

Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine
CREC

Lire et écrire le crime en Espagne (XVIIIe-XXIe siècles)

Édition préparée par Marie Franco



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

Juillet 2015

Publication du
Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine
Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3

ISSN 1773-0023

Table des matières

Lire et écrire le crime en Espagne (XVIII ^e -XXI ^e siècles).....	3
Présentation, Marie Franco.....	4
Dire le crime	12
Crimen, reforma penitenciaria y debate sobre la pena de muerte en la literatura popular de los años 1860: el saladero de madrid de roberto robert y ceferino tresserra, Julien Lanes Marsall.....	13
De bandolero à secuestrador : mutation criminelle, répression policière et enjeux politiques (1869-1871), Mercedes Gómez-García Plata	56
Emilio Carrere y la « mala vida » en Madrid : bohemia, criminología y metapsíquica, Belén Jiménez Alonso.....	96
Représentations croisées du crime	119
La semaine sainte comme scène de crime, Eva Touboul.....	120
Crime et nuit flamenca : les répercussions du meurtre du <i>cantaor el Canario</i> (séville, 1885), Vinciane Trancart-Garmy	141
Les entours textuels du crime : discours et représentations autour de l'affaire Cintabelde (1890-1891), Laurie-Anne Laget	166
Du sang sur scène : le théâtre « criminel » en Espagne (1912-1918), Évelyne Ricci.....	206
Négation et visibilité du crime	228
Federico García Lorca : le crime introuvable, entre droit de la guerre et fait divers, Melissa Lecointre	229
Le crime en question dans les prisons franquistes : rejet d'incrimination chez les poètes républicains espagnols, Aurore Ducellier	252
Sin huella del crimen. La singularidad mediática de la televisión franquista en materia de violencia social, Stéphane Duran-Froix	274

**LIRE ET ÉCRIRE LE CRIME EN ESPAGNE
(XVIII^E-XXI^E SIÈCLES)**

PRESENTATION

« En España se mataba poco y mal... »
Eugenio Suárez, créateur de *El Caso*

Le Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine a poursuivi, dans sa nouvelle étape, commencée en 2009, ses travaux sur l'histoire, la littérature et les productions culturelles espagnoles dans une perspective d'histoire culturelle pour laquelle les systèmes de représentations sont fondamentaux. De 2009 à 2012, l'EA 2292 a eu pour projet collectif l'élaboration d'une histoire culturelle du crime dans l'Espagne du XVIII^e au XXI^e siècle, dans une perspective transversale réunissant la littérature, la civilisation, l'histoire des idées, la presse.

Outre le séminaire mensuel, dans lequel sont intervenus des membres du CREC, chercheurs confirmés et doctorants, des invités et des chercheurs de passage, cette problématique s'est déclinée dans diverses activités scientifiques : une journée d'études sur « les Figures du crime », organisée en juin 2011, en collaboration avec d'autres équipes de recherche de la Sorbonne Nouvelle (CRES et CRICCAL), la participation de certains membres de l'équipe au colloque international sur le roman du crime, organisée par Florence Olivier en mars 2011. Cette thématique pluriannuelle s'est conclue par l'organisation, en juin 2013, d'un colloque international consacré aux dispositifs d'incrimination.

Le cadre du séminaire de travail mensuel a été l'occasion d'écouter diverses interventions permettant de définir la notion de « crime » et d'en examiner les antécédents dans la société et les valeurs d'Ancien Régime. Ce retour en arrière a permis de voir l'importance d'aborder la question à travers la définition même du crime, sa

construction, ses paradoxes, et les spécificités peut-être du cas espagnol. L'examen des antécédents juridiques a par exemple révélé combien la construction de la notion de « crime » n'était pas, en Espagne, juridique, mais littéraire et lexicale. Le XVIII^e siècle et ses débats sur le duel, la place du *pliego de cordel* ont été également révélateurs des moments de transition et des débats juridiques et philosophiques pénétrant en Espagne, avant que les révolutions technologiques de la presse en particulier ne répandent de manière massive les récits et représentations du crime. Ces deux aspects – construction discursive et représentations – se sont imposés progressivement comme le cœur de notre réflexion. Nous avons, par ailleurs, choisi de limiter celle-ci au crime de sang, qui nous est apparu comme le paradigme ou le « mètre étalon » de tout discours sur le crime, par la transgression qu'il implique, le rejet qu'il suscite et, au final, la question qu'il pose à la société dans laquelle il se produit.

Un certain nombre de travaux contemporains dans l'historiographie française ont ouvert le vaste champ des fonctions du « criminel », au sens large, dans la société française depuis la fin du XIX^e siècle. Suivant l'analyse de Dominique Kalifa (*L'encre et le sang* 2005, p. 11), ils ont exploré l'idée selon laquelle la période contemporaine a vu la constitution d'une véritable « culture du crime », productrice de discours et d'esthétiques. Cette culture, ancrée dans un moment européen d'urbanisation et de constitutions des classes ouvrières, va précisément de pair avec une restructuration des classes populaires et la constitution d'un système éditorial et journalistique puissant qui prend acte de ces changements et des possibilités ouvertes par un public de lecteurs étendu comme jamais auparavant. Les spécificités des XIX^e et XX^e siècles espagnols imposaient de nous demander si ces analyses éclairaient le cas espagnol et de rechercher de quelle façon – propre ou pas – la société espagnole manifestait un rapport nouveau ou non à la transgression criminelle. Face à une telle problématique, notre démarche ne pouvait en effet se concevoir que sur un mode comparatiste, intégrant l'Espagne à un processus occidental global.

La diversité du CREC, qui rassemble des spécialistes de littérature, de civilisation, de l'image fixe ou mobile, a permis d'intégrer des analyses esthétiques et philologiques qui constituent certains des apports particulièrement originaux de ce volume et nous rappellent que le crime est une affaire culturelle, au moins à deux titres : s'il nourrit les productions artistiques de nature diverse, il est aussi et avant tout un récit, et la

caractérisation de ce récit, ses sources, sa relation complexe et ambiguë au réel et à la littérature sont apparues comme un axe d'étude particulièrement riche. Un autre aspect nous est apparu également comme peu exploré jusqu'à maintenant dans le domaine des études ibériques : l'analyse possible de la réception, non pas dans la perspective d'une réception simplement aliénante mais dans celle aussi du plaisir et de l'émotion.

En privilégiant certains axes, nous avons voulu réduire un champ dont l'extension était difficilement compatible avec notre ambition d'apporter un éclairage nouveau sur les transformations sociales et culturelles de l'Espagne contemporaine. L'ensemble des interventions et des collaborations ont donc exploré les perspectives suivantes : la construction du crime par le discours et la définition ou les redéfinitions introduites par les domaines médicaux, juridiques ou sociaux, les systèmes de représentation des crimes réels ou leur réélaboration par la littérature et, enfin, la question de leur mise en scène, sur-médiatisation ou au contraire de leur absence, c'est-à-dire de l'invisibilité ou du déni, comme si le crime ne pouvait s'entendre que par une absence désirée et cependant impossible. Ces trois axes ont suscité des textes divers par les périodes concernées, les zones géographiques et les corpus étudiés : fin du XIX^e siècle et Restauration, années 10 et 20 du XX^e siècle, II^e République, Guerre civile et Franquisme ; Andalousie, Barcelone et Madrid ; romans et théâtre populaire, presse, télévision, poésie et littérature « savante », industries culturelles au sens large. Les cadres sociaux et politiques manifestent la même hétérogénéité : bas-fonds, monde rural, institution carcérale, secteurs militants de la réforme sociale, hommes politiques et serviteurs de l'État, périodes de stabilité, de conflits ou de répression politique.

Un certain nombre de lignes de force ont ainsi émergé et nous ont conduits à une réflexion d'ensemble, ou plus précisément à nous interroger de façon globale sur les questions de moment, de lieu, de *topoi* et donc sur les relations entre faits, récit et écriture. La fin du XIX^e siècle est en effet particulièrement représentée, que ce soit comme période génératrice de réflexions sur le crime, de réponses apportées par la société, ou par la présence de crimes réels et leur évocation ou assimilation par la littérature de la période. Cette période semble se caractériser par le lien entre la création et les faits réels et, malgré l'importance des transformations et les adaptations textuelles (*pliego*, romans populaires, articles dans la presse sensationnaliste qui naît durant la période), par une instrumentalisation ou, du moins, une lecture sociale et politique de

l'événement. Ce rapport à la réalité se manifeste également dans les implications sociales ou politiques des réflexions sur le crime, mises en évidence dans l'article de Julien Lanes sur le projet humaniste de réforme pénitentiaire intégré dans un produit et une forme romanesque, dans l'objectif politique et policier de « sécuriser » l'Andalousie en éliminant la plaie du *bandolerismo*, étudié dans le texte de Mercedes Gómez-García Plata. N'oublions pas que c'est également la période où le crime est, en Espagne aussi, objet de réflexion pour l'anthropologie criminelle et les aliénistes. L'importance de « lire » le crime, de le décrypter et d'en proposer une interprétation est un des aspects analysés dans les interventions de Vinciane Trancart et de Laurie-Anne Laget. L'analyse du crime rituel attribué aux Juifs contre les enfants chrétiens s'intègre à cette idée du poids du réel si l'on considère un tel récit comme la trace d'une croyance forte dans sa réalité, même si Galdós en fait un tout autre usage, comme le montre Eva Touboul dans son article.

Les crimes inventés, de fiction dirons-nous, apparaissent plus particulièrement dans les travaux portant sur le début du XX^e siècle, comme si une étape était franchie dans cette présence sociale, permettant une sorte d'autonomisation de la thématique criminelle par rapport au réel, rendant alors possible l'utilisation du crime dans la fiction. Celui-ci est dès lors mis scène dans le théâtre policier – comme l'analyse dans son texte Evelyne Ricci –, intégré dans la littérature des collections populaires, comme on peut le lire dans les romans d'Emilio Carrere analysés par Belén Jiménez. L'élaboration d'un produit de consommation semble ici confirmée par les canaux de diffusion, dont la diversification ne cessera pas. Le rôle des médias de masse commence naturellement dès la fin du XIX^e siècle, avec l'essor de la presse espagnole à partir de 1883 et l'adoption de la *Ley de imprenta* de Sagasta. La naissance d'une presse qu'on dirait aujourd'hui sensationnaliste date de ces années-là, elle est liée précisément à l'un des premiers « crimes célèbres », celui de *la calle de Fuencarral* (1888) qui verra s'affronter les journaux d'obédiences politiques opposées et les journalistes se lancer dans l'investigation policière, tout cela dénoncé par Galdós dans une série d'articles où il analyse le phénomène, sa nouveauté et ses abus.

Avec la presse, s'articulent d'autres médias, certains antérieurs, comme les *pliegos de cordel*, d'autres nouveaux, telles que les collections éditoriales populaires, cette même presse va créer des rubriques spéciales, puis des publications consacrées aux fait divers

(*El Caso* à partir de 1952). Cette coexistence de médias anciens et nouveaux, en particulier nés des innovations technologiques, se prolonge avec la télévision — celle du franquisme puis de la démocratie et de l'économie de marché —, et ce panorama aurait été sans doute plus complet, mais combien plus complexe, avec la prise en compte des nouveaux territoires et discours d'Internet.

Malgré les regroupements thématiques nécessaires, la chronologie s'est imposée : la période franquiste et les enjeux de la guerre civile sont en effet au cœur des textes qui analysent la question du déni ou de « l'absence » de crime : crime politique — nié en tant que tel —, dans le cas de l'assassinat de Federico García Lorca, analysé par Méliissa Lecointre, absence du crime dans le média le plus populaire de la période (la télévision, dans le texte de Jean-Stéphane Duran-Froix), refus de l'incrimination imposée chez les poètes antifranquistes, dans le texte d'Aurore Ducellier, comme si la notion même de crime avait subi avec l'affrontement idéologique et militaire, la victoire nationaliste et le choix politique de la répression, une inflation globalisante, comme si le crime était devenu une clef essentielle des relations sociales et politiques et, en cela, devait paradoxalement être occulté du champ social et médiatique, clef de lecture du social et de l'individuel, à la fois omniprésente dans les consciences et nécessairement invisible. Le franquisme, en criminalisant une partie de la société, semble avoir fait du crime et de l'incrimination une problématique essentielle de son fonctionnement et de l'image du pays qu'il a voulu élaborer, peut-être par le non-dit obstiné de son origine criminelle, le soulèvement militaire du 18 juillet 1936.

