba de un hallazgo casual. La espectacularidad de los diseños de sus jerseys, destacándose por encima de la monotonía del atuendo deportivo de los demás jugadores, rigurosamente uniformados, pasó a convertirse en una de las señales más características del “divino” Zamora, y no le abandonó en adelante en toda su vida deportiva⁵⁵. Algunos autores, de hecho, han subrayado la capacidad del portero para, con sus peculiares modos en el vestir, popularizar determinados estilos en este terreno. Los porteros de fútbol en general habían sido vistos “como modelos para el modo de vestir denominado de «sport»”, y Zamora mismo como “creador de moda” con el uso de dos tipos de jerséis; el denominado de escapulario y el de cuello vuelto también denominado de cisne⁵⁶. En realidad la elección de atuendo, como en general la de toda la moda masculina de los años veinte, resultaba menos gratuita de lo que pudiera

⁵⁵ Se ha argumentado que el atuendo de los porteros futbolísticos tiene ciertas particularidades debido al hecho de que, mientras que el resto de los jugadores se mantienen en constante ejercicio involucrados en las vicisitudes del juego, el portero pasa largo tiempo en inactividad vigilando de cerca la defensa de la portería. Véase sobre el particular Desmond Morris, *El Deporte Rey*, Barcelona, 1982, p. 149. En cualquiera de los casos Zamora fue muy consciente del juego que podía dar un atuendo deportivo. Años más tarde, retirado del fútbol, conservaba sus ropas de mayor originalidad confesando: “Con ellas se recortó mi silueta bajo todos los marcos y en todas las latitudes. Ellas me dieron personalidad, me hicieron lo que soy”, *vid.* J. F. Aguirre, *opus cit.*, p. 10.

⁵⁶ J. García Candau, *ops. cit.*, p. 134.

parecer a simple vista, y el jugador con sus llamativos atuendos, resultó ser finalmente todo un símbolo de los nuevos valores que presidían una masculinidad redefinida significativamente en los años sesenta.

Los cortes de pelo y los tocados de Zamora, en este sentido, marcaban una evidente ruptura generacional con lo que habían sido norma en generaciones anteriores. Frente al corte de pelo en melena, propio del varón hirsuto, adulto y cuajado, y frecuentemente con barba bien visible, el joven de los años veinte presentaba otro aspecto haciendo aflorar, en realidad, otros valores y otros programas de masculinidad. Se trataba, como se ha dicho alguna vez, de un varón amenazado en su estatus desde principios de siglo —y sobre todo desde la Gran Guerra— tras el ascenso gradual de las mujeres al espacio laboral, o su reconocimiento paulatino en el campo de los derechos civiles y políticos. La virilidad, en este contexto, se había redefinido drásticamente, renunciando a los emblemas más visibles y obvios de la masculinidad normativa y de la edad —el hirsutismo, por ejemplo, no era propio de los jóvenes—, y proponiendo un programa visual sólo aparentemente andrógino, en principio —el varón rigurosamente afeitado, por ejemplo— pero que cultivaba a la vez la imagen de violencia musculada, de vigor físico y testosterona. El deportista de los veinte representaba muy bien esa imagen masculina, de anchas espaldas y musculación, de juventud y plenitud productiva, de pelo corto cómodo para el ejercicio en la palestra, y para la comodidad de la ducha y el gimnasio... A su modo, el corte de pelo de Zamora representaba bien todo eso, con su poda rigurosa en la base del cuello, y su penacho y flequillo cayendo por la frente, y recordando a los varones de más años los estragos de la alopecia⁵⁷. El guardameta combinó este aire capilar con otros; con el del pelo humedecido con fijador o gomina, y echado hacia atrás, por ejemplo; y muy pronto, con el aire peculiar que le daba una gorra que, en un momento en el que las arquitecturas de los estadios aún no remontaban a mucha altura, servía para proteger la vista del sol gracias a su visera, a la vez que podía usarse, debido a su rigidez, como parapeto con el que proteger la cara de posibles lesiones⁵⁸. Zamora permaneció fiel a esta última costumbre pese a que con el tiempo este recurso se hizo menos necesario, en parte por la altura cada vez mayor de

⁵⁷ Una visión histórica de los nuevos ideales de la masculinidad en los veinte, así como de su contexto social y cultural, en George L. Mosse, *L'Image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*, París, 1997, p. 83-180. Es conocida, por lo demás, la aversión de Mussolini a mostrar su calvicie. Sin problemas para exhibir su torso desnudo, como se ha visto, tenía sin embargo cuidado para hacerse retratar con casco de acero y de perfil, para insistir en su mandíbulo varonil y ocultar su alopecia. Vid. E. R. Tannenbaum, *La experiencia fascista. Sociedad y cultura en Italia (1922-1945)*, Madrid, 1972, p. 90.

⁵⁸ J. F. Aguirre, *opus cit.*, p. 18.

unas tribunas con cada vez mayor envergadura... Con los años, de este modo, la gorra llegó a calarse sin que la visera volase sobre los ojos y en un momento, es cierto, en el que la cobertura capilar del futbolista no parecía tan exultante como antaño.

La Jornada Deportiva, 79 (1922)



Foto Gaspa
La significativa sonrisa de Ricardo Zamora, en uno de sus días de triunfo.

Ricardo Zamora. Foto sin datar, en
<http://www.madridismo.com/zamora.htm>
[con acceso el 3-11-2008]



Lo peculiar del atuendo y del aspecto que ofrecía un jugador tan singularizado, facilitó en gran medida la simplificación icónica de uno de los procedimientos tradicionalmente más populares en cuanto a la difusión y multiplicación de imágenes de las celebridades populares: la caricatura; y cuya capacidad para llegar directamente e impactar en los públicos populares hace tiempo que ha sido puesta de relieve⁵⁹.

Es así como puede comprobarse la economía de medios, pero a la vez la eficacia de caricaturas como las que aparecieron en el folleto sobre el futbolista aparecido a principios de los veinte, dentro de la colección *Los Ases del Fútbol*, y en el que, en el estilo habitual de las publicaciones de este tenor, se prometían detalles *psicológicos* de su persona, e incluso de sus procedimientos de técnica futbolística o de entrenamiento. Las caricaturas, por otra parte, y siempre explotando la facilidad para esquematizar los rasgos del futbolista, recreaban su capacidad para examinar serenamente el juego, su agilidad, la fortaleza de sus cualidades físicas a la hora de responder con un “soberbio «punch» a las amenazas de los contrarios o, en fin, la originalidad de algunas de sus soluciones técnicas, como la llamada “Zamorana”; un tipo de despeje de la pelota con el antebrazo que, aunque al parecer no era invención suya, fue poco usado por sus colegas después de su retirada del deporte activo debido a su dificultad de ejecución.

Ricardo Zamora. Fotografía de la Web de aficionados del Atco. De Madrid.

http://www.colchonero.com/ricardo_zamora-fotos_del_atletico_de_madrid-igfpo-96084.htm [con acceso el 24-10-2007]



⁵⁹ Algunos especialistas en Historia del Arte, y no precisamente en técnica periodística, hace tiempo que percibieron la importancia social de del dibujo satírico; es el caso de Ernst Gombrich (*Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, 1968, p. 177) quien subrayaba que sus autores tenían “más probabilidades de impresionar en una campaña de odio que el orador de masas y el periodista”, por mediocres que fuesen sus dibujos.

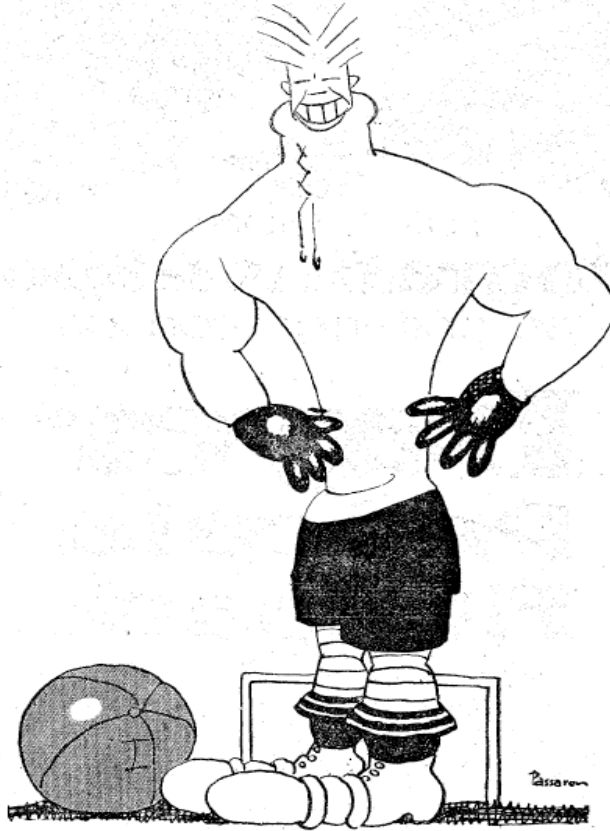
El incremento en celebridad que le proporcionaban al futbolista recursos como estos, o los que le añadía la literatura de folletos o el torrente de crónicas deportivas en las que, invariablemente, aparecía descrito como un fenómeno deportivo capaz de todo tipo de proezas, acabaron por configurar un capital en popularidad que el jugador supo explotar convenientemente, a la vez que incrementar con recursos cada vez más imaginativos. Muy pronto, por ejemplo, fue visible en reproducciones fotográficas en la prensa la recomendación autografiada, con la propia firma de Zamora, que advertía: “Sólo uso camisetas «Flotats»”; marca catalana del textil que, por cierto, se había dado maña para conseguir recomendaciones similares de otros jugadores como Samitier⁶⁰.

Zamora, por otra parte, en el contexto de los progresivos avances que registraba su carrera profesional y la mercantilización de su figura, supo llegar a un nivel simbólico escasamente parangonable con otras figuras futbolísticas del momento. No sólo había conseguido hacerse un lugar de originalidad en cuanto a la fácil identificación de su efigie en las fotografías de plantilla o en las barahúndas de las concentraciones de jugadores o de multitudes. Avanzando un poco más en el proceso, consiguió construir una peculiar simbolización de sí mismo mediante su asociación sistemática a una mascota.

⁶⁰ Autógrafos de Zamora y Samitier para la Camisería Flotats en *La Jornada Deportiva*, 89 (1922) y 100 (1923).

LOS ASES DEL FUTBOL ZAMORA

El estilo y la ciencia del gran jugador a través
□ □ de los gráficos de sus partidos □ □



Quien es Zamora.-Algunas observaciones psicológicas acerca de su manera de jugar. La iniciación del futuro "as"-Sus pequeños y sus grandes éxitos.-1909-1922.-El "malabarismo" de Zamora Una interviú "expres" - Como se entrena Zamora.- La técnica nueva del guardameta nacional

Más de 20 fotografías técnicas

Precio 60 céntimos

Aparecerá en breve

La Jornada Deportiva, 52 (1922)

Fuente: *La Jornada Deportiva*, 10 (1921)





El gran Ricardo Zamora y su mascota, que se quedó olvidada en el terreno de Bouscat y cuya pérdida ha causado una «consternación» entre los jugadores «internacionales»...

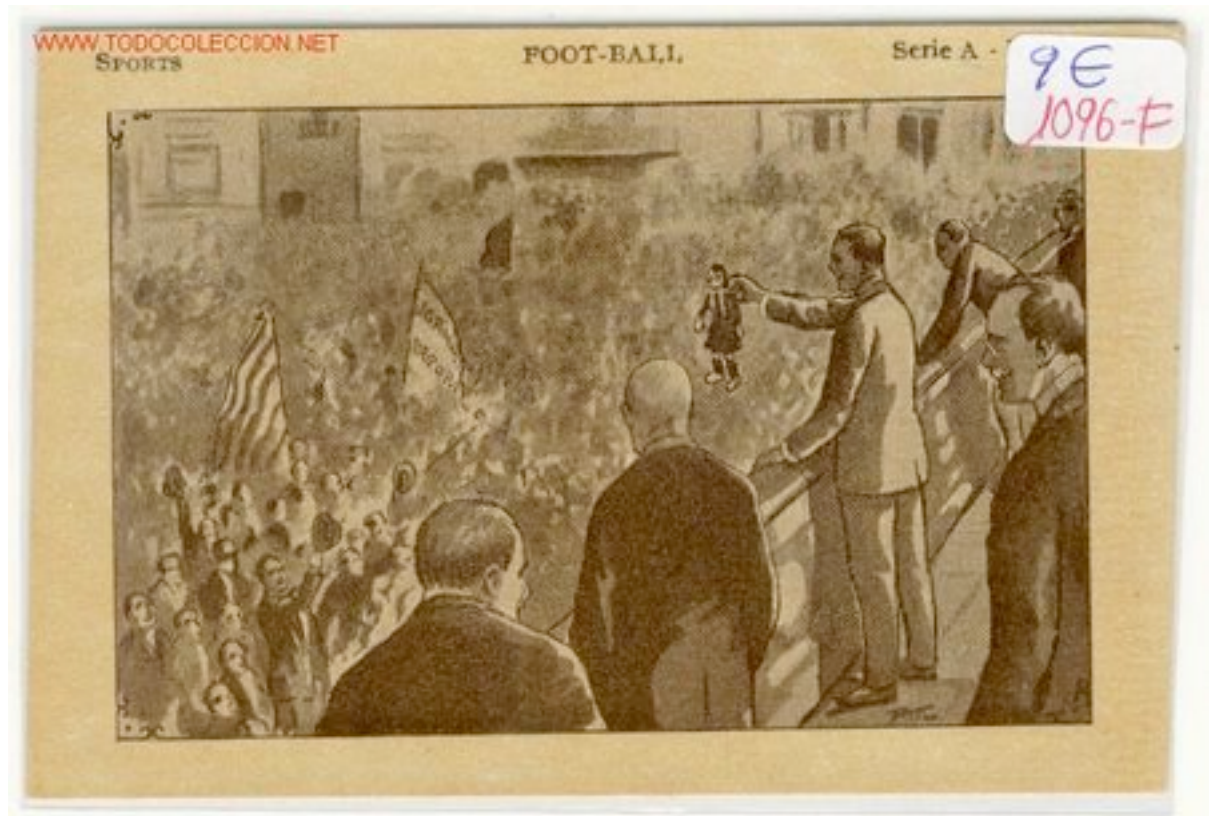
La Jornada Deportiva, 30 (1922)

Se trataba de un muñequito con el que se hacía retratar, que le acompañaba, y a quien colocaba bajo los palos de la portería o en su proximidad durante los encuentros deportivos o en sus desplazamientos.

Zamora hizo de aquella especie de capricho juvenil —algo impensable o indecoroso pocos años antes en cualquier otra persona con predicamento en los periódicos o la opinión pública en general— un asunto que consiguió interesar a su público, e hizo de sus extravíos y vicisitudes objeto de curiosidad deportiva, tal y como puede observarse en los pies de foto de la época.

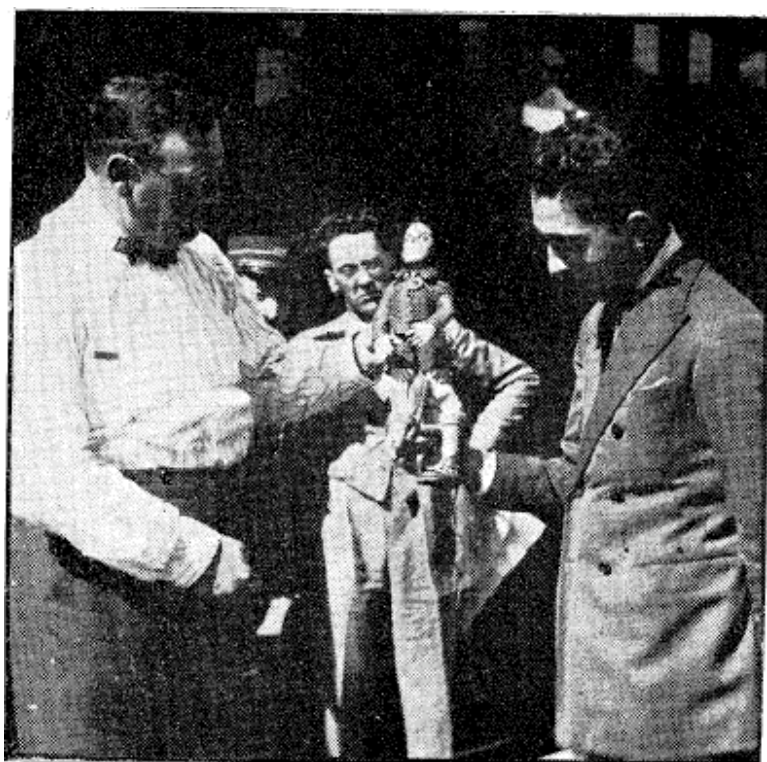
En una de las recepciones de masas reservadas al Barcelona, como se observa en un cromo de la época, de vuelta de una expedición deportiva triunfal, Zamora incluso lo agitó frente al público como una especie de *alter ego* con el que se podía identificar su propia figura y con la que, desde luego, se le podía reconocer fácilmente. Riguroso cuidador de una liturgia de sí mismo, Zamora era tan famoso por sus proezas deportivas como por genialidades como estas. Su estilo de vida alimentaba su leyenda, al igual que sus atuendos deportivos, sus supersticiones, o su elegancia fuera del terreno de juego. Semejantes triquiñuelas de la propia imagen tenían sorprendentes pruebas de eficacia. El mismo muñeco que se había cuidado de identificar con él mismo, por ejemplo, acabó siendo destrozado al final de un partido por unos *hinchas* enojados con sus paradas y buen juego, dignos de admirar sin duda, pero que había estropeado los resultados del equipo rival del de Zamora...¹

¹ El recurso a ademanos vistosos o a la inmersión populachera en actitudes fácilmente transformables en llamativos titulares de prensa, no gustaba, por otra parte, a cierta prensa deportiva afín al catalanismo o devota del Barcelona, como en el caso de *L'Esport Català*; en cuyo número 25, de 1925, se criticaba el



Ricardo Zamora recibido como campeón de España en el Ayuntamiento de Barcelona. Cromo de Chocolates Juncosa. Tomado de la página de subastas: <http://www.todocolección.net> [con acceso el 19-01-2009]

deporte gracioso —“Lèsport faceciós” se titulaba el artículo que le dedicó la publicación— de un futbolista que acompañó en un cabaret a una *rumbista*, cosechando triunfos en “l’atmosfera enrarida del cafè concert, i amb la bravada de l’alcohol i del tabac”. Como otros jugadores de su tiempo, no llevaba Zamora una vida excesivamente saludable; llegó a fumar “cuatro cajetillas diarias y algún que otro habano” según su propia confesión. Vid. J. F. Aguirre, *opus cit.*, p. 5



El fetiche de Zamora ha sido la víctima de las iras de algunos jugadores de la Real Unión...
He aquí a Gamper, a Paulino Alcántara, a Ormaechea, que contemplan el destrozado muñeco, víctima inocente... ¡y propiciatoria!

La Jornada Deportiva, 33 (1922)

El jugador, por consiguiente, era tanto un producto bastante elaborado de la profesionalización futbolística, cuanto un resultado de la mercantilización propagandística, y de una cuidada política de imagen de sí mismo. Su profesión lo significó casi todo en su biografía². En contra de lo que desde los círculos próximos al Barcelona se entendía como una *lealtad* que siempre se debía de guardar con el club que había sido su primer equipo de importancia, Zamora no tuvo inconveniente en cambiar para el Español cuando las condiciones económicas se lo aconsejaron, y migrar luego hacia otros horizontes como los que le ofreció más tarde el Real Madrid. Fue protagonista en argumentos como el de la película *Por fin se casa Zamora* o, ya en los años cuarenta, de *Campeones*, y simultaneó sus quehaceres habituales con el oficio del periodismo deportivo para publicaciones como *La Vanguardia* o *Ya*. Incluso prolongó su actividad como profesional futbolístico una vez acabada su vida activa como deportista. Tras su retiro consiguió ser, efectivamente, seleccionador nacional además

² Hijo de médico, a Zamora le obligaba al principio su familia a continuar con los estudios de medicina; pronto abandonados por el deporte. Con los años, sus intentos de abrir otras actividades remuneradas diferentes a las relacionadas con el fútbol fracasaron. J. F. Aguirre, *opus cit.*, p. 14.

de entrenador en equipos como el Atlético de Aviación, el Celta de Vigo, el Málaga o el Español, además de en algún que otro equipo venezolano³.

Zamora era, seguramente, el deportista de mayor fama en la España de los veinte, a la vez que el destacado exponente de la mercantilización acelerada de los principales *ases* del fútbol. Su caso fue, en este sentido, el de mayor proyección pública en el deporte español de aquellos años; pero, a la vez, su ejemplo era el de un proceso que afectaba a cada vez más jugadores e hinchas futbolísticos. El fútbol, gracias a la profesionalización, había acabado por fundirse y conectarse con los públicos populares con una intensidad desconocida hasta entonces. La afición reconocía en los futbolistas cualidades que deseaba para sí o que, en cualquiera de los casos, se correspondían muy bien con los valores de una civilización urbana y en acelerado proceso de modernización. Y el futbolista, que en muchos casos sabía muy bien todo esto, asumió este papel potenciándolo no pocas veces; haciendo de abogado de nuevos estilos de vida, y procurando tanto su propio provecho como la propagación de los valores que le habían aupado a la celebridad.

Jorge Uría, Universidad de Oviedo

³ *Id.*, p. 46.

La corrida vue des gradins : *afición* et réception (1900-1940)

Dans le monde de la tauromachie, il n'y a pas un public, mais des publics. Il existe autant d'*aficionados* différents qu'il y a de spectacles taurins (*becerrada*, *rejoneo*, corrida de Beneficencia ou de San Isidro, etc.). L'implication émotionnelle varie selon que le spectateur se place en tant qu'observateur ou fanatique. Certains s'attendent à vivre une *faena* courageuse, d'autres à voir de l'art. La taille des arènes a également une influence sur le comportement du public. Dans les petites arènes, celles de villages par exemple, il est généralement composé d'amis, de vrais *aficionados*, de voisins et de gens connus, alors que, dans les vastes arènes, les spectateurs sont immergés dans une masse d'inconnus. Le nombre de spectateurs conditionne les attitudes de défi à l'autorité et la sensation de puissance et d'invulnérabilité.

Il n'y a donc pas de modèle unique d'*aficionado*. Dans les arènes, on trouve la *afición* savante et la *afición* non savante de la *fiesta*. La corrida, pour un vrai *aficionado*, est tout sauf un passe-temps : il s'y rend comme à un rite pour lequel il s'habille correctement. Pour lui, la corrida ne se restreint pas aux deux heures que dure le spectacle, il la vit dès la parution de l'affiche. L'*aficionado* connaît et respecte les normes, il suit un code intériorisé, se comporte de façon rationnelle et est moins influençable par les attitudes collectives que l'individu non *aficionado*. Il maîtrise les fondements de la tauromachie, le nom des toreros, des éleveurs, la provenance et les caractéristiques des taureaux ; il observe l'exécution des *suertes* et juge de leur adéquation aux conditions de la bête. Les connaisseurs emploient une terminologie spécifique dans leurs commentaires. Pour eux, le spectacle est une science (la tauromachie) qui répond à une connaissance et une analyse des différents niveaux ou

éléments qui la compose : le taureau, le torero, l'arène, le public... Ils applaudissent et lancent un *olé* quand il le faut, montrent le mouchoir de façon mesurée, et censurent par leur silence et leur attitude. Les vrais aficionados sont assidus tout au long de la saison taurine, ce qui diffère de l'assistance ponctuelle ou circonstancielle des autres aficionados qui ne s'y rendent, à Madrid par exemple, qu'aux fêtes de San Isidro.

Le public est, en effet, différent selon l'époque de l'année et le prix de l'entrée. Selon les critiques, l'aficionado occasionnel n'est en réalité pas très intéressé par la tauromachie, et sa présence obéit plutôt à des facteurs comme le glamour, l'envie d'être vu ou la présence d'une figure célèbre :

A ratos, en las grandes corridas de gala, cuando toreaban los viejos de más tronío, el público de sombra parecía distinguido [...], las mujeres bonitas y muy españolas, daban la nota pintoresca [...], algún sombrerito francés *dernier cri*, algún detalle esbelto y ondulante de inglesita de Sargent, algunas antiparras de curiosa profesora y turista nortea, hacían con su breve nota exótica más intenso el españolismo del ambiente. [...] En las corridas ordinarias en el tendido de sombra nos encontramos los aficionados de todos los días (Felipe Sassone, 1945).

Cela ne signifie pas que le spectateur occasionnel n'est pas aficionado. Ce public est même plus nombreux que les vrais aficionados qui, selon un torero, « caben en un autobús ». Son importance est somme toute vitale pour la *fiesta* puisque c'est sur lui qu'elle repose économiquement. Selon les aficionados puristes, c'est le peu de formation et de connaissance de ce public qui met en péril la *fiesta*, car le torero, conscient de cette ignorance, se met moins en danger.

Très présente sur les gradins, la voix du troisième élément de la *fiesta nacional* est paradoxalement absente des ouvrages taurins, de l'analyse et de la presse. Le public du spectacle de masses par excellence, du premier spectacle de masses bien avant les sports anglo-saxons, est mal représenté, n'apparaissant que comme spectateur-observateur, voire comme acteur, mais non comme récepteur : que dit-il sur son *afición* ou sur sa motivation ? Les descriptions de l'arrivée de la foule aux arènes et de son comportement sur les gradins abondent. Les regards portés sur celle-ci sont tantôt admiratifs, tantôt critiques. C'est donc à travers ce filtre descriptif que nous avons la plupart du temps accès au public taurin. C'est bien lui qui fait le succès des corridas, et c'est à travers elles que s'exprime un secteur important de la société qui, en fonction des époques, y

voit un moyen d'exister, de s'amuser, souvent contre les normes esthétiques et culturelles des lettrés.

C'est entre l'âge d'or du spectacle de masses qu'étaient devenues les corridas (1900) et l'époque de Manolete (1940), qu'il nous a semblé intéressant de nous pencher sur ce phénomène de réception. Ce choix chronologique répond, entre autres, à un tournant décisif qu'est celui de la guerre civile et qui marque un avant et un après dans la réception du spectacle taurin.

Où trouver la parole du public ? C'est l'obstacle majeur auquel nous avons été confrontée : la presse générale et les journaux spécialisés de l'époque n'offrent que des comptes rendus taurins critiques sur la performance des toreros, et c'est en vain que nous avons cherché des réactions ou des témoignages du public dans un éventuel "courrier de lecteur". Difficile également d'avoir accès aux lettres d'admirateurs, comme l'a pu faire Bartolomé Bennassar. C'est finalement par le biais iconographique et audiovisuel que nous avons tenté d'avoir un aperçu plus direct de cette réception : les premières images filmées qui existent sur les corridas et les photos des gradins en disent parfois plus long que les descriptions.

La corrida : du spectacle populaire au spectacle de masse

Le *toreo* est une pratique populaire qui se perd dans la nuit des temps à travers le rite nuptial ou le jeu participatif. Álvarez de Miranda raconte que le jeune marié, accompagné de ses amis, choisissait un taureau qu'il menait dans les rues du village en courant devant lui – d'où le terme de corrida – jusqu'à la maison de la future mariée, où il lui plantait une banderille qu'elle avait préparé elle-même pour l'occasion. Tout au long du parcours, les jeunes provoquaient le taureau avec leurs vestes et cherchaient à l'exciter en lui lançant des flèches ou d'autres objets pointus.

L'organisation du spectacle formel de la mort, qui se développa dans le milieu urbain et qu'on appellera plus tard corrida, est né entre le XVI^e et le XVII^e siècle, sous des auspices aristocratiques¹. Le noble toréait à cheval dans la plupart des cas. Le chevalier cherchait, non pas à amuser le public, mais à tuer le taureau et à se faire admirer. Ces valeurs et ces objectifs seront repris dès la deuxième moitié du XVII^e par

¹ À ce sujet, lire l'ouvrage d'Araceli Guillaume-Alonso, *Naissance de la corrida XVI^e-XVII^e siècles*, Bilbao, Laga, 1994.

des roturiers car les nobles ne souhaitaient plus toréer. Au milieu du XVII^e siècle, les fêtes taurines, aristocratiques et populaires, connaissaient un grand essor. Les traditions du Nord, très athlétiques, inventives (chaises, sauts...) et le *toreo* à pied en général, des régions du centre, de veine souvent comique et d'origine plébéienne, rencontrèrent pendant un siècle le *toreo* aristocratique à cheval, puis survécurent à côté de formes à cheval issues du milieu rural. Toutes ces pratiques allaient rencontrer, à partir de 1760 environ, le *toreo* à pied, plus dépuré et plus technique, des matadors venus d'Andalousie. C'est à partir de ce moment que les Andalous allaient jouer un rôle clé et donner une version de la corrida qui allait prendre le dessus sur ce qui existait, en particulier en divisant le temps de la *faena* en trois tiers : un pour le picador, un pour les banderilles et un pour la mise à mort du taureau. C'est l'apparition de la tauromachie moderne, c'est-à-dire codifiée, réglementée et ritualisée.

Au cours du XVIII^e siècle, l'*afición* ne cessa de croître, les corridas rassemblant un nombre de plus en plus grand de spectateurs. La tauromachie se professionnalisa, la fête se popularisa et s'étendit à toutes les classes sociales et à toutes les régions. Cet engouement collectif faisait du spectacle tauromachique le loisir du « peuple ». C'est alors qu'il se transforma en un véritable loisir de masse pour lequel on allait construire les premières arènes solides, symboles de convocation massive. La construction des arènes en dur répondait à l'évolution d'un rite en spectacle, et par conséquent à un besoin matériel d'espace. La première moitié du XIX^e siècle fut marquée par une activité intense d'érection de places. Les moyens déployés à cet effet misaient sur un accroissement de l'offre globale : on bâtissait de nouvelles places et on agrandissait les anciennes. Les premières arènes importantes furent celles de Séville, Ronda, et Madrid. Presque toutes les capitales de province en possédaient une, sous la désignation de place « Monumental ». Dans la deuxième moitié du XIX^e, elles étaient devenues le bâtiment le plus important de nombreuses villes : la majorité prévoyait une capacité de plus de 10.000 spectateurs par arènes, celle de Murcie en admettait 18.000, celles de Madrid et Barcelone, plus de 20.000. Ce sont là des proportions inconnues dans les autres pays, d'où le retentissement médiatique des faits et gestes des toreros.

Si, dès le XVII^e siècle, la corrida était, avec le théâtre, le spectacle ou le divertissement le plus cher aux Espagnols, dans la deuxième moitié du XIX^e, et notamment grâce au développement des chemins de fer qui permettaient le convoyage

du bétail, des matadors et de leurs *cuadrillas*, elle s'apparenta à un spectacle commercial de masse régi par les lois du marché qui, devenu capitaliste, était soumis aux règles de l'offre et de la demande. Dès lors que les spectateurs étaient invités à payer un droit d'entrée pour accéder à un endroit déterminé et apprêté pour l'occasion, où ils allaient assister aux performances de professionnels rémunérés et faisant l'objet de toute leur admiration, les courses de taureaux pouvaient être assimilées à une forme de loisir de masse commercialisé. Le caractère commercial de la corrida reposait sur trois points : la possibilité de réunir autant de gens dans un même endroit, la rentabilité économique que cela engendrait (la vente des tickets d'entrée, l'élevage des taureaux de combats, les infrastructures qui en dépendaient, etc.), le statut professionnel qu'acquéraient le torero et sa *cuadrilla*.

Ainsi, ce lieu populaire qu'étaient devenues les arènes créa une véritable industrie culturelle du loisir bien antérieure aux loisirs dits de masse comme les combats de coqs, le cinéma et le football. Selon Carlos Serrano, en moyenne 250 courses par an étaient organisées entre 1910 et 1935 (2002, 147). C'est dire si la corrida s'inscrivait pleinement dans le phénomène plus général de la professionnalisation des spectacles sportifs dont Adrian Schubert fournit des exemples contemporains en Grande Bretagne et aux Etats-Unis.

Ombre ou soleil ? La stratification sociale du public des arènes

Difficile d'ignorer la description pour mesurer la réception massive des corridas ou le degré d'adhésion du public. Que ce soit au moment de l'arrivée de la foule — fleuve ininterrompu d'êtres humains, de calèches, et autres moyens de transports² — ou, dès l'entrée dans les arènes, l'observateur était saisi par un tourbillon de multiples sensations. L'image d'une foule qui s'entasse ou du désordre le plus absolu, revient sans cesse. Mais le tableau multicolore du public inondant les gradins ne faisait pas l'unanimité. Pour les uns, comme l'Américain Edward Hutton, en 1924, il s'agissait d'un spectacle sans pareil :

² Cf. les séquences filmées de *Toreros para la historia* (DVD) sur l'arrivée de la foule et des véhicules dans la rue d'Alcalá à l'occasion de la corrida de *Joselito* à Madrid, le 3 juillet 1914 (volume 2, minutes 2'00 à 3'00).

El gran anfiteatro, con su mitad de sombra, está lleno de gente espléndidamente vestida. [...] Enfrente, en el lado del sol, miles y miles de pobres, deslumbrantes de colores, con pañuelos, parasoles y mantones de amarillos y rojos y verdes encendidos. En el lado de la sombra, otros miles y miles en toda clase de atuendos, las mujeres con mantillas blancas y todos los hombres con sombrero (Schubert, 2002, 156).

Pour les autres, c'était là un spectacle désagréable dont le contraste chromatique était trop vif : « En aquella atmósfera radiante y neta, los colores vigorosos de la muchedumbre y de los flotantes adornos resaltaban briosa y bárbaramente, lo mismo que en las crudas escenas orientales. Los colores eran todos agrios y chillones » (José María Salaverría, cité par Adrian Schubert, 2002, 156). Cette diversité chromatique révélait un individualisme et une anarchie qui détonnaient avec la gamme de couleurs plus pauvre et plus austère qu'utilisaient les Espagnols dans leur quotidien.