La question spatiale est une autre grille de lecture : l'espace urbain naturellement, avec la question des bas-fonds, des lieux de *mala vida* et de la marge, tels que les *cafés cantantes*, ou la prison comme creuset du crime et à la fois lieu peut-être de sa solution. Mais la présence forte du monde rural et en particulier de l'Andalousie est un autre élément remarquable. Les deux se confondent comme lieux de la violence irrationnelle, passionnelle, voire absurde, ou du désordre face à un pouvoir politique qui se veut rationnel. Il s'agit alors des crimes célèbres de la fin du XIX^e siècle : l'assassinat au couteau d'un chanteur de flamenco, *el Canario*, en 1885 (voir le texte de Vinciane Trancart), qui permet de dénoncer avec la plus grande sévérité le flamenquisme criminogène, dénonciation que l'on retrouve à l'occasion du massacre d'une famille par un certain Cintabelde, en 1890, crime perpétré afin d'acheter un billet d'entrée à la

corrida (dans la contribution de Laurie-Anne Laget). La surreprésentation de l'Andalousie ou d'un Sud indéfini n'est peut-être pas seulement due au hasard des propositions. L'incontournable question des *bandoleros*, à la fois figure mythique, invention littéraire et vrai problème social, économique et d'ordre public, à partir de 1869, est symptomatique du rôle des processus sociaux et culturels dans la constitution d'un imaginaire du crime, dans la mesure où ils révèlent les rapports difficiles à la modernité et à la tradition, à l'altérité (sociale, géographique, culturelle), une altérité intérieure construite en Espagne mais infusée des regards étrangers sur cette même Espagne.

Cette question des « lieux criminels » est sans doute à mettre en rapport avec les changements sociaux, l'urbanisation de cette fin du XIX^e siècle qui rend peut-être plus « urgentes » les représentations du monde rural, l'Andalousie se révélant à la fois le cadre culturel dont le potentiel imaginaire est le plus fort, et la région dont la situation économique apparaît comme particulièrement problématique, celle dont les habitants amorcent une migration durable vers les centres industrialisés (Catalogne, Pays basque). On peut rappeler à ce sujet que deux des crimes les plus célèbres du début du XX^e siècle, celui de Don Benito (1902) et de Nijar (1928), se sont précisément déroulés dans ce Sud problématique, pauvre et aux prises avec la question agraire : l'Extrémadure et la province d'Almería. Il n'est sans doute pas anodin qu'ils aient tous deux suscité à la fois un intérêt médiatique et des réécritures littéraires nombreuses et marquantes (Felipe Trigo, Pérez de Ayala, Lorca, Carmen de Burgos) qui, pour certaines, étaient le biais choisi pour une lecture critique de la société espagnole de la période. Mais par-delà la critique sociale ciblée dont le récit du crime peut être un instrument, cette présence du monde rural et/ou de l'Andalousie, des milieux gitans ou de la *corrida*, des *bohemios* ou des *bandoleros*, s'inscrit dans le rôle central du *topos*, du stéréotype dans ce « récit du crime » qu'élabore une société.

D'autres figures ou situations-type peuvent ainsi être ajoutées : le savant fou (voir à ce sujet Belén Jiménez), le récit policier (dans le texte d'Evelyne Ricci) ou le crime fantasmagorique par excellence, celui qui n'existe que comme *topos* : le crime rituel d'un enfant chrétien par des Juifs (comme l'analyse Eva Touboul), *topos* littéraire en construction de Lope de Vega à Bécquer en 1864, puis « retourné » par Galdós dans *Gloria* en 1877, comme moyen de dénoncer l'obscurantisme et l'intolérance.

Enfin, le crime est un objet littéraire, une création esthétique, dans la mesure où il est récit ou mise en scène d'un crime ou d'un criminel. De fait, l'importance de cet aspect narratif, et, partant, de sa consommation et de la réception que cela implique, sont au cœur de ce volume. Les stratégies de narration et de représentation soulèvent différents problèmes : celui des rapports entre faits et fiction, de la confusion des discours, de cette superposition des discours romanesques et du réel, comme on le voit dans le feuilleton, substrat de l'essai dans le travail de Julien Lanes, ou dans la relation entre *pliego de cordel* et événements réels de la mort de Cintabelde chez Laurie-Anne Laget. Toute une série de procédés narratifs, clins d'œil au lecteur, lieux communs stylistiques, appels à l'émotion ou à l'horreur, visent à susciter une empathie complexe et ambiguë, car outre cette quasi « philologie » du crime qu'on pourrait tenter de construire, on doit également souligner combien cette consommation culturelle du crime est aussi une consommation émotionnelle, et pour que cette consommation se produise, il est nécessaire d'adapter le récit au champ culturel et moral du lecteur, du moins tel que l'auteur l'imagine, de sorte que la réception de tout récit du crime et peut-être de tout crime en soi repose davantage sur la narration que sur les faits eux-mêmes. Le factuel dans ces récits et autres représentations est finalement secondaire face à cette question de la réception, caractérisée par le plaisir et, dans certains cas, la fascination – ce mot *morbo* si difficile à traduire –, réception qui diverge parfois de celle que l'auteur du récit, le support médiatique ou le pouvoir politique ont souhaitée ou encouragée.

Circonstances historiques, cadre géographique, protagonistes sociaux et « structure » des faits, mais aussi diffusion et réception informent le phénomène complexe et global du crime, qu'il faut donc considérer comme un instrument de décryptage d'une société, d'un moment historique, voire d'un régime politique. Il est le moyen d'explorer leur rapport à la violence individuelle, à l'ordre, de dessiner les limites de ce qui est jugé normal ou rationnel, de suivre la construction de l'Autre et donc de soi ; il affirme à la fois la *doxa* et la tentation de sa transgression. Il est également la manifestation paradoxale du besoin de littérature, si l'on conçoit celui-ci comme une soif de fiction et d'histoires. Pour satisfaire ce besoin à la fois esthétique et émotionnel et le légitimer peut-être, le récit et le spectacle du crime élaborent des personnages et des situations, dont les modèles et les effets de littérarité peuvent évoluer, agréger des genres et des traditions différentes. La réflexion sur le crime, ses représentations et ses discours révèle

donc une société, un peuple acteur, criminel ou victime, et à la fois spectateur et lecteur. Car le crime apparaît comme le moyen pour une société de se voir et de négocier cette mise en scène, à travers un réseau de signes littéraires et iconographiques, sociaux et politiques, de discours dominants, en voie d'obsolescence ou au contraire émergents. Tout cela fait du crime une sorte de réalité totale, capable de mettre en branle tous les marqueurs d'une société : juridiques, économiques, religieux et esthétiques, qui construisent la conscience composite et volatile d'une société, à travers un système d'images et de réalités, dans lequel celle-ci peut se contempler dans le visage du mort ou de l'assassin.

Marie FRANCO

DIRE LE CRIME

**CRIMEN, REFORMA PENITENCIARIA Y DEBATE
SOBRE LA PENA DE MUERTE
EN LA LITERATURA POPULAR DE LOS AÑOS 1860:
EL SALADERO DE MADRID DE ROBERTO ROBERT Y
CEFERINO TRESSERRA**

Julien LANES MARSALL
Université Paris Sorbonne (CRIMIC / IBERHIS)

Résumé

À travers l'étude de *Los Misterios del Saladero* (1860) de Ceferino Tresserra et de *El Saladero de Madrid* (1863) de Roberto Robert, ce travail s'intéresse à la façon dont deux écrivains publics représentatifs de la démocratie républicaine dix-neuviémiste —dans le contexte des années 1860, marquées par de profondes préoccupations socio-philosophiques et humanitaires—, eurent recours à la littérature criminelle et aux ingrédients mélodramatiques et feuilletonesques propres à la littérature populaire, pour proposer une réflexion socio-politique sur les thèmes éthiques et juridiques de la réforme pénitentiaire et de l'abolition de la peine de mort.

Roberto Robert — Ceferino Tresserra — Saladero — Crime— Réforme pénitentiaire — Peine de mort— *Mystères* — Roman philosophico-social

Resumen

Mediante un acercamiento a *Los Misterios del Saladero* (1860) de Ceferino Tresserra y a *El Saladero de Madrid* (1863) de Roberto Robert, este trabajo se interesa por la manera cómo dos escritores públicos representativos de las inquietudes socio-filosóficas y humanitarias de la democracia republicana ochocentista recurrieron a la novela de crímenes y los relatos de crímenes sangrientos —es decir a los canales de la narratividad de masas y a los ingredientes melodramáticos y folletinescos de la literatura popular— para ofrecer una reflexión socio-política sobre los temas ético-jurídicos de la reforma penitenciaria y la abolición de la pena de muerte.

Roberto Robert — Ceferino Tresserra — Saladero — Crimen— Reforma penitenciaria — Pena de muerte— *Misterios* — Novela filosófica-social

Abstract

Through the study of Ceferino Tresserra's *Los misterios del Saladero* (1860) and Roberto Robert's *El Saladero de Madrid* (1863), this work focuses on how two Republican Writers resorted to Crime Novel and bloody crimes Stories so as to propose a socio-political Reflection on Prison Reform and Abolition of the Death Penalty.

Roberto Robert — Ceferino Tresserra — Saladero — Crime — Prison Reform — Death Penalty — Mysteries — Philosophical and Social Novel

Introducción

Hubo en Madrid una prisión llamada Cárcel de Villa, conocida también como El Saladero. Este edificio, construido durante la segunda mitad del siglo XVIII y en su origen destinado a la salazón de carnes de tocino —hasta que en el año 1831 se le habilitó para cárcel pública— vino a refundir la de Corte y el Correccional de jóvenes. Hallábase “al extremo de la población por la parte norte, junto a la puerta de Santa Bárbara, en el ala izquierda del paseo del mismo nombre” (Tresserra, 1860, p. 111). Francisco Morales Sánchez, en *Páginas de sangre. Historia del Saladero*, consideraba que la Cárcel de Villa era “la más incómoda de cuantas se conocen” (Morales Sánchez, 1871, p. 948), anunciando así las palabras de Benito Pérez Galdós quien, en *La Revolución de Julio*, también había de evocar “aquella inmundicia cárcel” (Pérez Galdós, 1979 [1904], p. 150). Fue derrumbada a mediados de los años 1880, siendo trasladados los presos a la nueva Cárcel Modelo.

A lo largo del decenio de los sesenta, la Cárcel de Villa fue objeto de dos producciones de amplia dimensión y difusión, ambas publicadas en Barcelona: *Los Misterios del Saladero* (1860) de Ceferino Tresserra y Ventosa (1830-1880) y *El Saladero de Madrid* (1863) de Roberto Robert y Casacuberta (1827-1873). Estos dos escritores públicos profundamente anticlericales descollaron, respectivamente, en la novela filosófico-social y en la sátira política. También fueron preclaros representantes catalanes del panteón de la democracia republicana, nítidamente asociados al universo de la conspiración en aquella época de “utopía insurreccional” (Castells, 1989). Conocieron personalmente los lugares sobre los que habrían de escribir, puesto que ambos estuvieron encarcelados en el Saladero por motivos políticos, a mediados y a finales de los años 1850.

En lo que se refiere a Ceferino Tresserra, contribuyó activamente —con Fernando Garrido y Sixto Cámara— a la difusión de las ideas socialistas utópicas a principios de los años 1850. Durante el Bienio, y bajo el mote *Tresserra de las Barricadas*, destacó por su papel en organizar y federar a los tejedores de algodón barceloneses. Como consecuencia de los disturbios callejeros y de la violenta represión de las organizaciones obreras que sacudieron a la capital catalana en abril de 1856, fue deportado a Granada. En 1858, año de rebrote de la carbonería española, participó en la fundación de una sociedad secreta que sirvió de núcleo de encuadramiento clandestino y de acción subversiva al Partido Demócrata, a raíz de lo cual fue detenido y confinado en el Saladero.

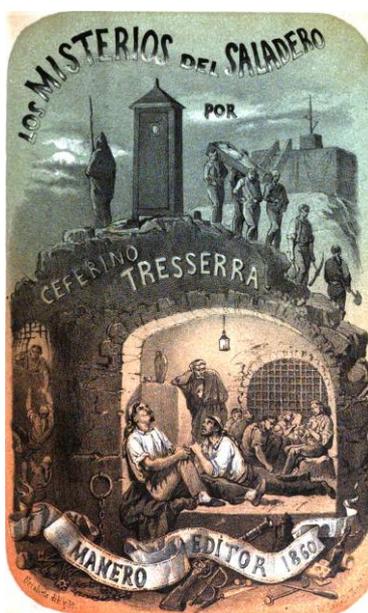


Ilustración nº1 — Ceferino TRESSERRA, *Los Misterios del Saladero*

Los Misterios del Saladero (ilustración nº1) se publicaron primero por entregas, anunciando el prospecto de 1860 que el precio de la entrega era de un real tanto en Madrid como en provincias (Romero Tobar, 1976, p. 107). Salvador Manero editó luego dicha obra en un grueso tomo de 958 páginas, en 4^o mayor, prolongado de buen papel y esmerada impresión, adornado con 20 hermosas láminas sueltas y una portada litografiada tirada a varias tintas, y firmadas por Urrabieta y Llopis. La novela pertenece al género filosófico-social, que Manuel de la Revilla —en *Principios generales de literatura*— define como sigue:

La novela filosófico-social expresa y retrata la vida de toda la sociedad en todos sus aspectos, lo mismo en sus ideas que en sus hechos, en sus caracteres que en sus costumbres. Generalmente desarrolla los problemas más graves de las ciencias morales y sociales, mediante una acción grandiosa y complicada, confiada a caracteres que son verdaderos tipos y personificaciones de aspectos permanentes de la humanidad. (Morales Sánchez, 2000, p. 197-198)

Si bien Tresserra crea un universo fictivo y novelesco, no pocos de los fragmentos de la obra son claramente doctrinarios, reconociendo el mismo autor —en una nota de la novela— que su “objeto en esta obra no es otro que dar a conocer lo insuficiente y hasta perjudicial [del] sistema correccional y penitenciario” (Tresserra, 1860, p. 388)¹. *Los Misterios del Saladero*, por ende, ejemplifican claramente la concepción de la novela como “vehículo doctrinario” (Zavala Zapata, 1971, p. 83) o como “vehículo propagandístico de ideas y opiniones políticas” (Romero Tobar, 1976, p. 72)².