L'intérêt social que suscitent les arènes repose sur la réunion du public qui s'y rend. Ce lieu qui se peuple à des dates précises (lors de la saison taurine, de mars à octobre), abrite un ample amalgame social uni par un intérêt commun. De ce point de vue, la caractéristique sociale des arènes est semblable à celle qui existe dans n'importe quel autre lieu populaire. Ainsi peut-on parler d'un microcosme social qui surgit sur les gradins des arènes comme sur les gradins de tout autre spectacle. Depuis qu'il était devenu urbain au XVII^e siècle, le spectacle semblait échapper à toute catégorisation sociale, puisque toutes les classes s'y rendaient. C'est d'ailleurs le premier constat que faisaient ceux qui décrivaient les arènes.

À la fin du XIX^e siècle, se côtoyaient le fonctionnaire d'État, le sénateur, le député, le banquier, le commerçant et le modeste employé, l'ouvrier, mais aussi, assises côte à côte, la dame aristocratique huppée, la cocotte ou la prostituée des couches sociales les plus basses. Si, aux yeux des détracteurs du spectacle taurin, cette promiscuité sociale n'avait rien de très agréable pour les gens de la haute société, contaminés par la vulgarité du bas peuple, les apologistes appréciaient ce désordre positif, cette oasis démocratique qu'étaient les arènes, où la foule pouvait enfin régner. Ce mélange des classes était salubre, c'était le seul endroit où s'effaçaient et disparaissaient complètement toutes les divisions politiques, religieuses et régionales.

La présence de la femme constituait un autre point de conflits. Si elle a toujours fait partie du public, sa présence répondait surtout à des critères purement esthétiques puisqu'elle était vue comme élément décoratif de la fête. Ainsi, les femmes se paraient-

elles de leurs plus beaux habits et affichaient-elles leurs charmes, pour être vues, admirées, et flattées³. Véritables appâts pour les hommes, elles étaient, pour certains spectateurs, la seule et unique raison de leur venue aux arènes. Or, la mixité sociale du spectacle n'allait pas de pair avec une mixité sexuelle. Autour de 1900, le placement dans les arènes était générique, les convenances imposaient une séparation des femmes et des hommes sur les gradins⁴. On condamnait la permissivité qu'induisaient les corridas car la promiscuité des sexes sur les gradins encourageait l'échange de regards libidineux, et permettait de transgresser tout un monde sensuel et interdit. En 1913, dans un souci de morale et de pudeur, les arènes de Séville décidèrent d'installer des couvre-pieds — des planches de 25 centimètres de haut — sur certaines rangées, afin d'éviter que, depuis les gradins, un dépravé puisse regarder les chevilles de ces dames.

Mais bien qu'ouvert à un large public, la démocratisation du public était quelque peu trompeuse. S'il existait une adéquation interne en fonction de l'âge et du sexe, il en était de même pour la classe sociale du public participant. L'emplacement dans les arènes était aussi le reflet de la stratification sociale de la société. Celle-ci était liée à la situation géographique des places sur les gradins. Ces derniers étaient divisés en plusieurs secteurs, numérotés à partir de 1855 et séparés ostensiblement en *barreras*, *contrabarreras*, *delanteras*, *gradas* et *andanadas* (termes qui correspondent à la gradation des places les plus proches aux plus éloignées). La *barrera*, par exemple, est réservée uniquement aux personnalités ou aux gens connus du *mundillo*. Ce n'est pas tant le confort de ces zones qui marque la séparation des classes sociales, mais l'ensoleillement et la proximité — et par conséquent la visibilité — du spectateur par rapport à l'arène. Le prix variait (et varie encore) en fonction de l'exposition ou non au soleil, les places à l'ombre étant plus chères que celles au soleil.

Il était donc courant de dire que les classes populaires s'asseyaient au soleil et les plus aisées à l'ombre, les arènes reproduisant ainsi les différences sociales de l'extérieur. Cette distinction populaire et érudite est vieille comme le monde. Mais, tous les spectateurs de l'ombre n'étaient pas riches, ni ceux du soleil, pauvres. Alfredo

³ En témoignent les séquences filmées de *Toreros para la historia*. Volume 1, corrida de *Bombita* à Valencia, en 1901 : images de femmes à l'éventail sur les gradins (minutes 10'12 à 10'20) ; volume 2, corrida de *Joselito* le 3 juillet 1914 : arrivée spectaculaire en calèche de femmes coiffées du *mantón de manila* et de la fameuse *peineta* (minute 3).

⁴ Cf. photo d'un gradin uniquement rempli de femmes, in Adrian Shubert, *A las cinco de la tarde : una historia social del toreo*, Madrid, Turner 2002, p 145.

Marquerie rappelle dans son article que les motivations avaient une influence sur le sacrifice économique que le public était prêt à faire au moment d'acheter les entrées : ainsi, on pouvait trouver des étudiants sans le sou assis à l'ombre, mais aussi des apprentis et le tiers état que Manolete appelait « lo sosial ».

Un autre cliché assez répandu sur la réception du spectacle taurin concerne l'idiosyncrasie des deux publics, l'un tapageur et bon vivant, l'autre sobre et sérieux : « Los de barrera, ni se inmutan. Son gente seria que no puede reír; acarician gravemente su vaso de coñac con seltz, y fuman, en silencio, pitillo tras pitillo. Los de los tendidos corean o rugen [...]. Los habitantes de las alturas, o callan o patean » (Camilo José Cela, 1945). Par conséquent, on a créé à partir de là une différenciation dans le degré de connaissance taurine de chacun de ces deux publics, et celui du soleil semble toujours perdant. Il est possible que ce stéréotype selon lequel ceux qui étaient assis à l'ombre s'y connaissaient mieux, vienne de la façon dont la *fiesta* était vécue : le sérieux de l'ombre l'emporterait sur le brouhaha du soleil. Par ailleurs, on estimait que la classe sociale de l'ombre était davantage cultivée et donc plus à même de comprendre les rouages de la tauromachie : « El que atienda exclusivamente a la sombra, incidirá en lo erudito, en lo minoritario, en el conceptismo sin difusión » (Marquerie, 1945) ; « Se me antoja que el público de los tendidos de sol es más vario y se renueva con más frecuencia; como los de sombra somos casi siempre los mismos, los empedernidos, los recalcitrantes, los que hemos estado mucho tiempo en muchas Plazas de toros, nos tenemos por los más entendidos e inteligentes » (Felipe Sassone, 1945). Néanmoins, n'oublions pas que la tauromachie est avant tout un art populaire et qu'elle garde un lien avec le « peuple » dans son ensemble. Il est vrai que le torero se gagne davantage, et plus vite, la reconnaissance du public du soleil et, ce, sans doute parce qu'il est issu de la même couche sociale. Selon Felipe Sassone, les *sombreados* seraient plus constants et plus réservés dans leur idôlatrie, alors que les *soleados* seraient plus versatiles et plus sentimentaux, applaudissant le torero dont on leur a dit qu'il était père de famille nombreuse, généreux, et récemment sorti de prison.

Ce qui est indéniable, c'est le rôle du public du soleil dans sa participation au sein du spectacle taurin : il donne souvent le ton en manifestant plus ouvertement et plus visiblement ses émotions, et en réagissant de façon plus spontanée aux gestes du torero.

El tendido de sol es lo que da a la fiesta de toros su solidez totalitaria, su plebiscito indiscutible y unánime, para pasar a la historia con una contestable razón de ser. [...] En el tendido de sol es [...] donde los rostros se congestionan de veras [...]. Del tendido de sol parten los oles más agudos y las interrupciones más ardientes y dramáticas. Y cuando el lidiador da la vuelta al ruedo, hasta que no rebasa la frontera difícil del tendido de sol, con sus descargas resonantes y recias de palmadas, no puede decir que de verdad ha conseguido el triunfo (Marquerie, 1945).

Expression et participation

Le comportement du public pendant le déroulement du spectacle constitue un des éléments clés de la description et de la réception des corridas. Celles-ci se basent sur un processus de communication entre un émetteur et plusieurs récepteurs qui manifestent leur acceptation ou leur désaccord avec la représentation à laquelle ils assistent. C'est cette participation active et indispensable qui fait la spécificité de *l'afición* taurine : le dialogue avec le torero au moment du *brindis*, les silences respectueux suivis d'interjections (les *olés*) pour saluer de bonnes passes, les sanctions à travers les sifflements, les coussins jetés (les *broncas*) ou les *palmas* pour renvoyer un taureau médiocre, les mouchoirs blancs pour récompenser une bonne *faena*, les chapeaux et autres foulards jetés lors du tour de l'arène par le torero triomphant, sont autant de signes d'une réception singulière et unique⁵. Le spectacle taurin requiert cette présence active du public à la fois spectateur et juge. De même, dans ses décisions, le président de la corrida tient très souvent compte du *tendido de sol* pour le changement des tiers et des *suertes*.

Y al final para conceder o denegar la oreja un buen presidente debe compulsar el volumen y número de los pañuelos que se agitan [...]. Puede estar todo el tendido de sombra cubierto y tapizado de ese ondeo blanco, y si en el sol falta o escasea, no se concederá. Señal expresiva y clara de lo que cuenta y pesa el asiento de menos pago, pero de tanta importancia para la decisión final como lo escalones fríos y cubiertos de almohadillas de los espectadores que han pagado más (Marquerie, 1945).

L'opinion est donc un ingrédient de plus de l'adhésion active au spectacle représenté. Un acte de participation et de décision volontaire et conscient domine le

⁵ Ces images sont récurrentes dans les films visionnés, cf. *Toreros para la historia*, volume 1, corrida de *Machaquito* du 28 juillet 1913, minutes 18'07 à 18'13 ; extraits d'une corrida de *Joselito*, en 1912, où l'on voit le public agiter les mouchoirs blancs (minutes 36'11) et le torero ramasser les objets lancés (minutes 36'16 à 36'25).

public qui se prête au jeu et au plaisir des interpellations. À ceci s'ajoute une cohérence entre l'activité du public et l'espace où se déroule le spectacle : la liberté d'expression est en accord avec l'ouverture des arènes propices aux cris et aux bavardages.

L'élément « spectateur » fait d'autant plus partie intégrante du spectacle qu'il en constitue la voûte principale en devenant le centre d'amusement des autres. En effet, certains observateurs allaient aux corridas tant pour le spectacle de l'arène que pour celui des gradins, à la recherche de cette ambiance authentique, désinhibée, née de la réaction à une émotion immédiate. Ils étaient surtout frappés et fascinés par le bruit et l'anarchie qui régnaient dans les arènes. Les spectateurs applaudissaient, parlaient entre eux, criaient, insultaient, bougeaient, mangeaient, fumaient et buvaient au moment où se déroulaient les événements. À leurs conversations, se mêlaient les cris de divers vendeurs — de glace, d'eau, de noix et d'amandes, d'oranges, de journaux, de coussins, d'éventails, de portraits de toreros — qui traversaient les gradins pendant la corrida.

Les arènes devenaient de véritables laboratoires d'analyse psychologique pour ceux qui s'intéressaient au comportement et aux réactions du public car, dans celles-ci, la vraie nature de l'homme se dévoilait, spontanée et sans fard. Selon les détracteurs du début du XX^e siècle, la civilité apparente dont les aficionados faisaient montre dans la vie quotidienne n'était que duperie. Une fois qu'ils pénétraient dans les arènes et qu'ils s'installaient sur les gradins, les gentils commerçants, les artisans pacifiques, les bourgeois bien élevés et les *señoritos* distingués, changeaient brutalement de tempérament, devenant un seul et même corps, celui d'un monstre. Les comportements des taurophiles étaient perçus comme un retour à l'âge de pierre, une preuve d'un état semi sauvage. Leur animalité était constamment mise en valeur. Déchaînés, ils commençaient à « rebuznar, graznar, chillar como vencejos, retorcerse en risas epilépticas, aullar, mover brazos, pies y manos » (Noel, 10-V-1914). Tel était l'état second dans lequel se retrouvaient des milliers de spectateurs. Les anti-taurins dénonçaient la grossièreté d'une foule bruyante qui insultait le torero et les autorités. Les interjections répondaient d'abord à la bonne ou mauvaise performance du torero, première victime de ces insultes : « Charcutier, assassin, bandit, voleur, bourreau, peureux, imposteur, imbécile, cordonnier, crétin ». Après les insultes, le public lançait des objets pour manifester son mécontentement : des oranges, des coussins, des bouteilles. Il réagissait face à la médiocrité des bêtes de combat et, dans certains cas, il

descendait dans l'arène. Ces incidents se produisent fréquemment vers 1900, époque qui correspond notamment à une baisse de qualité des taureaux, et au manque de professionnalisme de certains toreros. Selon les apologistes, cette foule qui se déchaînait n'était pas propre aux corridas. Ces débordements avaient lieu aussi ailleurs, et le public des corridas semblait même plus respectueux que celui du théâtre.

Pour paradoxal que cela puisse sembler, ce « fauve », ainsi nommé par les détracteurs, rentrait justement dans cette cage qu'étaient les arènes pour y trouver la liberté. Car cette grossièreté, au regard des apologistes, était perçue comme nécessaire. Outre le fait que le public se rassemble toujours dans les arènes, avide de cette liberté universelle, désirant crier, rire, vociférer et s'enivrer, elles permettaient de compenser un quotidien misérable. Contrairement à leurs adversaires, ils mettaient l'accent sur les vertus cathartiques de la corrida. Véritable catalyseur verbal, les arènes faisaient office d'exutoire par où le public épanchait ses rancœurs et ses frustrations. Celles-ci, condensées à une époque de moins de liberté, menaçaient d'exploser en soulèvements et en émeutes. Les arènes étaient un moindre mal à ces dérives populaires.

Plutôt que d'y voir un moyen d'exister et de s'amuser, Unamuno considérait que les corridas ôtaient toute capacité de réflexion, hypnotisaient les citoyens, les maintenaient dans un état d'assoupissement spirituel, et révélaient leur vulgarité intellectuelle. À ses yeux, rien n'était pire :

Esta fiesta está [...] entonteciéndole [al pueblo]. La afición no irradia de lo más bravío, sino de lo más insustancial y mentecato de la patria [...]. Es la modorra intelectual [...] lo que alimenta la afición. Es una especie de bocio colectivo y no sé de qué tiroidina que pueda sacudir a esos cerebros (Unamuno, 1914).

« Abrutir, endormir, assoupissement, vulgarité, niaiserie, sottise », mais aussi « abêtissement, abrutissement, ramollissement », voici l'isotopie privilégiée et préférée des pamphlets qui faisaient converger toutes leurs phrases vers une même issue : la léthargie irréversible des aficionados, devenus des « paralytiques mentaux ».

Ces détracteurs rendaient les corridas responsables de l'inculture des masses. La jeunesse, récalcitrante à tout type d'effort intellectuel, se traînait aux arènes plutôt que de se cultiver, et en ressortait un peu plus assommée. Loin de raviver un esprit endormi,

les corridas accéléraient le délitement cérébral des masses. Plusieurs d'entre eux s'accordaient à dire que l'ennui poussait les masses désœuvrées aux arènes :

«— ¿Y por qué va usted? — se les pregunta y contestan : - Se mata la tarde ». Aquí está explicado todo el misterio de la afición: « matar la tarde ». Un aficionado es ante todo un gran aburrido, un hombre que carece de vida espiritual, que va poco a poco atrofiando su inteligencia (Timoteo Orbe, 1901).

Même s'il semble peu probable qu'un aficionado donne pareille réponse, les anti-taurins mettaient systématiquement l'augmentation de l'*afición* sur le compte de la paresse mentale et de l'ignorance.

Ce délitement intellectuel prenait racine dans les arènes, mais, à leur grand désarroi, poussait également à l'extérieur. Ils fustigeaient tout ce qu'ils appelaient *los aledaños de los toros*, c'est-à-dire l'ambiance qui régnait au quotidien autour des corridas. L'omniprésence du thème taurin était surtout manifeste dans les revues taurines — qui envahissaient le marché journalistique — et dans les conversations. Selon les intellectuels, les journaux se dévoyaient et tombaient dans la vulgarité en consacrant leurs meilleures colonnes et les plus visibles à raconter les exploits des héros *coletudos*. Elles étaient remplies de comptes rendus diffus et abondants suivis d'une kyrielle de télégrammes, dont le vocabulaire barbare et extravagant faisait ressortir les termes enflammés et passionnels d'ovations, de frénésies et d'oreilles coupées. Ils trouvaient dégradant que la presse sérieuse, prise d'une « poussée de cornes aiguë », s'occupe de détails futiles concernant la vie privée des toreros, au point de s'apparenter à la presse du cœur. La question de la responsabilité de ce déséquilibre entre information générale et information taurine restait difficile à cerner : était-ce une forte demande du public, de plus en plus aficionado, ou bien, au contraire, était-ce la presse qui alimentait la curiosité de ce public ?

Réception et déification

Le culte du torero envahissait, il est vrai, la vie quotidienne. Porté au pinacle par le public, le « phénomène » (c'est ainsi qu'on le surnommait) jouissait d'un véritable prestige social. Sa popularité était due à sa hardiesse dans l'arène, mais elle était également nourrie par l'adulation des femmes. Cette fascination pour le torero était

partagée par toutes les classes sociales, y compris la classe politique, et toutes se disputaient son amitié. Très vite, cette ferveur envers la nouvelle idole se mua en fanatisme. Les détracteurs poussaient des cris d'alarme contre la dévotion pour la fête nationale, la « tauromanie » absurde et digne de réprobation que manifestait le public pour la fête barbare et ses héros. La soif de déification du *coletudo*, dont faisait montre cette Espagne fanatique, s'exprimait par une exacerbation aiguë, un débordement d'enthousiasme qui prenait parfois d'alarmantes proportions. Mais, selon les détracteurs, cette idolâtrie était l'apanage des masses car toute cette adoration ressentie pour l'astre *coletudo* serait absolument inconcevable chez des hommes d'esprit.

On développa une véritable propagande du culte de la Corne Sacrée et de la Divine *Coleta*. Selon Eugenio Noel, il existait cent quinze cercles taurins — des « Bourses d'immoralité » — qui rendaient hommage à ces « phénomènes » pour lesquels on construisait même des autels. Les têtes de taureaux empaillées trônaient dans les établissements publics, et l'effigie du torero, ainsi que chaque objet de la panoplie taurine, s'avéraient être un produit-marketing à succès : il existait des chapeaux Mazzantini, des cravates Mazzantini, des cols de chemise Mazzantini, des cannes Mazzantini. Ce fétichisme envahissait même le marché culinaire : « Podéis ya entrar en un establecimiento o repostería y pedir de esta manera : ¡Mozo: Vino *Belmonte*, pan *Gallo*, rajas *Bomba*, aceitunas *Pastor*, y pastelillos “fenómeno”! » (Noel, 19-IV-1914).

Partout où il se rendait, le torero était attendu tel un Messie⁶. L'accueil privilégié qu'on lui réservait, l'enthousiasme et l'excitation qui grandissaient à l'annonce de son arrivée, scandalisaient les détracteurs. L'acclamation qui s'ensuivait, ainsi que le tour qu'on lui faisait faire dans la ville, étaient ressentis comme une honte. Il est également possible de jauger sa renommée au courrier que le torero recevait. Bennassar rend compte des lettres adressées par des aficionados français au torero Antonio Reverte alors qu'il avait été blessé à Bayonne : ils lui disaient leur admiration, dénombraient les corridas auxquelles ils avaient assisté, manifestaient de la peine ou de l'inquiétude concernant ses blessures, lui souhaitaient un prompt rétablissement, et lui demandaient

⁶ Cf. *Toreros para la historia* : aux portes des arènes on peut voir les badauds, toutes classes sociales confondues, coiffés de bérets, de chapeaux melons ou de canotiers, attendre avec impatience leur héros (volume 1, corrida de Luis Mazzantini en 1901, minutes 8'36). Lorsque le torero sort de chez lui pour se rendre aux arènes, les aficionados s'empressent de l'entourer et de poser avec lui devant la caméra (volume 1, alternative de *Joselito* à Séville en septembre 1912, minutes 25'10 à 25'25), puis de cerner la calèche qui l'y conduit (minutes 26'20 à 26'47).

de leur dédicacer une photo (Bennassar, 2002, 218-219). Ces échanges épistolaires, outre le fait de constituer des manifestations — rares mais tangibles — de réception, sont la preuve de la relation étroite et privilégiée que pouvait entretenir un torero avec son public. Leurs noms, leurs visages, leurs exploits, étaient plus familiers aux masses que ceux des scientifiques, des hommes de lettres ou des hommes d'Etat.

Cette idolâtrie se manifestait de façon démesurée à leur mort. Leurs funérailles devenaient de véritables événements nationaux. Lors de l'enterrement de *Frascuélo*, en mars 1898, l'arrivée massive de personnes obligea la police à mettre en place un cordon de sécurité pour réguler le flux qui défilait devant le cercueil. En mai 1920, lors de l'enterrement de *Joselito* à Séville, la foule envahit les rues pour suivre le cortège funèbre jusqu'au cimetière⁷.

Des motivations fluctuantes avec le temps

Dans les années 1910, l'identification du public au torero motivait sa présence dans les arènes. Elle était d'autant plus immédiate que les corridas hissaient au rang d'artiste un individu qui venait très souvent des bas-fonds. Issu des classes sociales défavorisées et vivant dans les bas quartiers, il gagnait son pain en offrant un spectacle qui était à la portée des couches sociales marginalisées. Ces jeunes hommes choisis par les spectateurs risquaient pour lui la seule chose qu'ils avaient : la vie. Et le public se sentait redevable de ce sacrifice. C'est sans doute parce que l'action du torero était perçue comme courageuse, hors norme, spectaculaire, qu'elle correspondait à la notion de « phénomène ».

Avec le temps, cette identification n'a plus vraiment lieu d'être car les toreros commencent d'en haut. On continue de les considérer comme des héros, parce que, grâce à cette profession, ils acquièrent une certaine catégorie sociale à l'image du *self made man* américain, mais ils n'exercent plus ce métier pour éviter de mourir de faim, comme leurs prédécesseurs, mûs par le besoin vital de se nourrir, tel que le rappelait le torero *El Espartero* « Si el toro da cornadas, aún las da mayores el hambre ». L'ambition sociale reste la même, certes, mais plus au nom d'une survie.

⁷ Cf. *Toreros para la historia*, volume 2, minutes 37'37 à 40'47.

La guerre civile a marqué un tournant décisif dans la réception du spectacle taurin. En 1936, les corridas et les *novilladas* se font de plus en plus rares. Les arènes madrilènes se transforment en dépôts de munitions et de matériel de guerre. En hiver, lorsque le bois vient à manquer, les sièges en bois, les barrières et les *burladeros* disparaissent. En 1937, les corridas diminuent dans le camp républicain et se multiplient dans le camp national. Au fur et à mesure que la guerre avance, les franquistes en organisent de plus en plus. Selon Bennassar, quelles qu'aient été leurs convictions intimes, les grands toreros de l'heure participaient au spectacle en se conformant aux slogans du moment selon la zone où ils se trouvaient : « L'impression prévaut que la plupart des toreros ont eu une attitude opportuniste » (Bennassar, 1993, 107). En 1939, Las Ventas rouvrait ses portes après 34 mois de fermeture. Une corrida historique est organisée le 24 mai 1939 pour fêter la victoire des troupes franquistes. On y chanta l'hymne national et un nouvel écusson de la nation aux couleurs du pays fut dessiné sur le sable de l'arène.

L'année 1939 fut fructueuse, les fêtes taurines se succédèrent et les corridas retrouvèrent leur succès d'antan⁸. C'est d'ailleurs l'année où Manolete, torero emblématique du début du franquisme, prit l'alternative. Il domina le *toreo* des années 40 et fut transformé en mythe : « Il fut l'homme d'un temps de famine dont l'aliment était les symboles et avec eux les héros » (Bennassar, 1993, 112). Il occupait les esprits et faisait rêver. Surgi de la pauvreté, voire de la misère, plein de prévenances pour sa mère, il était proposé en modèle à une société meurtrie par la guerre civile, soumise à un régime politique répressif en proie à des difficultés économiques très graves.

Tanto los que se sienten ganadores como perdedores, acuden en masa a las plazas de toros a ver a un torero delgado, serio, de mirada apesadumbrada. Un torero que representa perfectamente la España del momento, una España gris, estoica, que ha de prescindir de lo superfluo, de los adornos, de la ostentación y refugiarse en la frugalidad de la cartilla de racionamiento. En este torero, la sociedad de la posguerra se ve reflejada en sí misma (González Viñas, 2007, 13).

Mais la guerre avait fait des ravages sur l'élevage des taureaux braves. Certains avaient été exterminés, d'autres décimés. Reconstituer le cheptel aurait pris du temps et aurait réduit le nombre de corridas. On introduisit donc un nouveau taureau de combat,

⁸ 124 corridas et 146 *novilladas* furent organisées en 1939 ; 156 corridas et 488 *novilladas* en 1940.

plus petit, plus jeune, plus affaibli, aux cornes affûtées, ce qui facilita la *faena* du torero. Son but était de dévier l'attention du public afin qu'il ne devine pas les faiblesses prévues et calculées de la bête. La nouvelle façon de toréer s'appuyait sur le nouveau taureau, c'est-à-dire le *novillo*. Les jeunes toreros — surnommés *la picaresca taurina* — s'abritaient derrière l'ignorance des spectateurs pour réduire le risque.

Selon Díaz Cabañete, ce public de non spécialistes surgit dans les années 40. Il y aurait un avant et un après la guerre civile. Avant, les aficionados faisaient autorité en la matière.

Queda naturalmente un núcleo de aficionados fieles a la esencia taurina asentada en la seriedad que se deriva de la emoción. Estos aficionados han sido los que siempre han mandado en la fiesta, no permitiendo con su autoridad, respetada por la masa adventicia, que ésta impusiera su criterio tan ignaro como frívolo (1970, 106).

L'Espagne se relevait d'une période douloureuse. Le public souhaitait se divertir et oublier ses soucis. À la fin des années 40, avec le football et le cinéma, la tauromachie était le seul divertissement de masse : lors des fêtes et des jours fériés, la population restait sur place. L'Espagne était devenu un pays de spectateurs captifs. Les Espagnols se rendaient massivement aux arènes malgré la pénurie (en témoignent les photos d'arènes combles). Ils n'avaient pas de quoi manger, mais ils économisaient pour une entrée au soleil (en 1940, une place au soleil coûtait 15 pesetas, et à l'ombre, 150). Trois ans après la fin de la guerre, en 1942, le nombre de corridas était de 247.

Les exigences face au spectacle s'amointrissaient. L'affûtage des cornes ou le manquement au règlement concernant le poids des taureaux ne gênaient pas le public tant que la *fiesta* avait lieu. Les critiques taurins déploraient ce changement. Il semble que ce dernier soit le fait d'une plus grande sensibilité face à la cruauté : les spectateurs ne souhaitaient plus être témoins de scènes sanglantes. Ils protestaient moins, n'étaient plus aussi pointilleux, et, selon certains, ne se sentaient pas trahis par la médiocrité du spectacle puisqu'ils n'étaient plus à même d'évaluer ce qu'ils voyaient. Les temps avaient changé. La foule de non spécialistes avait fini par vaincre les aficionados.

Ahora a las corridas de toros se les ha dado un tono amable, tímido, blando, de minué. Antes era un espectáculo para hombres. Ahora es para mujeres. Por eso ahora, el público taurino no existe. Es una muchedumbre en día de fiesta que va a matar el

tiempo y lo mata como puede. El aficionado puro, consciente, selecto, se ve ahora en las Plazas de toros “desplazado” (Manuel López Marín, 1945).

Ajoutons que le maintien de l'ordre public était une priorité dans l'Espagne franquiste. Les autorités fermaient donc les yeux sur la taille et l'affûtage des cornes, mais ne consentaient aucunement que le public se rebelle face à ces écarts techniques. Ainsi, toute protestation ou scandale dans les arènes, lieu propice à ce genre d'événements, était immédiatement étouffé par la *guardia civil* qui surveillait les spectateurs de près. L'*afición* était en quelque sorte muselée.

Entre 1900 et 1940, les motivations des spectateurs taurins n'ont peut-être pas tant évolué. Les critiques les plus récentes mettent l'accent sur le pourcentage assez élevé de personnes qui se rendent aux arènes pour le glamour de certaines *ferias* devenues des lieux de mode où l'on défile : l'exhibition aurait pris le dessus sur l'*afición*. Or, rappelons que de tout temps les arènes furent le lieu de représentation sociale. Il y a donc toujours eu deux types d'*aficionados*.

Dans les années 40, le comportement du public dans les arènes se serait adouci, il serait devenu moins exigeant face aux performances du torero. Or, la foule taurine, sujet actif, agissait parfois comme une masse homogène implacable. Ce public tolérant pouvait être tout aussi injuste et terrible. Telle fut, dit-on, son attitude à l'égard de Manolete qui, à la fin de sa carrière, fut accusé par l'*afición* d'être le responsable des maux de la *fiesta nacional*. Victime acculée, non pas par le taureau, mais par des *aficionados* avides de le voir se mettre davantage en danger, Manolete osa, le 28 août 1947, et pour la dernière fois, des passes plus risquées. Un chroniqueur taurin, J. Ferragut, reprend la fameuse phrase du torero *El Espartero* pour accuser le public de cette fin tragique : « Cornadas que dan los toros. Cornadas que da el hambre. Cornadas que da la multitud » (González Viñas, 2007, 31).

La réception du spectacle taurin entre 1900 et 1940 reste cependant difficile à cerner. Malgré les descriptions et les critiques abondantes sur les *aficionados*, il semble contradictoire de peiner à trouver des témoignages directs sur la réception du spectacle de masses le plus populaire de l'Espagne de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. Paradoxe d'autant plus surprenant que l'on sait le rôle clé que joue le public pendant le

déroulement de la corrida et la diffusion massive qui est faite des spectacles taurins dans la presse de l'époque.

La circularité de l'arène expliquerait-elle le difficile accès que nous avons à cette réception ? La géométrie du *ruedo* a été conçue pour éviter que le taureau ne se réfugie dans les coins des anciennes arènes carrées. Mais en dehors de cette explication technique, émerge également un concept d'universalité dans le sens où les arènes abritent tous types de public. Circularité, universalité, et capacité de décision engendrent un cadre de communication unique. C'est là que naît l'opinion publique qui, outre le fait de constituer un élément indispensable aux corridas, les dote d'essence populaire. La circularité des arènes opère alors comme un miroir. Il s'agit là d'un effet d'écho et de réverbération à travers lequel le public s'entend, se voit, et se sent inclus dans le spectacle qu'on lui propose. Cette mise en abîme n'est autre qu'une réception interne et unique à laquelle nous ne pouvons avoir accès que depuis l'intérieur.

Sandra Alvarez Molina, CREC, Université Paris-III

BIBLIOGRAPHIE

- Achúcarro, Fernando, *Toreros para la historia*, 2004 [1989], Valladolid, Divisa Home Video, D.L., DVD, volumes 1 à 6.
- Álvarez de Miranda, Ángel, *Ritos y juegos del toro*, 1962, Madrid, Biblioteca nueva.
- Araúz de Robles, Santiago, *Sociología del toreo*, 1978, Madrid, Prensa española.
- Bennassar, Bartolomé, « Un torero et son public : le cas Reverte », in Jean-Paul Duviols, Annie Molinié et Araceli Guillaume-Alonso (coords), *Des taureaux et des hommes : tauromachie et société dans le monde ibérique et ibéro-américain*, 1999, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, p. 215-220.
- Bennassar, Bartolomé, *Histoire del tauromachie : une société du spectacle*, 1993, Paris, Desjonquères.
- Carroll, Noël, *Una filosofía del arte de masas*, 2002, Madrid, Machado Libros.
- Cela, Camilo José, « Barrera, tendido, grada y andanada », in *El Ruedo*, VI-1945, Madrid, numéro extraordinaire.
- Claramunt, Fernando, « Los toros desde la psicología », in *Los Toros*, 1982, Madrid, Espasa Calpe, t. VII, p. 118-147.
- Díaz Cabañete, Antonio, *Paseillo por el Planeta de los toros*, 1970, Madrid, Biblioteca Salvat.
- Echegaray Eizaguirre, Lázaro, *Sociotauromaquia: teoría social del toreo*, 2005, Madrid, Egartorre.

- García Luque, Francisco Jesús, « La información taurina en radio Sevilla », in Antonio García Baquero González, Pedro Romero de Solís (éds.), *Fiestas de toros y sociedad*, 2003, Séville, Université de Séville, p. 829-833.
- Gil Calvo, E., *Función de toros: una interpretación funcionalista de las corridas*, 1989, Madrid, Espasa.
- González Viñas, Fernando, « El papel de los medias de comunicación », in Antonio García Baquero González, Pedro Romero de Solís (éds.), *Fiestas de toros y sociedad*, 2003, Séville, Université de Séville, p. 848-850.
- González Viñas, Fernando, *Sol y sombra de Manolete*, 2007, Madrid, Pressbook.
- Grande del Brío, Ramón, *El culto al toro: ritos y símbolos de la tauromaquia*, 1999, Madrid, Tutor.
- Guillaume-Alonso, Araceli, *Naissance de la corrida XVI^e-XVII^e siècles*, 1994, Bilbao, Laga.
- Gutiérrez Brito, Jesús, *El espejo social: una aproximación al espectáculo taurino y futbolístico*, 1998, Madrid, Facultad de ciencias políticas y sociología (thèse doctorale).
- Jiménez Martos, L., *Tientos de los toros y su gente*, 1981, Madrid, Rialp.
- López Marín, Manuel, « Torear para el público », in *El Ruedo*, VI-1945, Madrid, número extraordinaire.
- López Mondéjar, Publio, *Historia de la fotografía en España*, 2001, Madrid, Lwuinberg.
- Marquerie, Alfredo, « El público de sol », in *El Ruedo*, VI-1945, Madrid, número extraordinaire.
- Noel, Eugenio, « De cuernos a rabo », in *El Flamenco*, 19-IV-1914, Madrid.
- Noel, Eugenio, « Lo que hay en las plazas de toros », in *El Chispero*, 10-V-1914, Madrid.
- Orbe, Timoteo, « La afición », in *Juan Rana*, 3-V-1901, Madrid.
- Serrano, Carlos, « Entre fête et spectacle : la corrida », in Carlos Serrano et Serge Salaün, (éds.), *Temps de crise et "années folles" : les années 20 en Espagne (1917-1930). Essai d'histoire culturelle*, 2002, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, p. 144-151.
- Sassone, Felipe, « El público de sol », in *El Ruedo*, VI-1945, Madrid, número extraordinaire.
- Schubert, Adrian, *A las cinco de la tarde: una historia social del toreo*, 2002 [1999], Madrid, Turner.
- Unamuno, Miguel, « El deporte tauromáquico », in *Nuevo Mundo*, 29-VIII-1914, Madrid.
- Uría, Jorge, *La cultura popular en la España contemporánea*, 2003, Biblioteca nueva, Madrid.
- Urrutia, Julio de, *Los toros en la guerra española*, 1974, Madrid, Editorial nacional.

La critique face au théâtre commercial : l'exemple de la presse de Málaga (1909-1936)

S'intéresser à la réception du théâtre commercial espagnol des premières décennies du XX^e siècle pose un certain nombre de problèmes, en particulier méthodologiques. Le premier – et le plus évident, mais son évidence ne doit pas nous porter à l'ignorer – est celui de l'historicité de l'événement que l'on prétend étudier : comment être capable, près d'un siècle plus tard, d'analyser un phénomène dont les acteurs – ici, le public – ont disparu sans laisser de témoignages ? Que sait-on aujourd'hui précisément de la manière dont les spectateurs (nous nous situons bien ici du côté du public et non de celui des lecteurs) percevaient les représentations théâtrales qui leur étaient proposées ? Comment les regardaient-ils, les appréciaient-ils ? Quels étaient leurs jugements sur les pièces ? À partir de quels critères les jugeaient-ils ? Pourquoi se rendaient-ils au théâtre ? Quelles étaient leurs attentes ? Étaient-elles comblées par le spectacle offert ? Il est bien difficile de le savoir. Les témoignages personnels (sous forme de mémoires, d'autobiographies, de lettres, voire de courrier des lecteurs) pourraient apporter des réponses à ces questions. Mais existent-t-ils au moins ? Quel spectateur anonyme s'est préoccupé de garder la trace des impressions qu'ont pu lui procurer telle ou telle représentation ? Aucun, pour autant que nous le sachions, si nous excluons les ouvrages de Narciso Díaz de Escovar, un écrivain de Málaga spécialisé dans les questions théâtrales et qui a tout d'un critique professionnel. En dehors de ses écrits (très parcellaires d'ailleurs), aucun autre témoignage n'est parvenu

jusqu'à nous, si ce n'est, dans le cas de cette ville, celui d'une ancienne spectatrice interrogée par une historienne dans le cadre d'une étude sur les femmes et l'espace public pendant la République, le seul qui existe, à notre connaissance, À la question « ¿qué diversiones había ? », cette spectatrice d'antan répond « Ir al teatro » et elle ajoute : « Además era estupendo porque íbamos todos, todos los días. Venía Anita Adamuz, que era malagueña y era una actriz maravillosa. »¹ Elle n'en dit pas plus. Ce n'est donc pas à travers ce très rare – et trop bref – témoignage qu'il faut espérer trouver des informations. Quoiqu'il ne soit pas dépourvu de tout intérêt (nous y reviendrons), il ne saurait suffire, bien évidemment, à construire une analyse approfondie sur le phénomène de la réception de ce théâtre de masse.

Si ce n'est du côté des témoignages individuels, où se tourner alors pour essayer d'en élucider les mystères ? Du côté de la presse sans doute, qui constitue, pour quiconque s'intéresse au théâtre de l'époque, une source d'informations de choix. C'est entre ses pages que l'on trouve les éléments qui permettent de reconstituer la vie théâtrale d'une époque ou d'une ville : y sont consignés les horaires des représentations, la liste des salles ouvertes, les compagnies qu'elles accueillent, leurs programmes, ainsi que les prix pratiqués par chacune. Ces informations factuelles sont souvent complétées par les critiques que les journalistes réservent aux spectacles qui sont donnés. À défaut d'autres sources, c'est donc au travers de l'étude de ces chroniques que nous nous proposons de tenter d'analyser le phénomène si complexe de la réception. La critique n'est qu'une des modalités périphériques de ce phénomène, certes, mais elle présente un certain nombre d'avantages pour la recherche : en plus d'être une des rares sources disponibles, elle rend compte – c'est même sa fonction première – de l'accueil réservé à une représentation. Que fait d'autre le journaliste qui rédige une critique si ce n'est refléter à travers sa chronique la perception qu'il aura eue d'une œuvre, la manière dont il l'aura regardée, c'est-à-dire la *réception* qu'il lui aura accordée et celle que lui aura réservée le public ? L'exercice n'est pas sans limite et sans contradictions, nous allons le voir à travers l'étude du cas particulier de la ville de Málaga. L'analyse de la critique théâtrale parue dans les principaux quotidiens de la ville entre 1909 et 1936 doit permettre de mieux comprendre le phénomène, d'en dévoiler le fonctionnement, les a

¹ María José González Castillejo, *La nueva historia. Mujer, vida cotidiana y esfera pública en Málaga, (1931-1936)*, Málaga, Universidad de Málaga/Atenea, 1991, p. 108.

priori et les limites, pour, enfin, mettre à nu l'entreprise idéologique dont s'accompagne le phénomène qui dépasse souvent l'émission d'un jugement sur la valeur esthétique et culturelle d'une pièce.

Il n'est pas inutile, pour commencer, de proposer une définition de ce phénomène complexe qu'est la culture de masse. Selon Éric Macé,

on peut appeler *culture de masse* l'ensemble des objets culturels (et des pratiques qui leur sont liées) produits par les *industries culturelles* (quels que soient les médias) à destination (et ce n'est pas paradoxal) d'un *grand public hétérogène* (groupes et individus, contextes sociaux et références culturelles).

Il ajoute :

Autrement dit, le concept de culture de masse est utile et nécessaire pour rendre compte d'un champ à la fois spécifique et relativement hégémonique de la production, des représentations et des pratiques culturelles contemporaines².

Cette définition peut sans trop de mal s'appliquer au théâtre espagnol des premières décennies du XX^e siècle, qui constitue, en effet, un divertissement massif, produit par ce qui peut s'apparenter à une industrie culturelle (ou, du moins, à une pré industrie) et qui s'adresse à un large public, comme l'examen de la vie théâtrale à Málaga le montre. Si cette ville représente un cadre d'étude intéressant pour l'analyse de la critique de ce phénomène de masse qu'est le théâtre, c'est d'abord du fait de sa taille (elle compte 130000 habitants au début du siècle et 190000 dans les années 30, ce qui en fait la septième ville espagnole), du nombre de salles qu'elle compte (des six théâtres qu'elle rassemble au début du siècle, quatre continuent à fonctionner près de 30 ans plus tard), de l'importance du public qui les fréquente et de la diversité de l'offre théâtrale (les compagnies nationales et régionales s'y succèdent tout au long de l'année et elles y donnent plusieurs représentations quotidiennes). C'est du fait également du dynamisme de la vie théâtrale : on dénombre ainsi, en 1909, un total de 321 pièces, jouées au cours de quelques 1132 représentations, dans les six théâtres que compte alors la ville³. Quelques années plus tard, pendant la République, alors que le théâtre perd pourtant du

² Éric Macé, « Sociologie de la culture de masse : avatars du social et vertigo de la méthode », in *Cahiers internationaux de sociologie*, 2002/1, n° 112, p. 47. C'est lui qui souligne.

³ Voir Évelyne Ricci, *Vida teatral y espectáculos en Málaga a principios del siglo XX*, Málaga, Diputación Provincial, 1996, p. 198.

terrain face à d'autres spectacles, en particulier le cinéma, on compte encore à Málaga, en 1931, 741 représentations annuelles (mais plus que 388 en 1935), au cours desquelles sont données près de 300 œuvres⁴.

En outre, cette capitale de province compte plusieurs journaux qui publient chaque jour des comptes rendus et des critiques sur les pièces qui sont représentées dans ses salles. Les deux principaux titres sont *La Unión Mercantil* (auquel sont associés un hebdomadaire illustré, *La Unión Ilustrada*, et un titre qui ne paraît que le lundi, *La Unión de Málaga* ; tous deux proposant des critiques) et *El Popular*. Le premier est de loin le plus important. Publié pendant plus de 50 ans (de 1886 jusqu'à la fin de la République), c'est le quotidien de référence de la ville : « *La Unión Mercantil* fue el primer representante del periodismo de información malagueño, y el más importante, sin temor a equivocarnos, de todos los diarios que se editaron en Málaga en el primer tercio de este siglo. »⁵ Son tirage est élevé et en hausse au long des années, passant de 15000 exemplaires quotidiens en 1909⁶ à 35000 en 1927⁷, ce qui représente un véritable monopole dans la presse locale et même régionale, puisque *La Unión Mercantil* supplante, toujours en terme de tirage, le journal sévillan *El Liberal*. Il s'agit d'un quotidien conservateur, très proche de la Dictature entre 1923 et 1930, ce qui lui vaudra de voir ses locaux incendiés dans les premiers jours de la République. À l'inverse, son principal concurrent, *El Popular*, est un journal républicain qui, lorsqu'il paraît pour la première fois en 1903, est associé au parti La Unión Republicana, de Nicolás Salmerón. Entre cette date et 1919, il est publié quotidiennement, avant de devenir hebdomadaire jusqu'en 1921, puis de disparaître. Il est publié de nouveau pendant les six années de la période républicaine⁸. Enfin, d'autres journaux sont édités au cours de la période, comme *El Diario de Málaga*, un journal du soir qui apparaît pour la première fois en 1919 et qui est publié jusqu'à l'époque de la République ou, encore, *El Amanecer*, un quotidien prolétarien et républicain indépendant, édité de manière épisodique pendant la

⁴ Voir Évelyne Ricci, *Le théâtre à Málaga sous la Seconde République (1931-1936) : Plaisirs et idéologies sur scène*, Thèse doctorale, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 148.

⁵ Juan Antonio García Galindo, *La prensa malagueña 1900-1931. Estudio analítico y descriptivo*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 1999, p. 266.

⁶ *Id.*, p. 267.

⁷ Juan Antonio García Galindo, *Prensa y sociedad en Málaga 1875-1923. La proyección nacional de un modelo de periodismo periférico*, Málaga, Edinford/El Corte Inglés, 1995, p. 313.

⁸ Pour les informations concernant le journal, voir Juan Antonio García Galindo, *La prensa malagueña 1900-1931...*, p. 194 et sq.

Seconde République et dont trop peu de numéros ont été conservés, malheureusement, pour qu'ils puissent servir de base à cette étude.

Chacun de ces journaux comprend une rubrique « Espectáculos » ou « Teatros », où est publié quotidiennement le programme des différents théâtres et où apparaissent également les critiques des pièces qui ont été jouées la veille. L'analyse de ces chroniques peut permettre de mieux appréhender le phénomène de la réception, à condition, bien évidemment, de ne pas se méprendre sur les spécificités et les objectifs de ces chroniques. On ne saurait confondre, en effet, l'exercice très codifié de la critique théâtrale qui paraît dans la presse avec celui d'un fait plus ample et qui le dépasse largement, la réception. Celle-là n'est qu'un épiphénomène de cette dernière : elle n'est jamais que la médiatisation de la vision qu'aura eu un chroniqueur d'un spectacle théâtral. En cela, bien évidemment, l'exercice journalistique brouille les pistes de la réception, puisque le critique se voit obligé de maintenir un équilibre instable entre sa perception individuelle et celle qu'il prête à l'ensemble du public qui aura assisté à la représentation et dont il se fait le porte-parole, tout en s'en distinguant du simple fait que c'est à lui, et non aux autres spectateurs, que revient la fonction de rédiger la chronique. La critique acquiert, de par le fait de sa publication, un caractère collectif qu'elle usurpe sans doute un peu, la vision qu'elle reflète n'étant jamais que la reconstitution *a posteriori* des impressions et des jugements du journaliste. Ce dernier n'est, pourtant, pas tout à fait libre à l'heure de rédiger ses critiques : s'il est bien l'auteur des chroniques qu'il signe, il n'a pas, pour autant, tout à fait autorité en la matière, puisqu'il se doit de respecter la ligne éditoriale du journal pour lequel il travaille.

Comme l'analyse des critiques parues dans les deux quotidiens de Málaga, *La Unión Mercantil* et *El Popular*, le montre, il existe des différences notables entre chacun des titres qui tiennent, n'en doutons pas, aux différentes sensibilités politiques de chacune des rédactions. La critique est, dès lors, fortement influencée par ces enjeux idéologiques (et, sans doute, sociaux), ce qui brouille, une fois encore, l'exercice de la réception. Celle-ci est, donc, doublement conditionnée par la perception individuelle du chroniqueur, d'une part, et par les directives éditoriales qu'il reçoit de la rédaction pour laquelle il travaille, d'autre part. À cette double influence que subit la critique, il faut ajouter encore un filtre supplémentaire qui affecte d'autant la réception de l'œuvre

théâtrale : il s'agit, cette fois, de la conception esthétique du théâtre que défendent les journalistes et dont ils appliquent les préceptes chronique après chronique.

On ne peut qu'être frappé, en effet, à la lecture des critiques parues dans la presse de Málaga, du caractère extrêmement normatif de la vision du théâtre qui y transparaît. Cela est d'autant plus saisissant, d'ailleurs, que chacune des critiques semble être rédigée selon un même modèle : la structure de l'article varie à peine d'un quotidien à l'autre ou d'un numéro à l'autre et peu de changements se font jour au cours des années. Une chronique publiée au début du siècle dans *La Unión Mercantil* diffère peu de celle qui l'est dans les années 30. Seul l'espace dont dispose le journaliste peut faire varier le contenu de ces critiques qui comportent, cependant, toujours un commentaire – élogieux le plus souvent – sur les interprètes des différentes pièces et sur l'accueil que leur ont réservé les spectateurs. Le jugement porté sur les œuvres est, curieusement, souvent réduit et généralement seules les pièces d'auteurs connus ou à la mode donnent lieu à des résumés conséquents, l'accent étant habituellement mis sur les réactions du public. Elles sont, à en croire les auteurs des différentes critiques, le plus souvent positives, lorsqu'elles ne sont pas tout simplement « enthousiastes », un terme qui revient très souvent sous la plume des auteurs. C'est ainsi, selon le critique de *El Popular*, que le public du Théâtre Principal accueille, en décembre 1910, la représentation de *Buena gente*, une œuvre de Rusiñol : « El público, bastante numeroso por cierto, aplaudió con entusiasmo la ejecución de las interesantes escenas de la obra. »⁹ Il en est de même en de très nombreuses autres occasions, comme en décembre 1918, lorsque est jouée au Cervantes la pièce de Linares Rivas, *En cuerpo y alma*. Là encore, « el público acogió la comedia con el mayor entusiasmo, aplaudiendo al final de cada uno de los dos actos que consta »¹⁰. Quelques années plus tard encore, ce même public, qui semble décidément très bien disposé à l'égard de tous les spectacles qui lui sont proposés dans les différentes salles de la ville, accueille avec jubilation cette fois *Mimi Valdés* de Fernández del Villar : « el público acogió jubilosamente la comedia. »¹¹

L'enthousiasme que les spectateurs semblent presque unanimement manifester, à en croire ces chroniques, n'a d'égal que celui que les critiques expriment, avec une bienveillance aussi régulière, face aux prestations des acteurs appréciées très

⁹ *El Popular*, 28-XII-1910, p. 4.

¹⁰ *El Popular*, 19-XII-1918, p. 2.

¹¹ *La Unión Mercantil*, 23-XII-1926, p. 9.

positivement le plus souvent. Là encore, on ne peut qu'être frappé par l'extrême conventionnalisme avec lequel ces journalistes jugent, année après année, les performances des artistes, dont de nombreux témoins de la vie théâtrale de l'époque s'accordent pourtant à dire qu'elles étaient médiocres. C'est tout autrement que les critiques de Málaga les apprécient dans leurs articles, soulignant le talent dont font preuve presque invariablement les différentes compagnies. C'est aux plus importantes d'entre elles, cependant, que les chroniqueurs réservent les éloges les plus enthousiastes, comme si les acteurs les plus en vue devaient nécessairement posséder le plus grand talent. Cela n'est pas pour étonner si l'on songe que c'est au nom de critères préétablis que sont jugées les performances des acteurs, leur renommée nationale étant, aux yeux des journalistes, un gage indiscutable de leur art, comme l'est la fréquence avec laquelle ils se présentent devant les spectateurs de Málaga. Plus un acteur est connu, nationalement ou localement, plus il sera apprécié par les critiques de la ville qui lui réserveront les plus grandes louanges. Il en est ainsi de Juan Espantaleón, « actor predilecto de nuestro público »¹², comme se plaît à le désigner la presse locale, un artiste très populaire, dont la Compagnie est très régulièrement invitée dans les théâtres de la ville. Chacune de ses apparitions est saluée avec la même cordialité enthousiaste, comme le soulignent les différents critiques mois après mois. La représentation de gala organisée en son honneur, en janvier 1912, est un véritable succès, à en croire les journalistes, comme le sont aussi invariablement toutes ses autres apparitions dans les théâtres de la ville : « Anoche celebró su beneficio el veterano actor don Juan Espantaleón, que como siempre hizo las delicias de la concurrencia, con la gracia y vis cómica en él peculiares. No habrá que decir que el teatro se vio lleno y que los aplausos y las carcajadas resonaron en la sala con frecuencia poco corriente. »¹³ Il en est de même de l'actrice Anita Adamuz, originaire de la ville et ancienne élève de la Academia de Declamación, dirigée par Narciso Díaz de Escovar, dont les critiques saluent avec une admiration sans limite la moindre prestation, comme le faisait la spectatrice anonyme que nous citons au début de cette étude, montrant par là même la coïncidence entre ce témoignage individuel et les journalistes qui apparaissent bel et bien ici comme les porte-parole des spectateurs de la ville, dont ils influencent sans

¹² *La Unión Ilustrada*, 17-X-1909, p. 6.

¹³ *La Unión Mercantil*, 5-I-1912, p. 3.

doute aussi les réactions. En janvier 1912, paraît, en effet, dans *La Unión Mercantil*, ce portrait extrêmement élogieux de l'actrice qui vient de faire ses premiers pas sur les scènes madrilènes :

La señorita Adamuz posee todas aquellas excepcionales dotes que necesitan para brillar en el cielo del Arte como astro de primera magnitud. La crítica profesional la ha saludado como a una risueña esperanza. [...] Anita Adamuz, de belleza sugestiva y de hermosa y arrogante figura, tiene un talento clarísimo, una intuición maravillosa, gran corazón, delicadeza de sentimiento, ternura exquisita, voz preciosa y cristalina y una dicción limpia, clara y armoniosa; por todo lo cual puede abordar con igual fortuna y el mismo brillante lucimiento al drama y la comedia¹⁴.

Plus d'une vingtaine d'années plus tard, en 1934, c'est avec des mots presque identiques que les journalistes saluent le travail réalisé par l'actrice qui est désormais à la tête d'une compagnie théâtrale.

El talento de nuestra paisana trocó la ficción en realidad. Vivió en sus diferentes facetas el drama íntimo de la hembra culpable y llevó a los espectadores la sensación exacta de la tragedia. Y si maravillosas fueron sus intervenciones habladas, no menos maravillosas de expresión resultaron sus silencios. La elocuencia del gesto – este secreto de los grandes comediantes – superó a cuanto pueda decirse. Si no hay más que un Benavente, tampoco hay, hoy por hoy, más que una Anita Adamuz¹⁵.

À n'en pas douter, les éloges qui sont ainsi adressés à l'actrice sont aussi prodigués à la ville de Málaga elle-même où elle a grandi et où elle a été formée. La critique a tout alors d'un exercice d'auto-célébration dont l'actrice ne serait qu'un prétexte, ce qui laisserait supposer par là même que les enjeux de la critique théâtrale (et plus généralement de la critique artistique) dépassent le simple cadre d'un jugement sur une performance esthétique. Il y est, certes, question d'apprécier une œuvre théâtrale ou la performance d'un artiste, mais peut-être plus encore d'ériger un système de valeurs et de références dont le théâtre n'est que le reflet. Sans doute ne serait-il pas excessif d'affirmer que c'est l'imposition d'une certaine vision du monde qui se joue à travers la rédaction de ces critiques qui visent à conforter un ordre social et moral rassurant et pacifique, où les habitants de Málaga se montrent (presque) toujours enchantés des spectacles qui leur sont proposés, alors que, pour leur part, les acteurs font preuve d'un

¹⁴ *La Unión Mercantil*, 8-I-1912, p. 1.

¹⁵ *La Unión Mercantil*, 26-II-1934, p. 10.

talent sans faille, comme si tout allait toujours pour le mieux. C'est ainsi, je crois, qu'il faut comprendre l'enthousiasme presque indéfectible que les critiques de *La Unión Mercantil* et de *El Popular* semblent exprimer à l'égard des compagnies et des acteurs qui se produisent sur les planches de Málaga. Bien entendu, il s'explique aussi par le désir de ces journalistes de se conformer à un goût dominant que rien, et surtout pas eux, ne remet en cause, d'autant que leurs connaissances de la vie théâtrale ne dépassent guère le cadre du théâtre commercial dont ils se font les chantres.

C'est au nom de ce que doit être le théâtre aux yeux des journalistes que sont rédigées les critiques : une pièce sera jugée d'autant plus positivement qu'elle correspondra aux normes esthétiques brandies par les journalistes pour en mesurer la valeur. Ces normes tiennent pour beaucoup à la manière dont l'œuvre est construite, aux termes qu'elle aborde (la critique se situe toujours du côté de l'intrigue, rarement du côté de la dramaturgie), mais aussi à la célébrité de l'auteur (souvent gage de réussite) et à celle de la compagnie qui la représente et de l'actrice qui tient le premier rôle, comme nous venons de le voir. Un grand auteur (un Benavente, un Muñoz Seca...) bénéficie, comme les compagnies les plus connues, d'un préjugé très favorable de la part de la critique qui juge presque toujours élogieusement ses œuvres. À l'inverse, face à une œuvre d'un jeune auteur, la critique se montre plus sensible à ses qualités esthétiques (jugées, bien sûr, à l'aune d'une conception très précise du théâtre). Ce n'est pas donc tant la valeur de la pièce que l'on vient de jouer qui est jugée que l'écart plus ou moins grand qu'elle instaure par rapport à des normes prédéfinies ou, à l'inverse, la coïncidence avec ce qui doit être, aux yeux des critiques, une bonne pièce. Ainsi, alors que les auteurs du théâtre d'avant-garde cherchent à rompre avec le réalisme et le mimétisme qui étouffent le théâtre espagnol, Lorca allant même jusqu'à affirmer que « el teatro agoniza, porque está detenido en su desarrollo por las fuertes ataduras de la realidad »¹⁶, une œuvre réussie est toujours, selon les critiques de Málaga, une œuvre réaliste qui aura transposé sur scène la réalité du monde extérieur et ses personnages devront toujours être considérés comme des personnes en chair et en os. Le théâtre est pour eux « pura realidad de la vida, con todos sus conflictos y todas sus grandezas »¹⁷. Rien d'étonnant à cela, si l'on songe que le théâtre est considéré par ces critiques

¹⁶ Federico García Lorca, *Obras completas III*, México, Aguilar, 1991, p. 552.

¹⁷ *El Popular*, 13-V-1934, p. 8.

comme le reflet exact du monde et que son spectacle doit conforter le public dans sa propre vision de l'existence. C'est pour cela que, soir après soir, les journalistes s'esbaudissent face aux œuvres réalistes qui sont données dans les théâtres de la ville et se félicitent de la vraisemblance avec laquelle les personnages ont été créés par les auteurs. Il en est ainsi de la pièce d'Arniches, *Las doce en punto*, jouée en janvier 1934, dont le critique de *La Unión Mercantil* explique :

Sus personajes los conocemos todos, son los que vemos en las calles y en los talleres, los que tratamos diariamente; pasaron de sus casas al escenario sin perder ninguna de sus características y hablan y actúan tal y como hablan en Madrid las personas criadas en su mundo social. No son muñecos, son sencillamente hombres y mujeres, con sus egoísmos y sus rasgos nobles, sus odios y sus amores y sus pequeñas vanidades¹⁸.

À l'inverse, les personnages jugés trop irréalistes sont rejetés par ces mêmes critiques au nom du sacro-saint principe de vérisme qui guide toutes leurs critiques. La pièce *El hombre del frac*, jouée en octobre 1931, reçoit une appréciation très négative de la part du journaliste de *El Popular* qui estime que « los personajes que nos ofrece tienen más de cartón que de carne y hueso. Sería muy difícil hallar en la realidad caracteres tan inconscientes, tan refractarios a toda vibración emocional »¹⁹. Il en est de même de ceux de *Mi musa gitana* jouée en décembre 1934, au Petit Palais : « los personajes dormitan sobre un lecho de absurdos, sirviendo el argumento falso de la obra como muñecos desprovistos de realidad »²⁰, affirme le critique. Si l'on songe que depuis près de quinze ans déjà, Valle-Inclán – et d'autres dramaturges avec lui – conçoit les personnages de ses *esperpentos* comme des marionnettes faits de carton-pâte, on se rend à quel point la critique est éloignée ici des débats qui traversent le théâtre d'avant-garde depuis des années et qui prônent une rénovation de la scène qui passe par le rejet du réalisme et par la mise à nu du caractère artificiel du théâtre. Cet attachement de la critique au réalisme est le signe de la conception très conservatrice qui continue à guider ces journalistes, mais elle n'est pas pour autant dénuée de contradictions. Au fil de leurs chroniques, les critiques de Málaga ont recours à un second argument qui leur permet de juger la réussite d'une œuvre, son degré de divertissement. On sait que le public se rend

¹⁸ *La Unión Mercantil*, 14-I-1934, p.11.

¹⁹ *El Popular*, 16-X-1931, p. 6.

²⁰ *El Popular*, 09-XII-1934, p. 9.

au théâtre, d'abord, pour y passer un bon moment : « la cuestión es pasar el rato », pour reprendre le titre d'une célèbre pièce des frères Quintero, donnée pour la première fois en 1927²¹. Rien d'étonnant, dès lors, que les pièces qui sont jouées sur les scènes du théâtre commercial appartiennent majoritairement au répertoire comique et lyrique, comme le prouve l'étude détaillée des *carteleros* de l'époque²². Le goût du public l'amène à applaudir de préférence des œuvres divertissantes et légères dont la réussite tient moins à la construction de l'intrigue qu'au comique de certaines répliques, à la musique de certains morceaux ou, encore, à des situations amusantes. Les critiques ont beau parfois déplorer que les pièces qui sont jouées présentent bien des défauts (dans leur structure, en particulier, ou dans leur trop grande invraisemblance), ils n'en finissent pas moins de reconnaître que le public a passé un bon moment. Si on les croit en effet, la réussite d'une pièce tient pour beaucoup à un mélange subtil d'ingrédients que les auteurs et les compagnies doivent savoir doser avec justesse : du réalisme, de la légèreté dans le dialogue, de l'humour, des acteurs populaires et un public bien disposé..., comme le soulignent, non sans contradictions, de nombreuses critiques.

Con un lleno colosal [...] estrenóse anoche en este teatro la comedia de Arniches, García Álvarez, Paso y Abati (casi ninguno) *Genio y figura*, de cuya obra, hablando con entera claridad, puede decirse que no merece, ni con mucho, la fama de que venía precedida. [...] Se nota bien a las claras que el deseo de sus numerosos autores no ha sido otro que el de distraer al público un gran rato, haciéndole reír, y la consecución de este propósito mucho debiéralos pesar, porque a él han sacrificado la naturalidad, el debido juego escénico y hasta la verosimilitud, por que situaciones hay en la comedia que para conocer su falsedad no se necesita ser muy lince. Consecuentes con este indudable propósito, han *fabricado* una farsa, compuesta de situaciones cómicas, cuya mayoría son violentas y carecen en absoluto de la debida ilación escénica, plagadas de chistes, para los cuales parecen hechas las escenas y no brotados de ellas. Los *golpes* que salen a granel desde que el telón se alza son casi todos de un gusto muy dudoso y muy pocos son los que tienen carácter de espontaneidad. Puede decirse, resumiendo, que la obra toda es una reunión de personajes en situaciones diversas, pero empeñados, en cada una de ellas, en una batalla de chistes.

A pesar de todos estos defectos de forma, que el deseo de los autores se vio satisfecho, bien lo probó el público, cuya hilaridad provocó constantemente la representación²³.

²¹ Joaquín et Serafín Álvarez Quintero, *La cuestión es pasar el rato*, Madrid, La Farsa, 5, 1927.

²² Voir, par exemple, Dru Dougherty et María Francisca Vilches, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990 ou María Francisca Vilches et Dru Dougherty, *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997.

²³ *El Popular*, 31-XII-1910, p. 4.

On le voit, le théâtre constitue, avant tout, un objet de plaisir : plaisir du bon mot, comme ici, mais aussi plaisir de la mélodie, plaisir visuel devant certains numéros dansés, devant certains costumes – de plus en plus légers au fil des saisons –, plaisir, enfin, de pouvoir échapper pour une heure ou deux à la réalité du quotidien. L'insistance que les critiques mettent à défendre une conception réaliste du théâtre semble, dès lors, paradoxal, si l'objectif du public est d'abord de passer un moment agréable. Qu'importe que les personnages soient de carton-pâte ou que l'intrigue soit invraisemblable, pourrait-on penser, si l'important est d'abord de rire ? Telle est, je crois, une des principales contradictions de la critique : la double exigence à laquelle est soumis le théâtre qui doit, tout à la fois, divertir et refléter la réalité. Cette double nécessité est, pourtant, peut-être moins contradictoire qu'il n'y paraît si l'on songe que le comique est le plus à même de conforter une vision du monde placide, où les bons, ceux qui savent faire rire, l'emportent toujours sur les mauvais, aux dépens desquels s'exerce le rire, un monde, en définitive, où tout va toujours pour le mieux et où les conflits se résolvent toujours dans la bonne humeur, comme l'a montré Serge Salaün à propos du *género chico* :

El chiste en el Género chico representa la práctica risueña del sentido común, es la *prueba* palpable, física (por la risa) de que alguien tiene razón. La capacidad creativa de un personaje funciona como la manifestación de una verdad. El humor ES el signo de reconocimiento de una VERDAD, el instrumento de una conciencia « sana » y « justa », la sensación públicamente compartida de la solidaridad en el « Bien »²⁴.

Serge Salaün ajoute :

Todo funciona como si el humor tuviera un signo moral e ideológico a priori, como si fuera lo propio de los « buenos ». Cada obra del Género chico sobreentiende un proyecto moral en el cual el humor verbal opera como sanción natural de una ética convencional. El « Bien », norma absoluta de las tensiones morales del Género chico, no se concibe sin el placer de su expresión: el « Bien » es algo serio pero tan evidente y necesario que su *formulación* tiene que ser feliz. La lógica del lenguaje y la lógica moral no pueden disociarse²⁵.

²⁴ Serge SALAÜN, « El "Género chico" o los mecanismos de un pacto cultural », in *El Teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, p. 257.

²⁵ *Id.*, p. 258.

L'importance concédée par les journalistes à la dimension humoristique (et réaliste) des œuvres n'est pas dépourvue d'intentionnalité idéologique, pas plus que ne l'est, de manière plus générale, l'exercice même de la critique. Au delà de l'expression d'un jugement sur la valeur esthétique d'une œuvre, elle tend à considérer le théâtre comme un miroir de la réalité, où ce dernier se reflète et où, surtout, les critiques vont chercher les valeurs à même de conforter la vision d'un monde harmonieux, où les choses et les êtres occupent la place qui leur est assignée, où l'ordre finit toujours par triompher et les bons à l'emporter sur les mauvais. La critique ne retient qu'une image rassurante et divertissante du théâtre, celle qui est la plus à même de conforter le public dans son impression que tout va bien, que les difficultés de la vie réelle sont loin et que rien ne peut menacer l'ordre établi. Cela montre à quel point la critique théâtrale constitue un exercice qui dépasse le cadre strict de l'esthétique et a à voir avec l'imposition d'une vision de l'existence, comme le montre Laurence Allard à propos de la critique d'art. L'analyse qu'elle propose pourrait, à quelques nuances près, s'appliquer à la critique théâtrale. Elle affirme, en effet :

La fonction de la critique d'art est d'être un médiateur entre l'art et la vie quotidienne – elle fait pénétrer les contenus des cultures d'experts dans la vie quotidienne – cette critique s'est instituée dans un jeu de langage codifié, centré sur l'évolution interne de l'art. Or, quand l'expérience esthétique incorporée dans le contexte des histoires individuelles de vie est utilisée pour éclairer les situations ou les problèmes de la vie individuelle, l'art entre dans un jeu de langage qui n'est plus celui de la critique esthétique. Il pénètre nos interprétations cognitives et nos attentes normatives, il entre dans une formation d'exploration capable d'orienter l'existence²⁶.

De nombreuses critiques parues dans la presse de Málaga semblent donner pleinement raison à la sociologue française, comme la chronique publiée, par exemple, à l'occasion de la représentation, en mai 1933, d'une œuvre de Jacinto Capella y José de Lucio, *El niño de las coles*, un des grands succès de l'époque. Cet article, un des nombreux exemples du discours toujours élogieux que les journalistes réservent à ces pièces qui confortent l'idée d'un bonheur simple que ne vient compliquer aucun conflit, est aussi très représentatif de la confusion que la critique établit entre la sphère

²⁶ Laurence Allard, «Dire la réception. Culture de masse, expérience esthétique et communication», *Réseaux* n°68, 1994, p. 12.

proprement esthétique et celle publique des spectateurs, la première influençant fortement la seconde.

Jacinto Capella y José de Lucio, al escribir *El niño de las coles* [...] no han tenido otro deseo que provocar la hilaridad del público, y en verdad que lo han conseguido. [...] Los autores han formado tres actos en los que las escenas graciosas se suceden, arrancando sonoras carcajadas a los espectadores. *Parece que los autores quisieron tan sólo librar de hondas preocupaciones y conflictos espirituales de todo orden a cuantos se atrevieron a presenciar « El niño de los coles »* y sus andanzas alrededor de una millonaria cursi, y como la risa es alegría cuando surge con facilidad a los labios, sin otros estimulantes que los chistes de buena ley y las escenas llenas de realidad, la obra entra desde el primer momento en el público²⁷.

La mise à l'écart de la réalité n'est pas fortuite, puisqu'elle permet de ne pas remettre en cause les hiérarchies et les valeurs établies, mais au contraire de les conforter. Dans ce pays joyeux qu'est le théâtre commercial, toute menace politique, sociale ou révolutionnaire disparaît donc.