En cuanto a Robert, fue otro conocido portavoz del ideario demo-republicano que, tras años y años de conspiración tanto madrileña como barcelonesa, llegó a la diputación durante el Sexenio democrático, por las ciudades catalanas de Manresa y de Granollers. Fue detenido y encarcelado una primera vez, antes de la Revolución de Julio de 1854, como consecuencia de sus vínculos con el microcosmos de las sociedades secretas (Pérez Escrich, 1864, p. 307-310)³. En julio de 1855, y pese a la defensa de Francisco Pi y Margall, fue condenado de nuevo —esta vez a dos años de prisión— por un artículo contra Isabel II, publicado en el satírico *El Tío Crispín* y titulado “Quisicosas de la Reina y del Rey”⁴. Durante esta segunda estancia carcelaria, Robert contrajo una enfermedad pulmonar (Gras i Elies, 1909, p. 86; Marfany, 1965, p. 5).

¹ Enrique Rodríguez Solís escribe que “no importa en ella lo novelesco de la intriga, sino el propósito ampliamente expresado por el autor de dar a conocer las fallas del sistema correccional y penitenciario. Propone la transformación de las cárceles según el modelo ‘panóptico celular no absoluto’ creado por Jeremy Bentham y la modificación de la justicia mediante la designación de jurados para la acusación y la defensa.” (Rodríguez Solís, 1930, p. 31)

² Esto no fue característica propia de los sectores liberales *lato sensu*, puesto que Zavala recuerda, en la página mencionada, que no sólo el intelectual liberal progresista sino también el conservador se valían de la novela como vehículo doctrinario.

³ Con respecto a Robert, escribe Pérez Escrich que “la policía lo tenía apuntado en su libro verde como republicano, como conspirador y como carbonario. (...) La policía le esperaba en su casa, y desde allí le trasladó sencillamente al Saladero. Las pruebas de las proclamas le costaban la libertad. La cárcel iba a ser su mansión por algunos meses.”

⁴ En este artículo se precisa que distinguidos republicanos intervinieron para que Robert cumpliera su condena en aquella prisión en vez de ir a las Peñas de San Pedro.

Semejantes experiencias —además de recordar la peligrosidad del trabajo periodístico en aquel entonces— permiten captar la amarga ironía de este chiste insertado en el *Gil Blas* del 24-III-1866:

- ¡Eh! buen hombre, ¿Puede Usted decirme por dónde se va al Saladero?
- ¡Por cualquier periódico!

Tras su encarcelamiento, Robert escribió dos estudios penitenciarios en una obra colectiva titulada *Prisiones de Europa* y publicada, entre 1862 y 1863, por la editorial Librería Española del catalán Innocenci López Bernagossi (ilustración nº2). El primer estudio de Robert lleva por título *La cárcel de Corte*; en cuanto al segundo —*El Saladero de Madrid. Su historia. Sus costumbres. Su estadística. Su organización*—, se trata de un análisis de 186 páginas, adornado de seis ilustraciones de Francisco Ortego.

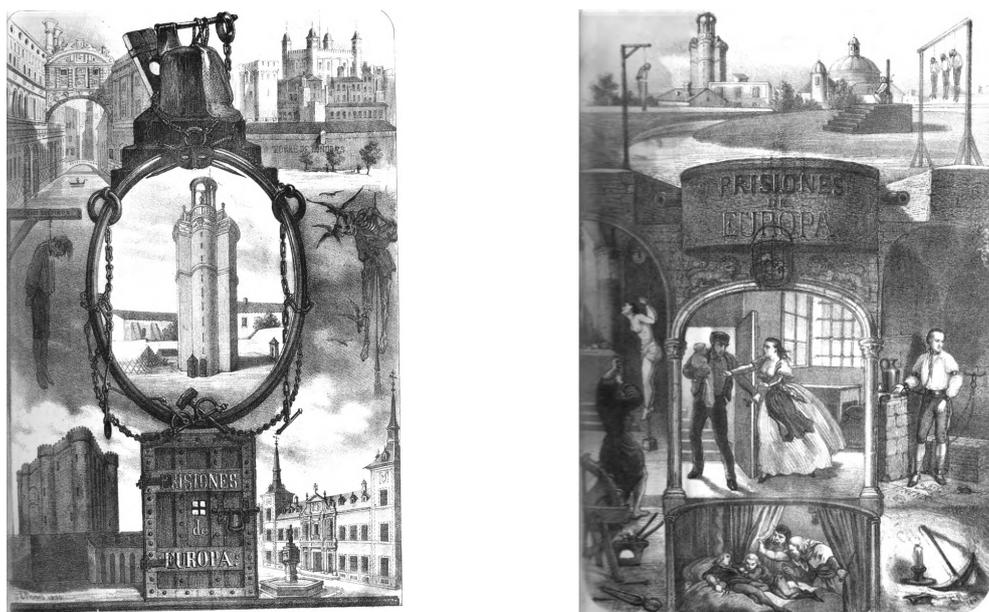


Ilustración nº2 — Innocenci LÓPEZ BERNAGOSI,
Prisiones de Europa (1862-1863, Tomos I-II)

Estas dos obras democráticas ilustran la manera como se utilizaban los canales de la literatura popular —*misterios*, folletín, literatura por entregas, volúmenes colectivos— con la finalidad de suscitar una reflexión socio-política, y muestran en qué medida se entrelazaban armoniosamente las estructuras de la narratividad de masa y el posicionamiento ideológico (Eco, 1976, p. 44). Ejemplifican la coexistencia de lo estético y lo ético; de lo literario y lo político; de la ficción y la información; de lo folletinesco-melodramático y lo documental. Proponemos, aquí, hermanar las producciones de Tresserra y Robert recurriendo al vocablo *crimen* —entendido como *crimen de sangre*— y al género de la *literatura de crímenes*. Si definimos la *novela de crímenes* como conjunto de relatos de aventuras en los que la ruptura criminal da lugar a una exploración más o menos metódica del mundo social (Kalifa, 2005, p. 131-132), entonces podemos considerar que *Los Misterios* de Tresserra integran esta categoría. En el caso de Robert —obra caracterizada por su fundamental hibridismo y por el eficaz entrelazamiento de análisis del universo carcelario con fragmentos literarios que bien podrían constituir el cañamazo de novelas folletinescas o costumbristas—, utilizaremos la expresión *relatos de crímenes sangrientos*. Nos referimos en particular a la narración de dos sucesos recientes —el asesinato de un criado durante un atraco en Madrid, y un caso de violencia de género, o crimen pasional— que, cumulados, comprenden 80 de las 186 páginas del estudio.

A fin de cuentas, si el “crimen” constituye un elemento folletinesco y patético, no es sino el pórtico a un propósito reformista y a una denuncia político-social, vocación última de la obra. Por esta razón, y con el objeto de entender el marco cultural en el que se publicaron estas dos obras, nos aproximaremos ahora a las propuestas reformistas ochocentistas en materia penal, antes de relacionar las producciones de Tresserra y de Robert con el contexto socio-filosófico y las preocupaciones e inquietudes humanitarias características de la década de los sesenta.

Primera parte. Las aspiraciones humanitarias del “espíritu de los años sesenta”: Robert y Tresserra ante la reforma penitenciaria

Panorama penal: legislación, inercias y portavoces reformistas

Presentaremos a continuación algunos hitos de la reforma penitenciaria decimonónica, insistiendo en el lento proceso de humanización del castigo —que echa sus bases en el “optimismo antropológico ilustrado” (Gómez Bravo, 2005, p. 236)— y obviando toda referencia a Jeremías Bentham (1748-1832), cuyo sistema panóptico (expuesto en su *Panopticon* de 1787) evocaremos más adelante. Cabe decir, primero de todo, que en este paulatino proceso fueron fundamentales las aportaciones del visitador reformista John Howard, quien pasó por España a finales del siglo XVIII y visitó los establecimientos correccionales y cárceles peninsulares de Pamplona, Burgos y Valladolid, antes de descubrir los establecimientos “sucios e infectos” de la capital (Gómez Bravo, 2005, p. 31). La reforma al sistema penitenciario que proponía el filántropo británico se basaba en la necesidad de construir cárceles higiénicas; en la separación de los condenados por delitos mayores de los condenados por delitos menores; en la conciencia de incentivar el trabajo en las cárceles; y en la adopción del sistema celular para evitar la corrupción moral causada por la promiscuidad.

Asimismo fue de suma relevancia la influencia de Cesare Beccaria y de su obra *Dei delitti e delle pene* (1764), en la que subrayó la necesidad de la definición de garantías jurídicas en el enjuiciamiento de los hechos, abogando por un sistema jurídico garantista que limitase el poder de castigo. El jurista italiano influyó notablemente en Manuel Lardizábal quien, en su *Discurso sobre las penas* (1782), denunció la arbitrariedad de las penas, la desproporción entre los delitos y las mismas, el castigo corporal, la falta de clasificación, y la aglomeración sin que se tomasen en cuenta las diferencias del delito o del delincuente y su condición. Un decenio después, Juan Meléndez Valdés defendió también la actualización del código en la parte criminal, y la suavización de la condición del delincuente, así como la abolición de la tortura. Todas estas reformas están en la base de los principios de libertad individual.

Dichos debates sobre la consideración del delito y del castigo corporal se mantuvieron a lo largo de la primera mitad del Ochocientos. La vuelta del absolutismo implicó la anulación de toda la legislación gaditana —en particular sobre el castigo público y la pena de azotes públicos— pero Fernando VII, por ejemplo, no volvió sobre la derogación de la tortura. Gutmaro Gómez Bravo subraya hasta qué punto:

La dicotomía entre liberales, que rechazaban los castigos corporales, y absolutistas, que defienden los castigos públicos, será fundamental para

comprender las diferencias posteriores entre las propuestas penales progresistas y las moderadas. (Gómez Bravo, 2005, p. 35)

En un capítulo precisamente dedicado al “orden moderado”, el autor citado destaca la “Ley de Prisiones de 1849”, que apuntaba a: instaurar la separación definitiva entre prisiones civiles y militares (ambas dependerían de Gobernación); establecer la regulación de la diversidad de establecimientos y condiciones de los mismos; instituir la clasificación y separación de hombres, mujeres y menores de 18 años, antes de prever la creación de espacios independientes para hombres menores de 18 y menores de 15; prohibir agravar a los presos con encierros, grillos y cadenas sin orden de la autoridad; permitir a quienes estaban sufriendo el arresto menor que se ocuparan dentro del establecimiento en toda clase de trabajo. Asimismo se preveía un local enteramente separado para los presos por causas políticas (Gómez Bravo, 2005, p. 116-117). Con todo, y pese a lo anteriormente mencionado, seguían notándose inercias fortísimas a la altura de 1860, puesto que la mayoría de los establecimientos no cumplían ninguno de los objetivos marcados en la ley moderada de 1849 y aún se caracterizaban, bien por la disparidad de reglamentos internos, bien —según los espacios carcelarios— por la falta de separación de los presos por sexo, edad y delito.

El humanismo popular de la década de los años sesenta

Recordando el “formidable aliento ético” que supuso la Gloriosa, Jover Zamora invitó a parar mientes en “esa veta de humanismo popular que la Revolución de Setiembre [vino] a sacar a la luz de la historia cotidiana” (Jover, 1976, p. 356-358). Una de las particularidades de la Revolución de Septiembre —con la consiguiente proclamación del sufragio universal masculino— radicó precisamente en hacer “coincidir la plena ciudadanía con la simple condición humana” (Jover, 1991, p. 203). Ello es que, durante el periodo isabelino, la ciudadanía consistía formalmente en la posesión del *ius suffragii* y del *ius honorum* (elegibilidad y capacidad para el desempeño de determinados cargos públicos). No era, por tanto, un estatus vinculado a la condición humana, sino a la propiedad. En filigrana, a esta dicotomía entre *persona* y *cosa* es a la que remite el bandido Anselmo de *Los Misterios* de Tresserra cuando, dirigiéndose a sus comparsas, exclama: “ya sois *personas* porque sois ricos, ya no sois *cosas* porque el

alma del ser humano, el oro, se halla en vosotros” (Tresserra, 1860, p. 724). Al explicar las causas de la Gloriosa, Jover evocaba la importancia de una fuerza política —la democracia— y de un “movimiento intelectual cuyo desarrollo corresponde al período 1854-1868, especialmente a la década de los sesenta, y que podría ser llamado “liberal” a condición de dar a esta última palabra su acepción más amplia y genérica” (Jover, 1991, p. 204-205).