À travers la critique, se joue, en définitive, le problème de l'appropriation (ou de la réappropriation) d'un objet culturel par un groupe – le journal, dont le chroniqueur est le porte-parole – au nom de critères idéologiques et esthétiques. Il en va de même, plus généralement, du phénomène de la réception, comme le montre le sociologue Louis Quéré, qui souligne l'influence des facteurs sociaux, culturels et contextuels qu'elle subit :

Qu'est-ce au fond la réception pour les analyses de la réception ? C'est essentiellement un processus individuel d'interprétation de messages ou de textes, déterminé par des facteurs sociaux et culturels, et influencé par les situations et les contextes concrets de son occurrence²⁸.

Nous pourrions ajouter que, via la critique journalistique, la réception se constitue en processus *collectif* d'interprétation d'une œuvre ou d'un répertoire.

Le théâtre peut même en venir à ne plus constituer qu'un prétexte pour un journal, devenant une plateforme pour la défense d'une certaine vision de l'art et, surtout, du monde. Sans nécessairement aller toujours aussi loin, la critique paraît souvent chercher

²⁷ *El Popular*, 12-V-1933, p. 5. C'est moi qui souligne.

²⁸ Louis Quéré, « Faut-il abandonner l'étude de la réception ? Point de vue », in *Réseaux*, n°79, 1996, p. 4.

– et trouver – dans cet exercice la confirmation de normes, de critères, de préjugés dont l'œuvre théâtrale lui renvoie le miroir. Le meilleur exemple en est donné par les critiques publiées à l'occasion des représentations des œuvres les plus polémiques de Muñoz Seca écrites pendant la Seconde République, *La oca*, *La voz de su amo*, *Cataplum* ou *El Ex...*, qui, toutes, sont l'occasion de critiques acerbes contre le nouveau régime et contre ses représentants. Lorsqu'elles sont jouées dans les différents théâtres du pays, elles donnent lieu à des manifestations violentes entre les sympathisants de Muñoz Seca (qui sont tous de farouches opposants à la République) et leurs ennemis, républicains convaincus. Comme dans les autres villes, les représentations de ces pièces à Málaga donnent lieu à des échauffourées violentes entre les spectateurs, dont certains sont même arrêtés par la Police. Les comptes rendus très différents qui sont publiés par les critiques des deux quotidiens de la ville, la *Unión Mercantil* et *El Popular*, montrent à quel point la critique peut en arriver à se confondre avec un exercice idéologique, empreint d'enjeux politiques. C'est en particulier le cas lors de la représentation, en mai 1934, de *El Ex*, un *juguete cómico* écrit par Muñoz Seca, en collaboration avec Pérez Fernández, et qui dresse un portrait féroce des personnages principaux de l'intrigue, des députés républicains analphabètes. Alors que la critique de *La Unión Mercantil* n'est qu'éloges et louanges pour l'œuvre²⁹, exprimant par là même un soutien silencieux, mais éloquent, aux deux auteurs de la pièce, celle de *El Popular*, qui rend elle hommage aux valeurs de la République, s'en prend aux dramaturges et à leurs défenseurs qu'elle accuse de pourfendre l'ordre public.

A pesar de lo dicho, Muñoz Seca y Pérez Fernández, gracias a la grandeza y respeto a las ideas de todos los ciudadanos, pueden entre las tinieblas de la escena jugar a maltratar el régimen, cuando merecían el castigo a que por la responsabilidad contraída se vienen haciendo acreedores desde que iniciaron esta serie de obras culminadas anoche con *El Ex...*; los Pedros, pues, son, para el pueblo sensato y republicano, quieran o no los cavernícolas que anoche se frotaban las manos de contento, engañadores de cerebros, farsantes de la realidad, incluso, si se nos obliga a decir lo que pensamos, con todo dureba [sic], alborotadores de la paz ciudadana, que un pueblo republicano y amante de sus instituciones supremas no puede ni debe consentir que desde un escenario se ataque de esta forma tan detonante como desaprensiva³⁰.

²⁹ Voir *La Unión Mercantil*, 25-V-1934, p.4 : « La sala estaba completamente ocupada por un público muy distinguido, que no cesó de reír, a lo largo de las tres jornadas del juguete, y prodigó a Casimiro ovaciones entusiastas ».

³⁰ *El Popular*, 23-V-1934, p. 12.

Que la critique demeure, comme dans le cas de *La Unión Mercantil*, sur le terrain du jugement esthétique ou qu'elle s'aventure ouvertement, comme le fait le journaliste de *El Popular*, sur le chemin de la politique, elle n'est jamais exempte de considérations idéologiques qui prennent souvent le pas sur l'appréciation artistique. On pourrait même aller jusqu'à affirmer que, au delà du cas Muñoz Seca, il est, en réalité, toujours moins question dans ces critiques de l'affirmation d'un plaisir artistique – qui pour autant ne disparaît jamais tout à fait – que de l'expression d'un discours normatif, esthétique et idéologique. Ainsi, les goûts du chroniqueur (comme ceux du public, dont il se veut l'interprète) importent moins que les valeurs qu'il peut prôner et qui s'y substituent. Cela n'est pas pour étonner, surtout si l'on songe, comme Bourdieu le suggère, que les goûts reflètent la réalité de rapports sociaux, qu'ils sont « l'expression distinctive d'une position privilégiée dans l'espace social dont la valeur distinctive se détermine objectivement dans la relation à des expressions engendrées à partir de conditions différentes »³¹. Il précise :

Les jeux d'artistes et d'esthètes et leurs luttes pour le monopole de la légitimité artistiques sont moins innocents qu'il ne paraît : il n'est pas de lutte à propos de l'art qui n'ait aussi pour enjeu l'imposition d'un art de vivre, c'est-à-dire la transmutation d'une manière arbitraire de vivre en manière légitime d'exister qui jette dans l'arbitraire toute autre manière de vivre³².

La note ajoutée par Bourdieu à la suite de cette analyse montre combien est pertinente son application au théâtre et à la critique. Il n'évoque pas précisément cette dernière, mais les mécanismes à l'œuvre sont les mêmes dans l'un ou l'autre cas. Il explique :

Cela se voit bien dans le cas du théâtre, qui touche de manière plus directe et plus ouverte aux principes implicites ou explicites de l'art de vivre et qui, surtout dans le cas de la comédie, suppose une communauté de valeurs ou d'intérêts ou, mieux, une complicité et une connivence fondées sur l'adhésion immédiate aux mêmes évidences, celles de la *doxa*, ensemble des opinions assumées sur le mode de la croyance préreflexive.³³

³¹ Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 59

³² Id, p. 60.

³³ Ibid, note 60.

Ce qui est en jeu dans la critique, c'est donc bien l'affirmation d'un discours d'un groupe dominant, dont le théâtre n'est peut-être jamais qu'un prétexte.

Évelyne Ricci, Université de Bourgogne

**Stars, fans et scandales de la scène espagnole
dans le premier tiers du XXe siècle
Réception des spectacles et constitution d'une culture de masse**

Captatio benevolentiae : des bénéfices de l'emballage ou du packaging

La question posée lors de ce colloque de la « réception des cultures de masse » se révèle embarrassante et par là même stimulante, à plusieurs titres ; les difficultés rencontrées sont de deux ordres, non seulement théoriques, mais aussi pratiques. Tout d'abord, il nous faudra résoudre le problème très pragmatique du choix et de l'accès aux sources, ensuite, nous devons changer d'attitude face à notre sujet de réflexion. Habitué à choisir et poser devant nous des objets d'études¹, nous avons coutume de

¹ Ces objets peuvent faire partie de la culture dite savante ou bien, au contraire, de la culture dite populaire ; et c'est à dessein que j'utilise, avec distanciation, ces appellations qui portent déjà en elles la trace de la question, tout à fait erronée et infondée, de la légitimité des formes de cultures dont certaines seraient dès lors plus nobles que d'autres. Or, le problème de la définition des critères de la culture noble et de la culture non noble reste à mes yeux non résolu. Ni Edgar Morin dans « L'industrie culturelle », in *Communications*, 1961 (p. 138-59) ni Barthes, dans « Œuvre de masse et explication de texte », *Communications*, mars 1963, Paris, ou dans « Culture de masse, culture supérieure », *Communications*, mai 1965, intervention au colloque de Royaumont « Les intellectuels et la culture de masse », ne me semblent convaincants sur ce point. Or, les critères alors retenus n'ont guère été remis en cause depuis, et c'est bien là le signe d'une impasse. Les positions de Roland Barthes dans le premier texte sur la culture de masse et l'opposition entre culture de masse et culture « cultivée » illustrent bien les limites du sémiostucturalisme et donc indirectement, des *media studies*, qui se réfèrent constamment au structuralisme et résument assez bien les idées de la critique savante de son temps. Or, les fameuses caractéristiques de la culture de masse n'ont jamais été vraiment redéfinies par la suite : les cultures de masse relèvent d'une logique de consommation de masse et de production industrielle (elles sont produites « en vue d'une diffusion massive par les voies de communication de masse », selon Barthes), elles sont aussi extralinguistiques, visuelles ou mixtes (« mêlant des codes différentes, parole, image, musique »). Par ailleurs, les œuvres de masse seraient désacralisées car non anthologiques (alors que les œuvres de la culture cultivée sont « passées au filtre d'une culture et d'une histoire ») et la fonction de l'œuvre de masse serait d'être consommée et non étudiée (« l'œuvre de masse est peut-être fondamentalement une œuvre immédiate, c'est-à-dire dépourvue de toute médiation éthique : c'est ainsi qu'elle est consommée, c'est là sa finalité, sa fonction profonde dans la société toute entière, et il n'est pas sûr qu'en la sélectionnant, on

nous auto-instituer analystes ou, pire, juges, nous passons au crible de l'examen clinique et critique les domaines d'étude retenus. Aussi, rarement franchissons-nous la barrière pour être acteur, rarement changeons-nous de regard, délaissant celui du physionomiste prêt à l'autopsie pour adopter le regard attentif et coopératif du participant. Saura-t-on ici être juge, mais aussi partie et s'intégrer à cette masse ? Ou tout au moins, mettant de côté nos pratiques trop souvent intellectualistes et nos a priori, pourra-t-on lui donner la parole et recueillir sa voix ?

Si nous nous lançons à la conquête de cette belle (mais pourtant délaissée) aire de recherches et de questionnements, ainsi délimitée, à la croisée d'un domaine (la culture de masse) et d'un angle d'analyse (la réception), si nous cessons de botter en touche et de siffler hors-jeu², voilà donc l'objectif et le règlement. Pourquoi tant de réticences face à ce jeu : règles trop contraignantes ? manque de formation ? incapacité à sortir de son champ habituel d'action ou de notre « habitus », dirait Bourdieu ? Pourtant, les enjeux sont multiples et de taille : considérer la réception des cultures de masse, c'est-à-dire massivement partagées, reviendrait non seulement à faire, puis à observer, la radiographie d'une société à travers ses usages culturels, mais aussi à en démêler les implications idéologiques et politiques... Il va de soi qu'il n'y a de culture de masse que transmise par des moyens de diffusion et des courroies de distribution (pour alimenter le marché de ces biens culturels) qui ne sont pas ceux de la masse. De toute évidence, il serait pertinent de ne pas perdre de vue une possible instrumentalisation de la culture de masse ou la récupération de mythologies³ de cette culture à des fins non récréatives, mais bien politiques. Par ailleurs, au point de vue théorique, nous avons déjà aperçu les difficultés, il nous faut réfléchir (tout en les utilisant) sur deux notions éminemment

ne la "manque" pas »). Enfin, la structure de l'œuvre de masse diffère forcément de celles des œuvres cultivées, car elle « met ouvertement en œuvre de grands modèles collectifs ». S'il est vrai que l'on daigne désormais depuis plusieurs années étudier les cultures de masse, le fait-on réellement sans condescendance ? La tentative de saisir la réception de ces cultures constituerait sans doute une solution en permettant de dépasser cette aporie.

² Désolée, mondial de rugby (et donc culture de masse) oblige...

³ J'entends ici *mythologies* au sens où l'utilise Barthes dans *Mythologies*, Paris, Édition du Seuil, 1970. Mais, j'envisage les mythologies plutôt populaires alors que Barthes parle de mythologies bourgeoises. En effet, selon lui, les nouveaux emblèmes de la France, au sortir de la guerre sont la DS Citroën, le steak frites, mais aussi le Tour de France. Objets d'un vrai culte, ces emblèmes deviennent de véritables mythes au sens où la société se pense à travers eux. Au-delà de l'aspect descriptif de ces nouveaux mythes, Barthes se penche sur leur fonctionnement et donc sur les mécanismes à l'œuvre : il en vient à conclure que l'idéologie dominante s'invente ainsi des valeurs afin de légitimer des "normes bourgeoises" qui en manquent singulièrement. Cette approche et cette mise en relation avec le mythe me semble particulièrement féconde et je la reprendrai plus tard à mon compte à propos des stars, nouveaux demi-dieux et des œuvres cultes.

problématiques : la ou les culture(s) de masse(s), mais, qui plus est, sa ou leur réception(s). Or, ces deux concepts, pétris de présupposés à la fois idéologiques pour l'un et théoriques pour l'autre, renvoient à divers méthodes et domaines d'analyses (historiographique, sociologique et littéraire) et justifieraient à eux seuls une communication ; or, ils doivent être ici objets et outils. Ainsi, à la fois plein d'hésitation mais aussi d'enthousiasme, partons-nous à la recherche des goûts et attentes du spectateur *moyen, consommateur* d'une culture de masse.

Fortement polysémique, cette expression « culture de masse » laisse subsister le doute quant à l'objet qu'elle désigne : doit-on considérer la production (une culture produite par la masse) ou à l'inverse la réception (consommées par la masse) ? Ou bien ne peut-on justement pas séparer les deux sphères dès lors que les récepteurs appartenant à des groupes sociaux et culturels différents ne consomment pas de la même façon le même produit culturel ? En tout cas, du côté de la réception, dépassant la simple tautologie – la culture de masse est reçue par la masse, c'est précisément ce public qu'il faudrait définir, cette masse qu'il faudrait caractériser. Par ailleurs, au delà de cette sociologie du public bien difficile à établir, il ne suffit pas de savoir *qui reçoit* mais *comment il le fait*, plusieurs questions surgissent donc : la réception est-elle passive ou bien active, avec réappropriation ou prise de distance critique ? La consommation est-elle solitaire ou collective ? Peut-on dessiner une géographie des lieux de consommation des produits culturels (bibliothèques, salons, caf' conc' ou théâtres) ou bien une chronologie de la réception (à partir de quand y a-t-il massification de la consommation culturelle ? quel jour de la semaine consomme-t-on le plus massivement ?). Autant de suggestions qui peuvent orienter notre démarche et notre enquête car sans doute tous ces phénomènes entrent-ils en interaction pour dessiner des modalités de réception bien particulières selon les biens culturels considérés, les villes et les époques.

Or, revenons tout d'abord sur la périodisation : à partir de quand peut-on parler de cultures de masse, plus particulièrement en Espagne ? S'il est évident que ces cultures massivement partagées se sont plus particulièrement développées, en tout cas de façon accélérée et plus visible, avec les médias de transmission massive tels que la radio ou la télévision, je ferai volontiers remonter leur naissance c'est-à-dire les premiers balbutiements, d'une part, à la diffusion de la presse de masse, (qui, en publiant des

nouvelles par livraisons, donne l'habitude de la lecture) et, d'autre part, à l'explosion et la diversification de l'offre spectaculaire qui peut rallier le public illettré. En effet, à la lecture des travaux de Dominique Kalifa⁴ qui fait du quotidien *le Petit Journal* le premier média de masse en France, je suis persuadée que les conditions d'apparition potentielle d'une culture de masse sont très tôt réunies en Europe et qu'elle s'exprime réellement dans les faits à des rythmes et avec des degrés de lisibilité différents selon les pays et leurs spécificités. Selon la théorie de l'historien français, la culture de masse émerge en France au milieu du XIX siècle, se développe à la charnière des deux siècles pour s'épanouir pleinement ensuite avec l'influence grandissante de médias modernes. Sans doute a-t-on longtemps situé aux lendemains de la Première Guerre mondiale la naissance de ce que l'on appelle la culture de masse, c'est-à-dire cet ensemble des productions, mais aussi des pratiques et donc des valeurs modelées par les agents de l'industrie culturelle, parce que c'est précisément durant l'entre-deux-guerres, principalement sous l'égide des théoriciens de l'école de Francfort⁵, que furent publiés les premiers travaux identifiant, analysant et d'ailleurs critiquant souvent sévèrement les formes de cette nouvelle culture. Il m'apparaît que tout s'est passé comme si le regard (dans ce cas, d'abord un discours critique de méfiance) sur l'objet (ou le champ : la culture de masse) l'avait fait symboliquement naître, en tout cas dans la conscience de ses détracteurs. Or, D. Kalifa, démontre que les premières formes de la culture de masse apparaissent en France dès le milieu du XIXe siècle, au moment où les transformations de la presse, de l'édition et du monde du spectacle ainsi que la révolution de l'image⁶ accompagnent une société française en pleine mutation. Ainsi, selon lui, au tournant du XXe siècle, le pays vit déjà au rythme des industries culturelles. Si l'on reprend le raisonnement, et étant donné que les conditions matérielles et techniques précédemment citées sont peu ou prou identiques de l'autre côté des Pyrénées, rien ne semble l'interdire, alors, le modèle serait applicable à l'Espagne. Or, si les conditions

⁴ Kalifa, Dominique, *La Culture de masse en France*, t. I, 1860-1930, La Découverte, coll. « Repères », 2001.

⁵ Plusieurs penseurs allemands réunis au sein de l'institut de recherche sociale fondé en 1923, à partir du concept « d'industrie culturelle », repris de Walter Benjamin, voient dans l'exposition en série et dans la reproductibilité des nouvelles technologies des sociétés modernes la perte de la fonction rituelle de l'œuvre d'art : la culture de masse est aliénante car elle se met ainsi au service du système social et de sa reproduction.

⁶ Il s'agit à ce moment là de l'image fixe (la photographie), ce sera encore plus vrai avec l'image en mouvement : le cinéma d'abord muet puis parlant.

matérielles sont assez proches, les conditions d'accès des populations à l'écrit sont sensiblement différentes car, comme le souligne Jean-François Botrel⁷ avec de nombreux chiffres à l'appui, le retard d'alphabétisation – en 1914, plus de la moitié des 21 millions d'espagnols n'ont pas accès à la lecture – peut expliquer la primauté d'une culture de masse avant tout visuelle et orale. Et ce serait là une des caractéristiques de l'émergence de la culture de masse en Espagne qui passerait par de nombreuses pratiques fondées sur l'oralité et la communion festive. Depuis les formes les plus anciennes de la littérature de colportage aux fêtes traditionnelles et folkloriques, en passant par les spectacles théâtraux, lyriques ou même la corrida, voilà autant d'exemples d'expériences culturelles souvent collectives qui contournent la traditionnelle culture lettrée ou cultivée. C'est dans ce cadre avant tout que les spectacles, au tournant du XXe siècle, peuvent être considérés comme un chaînon-clé dans la constitution d'une culture de masse en Espagne.

Quant à la réception, la question fort séduisante invite à sortir de la littérarité même d'une œuvre et à considérer sa dimension de communication : la troisième question de Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature* n'était-elle pas : « pour qui écrit-on ? »⁸ Or, cette question, ardue, peut rapidement être condamnée à rester sans réponse, faute de ne pas trouver la source c'est-à-dire le témoignage, direct ou indirect, de ce public de masse, ou bien faute de ne pas avoir à notre disposition un échantillon représentatif de ces récepteurs-consommateurs, car la généralisation à partir d'exemples isolés ne serait pas pertinente. En outre, il convient, à mon sens, de ne pas se contenter, comme l'ont fait l'École de Constance et la sémiologie des années soixante et soixante dix (qui, pourtant, les premières, se sont penchées sur le lecteur et l'accueil d'une œuvre) d'envisager la réception sous l'angle de la création. Je m'explique : que ce soit avec Iser, avec Jauss ou même avec Eco⁹, la réception est projetée, imaginée depuis le texte même : il s'agissait seulement de définir les stratégies de diffusion du texte et non de savoir quel sort lui réserveraient les destinataires. Envisager le récepteur, en creux,

⁷ Botrel, Jean-François, « Entre imprimé et oralité : l'essor de la culture de masse en Espagne (1833-1936) », p. 143-156, in Mollier Jean-Yves, Sirinelli Jean-François et Vallotton François, *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques, 1860-1940*, Paris, PUF, le Nœud Gordien.

⁸ Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1993. Les deux premières interrogations sont : Qu'est-ce qu'écrire ? Qu'écrit-on ?

⁹ Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Liège, Mardaga, 1997 ; Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 ; Eco, Umberto, Paris, Grasset, Livre de poche, 1985.

depuis le texte, même si celui-ci est considéré comme polyphonique, revient finalement à le déduire du texte et donc à l'y enfermer : le *Lector in fabula* est prisonnier du texte et des significations pré-construites qu'on lui assigne ; l'œuvre soi-disant ouverte¹⁰ se referme en quelque sorte sur elle-même, dès lors que l'on ne fait qu'imaginer un lecteur idéal. Soulignons au passage une idée intéressante : ce dialogisme, cette pluralité de voix¹¹ du texte, induirait tout naturellement une pluralité de réceptions. Pour conclure sur ce point, n'analyser qu'en ces termes de stratégie et d'horizon d'attente¹² la transmission du sens, c'est, à mes yeux, la retourner à l'envoyeur, la renvoyer au destinataire et ne pas prendre en compte la spécificité du destinataire et de l'acte de réception.

Cet écueil est sans doute plus facile à éviter lorsque l'on s'intéresse au spectacle puisque les destinataires, c'est-à-dire les spectateurs, sont forcément présents, face aux acteurs. Or, c'est justement ce face à face qui fonde l'espace même du spectacle : ce vis-à-vis entre la scène et la salle. De fait, cette relation immédiate est constitutive de l'essence du spectacle qui repose sur cette co-présence du destinataire, du message et du destinataire. Dans tout art vivant et, paradoxalement, pour la même raison éphémère et mortel, la relation est, par essence, triangulaire : les acteurs, musiciens, danseurs ou prestidigitateurs s'adressent, depuis la scène, par leurs faits, gestes et mots, au public dans la salle. La communication et la réception sont instantanées, et les réactions du public peuvent être visibles et audibles : applaudissements, cris d'adhésion ou, au

¹⁰ Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Seuil, 1965.

¹¹ C'est l'analyse que mène Roland Barthes, quand il cherche à théoriser l'énonciation dans *Le degré zéro de l'écriture* (Paris, Seuil, 1972) et qu'il conclut que plusieurs voix s'expriment à l'intérieur d'un même énoncé et que ces voix se démarquent clairement de celle du locuteur qui ne les prend pas forcément à son compte. En effet, concevant le langage hérité par tout écrivain ou locuteur comme étant déjà stratifié, celui-ci est ainsi chargé d'une mémoire seconde, mémoire formée par toutes les connotations et les significations que les mots ont connues dans leurs utilisations précédentes. Cette notion de polyphonie avait déjà été féconde chez Bakhtine, théoricien de la construction plurielle du langage dans le roman, qui a vu en Dostoïevsky le créateur du *roman polyphonique* dont le principe est *dialogique*. Or, le dialogue, qui est le mode d'existence du langage, le soumet toujours aux feux croisés de deux ou plusieurs intentions opposées ou concurrentes. « L'exploitation consciente et systématique des structures dialogiques du langage, de la plurivocité du mot, de la présence simultanée, dans un même énoncé de ma voix et celle d'autrui » : telle est pour Bakhtine la caractéristique fondamentale du discours romanesque. Aussi écrit-il : « la vérité ultime de l'œuvre de Dostoïevsky n'est accessible qu'à partir de sa spécificité d'œuvre d'art. Ce n'est ni par son discours propre, ni à travers tel ou tel de ses personnages que le romancier s'est exprimé, mais par la structure entière de son œuvre, par la forme romanesque originale qu'il a créée. »

¹² C'est la notion centrale qu'utilise Jauss dans son ouvrage *Pour une esthétique de la réception* : « Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites » (p.51).

contraire, de désapprobation. Dès lors, on comprend aisément que les producteurs de spectacles se préoccupent des goûts de leurs clients, les consommateurs : il en va du succès ou de l'échec cuisant du spectacle, et donc de la bonne santé de l'entreprise. Du coup, à la manière d'études de marché (mais les préoccupations esthétiques peuvent ne pas être absentes et accompagner les motivations économiques), la problématique de la réception est réellement et très concrètement prise en compte : loin de chercher le spectateur idéal de l'offre de spectacle ou de définir la psychologie et l'horizon d'attente individuel de chaque spectateur, il s'agit d'anticiper la relation entre le spectacle et la collectivité du public, ses attentes, ses références et ressources culturelles qui peuvent présager de l'accueil favorable ou défavorable réservé au spectacle. Car, un dernier point a retenu mon attention : au spectacle, la réception, forcément collective, présuppose et, en même temps, alimente le lien social ; il sera intéressant, dès lors, de considérer l'influence du groupe sur l'individu et sur l'acte de réception. Je pense ici au phénomène d'amplification de la voix individuelle dans la voix collective dans le chahut, ou plus, le scandale.

En ce qui concerne plus précisément l'objet que je me suis fixé, le spectacle en Espagne dans le premier tiers du XX^e siècle, j'ai annoncé un triple éclairage de la réception : stars, fans et scandales. C'est bien entendu avec préméditation que j'ai choisi ces trois termes – qui peuvent sembler anachroniques car trop précoces –, dans le but publicitaire (publicité mensongère ?) clairement affiché d'appâter le public (au risque de ne pas le satisfaire), mais, surtout, et plus sérieusement, de fournir l'hypothèse de travail qui a orienté ma réflexion : ce loisir massif que constituent, en Espagne, les spectacles dès le début du XX^e siècle marquerait une étape sur le chemin de la réception de la culture de masse. En effet, les modalités de la réception que je crois y déceler, c'est-à-dire les phénomènes naissants de starisation et de spectacularisation annoncent, à mes yeux, celles que l'on trouvera par la suite surtout avec le cinéma, la télévision ou la presse *people*. Peut-être une particularité de la scène espagnole serait-elle de mêler, plus longtemps qu'ailleurs, des formes de la modernité de la culture de masse et des formes plus anciennes pour, à la fois, fidéliser l'ancien public et conquérir le nouveau.

Côté public, l'industrie de la scène en Espagne et ses spectateurs au début du XX siècle : état de la réception

En Espagne, au début du XX siècle, la scène aussi bien dramatique que lyrique offre des spectacles très variés, pour tous les publics : de la comédie de mœurs ou drame bourgeois à la revue de cabaret, en passant par le caf'conc' ou les *cafés cantantes*¹³... Le spectacle dont l'offre est à la fois diversifiée et colossale – en 1913, le catalogue de la Sociedad General de Autores comporte 20.000 titres – constitue alors en Espagne une pratique culturelle massive confirmée par les chiffres. En 1900, le théâtre à proprement parler accueille à lui seul en Espagne quelque 17 millions de spectateurs pour 50.000 représentations annuelles ; et, uniquement à Madrid, lors de la saison 1922-23, 12400 représentations ont été données. En ce qui concerne la scène lyrique, l'exemple de Madrid est éloquent ; Serge Salaün¹⁴, dans son ouvrage sur *le Cuplé* parvient à des chiffres impressionnants : 12 millions d'entrées individuelles et plus de 1500 lieux recensés. Or, s'il est évident que cette véritable industrie théâtrale s'est concentrée à Madrid et Barcelone (où de véritables typographies et géographies de la scène pourraient être ébauchées¹⁵), le reste du territoire n'est cependant pas oublié : J.F. Botrel montre que, dès la Restauration, les tournées en province font du théâtre un média transnational, un véhicule culturel de masse¹⁶.

Pour être plus précis dans ce décompte et ces données chiffrées, on peut préciser qu'il y a eu une réelle explosion de la consommation : à la fin du XIX, en 1867, pour le seul théâtre, Carlos Serrano¹⁷ estime à 8 millions les entrées potentielles et à 12400 environ les représentations. En ce qui concerne la scène lyrique, cette recrudescence de la demande est d'autant plus nette car, logiquement, elle suit celle de l'offre : il est vrai qu'arrivent sur le marché de nouveaux *shows* et de nouvelles formules plus courtes, plus

¹³ Cf. à ce sujet l'article en ligne sur le site du CREC de Mercedes Gómez-García Plata : *Culture populaire et loisir citadin : les Cafés cantantes de 1850 à 1900* : <http://crec.univ-paris3.fr/loisirs/07-gomez.pdf>

¹⁴ Salaün, Serge, *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 66-67.

¹⁵ C'est ce que fait S. Salaün dans son article sur l'artère spectaculaire à Barcelone : « El paralelo barcelonés (1894-1936) », in *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC*, Vol. 21, N° 3, 1996, p. 329-350.

¹⁶ Botrel, Jean-François, « El teatro en provincias bajo la Restauración : un medio popular de comunicación », *Bulletin hispanique*, LXXIX, n.3-4, juill-déc.1977, p. 381-393.

¹⁷ Serrano, Carlos, « Théâtre, sport et corrida : vers le spectacle de masse dans l'Espagne isabelline (1859-1867) », *Ibérica*, Nouvelle série, n° 8, (Fêtes et divertissements), 1997, p. 177-188.

diversifiées (mêlant différentes modalités d'expression : danse, musique, chant, strip-tease, etc..) et qui se répètent plusieurs fois pour les différents publics citadins. Afin d'affiner davantage cette mesure quantitative des publics, on peut ajouter que les nouveaux spectateurs sont avant tout ceux qui, grâce à l'accès aux loisirs (ces néo-citadins qui grâce au temps libéré du travail et les prix en baisse), découvrent les charmes et attraits de la scène. On peut ainsi conclure qu'il y a eu, en ce sens, non seulement quantitativement, élargissement du public, mais surtout qualitativement, démocratisation de l'accès aux plaisirs de la scène.

Bien entendu, les spectateurs de ces diverses offres ne sont pas les mêmes : des bourgeois qui peuvent payer une entrée au théâtre Guerrero ou à l'Eslava, aux ouvriers récemment arrivés en ville qui goûtent, grâce au temps de repos et donc de consommation, les loisirs citadins des spectacles bon marché¹⁸, peu de ressemblances... Une hiérarchisation a tôt fait d'opposer des spectacles nobles relevant d'une culture de classes (oisives) à des ceux de la culture de masse (de consommation récréative et passive). Les appellations *género chico* ou, pire, *ínfimo* ne disent-elle pas cette situation d'infériorité dans l'échelle des valeurs, en devenant péjoratives ? De nombreuses critiques s'élèvent pour dénoncer ce mauvais goût ; ce serait là aussi une source pour appréhender, comme en négatif, cette réception des cultures scéniques de masse.

Or, si la distinction est évidente, au double sens de différenciation objective, mais aussi de recherche subjective ou sentiment de distinction¹⁹ au sens bourdieusien, loin d'y avoir imperméabilité entre ces deux cultures de la scène, on peut aussi souligner les emprunts mutuels, emprunts des modalités d'expression nouvelles, mais aussi des spectateurs. En effet, dans un contexte de crise du théâtre classique, réaliste et verbeux,

¹⁸ J. Uría parle de spectacle de « bajo presupuesto », dans *Una historia social del ocio. Asturias.1898-1914*, Madrid, UGT, 1996.

¹⁹ Selon Bourdieu, les pratiques sociales et culturelles fortement hiérarchisées (et dont les hiérarchies reflètent les hiérarchies sociales sous-jacentes) ont ainsi de puissants effets de distinction et de légitimation. Par exemple, les groupes sociaux dominants, en aimant des musiques plus valorisées socialement (la musique classique par exemple) que les groupes sociaux dominés (fans de Rafael, en Espagne ou de Johnny, en France), trouvent, dans le même temps, une source de distinction dans leurs goûts. Cette distinction est aussi légitimation : les groupes sociaux dominants sont distingués car ils aiment des musiques distinguées. Il n'y a bien évidemment pas de goûts qui soient en eux-mêmes vulgaires ou à l'inverse nobles, c'est uniquement parce qu'on les oppose à d'autres. La preuve en est que la distinction des pratiques sociales et des goûts culturels se modifient avec le temps, essentiellement en fonction de leur adoption par les classes sociales les plus basses, car les groupes dominants cherchent alors à restaurer leur distinction symbolique et changent de pratiques. Selon la théorie de Bourdieu, les goûts culturels évolueraient donc selon le processus suivant : la divulgation, c'est-à-dire la vulgarisation et l'imitation des pratiques des groupes dominants par les groupes dominés, induit chez les groupes dominants la recherche de nouveaux goûts et plaisirs susceptibles de rétablir et conserver l'écart distinctif.

qui s'essouffle et ronronne depuis des décennies, on peut signaler une hybridation et une absorption de nouveaux langages scéniques : l'utilisation de l'éclairage, de la musique, du corps des artistes par exemple. De même comme le démontrent très clairement Mercedes Gómez García Plata pour les *Cafés cantantes* et Serge Salaün pour le *género chico*, une partie du public bourgeois du théâtre traditionnel, attirée sans doute par leurs succès tapageurs, assiste à ces spectacles lyriques. Or, loin d'introduire une parfaite mixité sociale des publics, ces spectacles peuvent entretenir, sous d'autres formes, la distinction : par une localisation ségrégative des établissements dans la ville, ou en instaurant plusieurs séances dans une même soirée pour les différents publics, ou, enfin, en remodelant ces cafés ou salons qui retraduisent ainsi spatialement, comme au théâtre, la stratification sociale. Il y aurait donc entre ces deux grands types de scènes, dramatique et lyrique, interactions et échanges : le théâtre s'inspire du langage et des outils du spectacle tandis que le spectacle puise dans le public du théâtre.

En quelques mots, entre embourgeoisement de la scène lyrique et encanaillement du public élégant, la scène espagnole s'ouvre et conquiert de nouveaux publics tout en convertissant les anciens publics aux nouveaux spectacles. En somme, loin de pouvoir brosser le portrait du spectateur moyen de la culture scénique de masse en Espagne au début du XXe siècle, nous découvrons un public socialement bigarré et disparate, qui plus est, mouvant car il réagit aux sollicitations d'un marché et répond aux lois de l'offre et la demande. Novateur mais prudent, le spectacle offre de nouveaux numéros qui séduisent, dont le succès se renforce donc et la popularité grandit ; tandis que la scène plus conventionnelle, soumise elle aussi, peut-être plus durement encore, à la loi de la *taquilla* (ancêtre de l'audimat), répète les succès, certes parfois usés, et rejoue les pièces canoniques tout en essayant d'innover. Sans éliminer totalement la différence entre la scène de standing (les grands théâtres bourgeois madrilènes, avant tout dirigés par les grandes compagnies madrilènes, véritables monopoles de l'industrie théâtrale seuls capables de monter des pièces aux mises en scène et décors coûteux, en sont un bel exemple) et le spectacle standard (ou en voie de standardisation), cette scène mixte connaît et recherche, en Espagne, un élargissement et une diversification du public. La *masse critique* est-elle atteinte pour parler de culture de masse ? Je le crois volontiers car, même si ce public n'est pas uniforme, les stratégies commerciales de conquête ou fidélisation des spectateurs sont bel et bien présentes : la scène, qu'elle soit dramatique

ou lyrique, s'oriente vers les spectacles à grand et large public. Un des procédés étant la fabrique de véritables vedettes de la scène, les stars qui, à elles seules, drainent massivement le public.

Côté scène : la fabrique de la vedette, la naissance de la pin-up et de la presse *people*

Standardisation et starisation : la star, gage de succès

Sur ce marché commun des cultures de masse, le théâtre, qui réutilise les ingrédients et les recettes qui ont déjà fonctionné pour élargir et conserver son public, recherche le produit standard à succès qui peut encore plaire. La starisation ferait partie de cette vaste entreprise de standardisation, comme le souligne Edgar Morin à propos des stars, certes au cinéma, mais je ne pense pas que cela soit différent au théâtre, d'autant plus que les acteurs ou plutôt actrices du théâtre très tôt rejoignent le grand écran :

Le film doit trouver chaque fois son public et, surtout, il doit chaque fois tenter une synthèse difficile du standard et de l'original : le standard bénéficie du succès passé et l'original est le gage du succès nouveau, mais le déjà connu risque de lasser et le nouveau risque de déplaire. C'est pourquoi le cinéma cherche la vedette, qui unit l'archétype et l'individuel; on comprend dès lors que la vedette soit le meilleur antirisque de la culture de masse, et notamment du cinéma²⁰.

Plus loin, il insiste sur ce double statut de la star, à la fois symbole (ou modèle) et individualité (ou entité unique) qui lui confère ce fort pouvoir d'attraction : « Les vedettes sont des personnalités à la fois structurées (standardisables) et individualisées, et ainsi leur hiératisme résout au mieux la contradiction fondamentale. Ceci peut être un des ressorts essentiels de la vedettisation. »²¹

Or, au début du XXe siècle, c'est un véritable Star-system qui règne depuis quelques années déjà sur la scène espagnole et impose ses vedettes. L'on peut citer quelques figures, féminines surtout, qui s'affichent dans différents lieux de spectacles

²⁰ Morin, Edgar, *L'Esprit du temps*, p. 30.

²¹ *Id.*, p. 34.

et monopolisent véritablement la scène : de l'incontournable María Guerrero à Margarita Xirgu ou Lola Membrives, aux célèbres danseuses La Argentina, Tórtola Valencia²² ou la *bailaora* Pastora Imperio, en passant par les nombreuses *triples* telles que María Palou²³.

Ce Star-system, véritable mécénat qui ne dit pas son nom, en vient à peser à tous les niveaux de la chaîne de production-réception des spectacles par l'intermédiaire de ces figures emblématiques. De fait, les pièces qui répondent à la demande sont presque écrites sur commande, pour contenter les admirateurs de ces vedettes : le public-roi dicte ses goûts, mais a-t-il vraiment choisi ces stars ou les a-t-il seulement acceptées ? Par ailleurs, le dramaturge, pour permettre à l'étoile de la scène de briller, écrit des rôles à sa mesure, à la mesure de son talent et de son succès. La production est ainsi soumise à deux impératifs : le pièce doit être capable de gagner l'adhésion sans faille du public tout en permettant le « one woman show » de la vedette. La production est, paradoxalement, doublement tributaire, au sens fort, de la réception : la rétribution attendue est le succès de la pièce grâce à celui de la tête d'affiche. Ainsi, le Star-system, de mécénat moderne devient-il presque mercenariat.

Parmi ces figures féminines capables de fasciner et de séduire le public, il faudrait sans doute distinguer les stars au corps publicitaire qui, lors des spectacles de variétés, affichent leurs attraits charnels.

Chair de stars ou érotisation de la scène : les premières pin-up

Pour ne pas répéter les analyses déjà faites à ce sujet, et uniquement dans le but de replacer cet élément dans la réception des spectacles de masse, je me contenterai de souligner l'importance du phénomène de ces vedettes qui, corps et âme, se donnent à la

²² Ces deux figures de la danse, internationalement reconnues, voyagent beaucoup et se produisent avec les plus grands noms de la scène internationale : Tórtola Valencia foula les scènes de Londres, Paris, Munich, Copenhague, etc., et apparut aux côtés de Raquel Meller ou Alice Réjane, tandis que La Argentina, directrice des ballets espagnols à Paris, est amenée à collaborer avec des artistes de l'avant-garde espagnole tels que [Manuel de Falla](#), [Enrique Granados](#), [Isaac Albéniz](#) ou [Federico García Lorca](#). En contact avec les avant-gardes et les scènes européennes, ces deux femmes apportèrent à la scène espagnole un air nouveau.

²³ En effet, cette *triple*, lorsque le *género chico* a connu un recul certain, s'est reconvertie et est devenue actrice.

scène et parfois au public. Le caractère fortement sensuel ou franchement érotique, voire pornographique, de certains spectacles peut bien entendu expliquer l'engouement de toute une frange du public (essentiellement masculin) qui vient chercher sur la scène une libéralisation des mœurs qu'il ne trouve pas encore dans la vie et la ville, même si ces espaces de spectacles sont aussi parfois des lieux de prostitution déguisés²⁴. C'est en ces termes que Mercedes Gómez García Plata explique, par exemple, l'enthousiasme des tout nouveaux amateurs de danse flamenco et surtout fervents admirateurs des danseuses dans les *Cafés cantantes* qui offrent des *cuadros flamencos*.

En résumé, sur la scène théâtrale qui est le « faire valoir » de l'actrice phare, tout comme sur la scène l(it)yrrique qui est le « faire voir » de l'actrice libertine ou lubrique (diraient les représentants de l'ordre moral), la réception est conditionnée par un élément fédérateur, plus ou moins vêtu et plus ou moins sexy : la vedette. Or, cette figure de la vedette prend tellement corps qu'elle devient visible dans les magazines féminins dont la consommation augmente dans les années 1920.

Images et visages de stars à travers presse et lettres: entre le peuple²⁵ et l'idole.

Je ne baserai mon analyse que sur deux objets d'étude : les quatorze premiers numéros de *Lecturas* ainsi que des lettres écrites à Lorca²⁶ par des spectateurs anonymes qui réagissent et commentent ses pièces. La réflexion est par là même limitée et donc non généralisable, mais cette ébauche peut, à mon sens, ouvrir des pistes à explorer.

Lecturas est le supplément du mensuel *Hogar y Moda* ; les lectrices, qui se multiplient à l'époque, sont des femmes des classes aisées. Dans ces numéros publiés à Barcelone, en 1921-22, j'ai relevé une série de portraits de personnalités du théâtre (espagnol) et du cinéma (international) dans des sections intitulées *Nuestra galería artística*, *Nuestra galería teatral* ou encore *Páginas cinematográficas*. Dans ces portraits, ce sont les figures féminines qui remportent la vedette, non seulement parce que les femmes semblent endosser plus fréquemment, nous l'avons vu, le statut de star,

²⁴ À cet égard, une illustration est donnée par Salaün, Serge « Les corps du mineur (Sexualité et prostitution à La Unión) », in *La Prostitution en Espagne, de l'époque des rois catholiques à la II^e république*, Études réunies et présentées par Raphael Carrasco, Annales littéraires de l'université de Besançon, 1994, p. 315-322.

²⁵ Le mot est bien sûr quelque peu anachronique, mais il permet de souligner l'une des modalités de la réception qui retient mon attention : la fabrique de stars dans la presse, féminine d'abord.

²⁶ Les lettres ont été consultées à la *Fundación García Lorca*, à Madrid.

mais aussi certainement parce que le magazine s'adresse à des femmes. Seuls figurent quelques grands hommes de la culture et de la scène espagnole, par ailleurs souvent présentés dans le cadre intime de la famille, auprès de leur femme ou bien aux côtés des actrices qui incarnaient les rôles féminins de leurs pièces. Outre les auteurs Benavente et Angel Guimerà et l'acteur Tomás Borrás, apparaissent les frères Álvarez Quintero, photographiés aux côtés des « étoiles de la danse²⁷ » Amalia Molina et Nati la Bilbaína, l'artiste polyvalent Santiago Rusiñol²⁸ trônant entre sa femme et sa fille, et enfin l'acteur et directeur de Compagnie, Fernando Díaz de Mendoza présenté lui aussi aux côtés de sa femme María Guerrero²⁹.

À l'opposé, ce sont plusieurs actrices-clé de la scène nationale qui sont livrées aux regards curieux et avides de leurs contemporaines : Catalina Bárcena³⁰, Irene Alba, María Palou³¹, María Guerrero³² qui apparaît dans les rôles féminins taillés pour elle par Eduardo Marquina (puisque c'est lui qui signe son portrait), Margarita Xirgu dans un portrait élogieux et à travers plusieurs photos qui illustrent les grands rôles qu'elle a su tenir. Dans ces portraits, composés d'entretiens et de photos, l'on peut remarquer la volonté de rendre la star accessible à la lectrice, éventuelle « fan », de la présenter, à la fois, comme simple femme, mère et épouse, mais aussi et surtout comme image, image idéale. Sous les traits des personnages de fiction qu'elle a incarnés, souvent mythifiée, sa beauté est exaltée par les costumes, le maquillage et les poses, hiératiques dans le cas de María Guerrero, naturelles et spontanées chez Irene Alba, dignes de stars hollywoodiennes pour Margarita Xirgu. Le double statut de femme – qui révèle quelques éléments de sa vie privée – et d'actrice semble renforcé, comme travaillé. Il sert, en effet, la fabrique de ce personnage ambigu : star dans la vie et personne dans la fiction (acteur).

²⁷ Dans le numéro 8, l'on peut lire : « En un clásico patio de Sevilla conversan los maestros del sainete con las estrellas del baile Amalia Molina y Nati la Bilbaína ».

²⁸ Le numéro 9 s'intitule « El encanto entrañable de Rusiñol » et deux photos le présentent « paseando con su mujer y su hija », puis « Rusiñol en la biblioteca de su casa de Barcelona ».

²⁹ Dans ce numéro 11, la légende d'une photo est : « El matrimonio Guerrero-Mendoza en la intimidad de su principesco hogar ».

³⁰ Dans le premier numéro, le titre annonce le double portrait qui sera brossé : « Catalina Bárcena íntima, la actriz y la mujer ».

³¹ C'est Felipe Sassone qui réalise l'interview dans ce numéro 4.

³² Dans ce numéro 7, elle est présentée comme actrice de *La dama Boba*, de Lope de Vega, ainsi que de *El retablo del agrellano* et *Doña María la Brava*, d'Eduardo Marquina.

Ainsi est rendu visible le processus de création du personnage de fiction qui n'existe que par la mise en scène, celle d'abord de la véritable scène au théâtre puis celle de la tribune de la presse : dans les pages de ces journaux, c'est la fabrication de la star que l'on peut suivre pas à pas. La star, cet être idéal ou idéalisé, cet être multiple est avant tout imaginé et élaboré par le spectateur : il y a coopération évidente entre presse et lecteur car la star ne vit que par la réception. Si la lectrice se nourrit des vies supérieures des héros de la presse *people*, elle les nourrit en retour de son admiration, de sa compassion et de ses désirs. Ces héros « vivent réellement, mais, en même temps, c'est nous qui insufflons notre âme, nos aspirations en eux », note Edgar Morin. Par ailleurs, le fonctionnement de la star repose sur une autre dualité : mythe et marchandise, image idéalisée et être de papier, la star est tout autant une construction économique et sociale qu'une extraordinaire projection symbolique qui se vend et fait vendre.

Le processus de starisation suppose une véritable mythification. La star, véritable mythe vivant, réunit autour d'elle la communauté des « fans », mais l'on peut se demander à quoi tient cette consécration qui semble faire appel aux mécanismes de la religion et de ses rites ?

Dans les lettres écrites à Lorca que j'ai consultées, dont certaines sont encore inédites, cette divinisation est visible lorsque les fidèles réclament des objets présentés comme de véritables fétiches : photos, autographes, livres... La majorité des spectateurs qui s'adressent à lui sont des femmes qui se disent profondément touchées et émues par ses pièces ; s'identifiant à ses héroïnes, elles pensent que Lorca a su traduire leur sentiments, leur ressenti, leur être tout entier. Sans doute est-ce pourquoi elles désirent obtenir un talisman, un fragment de cet être qui les comprend si bien... Plus rarement, une seule fois en fait dans les lettres que possède la Fundación García Lorca, une spectatrice scandalisée lui écrit pour lui exprimer son refus de se reconnaître dans le personnage de Yerma. Selon elle, loin d'être représentative des femmes de bien qui veulent être mères, c'est une femme légère et vulgaire créée par un « déséquilibré » :

Es obra de un desequilibrado. Sepa Usted señor Lorca que una mujer que siente el santo anhelo de ser madre es siempre una mujer honesta, y como honesta no usa de palabras crudas (sólo saber de golfas entretenidas) como las que Usted hace decir a sus

protagonistas. Usted no ha debido de tratar más que con hembras de cabarets o con lujuriosas entretenidas.

Mais là encore, la violence de cette réaction face à l'œuvre de Lorca montre que la réception a bien été active puisque la spectatrice, profondément choquée, a ressenti un besoin impératif de dire à l'auteur sa désapprobation.

Par ailleurs, la mort réelle – dans le cas de l'assassinat de Lorca – ou symbolique – lorsque des acteurs quittent la scène – parachève le phénomène de divinisation. Il s'agit alors de l'aboutissement du processus de mythification car la mort accomplit le destin de tout héros mythologique dans sa double nature humaine et divine. Aussi bien Lorca qui devient symbole et martyr de la cause républicaine que Margarita Xirgu – nous y reviendrons – qui, par son exil, devient une véritable « Marianne républicaine » illustrent ce mécanisme qui n'est pas dépourvu de racines idéologiques comme l'indiquent ces deux exemples. Finalement, tout se passe comme si ce culte des stars répondait à un besoin de religion³³, au sens de communion – et il est évident que l'idéologie réunit et fédère. La starisation se situerait alors à mi-chemin entre l'instauration d'une religion profane et le culte de la personnalité. Comme pour répondre à W. Benjamin qui voyait dans la reproductibilité la perte de la fonction rituelle de l'œuvre d'art et dénonçait cette désacralisation, peut-être peut-on considérer que le culte des stars remplacerait cette désacralisation de l'art par la sacralisation des artistes vedettes...

Ce phénomène visible sur la scène espagnole et propre à mes yeux à la culture de masse, est intéressant à plusieurs titres: la vedette n'est pas seulement support d'identification, mais plutôt idole, au sens fort, c'est-à-dire support de communion collective autour de sa personne ; de plus, par son double statut, elle efface les frontières entre réalité et fiction. À travers elle, il y a spectacularisation de la vie réelle :

Mettant en vedette tout ce qui peut être émouvant, sensationnel, exceptionnel, la presse de masse met, évidemment, en vedette tout ce qui concerne les vedettes elles-mêmes: leurs conversations, baisers, confidences, disputes sont transmis par des articles, potins, flashes, comme si le lecteur était le voyeur d'un grand spectacle, d'un *super-show* permanent dont ces olympiens seraient les acteurs. Cette extraordinaire consommation de la vie privée des vedettes va de pair avec le développement du secteur privé de

³³ Etymologiquement, « religere » signifie en latin relier, réunir.

l'information qui concerne non seulement la vie privée des personnages publics, mais aussi le fait divers³⁴.

En effet, dans la presse, de façon générale, María Guerrero, par exemple, fait l'objet de nombreuses chroniques dans des quotidiens : elle tient salon, s'affiche auprès des auteurs qui composent expressément des rôles pour elle, part en vacances avec certains d'entre eux, comme ce fut le cas d'Eduardo Marquina. De même, Margarita Xirgu occupe largement les pages de la presse espagnole puis hispanoaméricaine durant son exil.

Guerrero *versus* Xirgu : générations et idéologie

Telles sont donc les remarques -quelque peu éparses et pas toujours suffisamment justifiées- qui valident, me semble-t-il, l'hypothèse avancée selon laquelle l'offre fort variée et la demande croissante de spectacles en Espagne, ainsi que les modalités de leur réception – à travers le Star System et la spectacularisation du fait divers et, à l'inverse, le vérisme sur scène – annoncent un changement dans le système de représentations. Cette évolution s'accroîtra avec le cinéma, la télévision et la presse *people* puisque le désir d'identification, la recherche des sensations et du sensationnel y seront plus nets. Le spectacle, médium qui utilise avant tout le visuel, pourrait donc être considéré, à l'heure des progrès technologiques de la circulation de l'image, comme accélérateur d'un processus (toujours en marche, me semble-t-il) : celui de la place grandissante accordée à l'image, ambiguë et paradoxale, à la fois double et reflet, miroir et ombre... Puisqu'il s'agit d'une image dans laquelle on se cherche et on se reconnaît (identification) ou, à l'inverse, une image dans laquelle on se projette, en s'oubliant et s'évadant (se rêver star).

Tout me porte à croire que les spectacles de masse, dans ce corps à corps de la production-réception du message, à la différence de l'imprimé dans lequel le processus de transmission n'est pas aussi immédiat, programme la disparition du filtre du grand puis du petit écran... Qu'est-ce donc la télé-réalité si ce n'est l'aboutissement de ce phénomène d'effacement des frontières entre fiction et réalité ? N'est-ce pas là ce qui

³⁴ Morin, *Esprit du temps*, p. 114.

séduit les spectateurs de ces émissions qui regardent, fascinés et ébahis, un parfait anonyme devenir Star – parfois de quelques jours – sous leurs yeux ?

En résumé, à l’horizon de la culture de masse moderne qui se profile, les spectacles, au début du XX siècle, dans toute leur diversité et à travers le grand public qu’ils ont su attirer, accompagneraient le passage de la scène à l’écran³⁵...

Allez ! Plus de complexe ! Fondons-nous dans la masse et regardons sans honte ni mauvaise conscience *Plus belle la vie*, *Prison Break* ou les matchs de rugby...

Florence Léglise,
Université de Paris III-CREC

³⁵ C’est ainsi que s’intitule le très intéressant livre de Jacques Portes (*De la scène à l’écran, naissance de la culture de masse aux Etats-Unis*, Paris, Belin, 1997) dont la lecture est, pour le sujet qui retient notre attention, tout à fait profitable, permettant de pertinents et enrichissants parallèles entre le cas espagnol et le modèle nord-américain. Je recommande plus précisément les chapitres 3 et 4 : « Le vaudeville, le chaînon manquant » et « Vaudeville et cinéma » où l’auteur explique le rôle-clé du spectacle spécifiquement nord-américain du vaudeville (qui n’est pas l’équivalent de son homonyme français).

Origines et répercussions de la mauvaise image de la télévision en Espagne

Un des rares consensus culturels qui réunisse encore les Espagnols, par delà même leurs différences linguistiques et régionales et leurs préférences en matière de loisirs ou de spectacles, reste l'image qu'ils se font de leur télévision. Si l'unanimité de cette conception peut paraître en soi surprenante — surtout par les temps qui courent —, sa véritable nature et ses origines ne le sont pas moins.

Depuis les travaux de Pierre Bourdieu, nous savons que la télévision crée sa propre réalité. Mais qu'en est-il de la représentation mentale, sentimentale et discursive qu'elle ne manque pas de susciter dans les sociétés où elle sévit ? Sort-elle également des tubes cathodiques avec le reste des images animées et du son qui les accompagnent ? Provient-elle au contraire d'ailleurs ? D'autres média interviennent-ils dans sa conception ? Et à quel moment apparaît-elle ? Subit-elle des modifications au cours de l'évolution des peuples ? Épouse-t-elle dans ce cas les changements sociaux comme ceux intervenus en Espagne ces dernières décennies ?

Cette batterie de questions, que l'on pourrait aisément étoffer, appelle à porter un nouveau regard sur la relation télévision / téléspectateurs. Nombreux sont les ouvrages qui jusqu'à maintenant se sont attachés à décrire, étudier, comprendre et critiquer les effets du plus puissant média du XX^{ème} siècle sur ses usagers, aussi bien au niveau individuel que collectif, mais plus rares sont ceux qui ont pris le parti de s'intéresser au phénomène inverse, c'est-à-dire aux formes prises par la réaction de la communauté des *télévoyants* et à ses conséquences sur l'entité culturelle incriminée. En Espagne, contrairement aux Etats-Unis et au reste de l'Europe occidentale, cette deuxième partie des rapports entre la télévision et son public a précédé la première au cœur des

préoccupations soulevées par le nouveau média parmi tous ceux qui s'y sont initialement intéressés. Cinq ans à peine après sa mise en route, la télévision inspirait déjà la réflexion suivante à Román Gubern, alors que le nombre de postes n'excédait vraisemblablement pas, à cette date, les 150 000 unités¹ pour l'ensemble du pays et que la couverture hertzienne du territoire comptait encore presque autant de zones d'ombre que de régions desservies :

La gente seria [...], los intelectuales no la miran con simpatía, no la consideran y menos aún hablan o escriben sobre ella [...] Nuestros universitarios deben comenzar a reflexionar seriamente sobre la inconmensurable importancia sociológica del fenómeno televisivo (Gubern, 1961).

L'indigence de ces conditions initiales d'exploitation fait qu'en Espagne, la télévision, étymologiquement *voir de loin*, a d'abord été appréciée à grande distance par une population de plus en plus avide du confort et du bien être qu'elle symbolisait déjà à ses yeux. Situation d'emblée peu favorable à une perception positive de cet objet-civilisationnel par excellence que le régime franquiste entendait manipuler à sa guise.

Une image, « dominée par les mots »²

Ce paradoxe étudié par Bourdieu est d'autant plus approprié pour définir la forme prise par les premières réactions des Espagnols face à la télévision qu'elle n'était encore, au milieu des années soixante, et pour plus des trois quart d'entre eux³, qu'une donnée abstraite et tout à fait invisible, en dehors des vitrines des magasins spécialisés, de quelques bars et dizaines de téléclubs⁴ ruraux ou des voisins accueillants. Le plus puissant des mass-médias audiovisuels a d'abord eu ainsi, en Espagne, une existence surtout virtuelle et essentiellement orale, d'ailleurs confirmée et amplement utilisée par les premiers auteurs à s'intéresser à ce sujet. José M^a Rodríguez Méndez ouvre les pages

¹ Estimations réalisées à partir du nombre de téléviseurs fabriqués en Espagne en 1961 (53 563) et ceux déjà en service à cette date. Le chiffre de 300 000 postes en fonctionnement, avancé par le service statistique de RTVE pour cette année ne traduit que sa volonté d'augmenter son financement publicitaire.

² Extrait de la citation suivante : « En fait, paradoxalement, le monde de l'image est dominé par les mots », in Pierre Bourdieu, Paris, *Sur la télévision*, 1996, Raison d'agir, p.19.

³ Extrapolation obtenue à partir des données statistiques fournies par la première enquête d'opinion réalisée sur la télévision en 1964, mais qui ne concernait que les villes de Madrid, Barcelone, Valence, Séville, Bilbao et Saragosse.

⁴ Très largement inspiré du projet français conçu en 1950, par le journaliste de l'ORTF, Roger Luis, ils furent lancés par Fraga en novembre 1964 et ne comptèrent que 4.300 implantations à la fin du mandat de son successeur, Sánchez Bella, date à laquelle, ce concept fut abandonné.

de ce qui sera par la suite considéré comme « el eslabón bibliográfico inicial de [la] larga cadena de imágenes negativas » (Palacios, 2005, 82) sur le petit écran, avec la constatation suivante : « [l]a gente hablaba con cierto desprecio de la “televisión” » (Rodríguez Méndez, 1971, 11). Fernando Díaz-Plaja qui lui emboîte le pas, trois ans plus tard, place lui aussi implicitement sa réflexion sur cette question, dans la droite ligne tracée jusque-là par la *vox populi* : « [s]e le ha llamado de todo » (Díaz-Plaja, 1974, 7) précise-t-il dès le préambule de son ouvrage, le transformant en explication écrite de cette tradition populaire. La transcription littéraire de celle-ci — qu'elle soit livresque ou journalistique — a contribué à la pérenniser, mais au prix de quelques modifications extérieures et d'une radicalisation du sens et de la fonction originels.

Les figures rhétoriques les plus communément employées dans la conversation pour formaliser cette *vision lointaine* relèvent de la métaphore, suivant une évolution d'un type à un autre qui traduit, à la fois, la distance qui sépare les masses de l'objet décrit (et implicitement convoité) et le ressentiment croissant que ce manque développe en elles. Les premières allégories telles que « refugio de aburridos » ou « de zánganos »⁵ reprennent les vieux antagonismes sociaux, entre gaîté populaire et ennui aristocratique ou bourgeois, et entre classes laborieuses et classes oisives du XIX^e siècle. Alors qu'avec la circonlocution « distrae bobos », construite à partir de l'expression familière et vaudevillesque « engaña bobos », l'aversion pour ce qui est encore le média d'une minorité, atteint un paroxysme qui n'est sans doute pas étranger à son succès. Condition qui lui vaut, conjointement avec l'expression anglo-saxonne « the idiot box — rapportée d'outre Atlantique par quelques intellectuels dont le seul identifiable soit Díaz-Plaja —, d'être à l'origine de la très célèbre « caja boba », encore en vogue de nos jours. La puissance expressive obtenue par la jonction de deux termes, à la fois, aussi sémantiquement étrangers l'un à l'autre et aussi formidablement capables de rendre ensemble toute la profondeur de la chosification, dépasse celle des précédentes. Or, cette « caisse idiote » n'est pas surréaliste que par sa seule composition. En effet, elle apparaît juste au moment où la démocratisation de l'accès à la télévision rend absurde toute rancœur à l'encontre des propriétaires de poste et, donc, sans objet toute intention de continuer à discréditer celle qui a finalement réussi à devenir réellement un mass-média, si ce n'est pour d'autres motifs moins avouables et populaires. De ce fait, elle

⁵ Sans qu'il soit possible de déterminer avec exactitude l'ordre d'apparition.

s'inscrit également dans la lignée des images littéraires initiée par Rodríguez Méndez. Même s'il est presque impossible de savoir, dans son cas, qui en est le véritable auteur, tellement elle a été reprise par les critiques de télévision, les spécialistes des médias et quiconque était persuadé de devoir asséner son point de vue (quand cela n'était pas sa vérité) sur le petit écran, avant d'être définitivement galvaudée par l'opinion publique, à moins que cela ne soit le contraire.

Avec *Los teleadictos*, paru en 1971, mais écrit, selon son auteur, quatre ans plutôt, le dénigrement imagier de la télévision acquiert une nouvelle dimension. Il perd son caractère purement plébéen pour s'intellectualiser en devenant plus littéraire. Ce qui vaut à cet ouvrage d'être qualifié par Palacios de *chaînon de tête* du courant bibliographique qui va dès lors, alimenter et — parfois même — relancer, sous la plume d'écrivains aussi divers que Fernando Díaz-Plaja, Manuel Vázquez Montalbán ou José Javier Esparza⁶, la fabrication d'images négatives sur la télévision. Il en résulte une complexification, à la fois, formelle et sémantique dont le titre du livre de Rodríguez Méndez reste le meilleur exemple.

Pour la première fois, un élément constitutif du nom même de l'objet attaqué est repris tel quel dans la représentation qui en est donnée. En outre, il s'agit de celui qui, de par son origine et son sens technique, soulève le plus de curiosité et rend donc l'image plus influente. Agissant et contraignant l'individu à distance, la *télé vision* est alors facilement assimilable à cette autre entité mystérieuse, mais ô combien familière aux Espagnols, Dieu. La relation entre le puissant média et ses adorateurs est ainsi dépeinte par Rodríguez Méndez comme une véritable religion, certes moderne et proche de l'individu, mais non pas pour cela moins aliénante. « [La televisión ha sido] concebida como una grata compañía doméstica que tiene como objetivo la alineación del espectador para quitarle curiosidad e inquietud », précise-t-il dans son livre (Rodríguez Méndez, 1971, 82), adaptant au petit écran la vision que Max Horkheimer et Theodor W. Adorno avaient donnée, en leur temps, d'un cinéma déjà tenu par le capital et à son service⁷.

Même s'il est peu probable qu'en 1967, le critique télévisuel du quotidien *El universal de Barcelona* ait eu connaissance de la pensée des deux philosophes

⁶ Respectivement auteurs de : *La pantalla chica*, *El libro gris de la televisión española* et *Informe sobre la televisión : el invento del Maligno*.

⁷ Thèse défendue dans le texte *Dialéctica del iluminismo*.

allemands (entre autres parce que leur texte n'a été édité en Allemagne qu'en 1969), l'implicite marxiste de sa circonlocution n'est pas moins avéré. Il découle tout simplement, et sans doute par assimilation, de l'expression *opio del pueblo*, déjà largement utilisée alors dans certains milieux pour disqualifier la télévision, selon Díaz-Plaja (1974, 7).

Cependant, dans l'image qu'il donne du phénomène télévisuel, le journaliste catalan se démarque clairement de la déresponsabilisation avec laquelle l'interprétation marxiste dédouane, dans ce cas, les masses complaisantes. En présentant les téléspectateurs comme des *adictos*, il met également en avant la volonté de ses concitoyens de se soumettre librement à cette dépendance, voire de la rechercher. Ce que contestera, quelques années plus tard, Vázquez Montalbán, dans son *Libro gris de la televisión española*, tout en insistant sur le caractère totalitaire de l'aliénation que le petit écran impose à une population sans défense, à l'instar de ce qui se passe, en cette fin du franquisme, dans les rues du pays où les *grises*⁸ font toujours régner l'ordre dictatorial à coups de matraques et d'arrestations arbitraires. Mais, la réalité du moment n'est pas seulement utilisée par le célèbre romancier comme simple référent sémantique, elle lui permet également de sortir l'imagerie sur la télévision de l'invisibilité chromatique dans laquelle elle se trouvait. Ni les images issues de la sagesse populaire, ni celles créées par les intellectuels n'avaient eu jusque-là recours à la couleur pour traduire les aspects les plus sombres de ce média. Vázquez Montalbán est le premier à le faire, en dénonçant aussi avec son « gris » le nouvel engouement de ses contemporains pour accéder à une diffusion en couleurs, présentée comme le dernier avatar et symbole du progrès.

Le paradoxe de Pierre Bourdieu acquiert ici sa pleine signification, dans la mesure où la domination des mots sur « le monde de l'image » s'étend, même dans ce cas, aux moyens de sa transmission. Outre le bouche à oreille, ce fut la presse qui assura le succès de ces représentations. Dès 1963, le journaliste José Luis Martínez Redondo offrait, dans les pages de l'hebdomadaire *Triunfo*, une version personnelle du populaire « *distrae bobos* », en traitant le petit écran de « *juguete* »⁹. Cinq ans plus tard, Enric Sopena fut un des premiers à transmettre, depuis les colonnes de *La Vanguardia*,

⁸ Surnom populaire donné à la police nationale franquiste, à cause de la couleur gris perle de leur uniforme.

⁹ J.L. Martínez Redondo, "TVE 64", in *Triunfo*, suplemento especial, n° 73, 26 de octubre de 1963.

l'image d'une télévision « aveugle et muette » face aux maux du pays¹⁰. Cliché non dénoué de fondements qui, repris, entre autres, par *Nuevo Diario*¹¹, *La Voz de Áviles* et *Sol de Marbella*, fit rapidement le tour de la péninsule. Cette campagne de dénigrement se poursuivit bien au-delà de la fin du franquisme. En 1978, il était encore possible de trouver dans les pages de publications d'opposition telles que *Ozono*, des descriptions aussi peu flatteuses que celle-ci :

Tentacular, ominosa, maquiavélica, monstruosa, bunkerizada, Televisión Española no solamente es la mejor de España, sino seguramente, la peor del mundo. ¿Es masoquismo, pues hablar de ella, una vez más? ¿O es el último reducto de nuestra defensa? Serios, sarcásticos, cínicos, nuestros colaboradores del presente dossier analizan este Maligno Ente Contemporáneo¹².

La mauvaise image de TVE perdura non seulement dans le temps (y compris jusqu'à aujourd'hui), mais gagna également l'ensemble de la presse, à la faveur de sa progressive libéralisation et de la multiplication des titres (de *El País* et *Cambio 16* aux revues universitaires *Comunicación XXI* et *Mensajes y medios*, en passant bien évidemment et surtout, par des publications plus radicales comme *Ozono* ou *El viejo topo*). Elle devint même la spécialité de l'obscur et éphémère « Comité Anticorrupción de RTVE » qui s'acharna sur la télévision à coup d'articles et de revendications, à la fin des années 70 (Palacios, 2005, 89).

Or, face à ce déluge d'images négatives et souvent persifleuses, l'institution elle-même ainsi que ses propres professionnels et responsables restèrent étonnement passifs et muets. Pour les plus écoutés d'entre eux, c'est-à-dire les réalisateurs (en tout cas jusqu'à la généralisation du vidéo-tape au milieu des années soixante-dix), la télévision ne constituait qu'une activité purement *alimentaire* et, pour les plus jeunes, elle ne représentait qu'une étape tout à fait transitoire dans leur carrière, l'anti-chambre du cinéma, en quelque sorte. Cet état d'esprit les rendait peu enclins à s'investir dans la défense active de leur gagne-pain du moment, à en donner une image valorisante. Pis, cette attitude desservait encore plus la télévision, en confirmant les reproches qui lui étaient adressés, d'autant plus que le cinéma pour lequel ils espéraient tous travailler

¹⁰ Dans une contribution titrée «los silencios informativos de TVE», publiée dans *La Vanguardia*, du 20 mars 1968.