Situando esta corriente en un contexto europeo, este historiador forjó el sintagma “el espíritu de los sesenta”, caracterizado por “inspiraciones humanitarias, liberales, democráticas y de fraternidad universal” (Jover, 1991, p. 24). Estos soplos filantrópicos innovadores —indisociables del movimiento krausista, del federalismo pimargalliano, del catolicismo liberal (con las formulaciones y posicionamientos de Fernando de Castro) y de la influencia de las ideas internacionalistas— dejaban constancia del “moralismo de la democracia revolucionaria” (Aranguren, 1974, p. 157), y se plasmaban en “actitudes éticas” o “temas ético-sociales” que Aranguren compendió y sintetizó en la tipología siguiente: a) el antiesclavismo y el tema de la abolición de la esclavitud en Puerto Rico y en Cuba; b) el interés por el estado moral, intelectual y material de las clases trabajadoras; c) el movimiento para la promoción socio-cultural de la mujer; d) *el debate sobre la pena de muerte y las discusiones sobre la reforma penitenciaria*. En resumidas cuentas, todas estas corrientes humanitarias convergían y confluían en torno a una sola reivindicación: la de la “persona humana” (Jover, 1991, p. 205).

Con respecto a la conformación del tema ético-social de la reforma penitenciaria, la década de los años 1860 se singularizó por la publicación de importantes análisis, y se abrió con un discurso de Francisco López Montenegro, leído en la Universidad central y titulado *Examen sobre los sistemas penitenciarios y su utilidad respectiva* (1860). El orador pasaba revista a los sistemas penitenciarios europeos y norteamericanos, antes de centrarse en el caso español con el objetivo de denunciar el estado repugnante de los edificios, condenar la reunión de procesados y condenados, de jóvenes y adultos, para finalmente lamentar el estado de las cantinas y dormitorios. Abogaba por la separación de todos, fundándose en el sistema norteamericano de la cárcel de Auburn (Nueva York) en el que “los penados permanecen separados y aislados durante las horas de la noche, mientras que en el día realizan trabajos en común, por grupos o clases, según la

edad, gravedad de los delitos, aptitudes personales, conducta...” (Lorca Siero, 1995, II, p. 1999). A esta definición de Lorca Siero puede añadirse la lectura que sacerdotes hacían de las Sagradas Escrituras durante las horas de trabajo. En cuanto a López Montenegro: reprobaba la falta de instrucción religiosa y moral, imprescindible según él para apartar al hombre de la senda del crimen y hacerle amante del trabajo; consideraba que “sin la instrucción religiosa nunca obra la reflexión en el alma del delincuente”, agregando que “tras del aislamiento viene la desesperación” (López Montenegro, 1860, p. 9); vituperaba la falta de trabajo y la ociosidad; y deploraba la ineficacia de las clasificaciones (“No hay dos hombres que sean idénticos en su parte moral”, López Montenegro, 1860, p. 13). En conclusión, estas propuestas recuerdan en qué medida el humanismo de los sesenta se centraba en “un conjunto de valores de honda raíz cristiana” (Jover, 1976, p. 358).

En 1863, José María Barnuevo publicó otro *Examen de los sistemas penitenciarios y su utilidad respectiva*, donde describía las cárceles como “asilos olvidados por las leyes modernas de nuestra patria” (Barnuevo, 1863, p. 5), lamentando que las prisiones españolas castigasen sin corregir, y contemplando la posibilidad de que se crearan —siguiendo los ejemplos franceses— colonias agrícolas penitenciales:

Además de que los hombres se reforman fácilmente cuando son arrancados de sus hábitos antiguos, la atmósfera de los campos hace nacer sentimientos dulces que modifican los caracteres más ásperos y los predisponen para escuchar los consejos del sacerdote y del Director de la Colonia (...) para reformar su corazón. (Barnuevo, 1863, p. 24)

Son postulados —explica Gutmaro Gómez— que también encontramos en Johann Heinrich Pestalozzi, Friedrich Fröbel o Jean-Jacques Rousseau. A su vez, Barnuevo acababa subrayando el interés del sistema de aislamiento con trabajo, considerándolo como el más idóneo para castigar reformando, siempre y cuando no fuese absoluto, sino mixto o mitigado.

Este panorama no puede pasar por alto el compromiso fundamental de Concepción Arenal, quien publicó, en 1860, *La Beneficencia, la Filantropía y la Caridad* y fue nombrada Visitadora de prisiones tres años después. En 1865, escribió *Cartas a los delincuentes*, cuya finalidad estribaba en publicar los resultados de un método fundado en la observación minuciosa de la psicología del delincuente. Poco tiempo después, en

1867, dio a la imprenta un folleto dedicado a Florencio Rodríguez Vaamonde, *El reo, el pueblo y el verdugo o la ejecución pública de la pena de muerte*, en el que la descripción del condenado y de su degradación —no sólo física sino también psíquica— a lo largo de las horas que preceden su llegada al cadalso, servía de preámbulo a la proposición de exhibir, no la muerte del reo, sino su cadáver. Por consiguiente, vemos que:

La lucha de los correccionalistas y de figuras como Concepción Arenal retomaban un reformismo básico centrado en las condiciones de supervivencia y regeneración moral, a través de posturas muy críticas con la continuidad del orden moderado en política penitenciaria, o más bien, su inexistencia. (Gómez Bravo, 2005, p. 133)

Hubo no obstante que esperar el Sexenio democrático —con la animación de debates por krausistas y republicanos— para que se diesen los primeros pasos hacia la reforma del sistema penitenciario español. Durante dicha etapa fue cuando se nombró a Concepción Arenal miembro —con Giner de los Ríos— de la Junta para la Reforma penitenciaria, y se publicaron el *Examen de las bases aprobadas por las Cortes, para la reforma de las prisiones* (1869) y los *Estudios penitenciarios* (aunque sólo se publicaron en 1877) de aquella pionera. Gutmaro Gómez indica que los derechos individuales que se plasmaron en la Constitución de 1869 obligaron a numerosos cambios en los cauces habituales de las prisiones (Gómez Bravo, 2005, p. 230). Mencionemos, por ejemplo, el reconocimiento —ese mismo año— del estatuto jurídico del menor delincuente, o la ley de 21 de octubre que establecía “las bases para la reforma y mejora de las cárceles y presidios y para el planteamiento de un buen sistema penitenciario” (Gómez Bravo, 2005, p. 234). Esta ley se orientaba a la defensa de los derechos del condenado.

En conclusión, el Sexenio constituyó el momento histórico en el que empezaron a eclosionar las semillas reformistas, filantrópicas y humanitarias, sembradas por aquellos representantes del *espíritu de los sesenta*, y fue el colofón de cuantas corrientes arrancaron con la Revolución de julio de 1854 —aunque correspondieron esencialmente con el decenio de los sesenta. Las fechas de publicación de todos los trabajos que hemos mencionado permiten entender mejor en qué contexto escribieron Robert y Tresserra,

cuyas obras, qué duda cabe, fueron palmariamente ejemplares de los temas ético-sociales evocados.

Segunda parte. *Los Misterios del Saladero*: el crimen, entre lo novelesco y lo filosófico-social

Aproximación al argumento

Con el género de los *misterios*, Tresserra se insertó nítidamente en una genealogía prestigiosa, que echaba sus raíces en los *Mystères de Paris* (1842-1843) de Eugène Sue y *Los Misterios de Madrid: miscelánea de costumbres buenas y malas* (1844) de Martínez Villergas. Entre los propagadores de esta moda se hallaron también José Nicasio Milà de la Roca, Antonio García del Canto, Manuel Angelón, Jorge Aguiló, Rafael del Castillo, Ernesto García Ladevese, Antonio Altadill y Teixidó, Emile Zola, Paul Féval, o Pierre Zaccone con, precisamente, sus *Mystères de Bicêtre* (1864).

Les Mystères de Paris y *Los Misterios del Saladero* (MS) principian de la misma manera: la “taberna del tío Tomás” —“casucha de triste y miserable aspecto, baja y ruinososa” (MS, 7)— trae a nuestra memoria el liminar “Tapis-Franc” del autor francés. Allí, Tomás, Roque (62 años), Rafael (23 años, trasunto de Rodolphe), y la joven Rosenda (prostituta de 14 años, avatar de Fleur-de-Marie), preparan la fuga del Saladero de Anselmo —jefe de la asociación de bandidos denominada el “Pacto Fraternal”— quien se ha jurado “levantarse la tapa de los sesos de un pistoletazo” si no consigue juntar la cantidad de diez millones antes de llegar a los treinta años (MS, 27). En cuanto a Rafael, antes de conocer a Rosenda, “no llevaba sombrero calañés, ni había penetrado jamás en ninguna de estas inmundas tabernas que pueblan los barrios bajos de Madrid” (MS, 15). En efecto, es el hijo del Barón de T**, de cuya casa había huido después de que su padre le revelara que era fruto de una relación ilegítima de la baronesa... Al principio de la novela, Rafael acaba de firmar un pacto *faustiano* con el diabólico doctor Jurkeorks, excatedrático de la facultad de medicina de la universidad de Viena: contra dos mil reales diarios durante un año, el joven beberá un elixir que le irá modificando la sangre (“de hoy a trece meses, vuestra sangre será el bálsamo que los mismos reyes buscarán a cambio de sus tronos y coronas”, MS, 42). Supuestamente, al cabo de este

plazo y habiéndose cumplido todos sus deseos, Rafael morirá y Jurkeoks recuperará esta “infusión de la nueva vida” (MS, 42).

La clásica situación triangular se conforma en torno a Anselmo y Rafael, ambos enamorados de Rosenda, a quien éste rapta para librarla de la influencia nefanda de aquél. Situaciones a cuál más terroríficas y lances a cuál más espeluznantes... Por un lado, ambientes de miseria, bajos fondos, mundo del hampa y de los criminales, tabernas, escondites y pasadizos secretos, calabozos y celdas, esferas burdescas y lupanares. Por otro, ambientes de gran mundo, salones y embajadas, bailes de máscaras. Escarceos amorosos, infidelidades, revelación de hijos ilegítimos, cartas y más cartas con revelaciones estrafalarias y estrambóticas que nos llevan de Valencia a Marsella y de Italia a París: todos estos ingredientes podríamos utilizar para evocar el universo novelesco de *Los Misterios* de Ceferino⁵. Semejante vorágine desembocará finalmente en el casamiento de Rafael y de Rosenda tras la reconciliación de aquél con el Barón. Con respecto a Jurkeoks, acabará renunciando al pacto de sangre con Rafael y al dinero que éste le debe.

¿Qué de los bandidos? Los hay que mueren asesinados durante asaltos, y dos — Roque y Tomás— mueren condenados a garrote vil. A Anselmo, el mayor de los criminales del “Pacto Fraternal”, no le alcanza el “castigo de la Providencia por tantos crímenes como había cometido” (MS, 956): al final de la novela, ha quedado impune, concluyendo el narrador con un lapidario “no es muy raro en nuestra sociedad ver ejemplos semejantes” (MS, 956).

La cárcel-sepulcro, entre topografía folletinesca y legado romántico

La cárcel —el mismo título lo señala— desempeña un lugar central y constituye el punto de partida, atracción y convergencia de cuantas peripecias van sucediéndose. Es, en suma, el imán que limita la frecuente propensión centrífuga de la novela folletinesca. Las descripciones del universo carcelario y de los bajos fondos capitalinos —esferas extra-carcelarias y antecámaras del Saladero—, subrayan el tributo pagado por el escritor al “exotisme social” (Kalifa, 2005, p. 166). Si la prisión constituye un espacio

⁵ Esta lista, en parte, se funda en la lectura de José Luis Calvo Carilla (Calvo Carilla, 2008, p. 293).

capital e ineludible de la topografía folletinesca, es porque el folletín consigue a duras penas librarse y emanciparse de ciertas imágenes procedentes del imaginario romántico (Kalifa, 2005, p. 164 y 170⁶). La novela gótica, en efecto, hizo de la cárcel—junto con las landas y las casas solariegas en ruinas— uno de los motivos principales de su universo.