¹¹ Ce quotidien alla même jusqu'à publier un article dénonçant ouvertement la mainmise du régime sur la télévision, sous le titre évocateur : «La televisión no es del Gobierno».

¹² «El imperio de TVE», *Ozono*, n° 30, marzo 1978, p. 33

avait pris, dès le début, un malin plaisir à donner de son concurrent une image (une vraie, cette fois-ci) de frivolité et d'insignifiance, quand cela n'était pas de véritable menace pour le comportement humain, comme dans le film *Atraco a las tres*, de José María Forqué, dans lequel la télévision induit les protagonistes au délit.

Cependant, la part de la filmographie dans le dénigrement visuel du petit écran reste largement anecdotique. La télévision espagnole n'eut pas à souffrir de la «véritable critique», celle «de l'image par l'image», la seule — selon Bourdieu — à assurer, dans ce cas, efficacité et divertissement (Bourdieu, 1996, 7).

Une image corrosive, inductrice et persistante

Malgré son apparition tardive, la télévision n'a pas suscité chez les Espagnols qu'une image unique et univoque. Dès son inauguration, le 28 octobre 1956, elle n'a cessé d'exciter l'imagination collective d'une société appauvrie et affaiblie par vingt ans de privations et désormais avide de nouveautés. Cependant, la précipitation à laquelle donna lieu sa mise en route provoqua la première vague de manifestations négatives à son égard, les autorités ayant complètement négligé de donner à la population un accès réel à un mass-media qui, pour l'heure, ne pouvait être reçu que dans quelques six cent foyers, dont ceux évidemment des dignitaires du régime à qui la firme Philips avait gracieusement offert une bonne centaine de récepteurs (Palacios, 2005, 38). Ce n'est que trois ans plus tard, avec l'arrivée de la télévision à Barcelone, le lancement d'une production nationale de téléviseurs (dans le cadre du Plan de développement) et une fois atteint le seuil des 50 000 postes en service¹³ que :

dos acontecimientos [...] barrieron casi por entero de la mentalidad popular la idea de la inutilidad de la televisión, para convertirla en un objeto verdaderamente apetecible. [...] Fueron dos grandes reportajes [sobre] el viaje de Eisenhower a España y la boda de Balduino y Fabiola» (Rodríguez Méndez, 1971, 16).

Il convient d'y ajouter la retransmission du match Real Madrid-FC. Barcelone, en ouverture du centre de production de Montjuich qui, à en croire la presse¹⁴, épuisa les

¹³ Selon les estimations très contestables de TVE.

¹⁴ Ya titrait même l'un de ses articles du 14 février 1959, « Agotados los aparatos de televisión en Barcelona, llegan a revenderse ».

stocks de récepteurs de la capitale catalane. La télévision commençait à redorer son blason, auprès d'une audience qui ne cessait de croître.

Au début des années soixante, elle fut même intronisée : « nouvel Art » par des critiques aussi renommés que Manuel Mur Oti et Enrique del Corral qui voyaient dans la « naissance » de ce nouveau média l'avènement d'un huitième Art. Contrairement à toutes les autres, cette image connut surtout un grand succès parmi les critiques professionnels, au point d'inspirer au jeune Josep María Baget l'un des premiers essais consacrés, en Espagne, au phénomène télévisuel, *Televisión. Un arte nuevo*. Malgré une diffusion restreinte, cette image marqua toute une époque de la télévision, son « edad de oro » (Duran Froix, 2008, 2). Une telle aura ne manqua pas de lui attirer les foudres des médias concurrents.

Le premier à la ternir fut le cinéma, moins par l'image filmique — comme nous avons déjà eu l'occasion de le constater — qu'en se servant de ce « pis-aller » que Pierre Bourdieu appelait la « critique par le discours » (1996, 7). Dès le mois d'octobre 1963, l'hebdomadaire *Triunfo* dont un des principaux actionnaires n'était autre que la puissante maison de production, Movierecord, s'empressait de sortir un supplément spécial entièrement consacré à TVE¹⁵ où, article après article, l'auteur de scénarii, Ignacio Agustí, le professeur José Marra López, le cinéaste, Jesús García Dueñas et, surtout, les critiques de cinéma J.L. Martínez Redondo et son collègue, César Santos Fontela s'appliquèrent à démonter cette vision qui pouvait faire de l'ombre au septième Art. Ce premier coup de griffe fut suivi d'autres, chaque fois plus acérés, de telle sorte qu'à la fin du franquisme, « la bella desconocida » (Baguet, 1965, 12) n'était plus qu'une ombre méconnaissable et tout à fait méconnue du grand public. Jamais plus la télévision n'éveilla d'image positive d'elle même dans l'imaginaire collectif espagnol et encore moins dans celui des intellectuels. L'intérêt croissant qu'ils lui témoignaient, avait cessé d'être purement esthétique.

Dans la lignée de la mauvaise image spontanée, induite par les injustes conditions sociales dans lesquelles était apparu ce mass media, celles qui voient le jour et s'imposent à partir des années 70 expriment un positionnement idéologique et politique qui transcende l'objet caricaturé. Dès 1970, Patxi Aguinaga met en garde, dans les pages de la revue *Familia Nueva*, les mères de famille chrétienne de Navarre, contre ce

¹⁵ *Triunfo*, suplemento especial, n° 73, 26 de octubre de 1963.

« faux miroir » qu'est la télévision du régime, dans lequel : «[...] no se duda en falsear la realidad nacional » (Palacio, 2005, 82). En explicitant trop clairement le référent de l'image employée, la limite de l'acceptable par la censure était franchie. Toute dominicaine qu'elle fût, cette publication paya pareille franchise de son existence. Le message fut bien reçu. Sorti des presses un an plus tard, le livre de Rodríguez Méndez, évita soigneusement, malgré son marxisme sous-jacent, de heurter frontalement le régime. La dépendance au petit écran, son emprise sur le comportement des Espagnols, qu'il dénonce explicitement dès le titre, relèvent avant tout de « la imbecilidad del consumidor » (Rodríguez Méndez, 1971, 13). La responsabilité des autorités est diluée dans celle des dirigeants du « bloque capitalista [al cual] nuestra [televisión] pertenece[ce] ». Et les rares fois que la télévision est traitée de « gran fabuladora » ou de « fuente más extraordinaria de ensoñaciones », c'est après avoir précisé : « por regla general y en todos los países » (Rodríguez Méndez, 1971, 23). Quoique idéologiquement inoffensif, l'essai de Díaz-Plaja ne sera pas moins précautionneux à cet égard. *La pantalla chica* ne s'attaque qu'à la très médiocre qualité des programmes offerts par TVE. Et, là encore, la responsabilité est rejetée sur « la baja calidad intelectual [d]el público que la presencia » (Díaz-Plaja, 1972, 9) et sur l'impératif quantitatif de l'audience, inhérent à ce média, oubliant au passage que TVE était encore à cette époque très largement dépendante du budget de l'Etat.

Les seuls successeurs de Patxi Aguinaga à véritablement s'en prendre au régime à travers la mauvaise image donnée de son principal instrument de propagande furent les auteurs du XXXIe numéro supplémentaire de la revue *Cuadernos para el diálogo*, et Manuel Vázquez Montalbán, avec son *Libro gris de la televisión española*. Dans sa livraison extraordinaire de juillet 1972, les collaborateurs de Félix Santos lèvent le voile de la « belle méconnue » si naïvement chère à Baguet. Ses aspects les plus sombres sont crûment exposés, à commencer par la mainmise qu'exerce sur elle le pouvoir politique et qui justifie à elle seule, pour l'éditorialiste, l'image — si souvent employée à son égard — de « ventana mágica » du régime : « [al] refleja[r] permanentemente una España oficial, de cuya imagen bonancible y triunfalista se ha eliminado todo rastro de realidad cotidiana que pudiera empeñar la *ilusión óptica* propiciada desde el poder »¹⁶, dans le but d'isoler l'opinion publique de la vérité pour mieux la contrôler, comme le

¹⁶ *Cuadernos para el diálogo*, extra XXXI, julio 1972, p. 6.

démontre Jorge de Esteban dans son article, *La influencia política de la televisión*. Action d'autant plus efficace qu'elle se déroule, selon Cristina Almeida, à l'abri de tout cadre légal, et avec des journalistes — quand il y en a¹⁷ — et des réalisateurs malléables à souhait et parfaitement sujets à l'autocensure. Contrairement à une idée reçue, « travailler dans et pour TVE » ne constituait donc pas une sinécure, ni une garantie professionnelle sur le long terme. Federico Iglesias dévoile même, à cet égard, l'existence de « trabajadores ocultos » parmi l'effectif de cette institution publique¹⁸.

L'aspect le plus visuel et connu de la télévision (ses programmes) échappe encore moins à cette véritable incurie. Depuis les spots publicitaires, susceptibles, selon Vicente Verdú, de « idiotiz[ar] a las amas de casa » (Verdú, 1972, 64) jusqu'à la grille du vendredi soir¹⁹, l'ensemble des émissions proposées concourent à élargir ce « gran vacío cultural, informativo y artístico que día a día, hora a hora, TVE introduce en millones de hogares españoles »²⁰.

Le tableau sans concessions dépeint par ces auteurs inspira l'essai que Vázquez Montalbán fit paraître, sur la question, un an plus tard. Comme ses prédécesseurs, cet ancien Chef National de la Propagande du Service Universitaire du Travail (SUT) reproche avant tout à la télévision d'être un « medio de incomunicación de masas »²¹ (Vázquez Montalbán, 1973, 13) et un formidable moyen d'embrigadement et de contrôle de l'opinion publique. Certaines des émissions de TVE, notamment les mieux placées sur la grille de programmation, auraient été — d'après lui — conçues afin de marteler la vision franquiste de l'existence, d'inculquer au public un mode de vie « idéal » et surtout inoffensif pour le régime. Le prototype même de ces émissions fut le feuilleton, *Crónicas de un pueblo* qui, semaine après semaine, présentait une sorte de phalanstère rural aussi naïf que rétrograde. Moins insidieux, mais beaucoup plus national-catholiques furent les programmes d'*opinion* élaborés par Mgr Guerra Campos

¹⁷ Ángel Vera montre que dans la plupart des centres régionaux de TVE, exception faite de ceux de Barcelone et de Bilbao, il n'y a aucun journaliste et que les centres qui en comptent, en sont très largement sous-dotés, non seulement par rapport aux besoins, mais également et surtout, par rapport à la législation en vigueur, in Ángel Vera, « Los periodistas en TVE », *Cuadernos para el diálogo*, extra XXXI, julio 1972, p. 73.

¹⁸ Federico Iglesias, « Los trabajadores « ocultos » », in *Cuadernos para el diálogo*, extra XXXI, julio 1972, p. 75-78.

¹⁹ Cité en exemple par Pedro Altares, « Una noche en la vida de un telespañol », in *Cuadernos para el diálogo*, extra XXXI, julio 1972, p. 36-41.

²⁰ *Cuadernos para el diálogo*, extra XXXI, julio 1972, p. 6.

²¹ Expression déjà employée par Jorge de Esteban, « La influencia política de la televisión española », in *Cuadernos para el diálogo*, extra XXXI, julio 1972, p. 21.

que certains téléspectateurs recevaient à genoux chez eux. De tels ravages sur la conscience des téléspectateurs ne relevaient plus — pour le romancier —, des effets du vieil « opium » des marxistes, même galvaudé, mais de ceux d'un « napalm televisivo » autrement plus dévastateur (Vázquez Montalbán, 1973, 197).

Le parti pris politique de ces images et le contraste qu'elles offraient avec la réalité leur assurèrent une grande audience auprès des nouvelles générations. Leur pérennité et leur influence postérieure étaient garanties. Le succès de la « telebasura » dans les années quatre-vingt dix en est le plus bel exemple.

Forces et faiblesses d'une illusion collective

En Espagne, la mauvaise image durable de la télévision a été proportionnelle à l'agonie de la dictature et à la lenteur des conditions d'accès à la démocratie. Elle a indéniablement joué un rôle politique, sans pour cela perdre de sa transparence, aux yeux du plus grand nombre, ni entraver le développement exponentiel de sa raison d'être.

Avec le changement de régime, certains des détracteurs du petit écran ont eu accès aux responsabilités politiques, introduisant avec eux, la mauvaise image de la télévision au cœur du nouveau pouvoir : aussi bien au gouvernement, avec l'arrivée de l'auteur de « la política después de la TV »²², de Manuel Jiménez de Parga, dans le deuxième cabinet présidé par Adolfo Suárez, qu'à la chambre basse, avec l'élection de Cristina Almeida, à qui l'on doit l'étude « TVE : una actividad sin norma »²³, à un siège de député. S'il serait absurde de prétendre que la présence de ces deux personnalités au sein d'organes décisionnels (aussi importants fussent-ils), était à elle seule suffisante à changer la vision que le pouvoir portait sur la télévision, il n'en demeure pas moins qu'elle incarne en quelque sorte le nouveau regard que le politique va désormais porter sur elle. Jusque-là, tout à fait secondaire dans les priorités du franquisme, voire abandonnée à l'incompétence et à l'incurie des milieux les plus rétrogrades du régime et aux intérêts naissants de l'industrie publicitaire, le plus puissant des médias du XXe

²² Manuel Jiménez de Parga, « la política después de la TV », in *Cuadernos para el diálogo*, extra XXXI, julio 1972, p. 8-9.

²³ Cristina Almeida, « TVE : una actividad sin norma », in *Cuadernos para el diálogo*, extra XXXI, julio 1972, p. 26-28.

siècle devient un véritable enjeu politique, le « nerf » du combat démocratique. Au début des années quatre-vingt, sous le gouvernement du PSOE, TVE passa entièrement entre les mains de ses critiques. Pilar Miró en prit la Direction Générale et Pedro Amalio López²⁴, la Direction des Programmes. Si ce dernier avait connu l'époque de splendeur de la télévision espagnole et même brillé pendant son « âge d'or », ce n'était pas le cas de sa supérieure et néanmoins collègue réalisatrice qui, au contraire, était une pure représentante de la génération qui s'était formée intellectuellement et professionnellement à l'ombre du plus sombre reflet du puissant média. Cependant, l'influence exercée par cette mauvaise image est moins le fait d'individualités — aussi puissantes fussent-elles — que de mouvements collectifs.

Au cours de la décennie qui suit la disparition du franquisme, les journalistes détrônèrent les réalisateurs de la position centrale et emblématique qu'ils occupaient au sein de TVE. Cette relève intervenait au moment où le traitement de l'information par la télévision commençait à remplacer la médiocrité des programmes qu'elle diffusait, comme sujet de la mauvaise image que l'opinion publique se faisait de la télévision. « El cambio de régimen y la llegada de la democracia no modificó [estas] tendencias ; es más, por el contrario, las radicalizó. » (Palacio, 2005, 87), amplifiant du coup la portée politique de la perception négative du petit écran. Il devenait évident que la télévision devait, à son tour, également changer. Juan Cueto Alas ne réclamait pas autre chose dans les colonnes du trentième numéro de la revue *Ozono*, en mars 1978. L'ampleur prise par cette revendication dans le débat public, au cours de ces années, prouvait à quel point le décalage entre, d'un côté, la structure et les fonctions de cette institution et, de l'autre, la place et le rôle que lui offraient la démocratie, était insupportable à une société qui la percevait déjà comme « l'arbitre de l'accès à l'existence sociale et politique » (Bourdieu, 1996, 21).

Indifférente à personne, TVE se devait de devenir, maintenant, cette télévision véritablement *pour tous*. Le nouveau « Estatuto Jurídico de la Radio y la Televisión », approuvé en janvier 1980, prétendait y mettre fin en imposant à cet ancien instrument de la propagande franquiste le respect du pluralisme politique, social et linguistique, en lui faisant même obligation de rechercher, en toutes circonstances, l'objectivité, la véracité

²⁴ Auteur de l'article critique « Realización en TVE : ¿Una estética o una ética? », in *Cuadernos para el diálogo*, extra XXXI, julio 1972, p. 79- 81.

et l'impartialité des informations diffusées. La mauvaise image de la télévision perdait ainsi une grande partie de sa légitimité. Mais était-ce suffisant pour faire disparaître une représentation, à la fois, aussi tenace et transparente dans la mentalité collective ?

En effet, cette perception du petit écran n'a à aucun moment gêné, entravé et encore moins interrompu le développement exponentiel du phénomène télévisuel en Espagne. Plusieurs indices quantitatifs viennent confirmer l'ampleur de ce paradoxe. Le plus utilisé par les spécialistes, le plus sujet à caution aussi, la croissance du parc de récepteurs, a néanmoins le mérite de donner un premier ordre de grandeur de l'engouement des Espagnols pour le nouveau média qui leur était proposé. Des quelques centaines de postes qui reçurent les premières images diffusées en 1956, on passe vraisemblablement à un million et demi, dix ans plus tard²⁵, puis à plus de six millions au moment de la mort de Franco, pour dépasser les vingt millions dans les années quatre-vingt.

Or, cette forte progression se fait en dépit de conditions d'acquisitions difficiles pour les particuliers, surtout au début. La surtaxe appliquée aux produits de luxe ne fut supprimée sur les téléviseurs qu'en 1961 et leur vente à crédit ne fut autorisée qu'un an après. Alors que leur prix représentait encore, à la fin du franquisme, jusqu'à six ou sept fois le salaire moyen. Les enquêtes d'opinion réalisées parallèlement modèrent quelque peu l'enthousiasme manifesté par les Espagnols pour le petit écran qui découle de ces chiffres. En 1966, la télévision n'était considérée comme un « objet nécessaire » que par 66 % des habitants des grandes villes (plus de 500 000 âmes) et 38 % de ruraux. Elle n'arrivait qu'au neuvième rang sur la liste des « articles jugés indispensables », loin derrière la radio (4^e rang)²⁶. Au fil de l'urbanisation, la télévision gagne évidemment des positions, mais moins rapidement que ne le laisserait supposer l'augmentation des ventes de récepteurs. Ce décalage expliquerait la persistance de la mauvaise image de la télévision dans la société espagnole.

D'autant plus que le retard technique accumulé par l'Espagne dans ce domaine ne permettait pas non plus à TVE de se défendre en mettant en avant son savoir faire et sa capacité d'innovation. Le nombre de chaînes ne passa de une à deux qu'en 1966 et

²⁵ Selon les chiffres fournis par le « Sindicato vertical » au Commissariat au Plan de Développement. Ils présentent une différence de quelques 625 000 unités avec ceux avancés, pour la même année, par les services statistiques de TVE, alors dépendants du département commercial de cette entité.

²⁶ Données extraites de la *Encuesta Nacional de Radio-Televisión*, realizada por el Instituto de la Opinión Pública, 1966.

encore, seulement sur les zones les plus peuplées du pays. Le reste dut attendre le Mondial de Football de 1982 pour bénéficier d'une couverture hertzienne complète. La couleur ne fut introduite outre Pyrénées qu'à l'extrême fin de la dictature, sept ans plus tard que dans le reste de l'Europe occidentale. Une telle accumulation de bévues n'incitait guère à tenir en haute estime un média sensé être, pourtant, omniprésent et omnipotent, quand il n'était pas victime d'intempestives coupures de faisceau et autres « menus » incidents, selon la terminologie des speakerines de l'époque.

L'apparition, au début du XIXe, du premier media de masse avait déjà provoqué, une très vive réaction de rejet chez certains intellectuels, au point de donner naissance à l'un des principaux courants esthétiques et littéraires de l'ère contemporaine. Selon Raymond Williams, l'origine du romantisme se trouverait dans l'horreur qu'aurait inspiré aux poètes anglais le succès remporté par la presse populaire, dès son invention. Si tout parallélisme strict entre ce phénomène et celui, ici étudié, serait plus qu'aventureux, il n'empêche que l'un comme l'autre obéissent au même mécanisme : la capacité créative et communicative qu'engendre la réaction à l'implantation d'un mass media dans une société en mal de nouveaux loisirs et de progrès.

Contrairement au romantisme britannique, la mauvaise image que la télévision conserve en Espagne depuis pratiquement sa création, était sans doute la seule solution pour une population qui ne pouvait pas fuir en masse la réalité, d'affronter les craintes non avouées que lui inspiraient un nouvel univers culturel, tout à fait étranger à ses traditions dans ce domaine :

[la gente de mi generación] [n]os obstinábamos en creer que la televisión iba a resultar impropedente en un país en que la tertulia cafeteril, la cháchara, la lectura profunda, el devaneo místico, el individualismo, habían resultado verdaderos monolitos antiprogresistas (Rodríguez Méndez, 1971, 13).

Cette mauvaise image de la télévision a sans doute été la première manifestation de la post-modernité culturelle espagnole.

Jean-Stéphane Duran Froix
Université de Bourgogne

BIBLIOGRAPHIE

- Aguinaga, Patxi, « TV y grupos de presión » in *Familia Nueva*, dic. 1970, Navarra, n° 512.
- Álvarez, Jesús Timoteo, *La construcción de la sociedad mediática (1989-2004). Gestión del poder diluido*, 2005, Madrid, Pearson.
- Baget i Hermes, Josep Maria, *Televisión. Un arte nuevo*, 1965, Madrid, Rialp.
- Bourdieu, Pierre, *Sur la télévision*, 1996, Paris, Raison d'agir.
- Bustamante, E. et Zallo, R., *Las industrias culturales en España*, 1988, Madrid, Akal.
- Camporesi, V., «Imágenes de televisión en el cine español de los sesenta. Fragmentos de una historia de la representación», in *Archivos de la Filmoteca*, n° 32, p. 148-162.
- Cuadernos para el diálogo*, n° extra XXXI, juillet 1977, Madrid.
- Díaz-Plaja, Fernando, *La pantalla chica*, 1974, Barcelona, Plaza y Janés.
- Duran Froix, Jean-Stéphane, « Cuando la televisión era el nuevo arte », in *Actes du XXXIII Congrès de la SHF*, à paraître courant 2008.
- Esparza, José Javier, *Informe sobre la televisión : el invento del Maligno*, 2001, Madrid, Criterio Libros.
- Estudios sobre televisión*, Servicio de Formación de TVE, 1967, Madrid.
- Fusi, Juan Pablo, *Un siglo de España. La cultura*, 1999, Madrid, Marcial Pons.
- García Jiménez, Jesús, *Televisión, educación y desarrollo en una sociedad de masas*, Madrid, 1965, CSIC.
- García Jiménez, Jesús, *Radiotelevisión y política cultural en el franquismo*, 1980, Madrid, CSIC.
- Gubern, Román, «El impacto de la televisión», in *Cinema Universitario*, n° 14, 1961, p. 22-45.
- Gubern, Román, *La Televisión*, 1965, Barcelona, Bruguera.
- Gutiérrez Lozano, Juan Francisco, «Destellos de la televisión en la prensa del desarrollo : *Sol de España* (1967-1969)», in García Galindo, Juan Antonio, Gutiérrez Lozano, Juan Francisco, Sánchez Alarcón, Inmaculada (Eds), *La comunicación social durante el franquismo*, Málaga, 2002, CEDMA, pp. 465-484.
- Horkheimer, Max, et Adorno, Theodor W., *La dialectique de la raison*, 1974, Paris, Gallimard.
- Martínez Redondo, J.L., «TVE 64», in *Triunfo*, suplemento especial, n° 73, 26 de octubre de 1963.
- Iª Semana Internacional de Estudios Superiores de Televisión 1966*, Ministerio de Información y Turismo, Madrid, 1967.
- Rodríguez Méndez, José Mª, *Los Teleadictos*, 1971, Barcelona, Estela.
- TAYMER SL, Ingenieros Asesores en Marketing y Organización, Dirección : Raúl Cuervo Rodríguez y Mario Martínez Tercero, Audiencia y valoración de los medios 1964 : Investigación de la penetración publicitaria de la prensa, revistas, radio, televisión y cine, 1964, Madrid, Horizonte.
- Vázquez Montalbán, Manuel, *El libro gris de la televisión española*, 1973, Madrid, Ediciones 99.

Entre cortèges processionnels, *vivas* et *olés* : la réception de la *saeta* moderne (flamenca) lors de la Semaine Sainte Andalous

La hiérarchie ecclésiastique des premiers siècles fut agitée par une controverse à propos de la légitimité de la pratique du chant dans le culte. Les positions antagoniques défendues par Saint Jérôme, qui développa une totale méfiance à l'égard du lyrisme, et par Saint Ambroise, qui, au contraire, revendiqua son usage pour fonder la relation à Dieu et la cohésion du groupe des fidèles, mettent en évidence l'enjeu du débat : une double perception du chant, comme élément fédérateur d'une communauté, mais aussi objet de jouissance, donc suspect. En dépit de cette méfiance, la faculté fédératrice du chant l'emportera et conduira l'Eglise des premiers siècles à admettre, de façon strictement réglementée, la légitimité du recours au lyrisme dans le culte et les célébrations liturgiques¹.

Ce préambule sur l'attitude de la hiérarchie ecclésiastique de l'époque paléochrétienne à l'égard du lyrisme à une communication qui prétend analyser la réception de la *saeta* à l'époque contemporaine n'est pas anodin.

En effet, la *saeta*, chant dévotionnel interprété par des laïcs à l'adresse des images du Christ ou de la Vierge — représentations sculptées² — portées en procession par les confréries lors de leur défilé de pénitence³ dans rues des villes et villages andalous, est

¹ M. Poizat, « La voix du diable », in *Variations sur la voix*, Paris, Anthropos, 1998, p. 81-84. L'Eglise a aussi intégré, au cours de son histoire, dans le corpus des musiques sacrées, les chants populaires pratiqués par les fidèles lors des fêtes religieuses du calendrier liturgique, en particulier les chants de Noël et de la Passion, cf. *De Musica Sacra et Sacra Liturgia*, Instruction sur la musique sacrée et la sainte liturgie, S. Congrégation des Rites, 1958, Chapitre premier. Notions générales.

² Les *pasos* de Christ le représentent en captif, sur le chemin de croix (*nazareno*) ou crucifié (*crucificado*) ; les *pasos* de Vierge, dans ses différentes advocations, sont en général surmontés d'un dais. Les *pasos* de mystère mettent en scène, par un groupe d'images, un épisode de la Passion comme l'Arrestation du Christ, la Cène, la présentation du Christ à Caïphe.

³ Le défilé des confréries de pénitence n'est pas une procession proprement dite, mais un chemin de pénitence (*estación de penitencia*) pour rappeler la Passion du Christ. Le vocabulaire de la Semaine Sainte distingue d'ailleurs entre *hermandad* (fraternité), association de laïcs ayant fait vœu de culte public

une forme lyrique, intégrée à une célébration liturgique, la Semaine Sainte. Comme enjeux essentiels de la réception de la *saeta*, on retrouve les notions d'objet de jouissance et d'élément fédérateur, créateur de lien social, qui avaient divisé les Pères de l'Eglise.

En présentant ce chant populaire dévotionnel, qui comporte une dimension sacrée, artistique et sociale ainsi que le temps, l'espace et les acteurs de la réception, ce travail entend montrer que la *saeta* est l'expression d'une religiosité populaire. Par l'analyse du rituel auquel elle s'intègre, on verra aussi qu'elle permet à la population, qui ne participe pas aux défilés de pénitence comme membre d'une confrérie, d'exister, de montrer sa foi et son attachement dévotionnel, social ou culturel à ses images tutélaires, à ses traditions et à l'une des composante de son identité.

La *saeta flamenca* que l'on chante actuellement lors de la Semaine Sainte dans les villes et villages de l'Andalousie méridionale est une forme de chant de la Passion assez récente qui n'est apparue comme telle qu'à la fin du XIXe siècle, d'où son nom de *saeta* moderne. Elle a pour antécédent des formes de *saeta*, plus anciennes (toujours chantées dans l'actualité à Marchena et à Arcos de la Frontera, par exemple), qui reçoivent le nom de *saeta* antique de Arcos, *saeta* primitive ou *marchenera* pour montrer leur antériorité historique.

La genèse de la *saeta* actuelle se situe entre l'époque baroque et le XVIIIe siècle⁴, période pendant laquelle l'Église devait déployer divers outils de propagande, entre autres l'utilisation du chant allié au culte des images, pour s'imposer définitivement face à la Réforme (XVI-XVIIe) et lutter contre les idées modernistes venues de l'étranger (France), en particulier celles des Lumières (XVIIIe).

Le terme *saeta* renvoie aux chants sentencieux, connus sous le nom de *saetas jaculatorias* ou *saetas penetrantes*, que les moines franciscains et dominicains exécutaient, depuis le XVIIe siècle, lors de leurs missions de pénitence⁵. Ces *saetas penetrantes*, instrument didactique aux mains des ordres religieux (franciscains et dominicains lors de leurs croisades missionnaires), avaient vocation à édifier les fidèles⁶.

aux mystères de la Passion et de la Mort du Christ, et *cofradía* (confrérie), la confrérie entre en action lors de son défilé de pénitence, cf. A. Burgos, *Diccionario secreto de la Semana Santa*, Sevilla, El Mundo Andalucía, 1989, entrées "cofradía", "hermandad".

⁴ A. Arrebola Sánchez, *La saeta. El cante hecho oración*, Málaga, Editorial Algazara, 1995, p. 47.

⁵ F. Durán Bonilla, "Cantos y cantes de la Saeta", dans *La saeta flamenca*, *Revista del Candil* n° 85, Enero-febrero 1993.

⁶ R. López Fernández, *La saeta*, Sevilla, Grupo Andaluz de Editores, colección "Cosas de Sevilla", n° 6, 1981, p. 13-14.

Néanmoins, ces brefs chants de pénitence missionnaires n'ont aucun lien thématique avec la *saeta* actuelle, dont les textes sont essentiellement centrés sur la Passion du Christ. Cette thématique est plus spécifique au *Romancero de la Pasión*, l'autre origine de la *saeta* de Semaine Sainte, selon B. Mas y Prat et A. Aguilar Tejera⁷. R. López Fernández estime, pour sa part, que les confréries religieuses de la Passion, influencées par les chants des missionnaires, décidèrent d'introduire, lors de leurs défilés de pénitence de Semaine Sainte, des chants, à la manière des *saetas penetrantes*, pour narrer la Passion du Christ, parallèlement à d'autres drames et représentations sacrés, toujours dans le but d'instruire les fidèles. Cette hypothèse est accréditée par certaines survivances spécifiques à la Semaine Sainte de Marchena (Séville)⁸.

La *saeta* primitive se trouve donc au confluent de deux traditions lyrico-religieuses qui lui confèrent une mission edificatrice de la part des institutions religieuses (ordres ou confréries) à l'égard des fidèles, afin de modeler leur dévotion et leur piété. Or, ce sont les fidèles qui, lors de la crise religieuse provoquée par la loi de *Desamortización* de Mendizábal (1835) et la dissolution du clergé régulier⁹, vont reprendre à leur compte la tradition des chants dévotionnels¹⁰, au cours de la période 1840-1860. Dès 1860, on a, dans la presse sévillane, les premières mentions de *saetas* chantées par des fidèles lors de la Semaine Sainte. Ces *saetas*, essentiellement des quatrains évoquant la Passion, sont interprétées par des aveugles et autres indigents dans la rue, à des endroits stratégiques lors des passages des défilés processionnels, de façon à réunir un auditoire important et obtenir une aumône plus conséquente¹¹. En revanche, elles ne sont pas chantées directement aux images saintes.

Au printemps 1880, la situation a encore évolué. On sait par A. Machado y Álvarez, alias Demófilo, que les *saetas* sont désormais chantées par des *cantadores* au passage des défilés processionnels, lorsque les conducteurs du char (*paso*) portant la/les sculptures font une pause, et directement adressées aux images sacrées¹². À l'époque où l'éminent folkloriste publie cette réflexion sur la *saeta*, les confréries sont à nouveau

⁷ B. Más y Prat, "Las saetas", *La Tierra de María Santísima*, [1878] dans *El cantar de los cantares andaluces : cinco estudios sobre la saeta*, *Revista de Flamencología*, Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera, Año VII, n° 15, 1° Semestre 2002, p. 10. A. Aguilar Tejera, *La Saeta : Escritos de José María Sbarbi y Antonio Machado y Álvarez, Demófilo (1880) ; Colección de Agustín Aguilar Tejera (1928)*, introducción de R. López Fernández, Sevilla, Portada Editorial, colección Biblioteca Flamenca, 1998, p. 56.

⁸ R. López Fernández, *La saeta*, p. 18 et 34.

⁹ J. Sánchez Herrero, *La evolución de las hermandades y cofradías desde sus momentos fundacionales a nuestros días*, <http://www.hermandades-de-sevilla.org/hermandades/historiahermandades.htm>

¹⁰ M. L. Melero Melero, *Las saetas. Diversidad tipológica y realidad socio-cultural*, Marchena, Ayuntamiento de Marchena, 1995, p. 51.

¹¹ J. L. Ortiz Nuevo, *¿Quién me presta una escalera? Origen y noticias de Saetas y Campanilleros en el siglo XIX*, Sevilla, Signatura de Ediciones de Andalucía, 1997, p. 29-30.

¹² *Idem*, p. 39.

dans une phase d'essor et ont renoué avec le faste qui caractérisait les célébrations de la Passion, en accordant un rôle chaque fois plus important à la musique et au lyrisme. Ces premières *saetas* adressées aux images sacrées par les fidèles ont peut-être été chantées spontanément, mais il est aussi probable que les confréries, dans leur compétition vers l'excellence, aient invité — peut-être en proposant déjà une rétribution financière — les interprètes les plus doués à venir chanter au passage du défilé processional de leurs images titulaires¹³.

Les *saetas* que Demófilo entend sont probablement déjà des *saetas flamencas* ou très influencées par les mélodies *flamencas*, puisqu'il cite Séville, Cadix et Jerez, villes où sont passés à la postérité les noms des premiers *cantaos de saeta* moderne, autrement dit les *saeteros*. Après cette phase d'émergence à la fin du XIXe, la *saeta flamenca* finira par s'imposer, tout au long du XXe siècle, comme le chant de la Semaine Sainte de l'Andalousie méridionale.