En *Los Misterios*, la prisión es una metáfora de la tumba: de ahí que las descripciones tresserrianas del Averno carcelario se caractericen sistemáticamente por su dimensión sepulcral. El Salón del Saladero —donde se concentran entre cuarenta y cincuenta presos— conforma un recinto tenebroso, lóbrego y “cavernoso”, de techo “abovedado” (*MS*, 114), que exhala “un vaho pestilente” y “hediondo” (*MS*, 280-281). Sus paredes son “negras como las de una carbonería, salitrosas como las de un profundo subterráneo” (*MS*, 280). El Salón constituye el penúltimo grado —o círculo *dantesco*— antes de bajar al “Patio grande” (*MS*, cap. XIII), donde también se hallan los subterráneos del departamento de incomunicación denominados “calabozos n°8 y 27”, sin olvidar la aún más “insalubre y repugnante Arquilla” (*MS*, 201 y 557). En lo hondo del Patio grande es donde tienen lugar escenas de combates con armas blancas, cuando Manolo, inocente y joven detenido, se niega rotundamente a pagar a los criminales el “derecho de manta” (*MS*, cap. XII). Una ilustración (véase n°3) acompaña la narración del combate y muestra a Manolo enfrentándose a una “muralla de navajas apuntadas contra su cuerpo” (*MS*, 555). Todos, sucesivamente, van:

Clavándole la punta de sus aceros por toda la superficie de su cuerpo. Manolo sufría un tormento tan lento como terrible, principiaba a manar sangre por todas sus pequeñas heridas, como si una víbora fuese recorriendo todas sus carnes con la picada venenosa de sus dientes. (...) Una multitud de navajas le recibió, pero no sin que lograra abrir una brecha en medio de todos, tendiendo uno en el suelo que bien pronto hubo de revolcarse en su propia sangre. (*MS*, 555)

Un detenido, levantando en alta la navaja, consigue “rajarle profundamente la oreja”, provocando la reacción desesperada de Manolo, quien se abalanza, herido, “frenético y desencajado” sobre la “turba de sus verdugos” (*MS*, 555-556): “Se vio envuelto por cinco o seis bandidos que al momento descargaron sobre él otras tantas cuchilladas.

⁶ “La prison est un espace majeur de la topographie feuilletonesque.”; “Le roman-feuilleton peine à s’affranchir des images héritées sur les fonts baptismaux du romantisme.”

Manolo no murmuró una sola palabra, no salió de su pecho ni la más ligera exclamación. Cayó en el suelo sin sentido” (MS, 556). Estas intensas escenas y representaciones topográficas de la realidad carcelaria dejan claramente constancia de la inscripción de Tresserra en la estela del imaginario romántico.

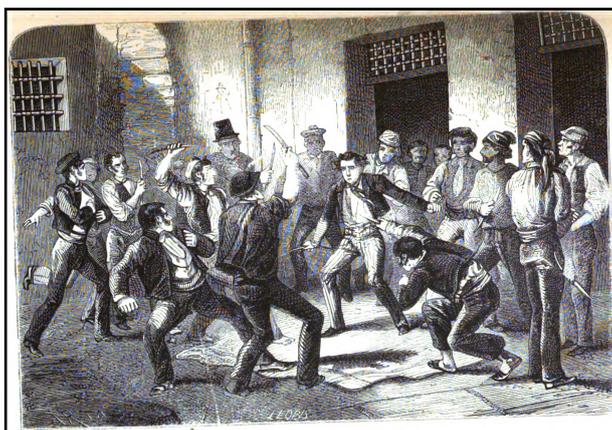


Ilustración n^o3 — “El Patio grande” (pág. 555)

Misterios del Saladero y literatura de crímenes

Secuestros, venganzas, marcas con hierro candente, envenenamientos, narcóticos mortales, asaltos de finca o de casas descritos con suma precisión⁷, carreras de coches con pistoletazos por las calles nocturnas de Madrid, emboscadas cerca de la venta del Gato, en las inmediaciones de la Puerta de Toledo —el crimen tiene su topografía—, crímenes, asesinatos, muertes violentas con “lluvia de balas” y “cien disparos de fusil” (MS, 378), en suma, sangre y más sangre: de todo esto es responsable el grupo criminal del “Pacto Fraternal”. Estos cuantiosos episodios reúnen los elementos folletinescos propios de la literatura de crímenes y de las aventuras de bandoleros que están de moda en la época. Juan Ignacio Ferreras considera en efecto que 1859 —con la publicación de los *Crímenes célebres españoles* de Manuel Angelón y Broquetas—, es el “año en que los crímenes entran definitivamente a engrosar el caudal temático de la novela por entregas” (Ferreras, 1972, p. 299). Muy poco tiempo después, en 1861, Antonio García del Canto recoge la tradición romántica y costumbrista del tema del bandolero, y la

⁷ En este particular, el lector se deleitará con la descripción del asalto de la finca en el capítulo V (“El escalo militar”, p. 154-171).

integra en sus novelas por entregas: *Candelas y los bandidos de Madrid* y su continuación, *Los bandidos de Madrid* (Ferrerías, 1972, p. 299-300). Así, Ceferino Tresserra no sólo consigue mantener en vilo al destinatario, sino que paga su tributo a la literatura de crímenes y ofrece un producto que claramente corresponde al horizonte del lectorado popular.

Hobsbawm recordaba cuánto las necesidades, actividades y misma existencia de los bandidos los ponían en contacto con el sistema económico, social y político (Hobsbawm, 1999, p. 80-83). El “Pacto Fraternal” ilustra a las claras estas observaciones: Tresserra dedica el capítulo II —además de varias páginas diseminadas en la novela— a la descripción de su organización. Trátase de una “compañía”, cuyo “presidente” es Anselmo, que consta de una “especie de directorio” compuesto de tres hombres que lideran sendos “grupos de diez números”. La “sociedad” tiene sus propios “estatutos”, sumamente estrictos, y llama a sus robos, “negocios”. Cada individuo cobra un “sueldo mensual” y todos se reparten los beneficios por trimestres. Tienen un “álbum inapreciable” en el que figuran los planos del Madrid subterráneo, los puntos de los edificios más notables (dirección de Loterías, casa de moneda, bancos y ministerios), y llevan mensualmente el balance de tres cajas: la “Caja industrial”, que sirve para el planteamiento de tabernas, roperías, casas de préstamos, agencias para la colocación de criados y criadas; la “Caja de guerra”, destinada a la compra y construcción de escaleras, cuerdas, herramientas, armas y municiones; y la “Caja de inválidos”, cuyo objeto radica en hacer frente a las necesidades de los presos y presidiarios de la compañía. Entendemos, por ende, en qué medida esta asociación constituye “todo un Estado dentro de otro Estado”⁸.

Hermosas y abundantes ilustraciones acompañan los fragmentos que constituyen los clímax de la violencia criminal. Es el caso con la n^o4, que representa el violento asalto de la finca donde Rafael y Rosenda se han refugiado, un “escalo a lo militar, en cuadrilla y a muerte” que deja varios muertos o heridos, y a Rafael medio muerto (*MS*, 123-124)⁹:

⁸ Remitimos al lector al capítulo II (“El Pacto Fraternal”) y a las p. 120-128 de la novela.

⁹ Si el escalo, ya de por sí, ocupa, en la tipología de los robos, timos, atracos y combates, la “última expresión de la osadía de los ladrones”, el “escalo a lo militar” constituye el postrer grado de esta subcategoría (“cuando para penetrar en una casa, se valen de un ataque a mano armada, haciendo frente a su resistencia, hasta consumir el asalto”).

No quedaba a Rafael más que un instante de vida, cuando de repente, abriéndose de par en par las puertas del gabinete de Rosenda, ésta se presentó pálida como una difunta, bella como un arcángel, armada como un héroe...

— ¡Detente!, ¡Monstruo!, dijo a Anselmo, ¡si disparas contra Rafael, me verás cadáver sobre su cuerpo... pero tú también morirás!

Con la mano derecha apuntaba la boca de una pistola contra el rostro de Anselmo y con la izquierda sujetaba un puñal cuya punta comprimía sobre su propio pecho. Aquel cuadro era digno de una tragedia de Schiller: aquella situación no la retrata el pincel de un Ticiano. (MS, 166)

Cuando en medio de aquella escena de sangre y fuego, Rosenda se interpuso entre el pecho de Rafael y el brazo de Anselmo que iba a dispararle la muerte, Rosenda no era menos grande que la Semirámides [sic] en el acto de defender los muros de Babilonia; Medea no es una figura más trágica que ella con su puñal en la diestra, defendiendo a su salvador.

Sí; Rosenda había sufrido una verdadera metamorfosis. Ya no era la pupila de la Duquesa: era la mujer heroica que rompe con su pasado, y se anuncia un porvenir de purificación, de amor. ¿De qué pues no será capaz en adelante? (MS, 199)

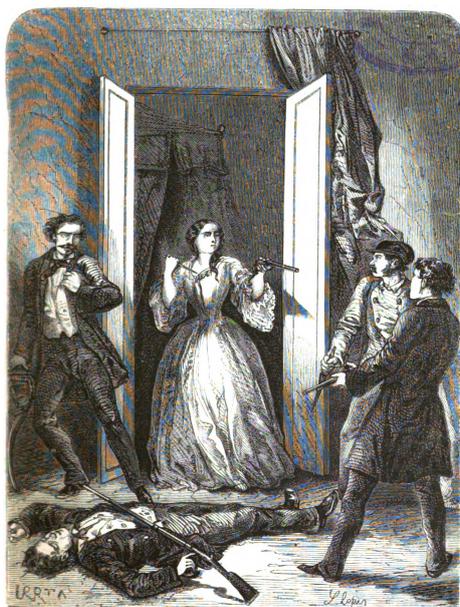


Ilustración n°4 — “¡Detente, monstruo!” (pág. 166)

Los Misterios del Saladero: un alegato reformista

La novela tresserriana ocupa un verdadero cruce de caminos entre folletín y reflexión socio-política. El crimen —si bien no deja de ser un ingrediente folletinesco— sirve también y sobre todo de pórtico a una denuncia social y a una reflexión sobre el sistema

penitenciario español. La ficción y la trama folletinesca se hermanan y entrelazan más o menos armoniosamente con la descripción de los espacios carcelarios, de las costumbres y condiciones de vida de los penados, de las arbitrariedades de la administración —y en particular de los alcaides—, de las violencias entre los presos. Más allá de los fragmentos especialmente dedicados al Saladero, el libro constituye el medio de informar al lectorado sobre el sistema penitenciario español, trayendo a colación sugerentes presentaciones de las antiguas cárceles españolas, estudios comparados y sintéticos del estado de las prisiones extranjeras, disertaciones acerca de la necesidad de instaurar el jurado para limitar las arbitrariedades, exámenes de las teorías comunistas y socialistas sobre la distribución de la riqueza, y disertaciones sobre las limitaciones del socialismo utópico (Owen, Fourier, Saint-Simon, Cabet, Louis Blanc o Proudhon). La obra contiene también un fervoroso alegato a favor de la emancipación jurídico-profesional de la fémina, y análisis pormenorizados de cuadros referidos a la situación salarial de las obreras y los obreros. Asimismo encontramos una denuncia del comercio venéreo —a través del ejemplo de Lola, Amparo y Soledad—, explicando el autor las causas y factores sociales que las llevaron a prostituirse. Aunque el número de páginas dedicadas a estas tres mujeres es ínfimo (*MS*, 253-276), Pura Fernández subrayó hasta qué punto *Los Misterios* fue una de las primeras novelas en abordar el tema de la prostitución, con *María, la hija de un jornalero* (1845-1846) de Wenceslao Ayguals de Izco¹⁰.

¿Cómo compaginar ficción y universo novelesco con tantos alegatos reformistas y denuncias de las patologías socio-urbanas? Un mero vistazo echado al índice nos muestra que el Saladero constituye el punto solar en torno al cual gravita una gran parte de la acción. Las escenas que en él tienen lugar son otros tantos pretextos para ofrecer una presentación detallada de las condiciones de vida de los presos, como si de un análisis documental se tratara. El personaje de Manolo ofrece un interesante ejemplo: joven guardián del Corral de Villa —depósito inmediato al Saladero que los bandidos

¹⁰ Pura Fernández precisa que “Ceferino Tresserra y Antonio García del Canto, representantes del republicanismo democrático decimonónico, codificarán la casuística, repetida hasta la saciedad por los novelistas preconizadores del reformismo social, que resume las causas predisponentes que arrojan a la mujer a la prostitución; entre ellas, la principal, ya destacada por Ayguals de Izco, estriba en la miseria, a la que se ven condenadas no sólo las jóvenes nacidas en los estratos más depauperados, sino también las hijas de las familias burguesas, como Amparo o Soledad en *Los Misterios del Saladero* de Tresserra, ya sea por la ruina familiar, ya por la deficiente formación intelectual y moral.” (Fernández, 2008, p. 51-52)

utilizan para organizar la fuga de Anselmo al principio de la novela—, es acusado injustamente de complicidad y encarcelado en el Saladero. A su llegada, está incomunicado con otro preso, que desempeña el papel de “gancho”, lo cual le permite al narrador denunciar el mal de la incomunicación y de la soledad absoluta, así como la corrupción moral de los jóvenes presos por su contacto con penados adultos y pervertidos por el “virus ponzoñoso de la maldad” (MS, 219). Al dejar de estar incomunicado, entra en el recinto hediondo del Salón (ilustración nº5), suerte de corte de los milagros en la que el joven Manolo padecerá toda una retahíla de vejaciones y humillaciones. El capítulo que sigue estas escenas crea una ruptura informativa neta, permitiéndole al narrador denunciar la aglomeración de los presos y concluir diciendo que las cárceles son:

Un peligro de perversión para los inocentes, un medio de perfeccionamiento en el crimen, un estrado de lujo y consideración para el criminal rico, una mansión de poder para el criminal fuerte, un mercado de influencias para el mercenario adulador, una zahúrda para el holgazán, un centro de dirección para un sin fin de negocios externos, y un palenque de arbitrariedades y expoliaciones. (MS, p. 304)

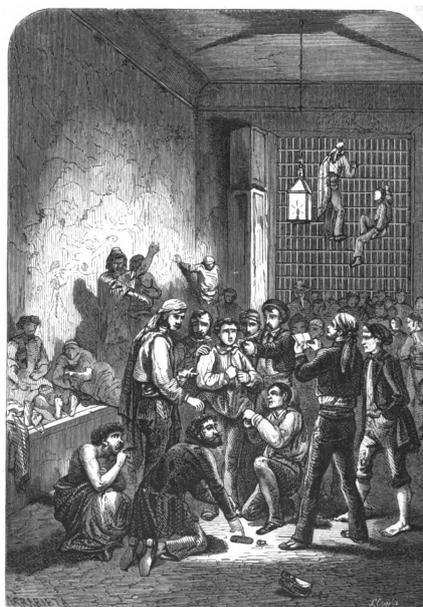


Ilustración nº5 — “Entrada de Manolo en el Salón” (pág. 285)

En el capítulo siguiente, Manolo recibe la visita de su hermana Matilde quien —tras perder su empleo de costurera y buscar ayuda para que la coloquen como criada—

acaba de llegar a una casa de la Calle Santa Isabel, cuyo dueño es... Anselmo. Más adelante, ella desempeñará un papel en el rescate de Rosenda. Al final de la novela —y tras la intervención del Barón en la liberación del inocente Manolo—, los dos hermanos entrarán, en calidad de criados, al servicio de Rafael y Rosenda, en su quinta del Pardo... Vemos con este ejemplo cómo la trama exterior y los episodios interiores van paulatinamente relacionándose, y cómo encuentra así el narrador la posibilidad de exponer su visión de las cárceles.

En las últimas páginas, la entrada en el Saladero de tres bandidos del “Pacto Fraternal”, con la condena a garrote vil de Roque y Tomás y la condena a la pena de argolla de Miguel (pena que consiste en presenciar, con la argolla puesta, la ejecución de los co-reos), brindan la posibilidad de narrar todo el proceso de anonadamiento del reo, desde la lectura de la “sentencia del inferior” (MS, 914-928) hasta su confirmación por la “sentencia definitiva”, el paso por la capilla (ilustración nº6) y, finalmente, la llegada al cadalso (MS, 929-953): “Generalmente los que se hallan en estos casos vuelven a caer en un síncope tras otro hasta que, o artificialmente sostenidos, o habituados ya al exceso de su quebranto, cesa este fatal estado para caer en otro no menos desgarrador” (MS, p. 946). La denuncia tresserriana de la pena de muerte y del espectáculo público de la misma se sitúa en la estela de dos textos fundamentales: *Le dernier jour d'un condamné* (1829) de Víctor Hugo¹¹ y el artículo “Un reo de muerte” de Mariano José de Larra (publicado en *El Mensajero* de marzo de 1835). La comparación de los dos fragmentos que siguen deja claramente constancia del legado larriano en la prosa de Tresserra:

La sociedad también da ciento por uno: si había hecho mal matando a otro, *la sociedad iba a hacer bien matándole a él. Un mal se iba a remediar con dos*. El reo se sentó por fin. ¡Horrible asiento! Miré el reloj: las doce y diez minutos; el hombre vivía aún... De allí a un momento una lúgubre campanada de San Millán, semejante el estruendo de las puertas de la eternidad que se abrían, resonó por la plazuela; el hombre no existía ya; todavía no eran las doce y once minutos. “*La sociedad —exclamé— estará ya satisfecha: ya ha muerto un hombre.*” (Larra, 1835. La cursiva es mía)

¹¹ El texto hugoliano, antes de la obra de Tresserra, fue traducido repetidas veces (en 1834, 1839, 1840 y 1841), bajo el título *El último día de un reo de muerte* (Lafarga, 2002, 38-52-53).

No nos detendremos en detallar semejantes escenas que llenan siempre de horror y amargura, y quizás de indignación contra la pena de muerte.

A las doce subían sus gradas fatales en medio de una multitud que se apiñaba a su alrededor como si se tratase de la coronación de un rey.

La multitud exhaló dos gritos consecutivos, uniformes, guturales que parecían nacidos de otros tantos movimientos del verdugo al dar la vuelta a los tornillos fatales...

Media hora después la gente se retiraba y *la vindicta pública se daba por satisfecha*, porque *sobre las víctimas que había causado la sociedad del Pacto Fraternal la justicia acababa de añadir dos más*. (MS, 952-953. La cursiva es mía)



Ilustración nº6 — “La capilla” (pág. 945)

Si la exposición de las limitaciones del sistema comunista o de los socialismos utópicos, y si la descripción de los presidios o la defensa de la equiparación genérica crean verdaderas rupturas con groseros malabarismos para relacionarlas con la trama — véase, por ejemplo, el caso del capítulo dos de la cuarta parte (MS, 595-640)—, nada tienen que ver, en su extensión, con los capítulos referidos al encomio del *panopticon* de Jeremías Bentham, cuya exposición constituye la gran finalidad del libro. Cabe recordar que Eugène Sue incrustaba también en sus *Mystères* alegatos y propuestas que rezumaban un paternalismo rancio (“La Ferme modèle [de Bouqueval]”, la reforma de los montes de piedad, la creación de un Banco de los Pobres o incluso la proposición de reforma penitenciaria en un pequeño capítulo titulado “La Fosse aux Lions”). Sin embargo, dichas digresiones nunca tienen la dimensión cuantitativa de los informes tresserrianos (por ejemplo, las observaciones de Sue sobre las cárceles tan solo ocupan diez páginas, mientras que Tresserra, por ejemplo, dedica treinta folios al tema del jurado).

En la economía general de *Los Misterios*, la defensa del “sistema panóptico celular no exclusivo” aparece unos capítulos después de las escenas protagonizadas por Manolo en el Salón y en el Patio grande. Ya que el autor acaba de señalar —mediante la ficción novelesca— los inconvenientes del hacinamiento y de la falta de clasificación de los presos en un joven penado, es entonces el momento idóneo para interrumpir la ficción y abrir una serie de capítulos que conforman un conjunto de ochenta páginas (MS, 449-528) y se titulan sucesivamente “Cárceles; Inglaterra, Francia” (MS, 449-459), “Presidios de España hasta su actual estado” (MS, 460-464), “Panóptica celular” (MS, 465-475), “Ventajas especiales de la panóptica” (MS, 476-494), “Aplicación del principio panóptico-celular no absoluto” (MS, 495-514) —capítulo que hasta incluye un “Proyecto de reglamento para el establecimiento de las cárceles según el sistema panóptico celular no exclusivo” (MS, 506-514)—, “Consideraciones sobre el sistema anterior” (MS, 515-520), y “El departamento de los jóvenes presos” (MS, 521-528). Todas estas consideraciones ocupan concretamente el centro de la novela, y casi el 10% de la misma. Obviamente, no se tratará de ahondar aquí en la presentación del panoptismo, sino tan sólo de indicar que Tresserra —aunque matiza ciertos puntos referidos, en particular, a las distancias o a la intensidad de la luz— defiende y celebra las bases programáticas de un sistema fundado en las reglas de “dulzura”, “severidad” y “economía” (MS, 478-479), que apunta a remediar la tiranía y las exacciones cometidas por los subalternos, y pretende facilitar no sólo las visitas de los inspectores superiores, magistrados y jueces, sino también la separación de sexos y la clasificación de los presos:

El medio más común, y entre tanto el más vicioso bajo todos respectos, es el de confundirlos todos y colocar los jóvenes con los viejos, los ladrones con los asesinos, los deudores con los criminales, y arrojarlos en una cárcel como en una cloaca, en donde lo que no está sino medio corrompido, bien pronto se halla atacado de una corrupción general, y en donde la infección moral es aún más dañosa a su corazón que la fetidez del aire a la salud. (MS, 485)

A modo de conclusión, vemos en qué medida esta obra, utilizando los canales de la literatura de masas y el género de los *misterios*, elabora una amplia plataforma popular de información y de pedagogía. La pintura —con gran precisión y detallismo— del mundo de la contra-sociedad criminal y de los bajos fondos carcelarios, es un *gancho*

literario y novelesco que sirve de preámbulo a la denuncia de la pena de muerte y de las ejecuciones públicas y, sobre todo, a la exposición y defensa militante de una reforma penitenciaria basada esencialmente en los presupuestos de Bentham¹².

**Tercera parte. *El Saladero de Madrid* de Roberto Robert: relatos de crímenes...
anónimos y reforma de las costumbres**

***Prisiones de Europa (1862-1863): un ejemplo de la labor editorial de Innocenci
López Bernagossi***

Más allá de su compromiso primordial en la divulgación del catalanismo popular, la Librería Española del republicano Bernagossi desempeñó un papel destacado, a lo largo de los años 1860, en la denuncia de los valores del moderantismo y en la propagación de las ideas de la democracia republicana (Casassas, 1999, p. 107). Por tanto, su Librería Española integra la categoría de los portavoces político-culturales y de “les empreses unipersonals, petits grups sovint situats fora, al marge o en contra dels poders polítics i econòmics constituïts [que contribuyeron a] generar o a fixar grups, generacions, tendències, opcions ideològiques o polítiques” (Casassas, 1999, p. 15-16). Lo cierto es que el librero barcelonés supo constituir un areópago coherente de periodistas y escritores públicos vinculados ideológica y culturalmente, como Roberto Robert, Albert Llanas, Conrad Roure, Eduard Vidal, Antonio Altadill, Frederic Soler, Manuel Angelón y Eduard Aulés.

Con respecto a *Prisiones de Europa* (848 y 1077 páginas), es una voluminosa y polifacética recopilación de dos volúmenes con amplios estudios originales sobre prisiones antiguas o actuales de Austria, Francia, Inglaterra, Italia, Rusia y Turquía, entre cuyos autores destacan Manuel Angelón (gran cultivador de novelas de crímenes), Adolf Blanch (quien participó en la redacción de almanaques democráticos para

¹² Remitimos al lector al capítulo VII, “Ventajas especiales de la panóptica” (p. 476-494). Podemos citar, como fuente posible utilizada por Tresserra, los trabajos de Villanova y Jordán (1834). Con respecto a la definición del panoptismo, véase Foucault, 1975, p. 233-236.

Bernagossi) y el federalista Federico Sawa¹³. Los demás capítulos no son más que traducciones¹⁴.

Esta obra magna (“primera de esta clase en España, y la más completa de las publicadas en Europa”) venía dirigida a varios tipos de lectorado, por lo que su realización estaba supeditada a ciertos horizontes de lectura, a imperativos económicos, y a mecanismos mercantiles que determinaban la organización del texto. Por esta razón, se trataba de entrelazar lo serio con lo agradable y ameno; de conjugar las páginas más densas y austeras —dedicadas a propuestas reformistas y análisis pormenorizados de las condiciones de la vida carcelaria—, con espacios literarios de entretenimiento (pausas “novelescas” y “folletinescas”) caracterizados por esquemas narrativos propios de la publicación por entregas. El propio Roberto Robert, quien insertó dos largos textos sobre las cárceles madrileñas —“La Cárcel de Corte” (CC, 145 páginas) y “El Saladero de Madrid” (ESM, 186 páginas)¹⁵— era plenamente consciente de que una producción demasiado grave podría resultar molesta para un lector que solo buscara ameno entretenimiento:

La índole de la presente publicación consiente y hasta exige más bien lo curioso y capaz de distraer, que no lo que sea únicamente encaminado al examen grave y detenido del régimen carcelario. (CC, 949)

Hay costumbres y particularidades comunes a todas las cárceles, por cuyo motivo no seremos muy minuciosos en aquello que, por curioso que sea, podría fatigar al lector con su repetición en un libro como el presente. (ESM, 14)

¹³ La vocación de la obra es claramente totalizadora: “Prisiones de Europa. Su origen. Personajes célebres que han gemido en ellas. Tradiciones. Costumbres. Escenas notables que han tenido lugar en su recinto. Justicias que en ellas se han verificado. Crímenes que en su interior se han cometido. Tormentos que se han aplicado. Venganzas para que han servido. Memorias de prisioneros célebres. Víctimas del fanatismo político y religioso, etc”. A continuación indicamos los diferentes capítulos de la obra: “Bicêtre”, “Los castillos de If y de Ham”, “Santa Pelagia”, “La Conserjería”, “La Abadía” (cárcel parisina para los soldados pertenecientes al regimiento de guardias franceses y los deudores pertenecientes a cierta clase un tanto elevada), “El Fuerte del Obispo”, “Los plomos de Venecia”, “Los calabozos en Nápoles y Milán”, “El castillo Spielberg” (también conocido como la Bastilla austriaca), “La torre de Londres”, “Las Minas de Siberia”, “El Castillo de las siete torres” (Turquía). Manuel Angelón escribe “Cárceles de Barcelona” y “Pontones”; Adolf Blanch es autor de “La ciudadela de Barcelona”, “El castillo de San Juan de Tortosa” y traduce “La Conserjería”; en cuanto a Federico Sawa, firma “El Santo oficio de la Inquisición de Sevilla”.