En passant de la *saeta* primitive à la *saeta flamenca*, ce chant dévotionnel change de statut et de destinataire : il cesse d'être un instrument didactique, autrement dit le produit d'une culture religieuse institutionnelle, pour devenir une proclamation publique de la foi de l'interprète, ou l'expression d'une religiosité populaire. Le *saetero* ne chante pas pour instruire d'autres fidèles, mais pour le Christ et la Vierge : la *saeta* devient un mode de communication avec le divin, communication dans laquelle intervient indéniablement une dimension esthétique. Pour être entendu, pour retenir quelques instants le cortège processional, pour appeler la miséricorde divine, l'interprète double sa prière chantée d'une performance artistique : il accorde beaucoup plus d'importance au lyrisme et investit tout son talent et sa technique dans le chant qu'il adresse aux êtres sacrés et par lequel il exprime sa dévotion et son attachement. Cette performance artistique consolide le statut de *saetero* qui, par ses qualités d'interprète, émerge de l'anonymat de la communauté des fidèles, également public.

Le changement de statut et de destinataire a conféré à la *saeta* une dimension esthétique et artistique qui se manifeste, en premier lieu, dans le traitement musical du texte chanté. On a signalé en préambule que la hiérarchie ecclésiastique avait strictement réglementé le recours au lyrisme dans le culte, car la sacralité du texte se doublait d'une dimension jouissive due à la musique qu'il lui fallait absolument maîtriser. C'est pourquoi, dans les musiques sacrées, l'aspect jouissif de la musique a souvent été bridé par l'instauration de la prééminence de la parole, en soumettant l'élément profane à l'élément sacré, c'est-à-dire la musique au verbe. L'une des façons

¹³ Ce fut le cas à Séville avec Manuel Centeno et la Confrérie du Silence (ou *Archicofradía de los Antiguos Nazarenos*) : cf. A. Burgos, *Diccionario secreto de la Semana Santa*, op. cit., entrée *Saeta de la Cruz de Guía*.

de marquer cette suprématie de l'un sur l'autre est d'utiliser la technique de la cantilation (*canto llano recitado*), style d'exécution vocale intermédiaire entre la déclamation et le chant, qui relègue l'aspect mélodique à un rôle de second plan. En effet, le vers est souvent chanté sur une seule note, avec une inflexion en début ou en fin de phrase mélodique et quelques ornements mélismatiques, souvent assez pauvres. La *saeta* primitive nommée *cuarta de nuestro Padre Jesús el Nazareno*, chantée à Marchena, suit exactement ce traitement musical qui n'a pas vocation à plaire, mais à interpeller et à édifier¹⁴.

La *saeta flamenca* a, quant à elle, recours aux schémas mélodiques flamencos (*seguriya*, *martinete*) et à ses techniques interprétatives¹⁵, comme la multiplication des vers mélodiques et la surcharge en ornements mélismatiques, de sorte que la musique n'est plus bridée par le texte, mais contribue à sa mise en valeur en lui conférant une dimension lyrique et esthétique.

L'évolution de la *saeta* primitive à la *saeta flamenca* a également introduit des changements du point de vue littéraire.

Les *saetas* primitives, dont le but était d'inciter à la repentance et à la pénitence ou d'instruire, ont des textes sentencieux qui glorifient les mystères de la Passion et de la Mort du Christ, en insistant sur Son aspect divin par la narration de Ses actes miraculeux¹⁶ ou des textes narratifs qui évoquent le récit évangélique de la Passion.

Dans la *saeta flamenca*, en revanche, le Christ et la Vierge sont avant tout présentés sous leur aspect humain, dotés de caractéristiques anthropomorphiques qui font écho au saisissant anthropomorphisme des images. Dans la théâtralisation de la Passion faite par la *saeta flamenca*, c'est la douleur de la Mère et du Fils qui est mise en drame. La présentation du *Nazareno* et de la *Dolorosa* revêtus d'humanité — au sens propre comme au figuré, puisque les images sont habillées et animées par le portage —

¹⁴ La *cuarta de nuestro Padre Jesús el Nazareno*, datant du XVIIe siècle, fait partie du patrimoine musical de la confrérie du même nom. À la fin de la déclamation, un chœur énonce, à la façon d'une prière, le nom de l'Image titulaire « nuestro Padre Jesús el Nazareno », cf. *SAETAS MARCHENERAS, Origen y evolución de la Saeta*, Escuela de Saetas “Señor de la Humildad” de Marchena (Sevilla), colección Peña “Amigos del Flamenco” en Extremadura – Serie 99-1.

¹⁵ À propos de l'interprétation des chants flamencos et de ses techniques vocales, cf. M. García Plata ép. Gómez, *Le flamenco contemporain entre tradition et évolution : Camarón de la Isla (1969-1992)*, thèse de Doctorat réalisée sous la direction de M. S. Salaün, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, janvier 2000, tome I, « le modèle d'interprétation », p. 60 et « la voix comme moyen privilégié d'expression », p. 99.

¹⁶ « Hacía hablar a los mudos/ los demonios despidiendo/ a los ciegos daba vista/ resucitaba a los muertos », cf. *SAETAS MARCHENERAS, op. cit.*

permet d'exprimer la compassion envers leur souffrance et le désir de la partager par un processus d'identification¹⁷

Certaines *saetas flamencas* sont de véritables *piropos* (compliments) qui exaltent la beauté de la Vierge à laquelle le *saetero* — ou le commanditaire du chant — voue une dévotion particulière. D'autres sont l'expression de la fierté du *saetero* et de la communauté qu'il représente et font du Christ ou de la Vierge leur étendard, leur représentant aux yeux des autres confréries et communautés, comme, par exemple, la Vierge de la Macarena à Seville¹⁸ ou le Christ de l'Arrestation (*Prendimiento*), vénéré par les Gitans du quartier de Santiago, à Jerez¹⁹.

Cette identification entre la divinité et la communauté qu'elle est censée représenter apporte à ce chant religieux une dimension sociale qui n'existait pas dans les *saetas* primitives et qui constitue l'une des évolutions les plus remarquables, avec le traitement musical, de la *saeta* moderne²⁰.

Cette brève présentation de la *saeta flamenca* a montré que ce chant dévotionnel présente une étroite imbrication d'éléments profanes et sacrés.

Par la mélodie et les schémas interprétatifs, la *saeta* est la proche parente d'autres chants flamencos (*toná*, *seguiriya* et *martinete*) ; d'ailleurs, les *saeteros* ou *saeteras* sont souvent des *cantaores*. Elle serait une simple performance artistique si le texte, avec ses références spécifiques à la Passion ou aux images vénérées, et son rôle symbolique de communication avec le divin — incarné par l'image sainte —, ne lui conféraient une dimension sacrée. Cette sacralité explique les réticences des *saeteros* à chanter en l'absence d'images et en dehors du contexte de la Semaine Sainte. Car le temps de l'interprétation est un autre facteur qui contribue à la sacralisation de la *saeta*. On ne peut, en effet, entendre des *saetas in vivo* que pendant la période qui va du début du carême au dimanche de Résurrection.

¹⁷ « Para rezarte he venido / Y lo hago a mi manera / El corazón se me parte / Al ver tu cara de pena / Y te rezo con mi cante », *saeta* chantée par Ángel Vargas, *saetero* de Jerez, à *María Santísima de la O*, dans *SAETAS, cante de la Semana Santa Andaluza*, collection "Flamenco Vivo", Auvidis Ethnic, B 6785.

¹⁸ « Eres guapa y sevillana / De la Macarena la flor / En el cielo soberana / Eres la Madre de Dios / Y la estrella de la mañana », *saeta* de Rafael Ramos Antúnez, alias El Gloria, cf. « Eres guapa y sevillana » Saeta de El Gloria, dans *Voces flamencas de Andalucía*, antología por provincias del cante flamenco, Unicaja, vol. 3.

¹⁹ « Gitanos de Santiago / Cantan y lloran a un tiempo / Por sentir la misma pena / Que Tú llevas Prendimiento », *saeta* traditionnelle des Gitans du quartier de Santiago à Jerez, dans J. de la Plata, *La saeta. La pasión de Cristo según la canta el pueblo andaluz*, Jerez de la Frontera, Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces, 1984, p. 50.

²⁰ Pour une analyse plus détaillée des changements musicaux et littéraires, ainsi que de l'introduction d'une dimension sociale dans la *saeta*, cf. M. Gómez-García Plata, « La Passion selon les Andalous : La *saeta flamenca* ou chanter pour le *Nazareno* et la *Dolorosa* », *Pandora*, revue du Département d'Études hispaniques et hispano-américaines, Université de Paris 8, n°4/ 2005 : *Sacré / Sacralité*, p. 35-49.

Le carême est un temps de préparation pour les *saeteros*, mais aussi pour les autres acteurs qui ont un rôle essentiel dans la mise en scène de la Semaine Sainte andalouse, les *costaleros*, les porteurs du *paso* (appelés aussi *cargadores* selon leur tradition du portage)²¹. Plus qu'un temps de préparation spirituelle, c'est un temps de préparation physique et technique à la performance que les uns et les autres devront réaliser le moment venu.

Les *costaleros* (entre une vingtaine et une quarantaine d'hommes²² selon le poids du *paso*) vont s'entraîner²³ sur le parcours, avec la superstructure du char sur laquelle sont disposés des sacs de pierres d'un poids équivalent à celui qu'il aura le jour du défilé processionnel. Ils doivent, en effet, s'habituer à coordonner leur pas, adopter différentes cadences et apprendre à manipuler leur fardeau, afin d'éviter les écueils qu'ils rencontreront (ruelles étroites, balcons, etc.) et de lui impulser différents mouvements.

Les *saeteros* se préparent en participant à des concours de *saetas*²⁴ ou à des réunions, organisés par les *peñas flamencas* (parfois en collaboration avec des confréries), dont les locaux sont décorés pour les circonstances avec des rideaux violets, des reproductions d'images saintes, etc. Ces concours ont aussi pour but d'actualiser la tradition *saetera*, de la transmettre et de découvrir de nouveaux interprètes, le gagnant étant, la plupart du temps, invité à interpréter une *saeta* en contexte, c'est-à-dire depuis un balcon sur le parcours d'un défilé processionnel.

La sacralisation définitive de la *saeta* intervient au moment de son interprétation, lors de la célébration de la Semaine Sainte.

La *saeta*, contrairement à d'autres chants de la Passion, issus d'autres traditions populaires — ceux de Sardaigne par exemple — n'est pas interprétée dans un espace sacré, mais dans la rue, sur le parcours du défilé processionnel et à la porte de l'Église, à la sortie, mais surtout lors du retour au temple des images sacrées. Ce sont les facteurs espace, temps, interprétation et réception qui confèrent à la *saeta* cette dimension

21. Les différentes traditions de portage sont expliquées sur le site : <http://garaje.ya.com/lawebdeltrabajo/carga.htm>

22 La majorité des équipes de *costaleros* est composée d'hommes, plus rarement de femmes, mais cela existe. En revanche, la mixité des porteurs n'est pas encore bien admise par les confréries et la hiérarchie ecclésiastique. Cette année, l'évêque de Cordoue, soutenu par la confrérie titulaire de l'image, a interdit à deux femmes de faire partie d'une équipe de *costaleros*, cf. « Una cofradía veta a dos costaleras para evitar "posturas soeces" », *El País*, 22-03-2007.

23 Les *costaleros*, qui ont adopté l'Internet, annoncent les jours d'entraînement sur leurs blogs et pages web, cf. <http://latrabajadera.blogcindario.com/2007/02/01621-ensayos-para-este-fin-de-semana.html>

24 La plupart des villes et villages andalous organise, depuis quelques années, des concours de *saetas*. Parmi les plus prestigieux, par leur ancienneté, ceux organisés par la *Peña flamenca la Buena Gente* et la *Peña Flamenca Los Cernícalos* de Jerez de la Frontera (Cadix), cf. <http://www.deflamenco.com/sitios/sitios.jsp?sitio=20&p=s>

sacrée. Or, cette conjonction de facteurs n'a lieu précisément que dans la rue, lorsque tous les acteurs sociaux de la scénographie rituelle de la Semaine Sainte andalouse se trouvent réunis : les confréries dans la pompe de leur défilé de pénitence, les *costaleros*, le *saetero* et le public, extrêmement divers dans ses origines sociales ou ethniques, qui apparaît comme une masse humaine trans-sociale.

S'il y a bien une caractéristique de la Semaine Sainte andalouse, c'est la massification de son assistance, en particulier de la plus emblématique de toute, la Semaine Sainte sévillane. Dans les chroniques et descriptions²⁵ de cette célébration religieuse, on retrouve assez souvent la comparaison qui assimile le *paso* à un bateau naviguant sur une marée humaine. C'est d'ailleurs l'impression qu'éprouve le néophyte qui assiste pour la première fois à cette fête religieuse. Cette massification, comparable à celle de certaines manifestations sportives (matches de football) ou festives (corridos), est, selon l'anthropologue S. Rodríguez Becerra, emblématique de l'importance que les Andalous accordent à cette célébration liturgique²⁶.

Si la fête est traditionnellement un événement où s'opère une dissolution symbolique de l'hétérogénéité sociale dans l'unité de la communauté culturelle²⁷, il existe néanmoins une relation dialectique entre l'assistance et les différentes confréries qui défilent, selon l'appartenance sociale de ces dernières et la popularité de leurs images titulaires. À Séville, la différence fondamentale entre les confréries est d'ordre socio-topographique. Celles du centre-ville sont liées à la bourgeoisie et à l'aristocratie ; elles se veulent sérieuses et austères, et font leur défilé de pénitence en tenue de deuil, avec peu ou pas d'accompagnement musical. En revanche, celles des quartiers périphériques, Triana ou la Macarena, ont un ancrage social beaucoup plus populaire²⁸. On retrouve à différents degrés cette différence socio-topographique entre les confréries dans les autres villes et villages andalous.

Cette relation entre la confrérie et l'assistance aura une incidence directe sur sa composition sociale, dont la dominante aristocratique, bourgeoise ou populaire variera légèrement. Cette variation est observable selon le temps du parcours du défilé

²⁵ « Las seis cofradías que componen la nómina de la madrugá de Sevilla están en la calle desde las cuatro de esta madrugada y decenas de miles de personas han desafiado al frío invernal de esta noche de primavera para ir a contemplar los cortejos », *El País*, 06/04/2007 ; « La recoleta plaza de San Marcos acoge, poco antes de las 6:30 de la tarde, un río de gentes. Sale la Cena de la iglesia parroquial del mismo nombre. Hermandad Sacramental que nos muestra el misterio de la instauración por Jesús del Santo Sacramento de la Eucaristía », <http://www.jerez2020.com/aaFlira/CRoLun.htm>

²⁶ S. Rodríguez Becerra, « La religión de los andaluces », in *La Sociedad andaluza*, E. Moyano Estrada y M. Pérez Yruela (coords.), Córdoba, Instituto de Estudios Sociales de Andalucía, IESA-CSIC, 2002, p. 166.

²⁷ S. Rodríguez Becerra, « Fiestas y antropología en Andalucía », *Revista de Patrimonio Cultural*, Dirección de Bibliotecas, Archivos y museos, n° 38, Año X, verano 2006, p. 1.

²⁸ Cf. *Semana Santa en Sevilla*, CD-Rom, Redox, 1997.

processionnel : plus le temps de parcours²⁹ est long, plus la popularité de l'image tutélaire est grande et plus la dimension populaire et donc festive qui accompagne le défilé processionnel est prononcée. Cette particularité explique la disparité qui existe, par exemple, entre le temps du défilé processionnel de la Confrérie du Silence qui dure 4h30 et celui de la Confrérie de la Macarena qui se déroule sur 11h30³⁰.

Pour les confréries de pénitence, qui ont fait vœu de culte public à la Passion du Christ, ainsi que pour les tenants de l'orthodoxie religieuse, la célébration de la Semaine Sainte, marquée par les défilés de pénitence, n'est pas une fête ni un spectacle, mais un acte de foi collectif. Que la réception de cet acte de foi ait lieu dans un espace public ouvert, la rue³¹, et non dans les enceintes sacrées d'un temple est, à leur yeux, problématique. Pour eux, la rue et la multitude des assistants, composée de fidèles, mais aussi de non-croyants, simples badauds ou touristes curieux, présentent deux dangers : le spectacle et le divertissement qui peuvent déborder la célébration liturgique et l'acte de foi collectif³². Or, la célébration liturgique de la Semaine Sainte andalouse est d'une certaine façon un spectacle rituel ou une célébration spectaculaire³³ avec ses défilés de pénitents portant en procession ces authentiques œuvres d'art de sculpture et d'orfèvrerie que sont les *pasos*, l'ensemble du cortège formant une composition plastique et scénographique.

Dans la mise en scène religieuse du défilé de pénitence, les *costaleros* ont une fonction essentielle dans la dimension visuelle. Ce sont ces acteurs anonymes — ils sont sous le *paso* recouvert par un rideau de velours sombre, guidés par un contremaître (*capataz*) — qui, par la cadence et les mouvements de leur portage, vont animer, donner vie aux images en créant l'impression que le *Nazareno* avance seul portant sa croix, ou en faisant osciller le dais des chars de la Vierge. Ce sont eux aussi qui vont être

²⁹ Le jour, l'horaire et le parcours du défilé de pénitence de chaque confrérie sont déterminés par les autorités religieuses de la ville. Ces informations sont publiées dans des brochures distribuées par les autorités civiles et religieuses ainsi que sur les sites Internet des confédérations de confréries, par exemple à Séville sur la page : <http://www.hermandades-de-sevilla.org/index2.htm>

³⁰ Cf. <http://www.hermandades-de-sevilla.org/galeria/itinerarios.htm>

³¹ La tradition du défilé processionnel de la Semaine Sainte dans l'espace social public a pour origine la volonté contre-réformiste de faire de la rue un temple, cf. J. Rodríguez Mateos, *La ciudad recreada. Estructura, valores y símbolos de las hermandades y cofradías de Sevilla*, Sevilla, Diputación, 1998, p. 272.

³² I. Moreno Navarro, *La Semana Santa de Sevilla. Conformación, mixtificación y significaciones*, Sevilla, Biblioteca de temas sevillanos, 1986, p. 54-55.

³³ On note une contradiction dans la conception de la célébration de la Semaine Sainte par les confréries, parmi lesquelles on trouve beaucoup de tenants de l'orthodoxie religieuse. Si, dans leur discours officiel, ils considèrent cet événement uniquement dans sa dimension religieuse et non spectaculaire, ils mettent à la vente, cependant, des places assises et des loges (*abono de palcos y sillas*) sur un tronçon du parcours, appelé *Carrera oficial* ; à Séville, ce tronçon va du quartier de *La Campana* à la cathédrale en passant par la rue *Sierpes*, cf. <http://www.hermandades-de-sevilla.org/galeria/sillasypalcos.htm>

applaudis lorsque le *paso* parviendra à franchir un portique ou à négocier les virages dans les ruelles étroites des centres-villes (à Séville ou à Cadix, par exemple)³⁴.

Les *saeteros*, quant à eux, sont les acteurs principaux de la mise en scène musicale, jouant un rôle de premier plan bien plus important que celui des ensembles de cuivres et de percussions qui accompagnent le défilé des confréries en interprétant des marches processionnelles. Cette primauté des uns sur les autres est remarquable par le fait que lorsque le *saetero* fait retentir sa voix, aux premières notes de son chant, l'ensemble instrumental arrête de jouer³⁵.

On a vu précédemment que l'acquisition d'une dimension lyrique et artistique par la *saeta*, lors de son appropriation par la tradition populaire, a fait émerger le *saetero* — ou la *saetera*, car il y a dans ce domaine une importante représentation féminine — de la multitude des assistants aux défilés processionnels. Il ne fait donc pas partie d'une confrérie, même si certaines, pour rendre hommage à leurs images titulaires, louent les voix des meilleurs interprètes en commanditant des *saetas*.

La consolidation du statut de *saetero* s'est matérialisée dans l'espace public par un changement de place : de la rue où il n'était qu'un membre de plus de l'assistance, il est monté au balcon des maisons devant lesquelles passent les cortèges processionnels. Ce balcon est une sorte de pupitre symbolique de chantré d'où le *saetero* va clamer son chant-prière³⁶. Cette position en hauteur lui permet aussi de s'exprimer au nom de sa communauté — les dévots d'une image particulière, son quartier, son groupe social ou ethnique — dont il se fait le porte-parole. Par son chant, il devient l'intermédiaire, l'intercesseur, en quelque sorte, entre le divin et la communauté dévotionnelle, sociale ou ethnique qu'il représente³⁷. Il est donc l'élément fédérateur de la cohésion culturelle

³⁴ « La Macarena ha salido de su basílica casi a las dos de la madrugada [...], con los costaleros meciendo el paso en una larguísima y hermosa *chicotá* » ; « El Gran Poder, [...] con ese paso tan característico que le imprimen sus costaleros, que hace que parezca que camina hacia la cruz, ha puesto en pie a la Campana », « Las seis hermandades de la “madrugá” desfilan por Sevilla en una noche fría », *El País*, 06/04/2007. *Chicotá* : trayecto recorrido por un paso entre parada y parada, esto es, entre *levantá* y *arriá*. *Arriá* : acción y efecto de bajar un paso por parte de los costaleros que lo llevan al final de una *chicotá*. *Levantá* : acción y efecto de levantar un paso los costaleros para iniciar su desplazamiento durante la *chicotá*, cf. A. Burgos, *Diccionario secreto de la Semana Santa*, op. cit.

³⁵ Dans le disque *SAETAS, cante de la Semana Santa Andaluza*, collection “Flamenco Vivo”, Auvidis Ethnic, B 6785, qui comporte des *saetas* enregistrées en contexte, on peut entendre cette interruption de l'ensemble instrumental par la voix du *saetero*.

³⁶ F. Morales Padrón, *Apócrifo sevillano*, Sevilla, Guadalquivir, 1992, p. 34 : « Parado el paso, ha sonado una saeta. Lo patético de la masa se expresa a través de ella, que es como la voz individual de la muchedumbre transida ».

³⁷ La rétribution financière qui entre en jeu pour les *saetas* commanditées — par les confréries ou par un fidèle ayant fait un vœu — n'est pas contradictoire avec l'expression de la dévotion, justement en raison de cette fonction d'intermédiaire entre le divin et les fidèles qui louent les services du plus doué d'entre eux. Quant aux *saeteros*, ils affirment qu'ils font payer le déplacement et non le chant. Par ailleurs, il ne faut pas oublier que lorsque les fidèles se sont approprié ce chant dévotionnel, c'était, à l'origine, pour demander l'aumône.

de la communauté des assistants et l'acteur principal du rituel, entendu, ainsi que le définissent les sciences humaines, comme un cérémonial dont le protocole a pour but d'articuler la communication entre les acteurs sociaux dont certains sont des êtres de ce monde-ci et d'autres, des êtres de l'autre monde³⁸.

La réception de la *saeta*, dans son contexte spécifique, contribue donc à sa sacralisation. Or, cette sacralisation en dehors des enceintes d'un temple pose, à nouveau, problème aux institutions religieuses qui ne peuvent intervenir directement pour fixer une version canonique du rituel. Après avoir été dépossédées du chant dévotionnel, elles le sont de son rituel de réception.

Les *saeteros* interprètent généralement des *saetas* à l'adresse des images à la sortie du temple du cortège procesionnel, pendant son parcours et à son retour. L'interprétation et la réception de la *saeta* obéissent à un rituel qui s'est consolidé tout au long du XXe siècle comme en témoignent les différentes chroniques de la Semaine Sainte de 1900 à nos jours³⁹.

Le *paso*, avec la ou les images, porté par l'équipe de *costaleros* guidés par un contremaître (*capataz*) défile sur le parcours officiel avec son cortège au son des tambours et d'un ensemble de cuivres. Puis une voix s'élève : elle fait taire l'ensemble instrumental et tente de s'imposer au milieu du brouhaha de la multitude, entonnant le prélude d'une *saeta*⁴⁰. Aux premières notes, le contremaître — préalablement averti des endroits où se situent les *saeteros* tout au long du parcours⁴¹ — donne l'ordre aux porteurs de s'arrêter pour que l'image « écoute » l'hommage qui lui est adressé. La foule se tait également et écoute avec recueillement l'interprétation de la *saeta*, ce qui ne l'empêche pas de la ponctuer d'un *olé* à la fin d'un vers mélodique d'exécution difficile comme elle le fait lorsqu'elle écoute des chants flamencos. À la fin du chant, la foule hétéroclite, dévots, fidèles, simples badauds ou touristes, explose en applaudissements et en *olés*. Le contremaître donne l'ordre aux porteurs de reprendre leur fardeau pour continuer le défilé procesionnel, mais ceux-ci font mine de désobéir

³⁸ J. Cuisenier, *Penser le rituel*, Paris, PUF, 2006, p. 27.

³⁹ Cf. J. L. Ortiz Nuevo, *¿Quién me presta una escalera? Origen y noticias de Saetas y Campanilleros en el siglo XIX*, op. cit., p. 161-166 ; « Las seis hermandades de la “madrugá” desfilan por Sevilla en una noche fría », *El País*, 06/04/2007 ; l'hémérothèque du site Artesacro.org : <http://www.artesacro.org/hemerotecabus.asp>

⁴⁰ J. M. de Mena, *Cristo andando por Sevilla. Claves para entender la Semana Santa Sevillana*, Barcelona, Plaza & Janes, 1992, p. 19 : « Y de repente en mitad de la noche sevillana, [...] la multitud ruidosa y bullanguera hace un silencio que se puede cortar con un diamante, como un vidrio fino y transparente. Alguien va a cantar una saeta. Todos miran hacia el balcón al que se asoma el perfil de una mujer. La banda de música que acompaña la procesión enmudece ».

⁴¹ Les *saeteros*, dont l'intervention est prévue, sont toujours situés aux balcons pendant le parcours du cortège. Les *saeteros* spontanés profitent d'une pause des porteurs pendant le parcours — qui dure généralement quelques heures et se déroule sur plusieurs kilomètres — ou bien chantent au retour de la procession au temple pour ne pas ralentir le cortège et compromettre les autres processions.

imprimant de cette façon un balancement au char, « mecer el paso » étant le terme exact, ce qui crée l'impression que l'image « danse » en signe de joie et d'approbation de l'hommage qu'elle a reçu. Il se produit alors une sorte de communion eucharistique entre l'image tutélaire, incarnation du divin, de l'être sacré, et l'assistance, dont l'hétérogénéité sociale ou ethnique est dissoute dans la communauté de ses dévôts, qui lui manifeste sa dévotion ou son attachement dans la liesse. Ces manifestations d'exaltation et transports d'enthousiasme se répètent à chaque interprétation d'une *saeta* tout au long du parcours du cortège, ce qui explique que le défilé des images les plus populaires durent plus d'une dizaine d'heures. Pour certains cortèges processionnels, comme celui du Christ de l'Arrestation (Cristo del Prendimiento) à Jerez, auquel la communauté gitane de cette ville voue une grande dévotion, le retour au temple de l'image tutélaire est complètement débordée par la fête où s'entremêlent l'interprétation de *saetas* et de *bulerías* (chant de fête flamenco) pour retenir le Christ⁴².

Les *vivas*, *olés*, compliments (*piropos*) et applaudissements sont les signes extérieurs de la frénésie ressentie par la population qui exprime sa liesse comme elle le fait lors des fêtes *flamencas* ou des corridas, de sorte que certaines chroniques de Semaine Sainte, par la similitude du vocabulaire employé (« poner en pie », « fuerte aplauso », « ovación »), font penser à des chroniques taurines. Cette particularité montre que la population andalouse n'a pas un comportement spécifique pour la fête religieuse, différent de celui de la fête profane.

La célébration de la Semaine Sainte andalouse avec sa dimension festive et jouissive réunit donc les caractéristiques de la célébration religieuse comme rassemblement tumultueux et massif, générateur d'exaltation telle que l'avait définie E. Durkheim⁴³.

L'exposition du rituel de l'interprétation de la *saeta* dans son contexte montre que la population andalouse a complètement intégré les pratiques religieuses que l'Église lui a dictées depuis le XVI^e siècle : la dévotion, proche de l'iconolâtrie⁴⁴, aux images sacrées, les célébrations religieuses massives dans un espace public, les chants dévotionnels et la théâtralisation des Saints mystères de la Passion et de la Mort du

⁴² Cf. C. Pasqualino, *Dire le chant, les Gitans flamencos d'Andalousie*, Paris, CNRS Éditions, la Maison des Sciences de l'Homme, 1998, « La danse du Captif », p. 178. Dans le disque *SAETAS, cante de la Semana Santa Andaluza*, collection "Flamenco Vivo", Auvidis Ethnic, B 6785, qui comporte des *saetas* enregistrées en contexte, on peut entendre, pour la piste 11, une *saeta* chantée par Curro de la Morena, au retour au temple, cette ambiance festive avec les *olés*, des *palmas*, les voix d'autres *saeteros*.

⁴³ E. Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 1990, p. 307-317.

⁴⁴ La représentation des images sacrées est omniprésente dans la vie quotidienne andalouse. Sur différents supports — papier, toile, carreau de céramique —, on peut les voir dans la rue, les établissements publics, les commerces, les bars, dans les intérieurs des particuliers, sur les tableaux de bord des voitures, portées en médaillons ou sur les porte-clés, etc.

Christ. Cependant cette appropriation est devenue, au fil des siècles, une façon, pour les Andalous, d'exprimer leur religiosité et leur identité, à travers le rôle joué par la *saeta* moderne et son rituel de réception. Par la musique, la *saeta* qui, au départ, n'était qu'un chant dévotionnel assez sobre, a pu être investie d'une dimension qui permet l'expression d'une religiosité populaire et festive. Par les textes, les *saeteros*, représentants de l'assemblée des fidèles — entité religieuse —, mais aussi de la société andalouse (un quartier, un groupe ethnique, un groupe social) — entité profane —, ont pu donner à leur chant une dimension socioculturelle et de ce fait, identitaire. C'est pourquoi, assister à la Semaine Sainte, aller voir le défilé des confréries et écouter les *saetas* est un comportement religieux, certes, mais surtout culturel. On y participe en tant qu'Andalou et mêmes les non-croyants l'acceptent et le défendent comme quelque chose qui leur est propre, comme une composante de leur identité⁴⁵.

Grâce à la *saeta* et à sa réception, une grande majorité de la population, qui n'est pas membre d'une confrérie prenant part aux cortèges (pénitents, porteurs de char), participe de la célébration de la Semaine Sainte et ce sont les manifestations d'enthousiasme et les transports de joie de l'assistance qui donnent à cette fête chrétienne sa spécificité andalouse et qui la singularisent en Espagne, mais aussi dans le monde.

La *saeta* permet à des acteurs sociaux, relégués au second plan par les confréries, non seulement d'exister, mais encore de jouer un rôle essentiel. C'est le cas des femmes. Alors que les éléments masculins d'une confrérie occupent les fonctions honorifiques, portent publiquement les images saintes, et peuvent, lors du défilé processionnel, accomplir leur pénitence masqués en revêtant le costume de *nazareno*, les femmes sont chargées des tâches subalternes : habiller les images et décorer le *paso* pour le défilé processionnel. Or, parmi les meilleures voix de la *saeta*, on compte beaucoup de *saeteras* qui, par leur talent, sont aussi reconnues que les hommes et certaines, telles que La Niña de la Alfafa, à Séville, Encarnación Marín La Sallago ou María Valencia La Serrana, sont passées à la postérité.

La dimension festive qu'apporte la réception de la *saeta* à la célébration religieuse fait de la Semaine Sainte andalouse la première grande fête populaire du printemps où se mêlent trois niveaux de significations : le sacré, le métaphysique et le social, comme l'avait souligné l'anthropologue andalou, I. Moreno Navarro⁴⁶. On y commémore, certes, des faits historico-religieux essentiels à la religion chrétienne, la Passion et la

⁴⁵ A. Arrebola Sánchez, *La saeta. El cante hecho oración*, op. cit., p. 49.

⁴⁶ I. Moreno Navarro, *La Semana Santa de Sevilla. Conformación, mixtificación y significaciones*, op. cit., p. 229.

Mort du Christ, mais de façon beaucoup plus symbolique et métaphysique, elle représente la dialectique entre la vie et la mort et le triomphe annuel et renouvelé de la première sur cette dernière. Grâce au rôle fédérateur de son rituel de réception, la *saeta* permet l'intégration à la célébration de l'ensemble des acteurs sociaux de la ville.

La *saeta* n'est pas le produit d'une culture de masse à proprement parler, puisqu'elle n'est pas le produit d'une industrie culturelle : les enregistrements de *saetas* ne représentent qu'une infime partie de la discographie *flamenca* et il y a très peu de possibilités de l'écouter, autrement dit de la « consommer » en dehors de la Semaine Sainte. En revanche, elle est, comme on l'a vu, le produit d'une culture populaire qui, lors de sa production, rencontre une réception massive, ce qui en fait un chant dévotionnel unique en son genre.

Cependant, le paradoxe entre la grande popularité de la *saeta* et la rareté de sa diffusion, et donc de sa consommation, limitée au contexte de la Semaine Sainte, trouve, dans les médias modernes et l'Internet en particulier, un point de conciliation.

Les sites hébergeurs de vidéos, youtube ou dailymotion, où les usagers peuvent mettre en ligne des vidéos personnelles rencontrent un certain succès auprès des amateurs de *saetas*. Ce moyen audiovisuel permet, en effet, de restituer le chant et son rituel de réception. Ces amateurs de *saetas* qui enregistrent avec leur téléphone portable ou leur appareil numérique la *saeta* interprétée dans leur quartier au passage de leur image tutélaire (comme l'indiquent les commentaires qui accompagnent la vidéo) se transforment par là même en diffuseur de la *saeta*, exposant de leur identité qu'ils montrent à l'échelle mondiale comme en témoignent les commentaires laissés par les autres utilisateurs de ce média. Les blogs, journaux personnels en ligne, permettent aux passionnés de la Semaine Sainte de devenir des journalistes chroniqueurs où ils diffusent leurs propres images, commentaires et vidéos de leur Semaine Sainte.

Mercedes GÓMEZ-GARCIA PLATA
Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III

BIBLIOGRAPHIE

ARREBOLA SÁNCHEZ, A., *La saeta. El cante hecho oración*, Málaga, Editorial Algazara, 1995.