¹⁴ Citaremos, por ejemplo, las traducciones de A. Cubero (“La torre de Londres”), de Santiago Figueras de la Costa (“El Fuerte del Obispo” [For-l'Évêque], “Las siete torres”, “Clichy, prisiones por deudas” y “Las Torres del Temple”) y de Santiago Infante de Palacios (“Los plomos de Venecia”).

¹⁵ En 1863, López Bernagossi publicó una edición separata del *Saladero de Madrid*, fuente a partir de la cual hemos trabajado.

A priori, el alcance romántico y el potencial literario/folletinesco de *ESM* —si los comparamos con *CC* y con los otros títulos del índice de *Prisiones de Europa*— resultan muy limitados. En efecto, el Saladero no es la isla-cárcel del Castillo de If, indisociable de los novelescos Abad Faria y conde de Montecristo de Dumas; no es el Castillo de Ham, asociado a las figuras prestigiosas de Mirabeau, el Marqués de Sade, o el general Cabrera, alias el *Tigre del Maestrazgo*; nada tiene que ver con los Plomos de Venecia y la mítica evasión del legendario Giacomo Casanova, o con la Conserjería, que recuerda a Charlotte Corday, Robespierre, Danton, Olympe de Gouges y, sobre todo, al famoso bandido Louis Dominique Cartouche... El Saladero tampoco es la Sainte-Pélagie de Madame Rolland, Proudhon, Eugène-François Vidocq y Godefroy Cavaignac —aquel periodista republicano encarcelado en 1835 que organizó la *grande évasion*... En las antípodas de las historias de bandidos y crímenes célebres, Robert se interesará por la cohorte de los sin nombres:

Pocos nombres famosos ilustran sus registros (...); es posterior a las épocas de tenebrosos procedimientos y de impías torturas (...). Es cárcel formada de desechos, destinada a presos vulgares; sin los atractivos de lo desconocido, sin el encanto de la tradición. (...) En vez de grandes personajes históricos, muchedumbre oscura a quien no habrá que olvidar, porque de nadie es conocida. (*ESM*, 3-4)

Al contrario del Saladero, la Cárcel de Corte es un arca rebosante de figuras criminales que llegaron a tener el estatuto de leyenda, por lo que es una prisión que todavía puede excitar la imaginación: “Despertador eficaz de sangrientos recuerdos, de horribles iniquidades, de odios y venganzas formidables, cubiertos con el manto de la justicia, que estremecen el corazón y conturban la mente más serena” (*CC*, 915). En efecto, ahí pasaron celebérrimos bandidos como Luis Candelas, cuyo nombre es “harto conocido” y cuya vida y muerte están “harto enlazadas con el recuerdo de [esta] cárcel” (*CC*, 955). Sin embargo, Robert constata que se acabó todo aquello que podía “llenar de maravilla el ánimo de los demás” (*CC*, 955): en adelante, si el nombre de Candelas “sirve hoy de término de comparación” (*CC*, 955), es precisamente porque pasaron los tiempos en los que los bandidos se convertían en *tipos*: “Después de aquella época y apagada la pasión por lo grandioso en el crimen, el tipo ideal se fue rebajando, y desde

que así comenzó a suceder, adquirió caracteres más análogos al resto común de la sociedad” (CC, 953-954).

¡*O tempora, o mores!* ¡La prosa y la modernidad han matado a la poesía! No obstante, merece la pena abrir las puertas del Saladero, a pesar de su banalidad moderna, prosaica y antipoética:

Detrás de aquellas paredes, a otras muchas semejantes, dentro de aquel recinto vive un mundo singular. Allí todas las pasiones, todos los extravíos. La ruda energía, los ímpetus no domados, la codicia insaciable que ha sido torpe, la imprudente liberalidad, el arrojo que sube hasta el crimen y la flaqueza que hasta el crimen descende: todo lo irregular existe debajo de aquel techo. (ESM, 4)

Librándose de todo legado romántico, Robert subraya la modernidad de la arquitectura del Saladero (ilustración n°7), que dista mucho de tener el aspecto de una fortaleza o de un sepulcro:

[Es un] edificio urbano muy moderno que no ofrece nada notable. [El forastero] podría entrar y salir diariamente por la puerta de Santa Bárbara sin sospechar que pasaba por delante de la cárcel. (...) A la primera ojeada, la cárcel del Saladero se parece a muchos edificios públicos de objeto muy diferente del suyo y también a muchas casas levantadas en Madrid para comodidad de sus dueños. (...) En vez de enormes sillares, de torreones aspilleros, de fuertes almenas, de fosos y murallas, tiene un lienzo de fachada recto, enjabelgado y pintado de arriba abajo. (ESM, 3-4)



Ilustración n°7 — “El Saladero de Madrid” (pág. 175)

En suma, y al contrario de Tresserra, Robert escribe sobre la cárcel con el fin de oponer dos épocas —la del antiguo régimen y la de la época liberal—, y de superar las representaciones románticas del espacio carcelario, del bandido y del crimen.

Aproximación al Saladero de Madrid de Roberto Robert

Con respecto a la estructura del estudio, el autor aborda primero —tras las susodichas y liminares observaciones arquitectónicas— uno de los temas esenciales que volverá a detallar al final: el encarcelamiento de los menores (los “micos”, ilustración nº8). Sin insistir de momento en ello, denuncia la ausencia de reeducación, la imitación de los vicios a que llevan ineludiblemente la aglomeración y concentración de penados diferentes, y resalta la humanidad de los presos: “Hemos dicho que en aquel mundo están vivos todos los nobles [afectos y] sentimientos, porque los hemos visto manifestarse. Allí lo que no hay es freno, ni orden, ni continencia” (*ESM*, 13).

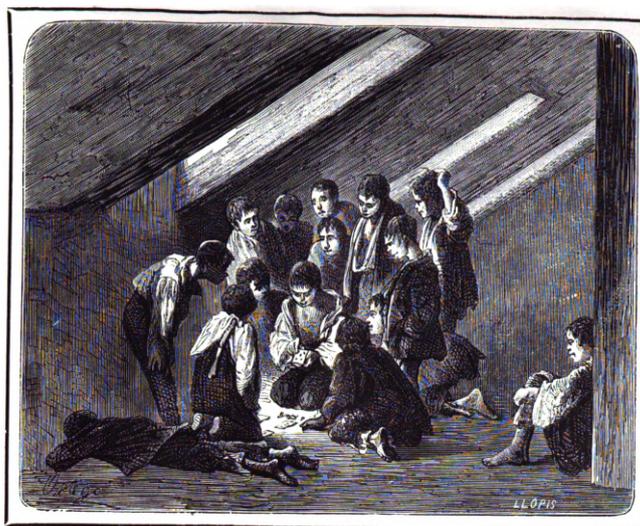


Ilustración nº8 — “El Departamento de los Micos” (pág. 177)

Después de estas primeras páginas, Robert inserta el largo relato de un suceso reciente —un crimen pasional— cuya narración ocupa la tercera parte de la obra (*ESM*, 16-76). Este conjunto de sesenta páginas es un evidente tributo pagado a las pautas literarias folletinescas, y bien podría titularse *Clara o la víctima de Pepe Raquitis*, en

homenaje a Ayguals de Izco... A continuación se abre una breve reflexión sobre los calabozos y los días que preceden a una ejecución capital. Robert refiere luego un segundo crimen de sangre (*ESM*, 88-106): un asesinato cometido en 1862 por *Carbonerín* y *Martineja*. El relato se cierra con el ajusticiamiento de los dos criminales, lo cual sirve de preámbulo a una denuncia de la pena de muerte y de las ejecuciones públicas. Tras esto, Robert se centra en la evocación y descripción de las aflicciones extremas y los tormentos del espíritu que sufren los condenados a muerte: “Generalmente hablando los que van a morir en holocausto a la *vindicta pública*, salen de la capilla sin fuerzas ni conocimiento” (*ESM*, 106). Es el caso de un tal Collado — cabo ajusticiado recientemente por haber matado al teniente que lo había abofeteado— que, en el camino del cadalso, se desmayaba sin parar (*ESM*, 106-118)¹⁶. El narrador aborda después el tema de la educación como primera fuente de moralidad y — basándose en las estadísticas del *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico* (1846-1850) de Pascual Madoz —, subraya la necesidad de la multiplicación de las escuelas.

En cuartillas que rezuman honda humanidad y profundo sentimentalismo, Robert describe luego las sencillas y emocionantes escenas que se verifican esporádicamente los días anteriores a salidas de presos conducidos a presidio. Francisco Ortego ilustra la última cena de un penado y de su madre, quien le explica cómo le ha preparado la comida (véase n°9). Esto le permite al autor vituperar la inhumanidad y arbitrariedad de la administración, que avisa frecuentemente a los familiares pocas horas antes de la salida del prisionero, lo cual da lugar a terribles escenas matutinas en las que los allegados lo esperan a la puerta del Saladero para despedirse de él (*ESM*, 121-124).

¹⁶ Son páginas que traen a la memoria el recuerdo de *Le dernier jour d'un condamné* de Hugo: “Ce journal de mes souffrances, heure par heure, minute par minute, supplice par supplice (...), cette histoire, nécessairement inachevée, mais aussi complète que possible, de mes sensations, ne portera-t-elle point avec elle un grand et profond enseignement ? (...) [Ces feuilles] arrêteront quelques moments leur esprit sur les souffrances de l'esprit ; car ce sont celles-là qu'ils ne soupçonnent pas. Ils sont triomphants de pouvoir tuer sans presque faire souffrir le corps. Hé ! C'est bien de cela qu'il s'agit ! Qu'est-ce que la douleur physique près de la douleur morale ! ” (Hugo, 1989 [1834], p. 72-73)

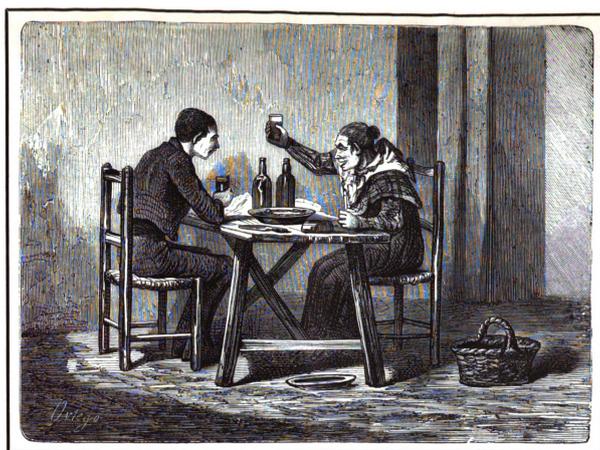


Ilustración n^o9 — “En víspera de ir al presidio” (pág. 295)

Los fragmentos que siguen (*ESM*, 125-141) evocan la industria carcelaria y presidiaria, a la vez que ofrecen una tipología de los timos y estafas cuyas víctimas son los penados más ingenuos. Entonces es cuando principia el relato de un cura de aldea, abusado por la estratagema que un preso ha elaborado astuta y mañosamente a partir de las pocas informaciones sonsacadas al primo de aquél, un joven recién encarcelado en el Saladero y demasiado confiado... Los relatos de las estafas —conocidas con el nombre de “entierros”— constituyen otro obvio momento de entretenimiento¹⁷.

Después de dicha pausa amena, Robert menciona algunos ejemplos de la colección de cantares de la cárcel (*ESM*, 141-144), relata los procesos que tuvieron lugar contra demócratas entre 1852 y 1854 (en particular Nicolás María Rivero y José María Orense), y se interesa por la creación del departamento de presos políticos (*ESM*, 144-153). Hasta el final del estudio, inserta una descripción minuciosa de las estadísticas archivadas en los *Reglamentos* (arbitrariedad de los mismos, menú de los presos, número de prisioneros por departamentos) y evoca la corrupción del personal mediante el retrato del calabocero, culpable de organizar una red mafiosa alrededor suyo y de infligir vejaciones y fustigaciones a los recién llegados. El calabocero —dicho sea de paso— podría perfectamente integrar la lista de los tipos costumbristas extrasociales. Las últimas páginas ofrecen una reflexión sobre las condiciones de encarcelamiento de

¹⁷ Los “entierros” consistían en averiguar que en un pueblo vivía una persona que poseía algunos bienes de fortuna. El “enterrador” le escribía entonces una carta para indicarle que en la población había un tesoro enterrado que él no había podido recoger por varios motivos (indicándole que su encarcelamiento se debía a una calumnia). El “enterrador” le aseguraba al destinatario que si le ayudaba a recuperar su libertad, le daría una parte del tesoro...