- BURGOS, A., *Diccionario secreto de la Semana Santa*, Sevilla, El Mundo Andalucía, 1989.
- CUISENIER, J., *Penser le rituel*, Paris, PUF, 2006.
- DURKHEIM, E., *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 1990.
- DURÁN BONILLA, F., "Cantos y cantes de la Saeta", dans *La saeta flamenca*, *Revista del Candil* n° 85, Enero-febrero 1993.
- El cantar de los cantares andaluces : cinco estudios sobre la saeta*, *Revista de Flamencología*, Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera, Año VII, n° 15, 1° Semestre 2002 :
- MÁS Y PRAT, B., "Las saetas", in *La Tierra de María Santísima* [1878].
 - COLOMA, P. L., "Extrañas y lúgubres melodías que con tanta propiedad llaman en Andalucía saetas", *Juan Miseria* [1873].
 - FERNÁNDEZ GARCÍA, P. J., "Saeta y religiosidad popular, su presencia en Jerez".
 - PLATA, J. de la, "La Saeta, oración cantada de la religiosidad popular andaluza".
 - RODRÍGUEZ COSANO, R., "Evolución de la saeta Jerezana".
- GARCÍA PLATA, ép. GÓMEZ, M., *Le flamenco contemporain entre tradition et évolution : Camarón de la Isla (1969-1992)*, thèse de Doctorat réalisée sous la direction de M. S. Salaün, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, janvier 2000, 2 tomes.
- GARCÍA PLATA, ép. GÓMEZ, M., « La Passion selon les Andalous : La saeta flamenca ou chanter pour le Nazareno et la Dolorosa », *Pandora*, revue du Département d'Études hispaniques et hispano-américaines, Université de Paris 8, n°4/ 2005 : *Sacré / Sacralité*, p. 35-49.
- La Saeta : Escritos de José María Sbarbi y Antonio Machado y Álvarez, Demófilo (1880) ; Colección de Agustín Aguilar Tejera (1928)*, introducción de R. López Fernández, Sevilla, Portada Editorial, colección Biblioteca Flamenca, 1998.
- « Las seis hermandades de la "madrugá" desfilan por Sevilla en una noche fría », *El País*, 06/04/2007.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, R., *La saeta*, Sevilla, Grupo Andaluz de Editores, colección "Cosas de Sevilla", n° 6, 1981.
- MENA, J. M. de, *Cristo andando por Sevilla. Claves para entender la Semana Santa Sevillana*, Barcelona, Plaza & Janes, 1992.
- MORALES PADRÓN, F., *Apócrifo sevillano*, Sevilla, Guadalquivir, 1992.
- MORENO NAVARRO, I., *La Semana Santa de Sevilla. Conformación, mixtificación y significaciones*, Sevilla, Biblioteca de temas sevillanos, 1986.
- MELERO MELERO, M. L., *Las saetas. Diversidad tipológica y realidad socio-cultural*, Marchena, Ayuntamiento de Marchena, 1995.
- PLATA, J. de la, *La saeta. La pasión de Cristo según la canta el pueblo andaluz*, Jerez de la Frontera, Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces, 1984.
- PASQUALINO, C., *Dire le chant, les Gitans flamencos d'Andalousie*, Paris, CNRS Éditions, la Maison des Sciences de l'Homme, 1998.
- ORTÍZ NUEVO, J. L., *¿Quién me presta una escalera? Origen y noticias de Saetas y Campanilleros en el siglo XIX*, Sevilla, Signatura de Ediciones de Andalucía, 1997.
- POIZAT, M., *Variations sur la voix*, Paris, Anthropos, 1998.

- RODRÍGUEZ BECERRA, S., « La religión de los andaluces », in *La Sociedad andaluza*, E. Moyano Estrada y M. Pérez Yruela (coords.), Córdoba, Instituto de Estudios Sociales de Andalucía, IESA-CSIC, 2002.
- RODRÍGUEZ BECERRA, S., « Fiestas y antropología en Andalucía », *Revista de Patrimonio Cultural*, Dirección de Bibliotecas, Archivos y museos, n° 38, Año X, verano 2006.
- RODRÍGUEZ MATEOS, J., *La ciudad recreada. Estructura, valores y símbolos de las hermandades y cofradías de Sevilla*, Sevilla, Diputación, 1998.
- Semana Santa en Sevilla*, CD-Rom, Redox, 1997.
- « Una cofradía veta a dos costaleras para evitar "posturas soeces" », *El País*, 22-03-2007.

PUBLICATIONS EN LIGNE ET SITES INTERNET

Sites de chroniques de Semaine Sainte :

<http://www.jerez2020.com/aaFlira/CRoLun.htm>

<http://www.artesacro.org/hemerotecabus.asp>

Portails des confréries religieuses andalouses :

<http://www.cadizcofrade.net/varios/enlaces.htm>

<http://www.hermandes-de-sevilla.org>

Pages Internet des porteurs de char (*costaleros y cargadores*) :

<http://garaje.ya.com/lawebdeltrabaja/carga.htm>

<http://latrabajadera.blogcindario.com/2007/02/01621-ensayos-para-este-fin-de-semana.html>

Site d'informations sur les concours de *saetas* :

<http://www.deflamenco.com/sitios/sitios.jsp?sitio=20&p=s>

SÁNCHEZ HERRERO, J., *La evolución de las hermandades y cofradías desde sus momentos fundacionales a nuestros días*, <http://www.hermandades-de-sevilla.org/hermandades/historiahermandades.htm>

DISCOGRAPHIE

SAETAS, cante de la Semana Santa Andaluza, collection "Flamenco Vivo", Auvidis Ethnic, B 6785.

SAETAS MARCHENERAS, Origen y evolución de la Saeta, Escuela de Saetas "Señor de la Humildad" de Marchena (Sevilla), colección Peña "Amigos del Flamenco" en Extremadura – Serie 99-1.

« Eres guapa y sevillana », *Saeta* de El Gloria, *Voces flamencas de Andalucía*, antología por provincias del cante flamenco, Unicaja, vol. 3

Regards sur la réception : la culture de masse, pour qui ? Pour quoi faire ?

Dans le cadre des études de la culture de masse, populaire, commerciale ou médiatique – quel que soit le terme choisi – il est relativement aisé d'examiner les productions culturelles et leurs conditions de production. L'analyse de contenu et celle des industries culturelles sont, en effet, un pan important de l'histoire des médias, ainsi que du vaste ensemble nommé en France « histoire culturelle », ou des perspectives développées par les *Cultural Studies*, en particulier dans leurs prolongements nord-américains. Dans tous ces cas, l'objet est là, délimitable, identifiable et les outils d'analyse semblent évidents. Mais derrière cet intérêt pour le produit et le producteur, subsiste la question de la réception du premier par le public. Les procédures de consommation et de réception demeurent en grande partie une zone d'ombres ; d'autre part, les deux termes présupposent qu'il y a un émetteur et un récepteur, deux fonctions distinctes, qui permettent de conclure à une passivité du second qui occulte la complexité de ce processus. Cette vision d'une masse inerte et amorphe transparaît dans les visions apocalyptiques habituellement évoquées. Elle accorde implicitement une toute puissance aux médias qui véhiculent et produisent cette culture, voire, parfois, une sorte de machiavélisme. Elle proclame par dessus tout l'idée d'une imprégnation inéluctable de ces produits, qui ne sauraient être consommés et reçus que d'une façon univoque.

Progressivement cependant, le regard porté sur cette culture, en tant que produit et système de consommation, s'est nuancé grâce à des concepts tels que l'adaptation ou le détournement. Au cours des années 80, à cette réception « oblique » s'est ajouté un nouveau principe de réception : le plaisir. Cette difficulté intrinsèque à identifier les

types de réception et ses ressorts nous contraint donc à une forme de contournement grâce à d'autres lectures, susceptibles de restituer la complexité de ces échanges, complexité due, en particulier, à la porosité croissante des catégories culturelles.

Visions de la réception

Discours apocalyptique et impuissance inavouée caractérisent, pour parler de façon provocante, les premières analyses de la réception. D'une façon que l'on peut, aujourd'hui, juger manichéenne, les chercheurs ont, dans un premier temps, condamné ces produits et leurs consommateurs en raison de ce qu'ils identifiaient comme de la passivité et une soumission à une hégémonie idéologique et économique. Que ce soit à travers l'école de Francfort ou en raison des spécificités des intellectuels français, le péché originel attaché à cette consommation conduit à envisager celle-ci comme un englobement ou une digestion, ce qui laisse rêveur sur la conception sous-jacente des masses, animales ou infantiles.

La question de la culture de masse est donc, à la fois, un objet et un discours. Umberto Eco transpose celui-ci, en 1964, sous la forme d'une lutte des «apocalyptiques» contre les «intégrés»¹. Les premiers dénoncent la faillite de la culture et sa réduction à l'état de marchandise, les seconds, plus complaisants, font de la culture de masse le garant de la démocratie à l'ère de la massification.

Dans la logique de cette analyse, la production culturelle de masse se réduit à une recette dont le déchiffrement serait possible, puisqu'elle reposerait sur des structures définies et répétitives. Cette répétition de structures aurait pour but l'imposition de normes et des modèles sociaux. Cela ne suffit cependant pas caractériser entièrement ces œuvres, car cette production et diffusion industrielles ne sont qu'un aspect de leur spécificité. Par ailleurs, les termes « culture de masse » ou « culture populaire » occultent le fait qu'en réalité ces produits s'adressent le plus souvent à un collectif beaucoup plus ample, dans lequel la proportion des classes moyennes est importante.

Le discours apocalyptique de l'après-guerre, qui perdure sous des formes différentes, ne saurait faire oublier qu'il est plus ancien et surgit dans le Nord de l'Europe, où le phénomène de culture industrielle est antérieur par rapport à l'Espagne,

¹ Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1968 [édition italienne, 1965].

dès la première moitié du XIXe siècle. La critique virulente de la culture de masse serait donc contemporaine de sa naissance. Il y aurait d'ailleurs une histoire de la condamnation à faire, au fil des métamorphoses du thème de la « mauvaise culture » dans lequel coexistent la réaction des élites dépossédées de l'usage culturel exclusif et celle des progressistes qui la redoutent comme un instrument de contrôle social et de propagande.

Le premier obstacle à l'étude de la réception de ces productions culturelles serait donc généré par cette position, qui est une sorte d'impuissance à la penser. Il s'agit davantage de présupposer des effets sur le public que de concevoir une action ou une réaction de celui-ci. Les études sur les contenus explicites, les chiffres de vente ou la diffusion sont insuffisantes et certains chercheurs prennent conscience de la difficulté posée par cette perception. Mattelart cite dans *Penser les médias* la lettre d'un chercheur colombien, Martin Barbero, qui lui fait état de son trouble, au cours d'une étude sur le cinéma populaire, provoqué par les réactions du public devant un mélodrame² :

Pendant le reste de la projection, je regardais ces hommes, émus aux larmes, « vivant » le drame avec un plaisir formidable... et à la sortie je me posai la question : « Qu'est-ce que le film que j'ai vu a à voir avec le film qu'ils ont vu ? » puisque ce qui me procurait tant d'ennui leur procurait tant d'enchantement. Qu'y avait-il là qu'ils voyaient que ne je ne voyais pas ? Et de quelle utilité peut leur être ma « lecture idéologique », même si j'arrive à la traduire dans leurs mots, puisque cette lecture sera toujours celle du film que j'ai vu, non celle du film qu'ils ont vu ?

Le langage et le statut du chercheur sont donc un obstacle à la perception à la fois empathique et analytique de cette perception. Nous sommes face à une incompréhension d'autant plus aporétique que les sources manquent. La réception est une notion, à la fois, quantitative et qualitative : les informations sur la partie financière et comptable de ce qui est aussi une réalité économique sont plus ou moins accessibles, mais le qualitatif pose davantage de problèmes. Ainsi, la réception par la presse peut fausser le jeu, en raison des caractéristiques de ce public d'experts, les liens personnels ou économiques des critiques avec l'industrie culturelle. Certes, on peut rédiger des questionnaires,

² Armand et Michèle Mattelart, *Penser les médias*, Paris, La Découverte, 1986, p. 128-129.

compiler des enquêtes, afin de mettre en paroles cette perception. Mais ce travail de terrain rencontre deux obstacles. Il est impossible pour les productions plus anciennes, à moins de pouvoir recourir à l'histoire orale ou aux documents privés (journaux intimes, lettres, courrier des lecteurs dans la presse). Le résultat est inévitablement modifié par l'enquête, on peut imaginer des réponses déterminées par les attentes attribuées aux enquêteurs ou les représentations de l'interrogé de ce qui est ou non culturellement légitime.

Il faut donc admettre l'impuissance du chercheur. De par ses choix individuels et professionnels, il ne partage pas les modes de consommation culturelle qu'il étudie. Il n'a pas le même langage, ni la même esthétique et sa consommation-réception est radicalement différente de celle du public concerné. L'altérité de certains publics – celui des enfants par exemple³ – pose plus de problèmes encore. Le regard social et l'action éditoriale ont d'ailleurs rapproché ces deux publics, les enfants et le peuple, dès les 17^e et 18^e siècles, en leur destinant souvent les mêmes produits, ils les ont cantonnés dans un état de minorité équivalent, dans lequel les rejoint d'ailleurs le public féminin. L'étude de la réception pose ainsi un problème de fond dans le cas des publics sans paroles et des genres mineurs destinés aux publics mineurs.

Inventer ou découvrir la réception

Soulignons, dans un premier temps, que les regards nouveaux portés sur la réception, à partir des années 60, ne viennent pas de la recherche française, comme si dans le cas français le fossé entre culture légitime et culture populaire était trop radicalement défini, mais de l'expérience à la fois biographique, idéologique et scientifique de certains Anglais. Lorsque les textes de Richard Hoggart arrivent en France, ils sont une révélation pour une partie de la recherche française.

Richard Hoggart, un des fondateurs de ce qu'on appelle les *Cultural Studies*, publie en 1957 *The uses of literacy*, traduit en 1961, en France, sous le titre de *La culture du pauvre*⁴. Il y analyse les pratiques sociales, vestimentaires et culturelles de la

³ Dans le cas des textes pour enfants, l'étude de sa réception semble, en effet, particulièrement difficile et ne peut sans doute que faire appel aux chiffres de vente, aux prescriptions de l'institution scolaire ou des bibliothèques, le discours du marketing éditorial ou les effets de mode.

⁴ Richard Hoggart, *La culture du pauvre* [The use of the literacy, 1957], Paris, Minuit, 1970,

classe ouvrière anglaise d'après-guerre, à un moment d'intenses changements. Le titre anglais insiste, de fait, sur le rapport à la culture écrite, ce que le titre français évacue.

On peut souligner différents éléments dans ces travaux : l'aspect autobiographique est clairement revendiqué, à travers le JE et la narration, sans toutefois d'exaltation nostalgique des pauvres, vus comme des « bons sauvages ». Hoggart est un déclassé assumé, sorti d'un milieu très modeste grâce à l'institution scolaire. Il se sert de cela comme outil d'analyse, assumant ainsi la spécificité de son regard sur le monde de la culture et les usages culturels. Cette singularité biographique lui permet d'apporter une analyse singulière : il suggère que la consommation et donc la réception qui est faite par cette classe populaire très précise qu'il décrit se caractérise par des attitudes qui ne se réduisent pas à un acquiescement. Il parle de « réception oblique », d'une distance, d'une façon de « garder son quant à soi » qui empêcheraient de prendre pour « argent comptant » le message dans son ensemble. On peut y intégrer la somme de blagues, consommation burlesque, dérision, critique parallèle à la consommation même, bien qu'il s'agisse de manifestations difficiles à trouver et à évaluer. La question de la réception semblait renouvelée grâce à cette notion de résistance qui introduit l'idée que les classes populaires pourraient exercer un pouvoir culturel, comme le souligne Jean-Claude Passeron dans son introduction au livre de Hoggart :

Richard Hoggart est conduit à une théorie de la consommation nonchalante ou, comme il le dit, de l'attention oblique qui prend tout son sens lorsqu'on rattache ces dispositions d'écoute au système des valeurs des classes populaires, traditionnellement portées par la logique de leur condition et par l'ethos qui en est le produit, à trouver dans le scepticisme, le cynisme narquois et surtout dans une capacité d'indifférence, d'autant plus efficace qu'elle est mieux dissimulée sous une disponibilité apparente, leur meilleure protection contre le monde des « autres », son autorité et ses sollicitations...⁵

Hoggart pose donc, dès l'origine des *cultural studies*, un rapport particulier aux classes populaires, ni condescendant ni complaisant, comme d'ailleurs les autres grands noms de cette période qui s'intéressent à la parole d'en bas (Carlo Ginzburg, Nathalie Zemon Davis). Cette attitude est possible, sans doute grâce, à un constant va-et-vient qu'il évoque, en particulier dans son autobiographie (*33 Newport Street*)⁶.

⁵ Jean-Claude Passeron, prologue à Richard Hoggart, *La culture du pauvre [The use of the literacy]*, 1957], Paris, Minuit, 1970, p.22.

⁶ Richard Hoggart, *33 Newport Street. Autobiographie d'un intellectuel*, Paris, Gallimard, 1991.

Michel de Certeau va essayer à son tour, dans son texte *L'invention du quotidien*⁷, de se libérer de cette logique de la culture de masse comme aliénation. D'après lui, l'extension de la culture de masse n'est pas seulement une entreprise de domination, mais aussi le signe d'une hiérarchisation nouvelle des cultures. Il propose d'étudier les publics consommateurs qu'il ne réduit pas à un public amorphe et gavé, réfutant ainsi l'idée de standardisation au profit de l'idée de stratégies de choix ou de rejet, voire d'interprétation ou de détournement. Ce qu'il appelle « manières de faire » permettrait de se réapproprier un espace préalablement organisé par des techniques de productions socioculturelles :

Il ne s'agit plus de préciser comment la violence de l'ordre se mue en technologie disciplinaire, mais d'exhumer les formes subreptices que prend la créativité dispersée, tactique et bricoleuse des groupes ou des individus pris désormais dans les filets de la « surveillance ». Ces procédures et ruses de consommateurs composent, à la limite, le réseau d'une antidiscipline.⁸

Il reprend ainsi l'idée d'une réception « braconnière », depuis longtemps admise par les historiens de la lecture, qu'on pourrait d'ailleurs voir comme une ultime bravade, un aveu d'impuissance. Cette vision des conflits et des résistances avait déjà été prise en compte dans les études de cultures populaires traditionnelles, concernant l'influence réciproque de l'oral et de l'écrit, de l'élite face au populaire et les questions de rivalités culturelles. Certeau a le mérite de considérer la culture populaire comme une culture du présent et rejette l'idée d'un paradis perdu, à travers cette image de la « beauté du mort »⁹ qu'on lui doit, celle d'une culture populaire rêvée. Ces textes suggèrent donc qu'il y aurait dans la réception des modalités de luttes contre l'homogénéisation culturelle si redoutée.

Si l'on revient au contexte espagnol, on peut rapprocher ces démarches d'un auteur qui joue, en Espagne un rôle décisif dans l'analyse des apports idéologiques et sentimentaux de la culture de masse. Manuel Vázquez Montalbán apparaît comme une source essentielle par ses analyses précises sur les années 40 et 50 et sa théorisation éparse, hors des sentiers académiques. Ses articles publiés dans *Triunfo*, puis réunies

⁷ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*. Arts de faire, Paris, 10/18, 1980.

⁸ Armand et Michèle Mattelart, *Penser les médias...*, p. 109.

⁹ Michel de Certeau, *La culture au pluriel*, "La beauté du mort" (écrit en collaboration avec Dominique Julia et Jacques Revel), Paris, Seuil, [1974] 1993, p. 45-72.

sous le titre de *Crónica sentimental de la posguerra*¹⁰ sont fondamentaux et précieux, on trouve aussi dans son œuvre romanesque, un écho de cet intérêt pour la culture populaire.

Hoggart ou Vázquez Montalbán ont deux points communs qui méritent qu'on s'y arrête. Tous deux partagent une origine modeste appréhendée comme un fondement de leur parcours et de leur démarche (scientifique ou journalistique), à laquelle s'ajoute leur proximité avec la gauche dans leur pays respectif. Ceci leur confère un droit de proposer une analyse, un droit qui n'est pas réservé aux seuls chercheurs qui auraient des origines populaires ; ce serait entrer dans une logique qui prône une compétence sociale, ethnique ou sexuelle. C'est une des tendances caricaturales de certains courants des *Cultural Studies*, pour lesquels seules les femmes peuvent travailler sur les questions de genre, les membres de certaines communautés sur celles-ci. La question n'est pas là ; ce qui est intéressant, c'est qu'un rapport spécifique aux groupes qui consomment cette culture a donné lieu dans ces cas précis à des intuitions originales. Celles-ci ont d'ailleurs du mal à être mises en pratique. Le regard oblique de Richard Hoggart reste une idée bien accueillie, excitante, mais difficile à appliquer concrètement à un corpus donné.

De même, il faut souligner dans les deux cas l'importance du littéraire : Hoggart a une formation de philologue, Vázquez Montalbán est à la fois romancier, poète et journaliste. Cette perspective littéraire est un autre point de vue à prendre en compte. Les fondateurs anglais des *cultural studies* avaient une formation de lettres, ce qui explique sans doute leur intérêt pour la place sociale de la culture, dont la littérature est un élément essentiel. Une de leurs premières ambitions était l'application des outils critiques de la littérature à des objets sociaux et culturels. Dans le cas de Hoggart ou de Vázquez Montalbán, on peut parler d'un rapport spécifique à l'écrit et à ses différents statuts, aux récits dans leur portée lyrique, esthétique et sociale.

Cette appréhension des textes et des productions culturelles introduit des aspects nouveaux dans l'analyse de la réception : la jouissance du texte et du récit. À travers l'idée de consommation jubilatoire, la notion de « plaisir » surgit dans la recherche dans les années 80¹¹. Cette question du point de vue du public et de la réception a été longue

¹⁰ Manuel Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de la posguerra*, Madrid, Espasa-Calpe [1971], 1986.

¹¹ Armand et Michèle Mattelart, *Penser les médias...*, « Le plaisir populaire comme révélation », p. 127.

à émerger, elle est d'autant plus complexe qu'elle touche à l'intime et à l'individuel, à l'opposé donc de la masse.

Les productions de la culture de masse sont avant tout des récits, des histoires sans cesse renouvelées, une source infinie alimentant un besoin fondamental d'histoires, qui n'est pas seulement enfantin, assouvi à travers la littérature de gare, les bandes dessinées, le cinéma, le théâtre, les chansons ou la presse populaire. Il y a, dans le flot de ces récits, des personnages, des crises et des conflits, des fins tragiques ou heureuses et, dans tous les cas, une tension de l'imagination. Mais ces récits permettent aussi la satisfaction de besoins esthétiques à travers des images cinématographiques, des dessins, de la musique. Si toute production artistique est le moyen d'introduire une part de beauté et de fiction dans les existences individuelles et de libérer celles-ci de leur propre contingence, cette culture représente la part de fiction et de réécriture esthétique du monde dont dispose un ample secteur du public et de la société. Manuel Vázquez Montalbán parlait de droit à l'expression esthétique, à propos des productions culturelles des années quarante en Espagne :

Todo ser humano tiene derecho a la expresión estética o a la expresión épica. Una minoría consigue hacer de ello su medio de relación con la realidad : artistas, escritores, deportistas, guerreros, matones, etc. Pero la inmensa mayoría trata siempre de conseguir esa pequeña ración de estética y épica indispensable para seguir viviendo con la cabeza sobre los hombros¹².

Ce récit du monde, qu'il ne faut pas confondre avec les discours de la propagande officielle, politique ou religieuse, est aussi une source de plaisir esthétique. Il y aurait donc dans toute réception une recherche de sens et d'esthétique, une volonté de voir transcrites en mots et en images les profondeurs de l'imaginaire.

Reste la difficulté d'examiner les fondements de ce plaisir ; il peut être identifiable dans un goût pour une écriture « noble », qui se veut différente de la langue quotidienne. Ce qui pourrait s'appliquer également aux effets cinématographiques ou musicaux. D'autres champs de plaisirs sont aisément repérables : tension érotique, suspense et péripéties, châtimement du méchant, décors et lieux pittoresques, renversement des normes, – celles des rôles sociaux, des positions sociales, etc. Dans tous ces cas, le plaisir semble naître d'une tension (peur, surprise) et de son relâchement postérieur.

¹² Manuel Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de la posguerra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, p. 40.

Comment analyser plus précisément ce plaisir ? L'examen des influences et des modèles offre peut-être une série de pistes.

Cette idée du « détournement » ou du « plaisir » peut susciter quelques objections : la revendication du plaisir dans la consommation populaire a donné lieu à des détournements idéologiques surprenants du point politique. L'ambiguïté de cette notion a permis une justification idéologique de ces produits et une apologie du libéralisme économique du marché culturel, au nom de cette demande de plaisir, de la supposée nécessaire satisfaction de besoins. Ce principe de légitimation par la soumission au principe de plaisir induit un relativisme culturel évident qui court-circuite toute analyse. Le risque de cette vision trop « active » ou optimiste est d'ignorer les capacités réelles des industries à imposer des structures idéologiques, même derrière l'apparence du vide idéologique. Il faut donc rechercher au-delà de cette conception trop littérale d'une consommation hédoniste

La réception comme discours

Face aux difficultés de l'analyse de la réception, liées au manque de sources ou aux limites de l'interprétation, une solution possible serait donc dans le contournement. Il s'agit de considérer autrement cette réception et, surtout, de relire le produit culturel et son contenu à l'aune de l'intensité du succès ou du rejet, d'analyser et d'imaginer les raisons du goût et de l'adhésion. Si l'on considère que cette culture reprend les thèmes et les structures d'une imaginaire populaire, chacun des produits fait écho à l'antérieur. La réception se fonderait donc, dans de nombreux cas, sur la reconnaissance du même, reconnaissance qui vaut approbation.

Mais de quelle reconnaissance parle-t-on ? Reconnaissance des cadres narratifs que sont les histoires d'amour complexes, les parcours édifiants, le *happy end*, le mélodrame ? La réception reposerait donc sur les traces de formes antérieures, ou l'existence d'une structure fondée sur la réitération¹³. Ceci expliquerait le succès des romans à l'eau de rose ou du cinéma populaire. Ces structures « reconnues » ont, dans certains cas, des racines fort anciennes, qui renvoient au rôle essentiel des contes dans la construction première de l'imaginaire populaire.

¹³ Réitération qui fonde la structure des faits divers ou de certaines bandes dessinées.

Si l'on revient plus concrètement sur la situation espagnole dans les années 50, certains *tebeos* (illustrés) pour enfants ou jeunes adolescents, reposaient de façon remarquable sur la répétition de la défaite ou de la sanction. Leur succès durable pose un certain nombre de questions. Cette fascination pour la catastrophe est un exemple de ce que l'étude de la réception peut apporter à la connaissance d'une société ou d'une période historique. Dans ce cas précis, cette réception qui privilégiait l'anti-héroïsme¹⁴ fournit un éclairage original sur la période en raison du contraste qu'elle offre avec les visions héroïques et emphatiques du discours politique ou social dominant sous le franquisme.

Ces produits destinés aux enfants reposaient sur une vision constamment négative du monde et des êtres et sur l'omniprésence de marginaux. De même, d'autres personnages explorant la figure de *l'enfant terrible*, peuvent être lus comme un travail de sape quotidien des discours moralisateurs sur l'enfance, la pureté, l'obéissance ou l'autorité. On pourrait donc voir dans certains de ces phénomènes de réception reposant sur la répétition d'un schéma, non pas l'aliénation d'un discours « ingurgité », mais le signe d'une mise en doute obstinée et inlassable du discours ambiant. On n'ira pas jusqu'à parler de subversion, il serait, en effet, réducteur de chercher à interpréter toute consommation comme une attitude décalée ou de retrait. Il faut, au contraire, considérer l'ambivalence comme un élément préalable à toute analyse. Cette ambivalence est palpable dans un autre exemple espagnol. Les romans de kiosque ancrés dans le Far West américain et dévorés consciencieusement par un lectorat masculin et populaire, des années 40 aux années 70-80, suscitent, en effet, une double interprétation : la vision d'une justice et d'autorités corrompues et impuissantes, ce qui peut pousser à lire dans leur immense succès la manifestation, toute au long de ces années, d'une méfiance profonde envers le pouvoir. Mais, par ailleurs, la violence systématique, la présence d'un individu héroïque et impitoyable réglant les difficultés d'une petite communauté suscite une tout autre interprétation idéologique.

¹⁴ Le personnage de *Carpanta*, publié par l'éditeur pour enfants Bruguera au milieu du XXe est, de ce point de vue, exemplaire. Il surgit dans les années 40, dans la période la plus philo-fasciste du régime franquiste, alors que l'homme martial et la grandeur nationale sont exaltés, en particulier dans les médias proches de la Phalange destinés aux enfants. Mais ce personnage de vagabond chaplinesque, toujours affamé et toujours poursuivi par les forces de l'ordre connaît un vrai et long succès de masse.

La réception est donc peut-être une façon de dire sans dire, d'exprimer des choses différentes et parfois contradictoires. Lorsque Thomson travaille, en 1991, sur les « coutumes en commun », c'est-à-dire les usages populaires anglais au XVIIIe siècle, il souligne les contradictions de cette culture traditionnelle, entre déférence envers l'autorité et esprit de rébellion. Ces deux versants d'une supposée identité populaire peuvent s'appliquer aux analyses contemporaines : la subordination et la résistance. Car cette réception est loin d'impliquer systématiquement une position critique, elle est aussi le moyen d'une approbation ou d'une reconnaissance. Cette approbation de ce qui est considéré comme juste ou nécessaire est aussi lisible dans le goût pour le *happy end*, dans le châtement systématique du coupable dans les récits de fictions criminelles ou dans le fait divers.

La notion de reconnaissance peut aussi être interprétée comme une reconnaissance de soi, ces médias étant considérés par le public comme le seul lieu où l'on parlerait de lui ou comme lui, alors que le reste des productions culturelles l'ignorent ou, à travers un langage, une esthétique plus légitime, le renvoient à son incompetence culturelle.¹⁵

Le visage du mort ou de soi-même : la réception de la culture populaire participe aussi de la recherche d'une représentation de soi ou de ce que l'on croit être une image de soi et de sa classe sociale. Dans le cas de la presse de fait divers espagnol sous Franco, celle-ci était, à la fois, un instrument de dépolitisation sentimentale et le seul lieu où se donnaient à voir, sous le mode de la violence et du malheur inlassables, le corps et le visage de classes absentes des autres médias. La réception fait alors partie de l'activité symbolique par laquelle un groupe rend cohérent le vécu de sa condition, justifie sa place dans un univers doté d'un minimum de sens et construit de fait un monde viable.

L'étude de cet aspect essentiel de la culture de masse ne peut aujourd'hui se faire qu'avec la conscience que celle-ci exprime la diversité des choix et des résistances,

¹⁵Au cours de ma recherche sur le fait divers, j'ai consulté un travail espagnol sur la culture des femmes pauvres dans lequel elles avaient été interrogées sur leur lecture ; une des réponses et son commentaire étaient particulièrement frappante : « Mirarle la cara al muerto, buscar su nombre en el pie de foto, es encontrar, terrible paradoja, el único lugar donde la prensa nombra a los pobres. Y ellos lo saben: "Me gusta ver la página judicial por si acaso sale allí retratado algún conocido", asegura una mujer tranquilamente. »

Voir Sonia Muñoz, *El sistema de comunicación cotidiano de la mujer pobre*, Thèse de doctorat, Bellaterra, UAB, 1986, citée par Amparo Moreno Sardá, *Metodología histórica de la prensa*, Bellaterra, 1989, p. 3.

qu'elle subit une assimilation et une appropriation de la part du public qui modifie et réoriente son contenu originel. La réception des créations destinées au plus grand nombre, si on la considère à travers ces manifestations concrètes que sont le succès et l'adhésion, peut être un outil d'analyse des représentations collectives d'une société, ou d'une partie de celle-ci. Ces représentations complexes sont, à la fois, des signes de domination idéologique et de stratégies de préservation d'une autonomie morale et esthétique. La consommation des récits de la culture de masse exprime une adhésion à un imaginaire complexe, à la fois antérieur et influencé par l'idéologie dominante.

La réception peut, par ailleurs être interprétée comme un type de discours indirect, comme l'analyse métaphorique d'une tension ou d'une situation donnée, une expression du monde sous la forme de récits – terme qu'on peut préférer au trop restrictif « mythe » de Barthes – qui mettraient en scène les problématiques de la vie sociale et individuelle. Ces œuvres seraient un moyen, parmi d'autres, pour les groupes sociaux qui s'y reconnaissent, de se dire et de se raconter.

Ces représentations narratives peuvent être interprétés comme le prolongement renouvelé de conceptions traditionnelles, ce qui offrirait l'intérêt de dépasser les oppositions ontologiques entre culture populaire traditionnelle et culture industrielle. Cette hypothèse rejoindrait les analyses originales de Hoggart, encore lui, qui considérait que l'appropriation de la culture de masse des années 50 par les milieux ouvriers anglais se faisait d'autant plus facilement qu'elle coïncidait avec des structures mentales et affectives traditionnelles :

Toute étude touchant à la culture dans les classes populaires par les moyens modernes de communication est exposée par la situation de l'observateur – qui est nécessairement un intellectuel – à des dangers spécifiques et, tout particulièrement, au risque de sous-estimer la survivance des attitudes traditionnelles...¹⁶

Cette culture de masse peut aussi introniser des représentations nouvelles. L'idée d'une uniformité des groupes et des valeurs qui serait le résultat inévitable d'une telle globalisation mérite donc d'être nuancée sur ce point comme sur ceux déjà évoqués. La culture de masse semble capable d'exprimer simultanément la continuité de certaines valeurs et le surgissement du nouveau, le conformisme et la distance, l'adéquation au

¹⁶ Richard Hoggart, *La culture du pauvre*, p. 379.

discours du plus grand nombre et la singularité de certains produits. D'une façon différente de la littérature savante ou des sciences humaines, ces récits disent une pensée sur le monde, sur l'histoire et sur l'humain. Ils donnent à lire la conception qu'une société a d'elle-même, ses valeurs, son rapport à la violence et aux sentiments, à la féminité et à la masculinité, à l'enfance, aux classes sociales, au pouvoir et à la justice. Ils expriment, simultanément, le contemporain et la permanence de traditions et de structures de plus longue durée. Cette structure sentimentale et narrative élabore donc un monde chargé de sens qui ne se réduit pas au message littéral des producteurs et contraint le chercheur à la défiance de soi et à l'imagination.

Marie Franco, Université de Paris 12 Val de Marne