48 “niños y adolescentes” que se hallaban en el Saladero en septiembre de 1858. La gran mayoría de las acusaciones que pesaban sobre estos desgraciados eran por hurto y robo cometidos en las márgenes del Manzanares, en el Rastro o en las plazuelas¹⁸. Todo ello desemboca en la reafirmación de la necesidad, no sólo de la educación —para evitar la reincidencia— sino también de la constante tutela del Estado —Robert lamenta que los propósitos más laudables hayan venido de la iniciativa privada¹⁹. El autor acaba considerando que es “muy lejos de lo justo exigirle [al hijo del pobre] la responsabilidad del daño que haya podido hacer a sus semejantes” (*ESM*, 167).

En conclusión, aunque el título —y sobre todo el subtítulo *Su historia. Sus costumbres. Su estadística. Su organización*— anunciaba un estudio *a priori* sociológico, técnico y documental, hallamos sin embargo no pocos fragmentos que sin duda podrían constituir el cañamazo de producciones populares. La vena picaresca, los recursos melodramáticos de la novela por entregas, o la narración de crímenes como si de literatura criminalista se tratara, son otros tantos interludios novelescos —amenizados por la presencia de ilustraciones melodramáticas y patéticas firmadas por Ortego— que vienen encajados entre las cuartillas dedicadas al serio análisis de datos o la densa exposición de consideraciones relativas a la reforma penitenciaria. Huelga decir que, en este particular, Robert se diferencia de *Los Misterios del Saladero*, cuyo título nos proyectaba a primera vista en un universo literario —convocando inicialmente una topografía folletinesca de los bajos fondos y del crimen— mientras que la finalidad de la novela radicaba sobre todo en ofrecer un alegato en favor de una reforma penitenciaria.

Relatos de sucesos sangrientos por un “escritor demócrata”

Robert inserta dos historias de sucesos sangrientos de diferente índole y extensión. El primero consta de sesenta páginas y cuenta un crimen pasional; el segundo, a lo largo de

¹⁸ Robert da los ejemplos de “una funda de almohada”, “un portamonedas conteniendo 16 reales”, “una silla vieja”, “un par de botas”, “una arroba de carbón”, “un pañuelo de algodón”, constituyendo excepciones las causas de dos jóvenes condenados por estupro (*ESM*, p. 166).

¹⁹ El publicista se refiere en particular a la “Sociedad para la mejora del sistema carcelario” (1840-1843) que “concibió la idea de apartar a los jóvenes presos del trato de los criminales más experimentados” (*ESM*, p. 168).

veinte folios, refiere la preparación de un atraco y el asesinato de un criado en una casa madrileña. Concreta y cuantitativamente, vemos así cómo el autor dedica casi la mitad de la obra (80 páginas sobre 186) a narrar estos dos hechos recientes. Los relatos de crímenes del *Saladero de Madrid* deben considerarse a partir de las tres coordenadas siguientes: la entrada en la era y en la sociedad mediáticas; la actualidad recentísima de los sucesos; en ambos casos, son criminales desconocidos, sin ser anónimos:

Hoy, que se da publicidad a los hechos, escandalizan algunos fanáticos con una supuesta relajación de costumbres y ponderan la excelencia de los tiempos pasados, de aquellos tiempos en que nadie sabía lo que pasaba a tres leguas de su casa. Hoy en cambio tiene España para cada delito cincuenta periódicos diarios que a una vez lo publican, lo comentan, lo discuten y hacen lo posible para evitar que se repita. (*ESM*, 115)

Hemos de precisar que en los dos relatos que se analizan a continuación, no se trata tanto de ofrecer una reflexión sobre la reforma carcelaria como de abogar por una evolución de las costumbres.

El crimen de Martineja y Carbonerín, o la ineficacia de las ejecuciones públicas

El primer crimen de sangre relatado es aquél perpetrado en 1862 por *Carbonerín* y *Martineja*. Los datos que Robert proporciona completan la “Vista de la causa del asesinato de la calle de la Esperancilla, en la audiencia de Madrid”, publicada en *La España* del 11-IV-1862²⁰. El delito fue cometido por José Martínez Cánovas, alias *Martineja* (natural de Leganés, de 34 años de edad, y matarife de cerdos), y Jacinto Serrano Pascual, alias *Carbonerín* (natural de Bustarviejo, de 25 años recién cumplidos, y tratante en carbón). Los dos fueron condenados a muerte y el cómplice, José Medina Lázaro, a la pena de diez años de presidio mayor. Con respecto a la víctima, Marcelino García Menéndez, era un criado de la casa del señor Blásquez Prieto, situada en la calle de la Esperancilla. Según resultó del reconocimiento facultativo publicado por *La*

²⁰ Asegura el narrador que su versión es fidedigna: “Vamos a dar al público algunos interesantes pormenores del suceso, advirtiéndole que nos consta su exactitud, y no tememos que la verdad salga adulterada de nuestra pluma.” (*ESM*, p. 88)

España, recibió “nueve heridas, de ellas dos graves en el vientre y una mortal en el cuello”. Robert nos ofrece del crimen el relato que sigue:

Como quiera que fuere, sin haber hecho Martineja señal alguna, levantóse el Carbonerín, acercóse al criado como para ver la hora y preguntó en efecto:

— ¿Qué hora será?

Dijo, y asíó súbito del pelo al mancebo y con gran brío le tiró un navajazo al cuello. ¡Brotó la sangre!

— ¡Hermano...hermano!, gritaba la víctima, que me matan... ¡Huye!

A este tiempo Martineja, que no lograba tatarle la boca, le hundió la navaja en el costado.

Oyóse abrir un balcón: la víctima parecía alentar todavía y recibió otro navajazo de Martineja, que con la otra mano daba en el hombro a su compañero para que se fijase en el ruido que se acababa de oír en el cuarto principal. El compañero se cebaba con loca crueldad en el criado, *aserrándole* el cuello con la navaja, según expresión de Martineja. (...)

El cuerpo inerte cayó, produciendo un ruido pavoroso el choque de la cabeza con la tarima del despacho y salpicando de sangre inocente a los asesinos. (*ESM*, 93-94)

El narrador no se conforma con la mera relación del suceso y la descripción morbosa del asesinato. En realidad, referir el crimen sirve de pórtico no sólo a una denuncia del efecto nefasto que producen en las cárceles los crímenes y los caracteres extraordinarios, sino también a una crítica de la ineficacia de las ejecuciones públicas. Según el autor, el comportamiento de *Martineja* en el momento del ajusticiamiento deja clara constancia de la aberración del espectáculo mortífero. El reo iba “provocador” y volvía la cabeza en todas direcciones:

Se presentó despejado, mirando a un lado y a otro; sentóse a cabalgar con desembarazo; quería aguijar a la bestia; su expresión natural era la sonrisa. (...) Hubo desalmado que le brindó con una bota de vino, y Martineja habría bebido de ella si se lo hubieran consentido.

Martineja fue hasta el postrer momento escándalo de la humanidad y sarcasmo horrible de la pena capital. El espectáculo de su camino al cadalso fue más desmoralizador que la impunidad de cien delincuentes.

La sociedad oficial quedó completamente defraudada por el crimen. La justicia quería mostrar la altivez humillada; y la patentizó triunfante; quería que aquel hombre la ayudara a probar su tesis de que el crimen lleva consigo siempre la vergüenza y el remordimiento, y el reo le negó su auxilio y se presentó desvergonzado y con el pulso tan seguro como el que va a dormir satisfecho de sus buenas obras. (*ESM*, 103-104)

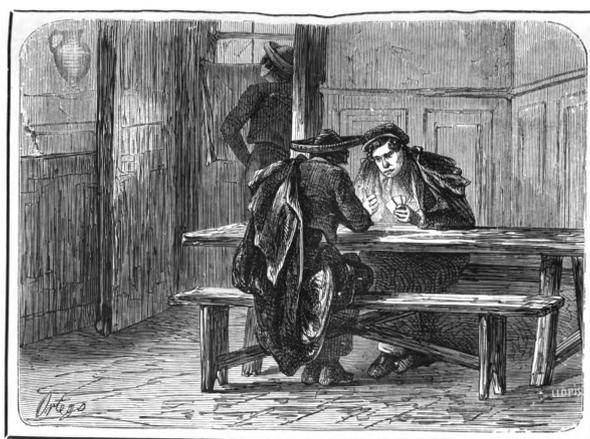


Ilustración nº10 — “Crimen concertado” (pág. 264)

Violencia hacia la mujer, o el crimen pasional de Pepe Raquitis

Antes que nada, recordaremos la definición que Anne-Claude Ambroise-Rendu, en *Crimes et délits*, dio del “crimen pasional”:

Une querelle entre époux irascibles ne suffit pas à faire d’un meurtre un crime passionnel. Il faut un adultère qui selon les juristes blesse le sentiment de pudeur et celui de justice ou, à défaut, la trahison d’un serment échangé. (Ambroise-Rendu, 1994, p. 208)

El segundo relato es de larguísima extensión y ocupa cuantitativamente la tercera parte de la obra. Reivindicando su estatuto de “escritor demócrata”, Robert —al evocar este delito de sangre y caso de violencia hacia la mujer— expresa su conciencia de chocar con la moral dominante:

Ya sabemos también que hoy se espera con impaciencia que un escritor demócrata asiente la pluma sobre el papel pidiendo justicia para cualquier desgraciado, y en seguida se le acusa de preconizador de infamias, de amparador de malvados. No nos importa. (*ESM*, 13)

Se trata de un crimen pasional en medio rural que se produjo algunos años atrás y a cuyo autor conoció Robert, puesto que se hallaba preso cuando fue internado el criminal. José, alias *Pepe Raquitis*, ingresó en el Saladero por haber asesinado a navajazos a su mujer, Clara, quien proyectaba dejarlo porque seguía enamorada de

Antúnez, su primer amor. Robert, de manera muy hugoliana, dedica un espacio considerable a la explicación pormenorizada de cuanto sucedió antes del asesinato, es decir: *avant la chute*²¹. El resumen que sigue muestra claramente el potencial novelesco y folletinesco del asunto. El joven José, después de la muerte de su madre, vivía con su padre y su madrastra, quien lo trataba con desprecio, reprochándole a su marido el amor que le tenía a su hijo. Paulatinamente, el padre iba alejándose de José y le daba cada vez menos manifestaciones de cariño, cosa que infundió en José un hondo pesar y un sentimiento de abandono:

En la aldea se había hecho público el desdén de su padre y el encono de su madrastra; de ambos murmuraban los vecinos; mas era tal la desdicha de Pepe que, aun con mirarle todo el mundo como objeto de malos tratamientos, nadie hacía cosa alguna por aliviar sus males, ni de nadie recibía una palabra de consuelo. (*ESM*, 22)

Tras varios años, José decidió dejar la casa y empezar a trabajar: “Era mozo, era fuerte, podía ganar el pan trabajosamente como todos los demás hombres, y una mañana salió de su casa para no volver a pisar aquella tierra, tan dura para él y tan ingrata” (*ESM*, 23). Algún tiempo después de su instalación en un pueblo vecino, conoció a Clara, una mujer joven a la que Antúnez abandonara cruelmente unos meses antes. José se enamoró, acabó por casarse con ella, y los dos se fueron a vivir a otro pueblo. No obstante, Clara no había olvidado a su primer amor, quien seguía viviendo en los alrededores del lugar. Volvieron a verse y Antúnez le declaró a Clara su tristeza, su culpabilidad y la persistencia de su amor, lo cual no tardó en avivar en ella los rescoldos de la antigua pasión. José se enteró de sus frecuentes entrevistas y Clara le confesó la situación: “Te he dicho cómo te amaba y lo has oído como quien no lo entiende; pero lo que yo no sabía es cómo he amado a Antúnez” (*ESM*, 53). Clara propuso dejar de ver a Antúnez. Era un suplicio para ella, tanto más cuanto que José —incapaz de entender y perdonar esas revelaciones— se portaba con dureza o indiferencia. No soportando más

²¹ Podemos preguntarnos —salvando las distancias— en qué medida *Pepe Raquitis* no podría ser un trasunto español de Claude Gueux: “Nous avons cru devoir raconter en détail l’histoire de Claude Gueux, parce que, selon nous, tous les paragraphes de cette histoire pourraient servir de têtes de chapitre au livre où serait résolu le grand problème du peuple au dix-neuvième siècle. Dans cette vie importante il y a deux phases principales : *avant la chute*, *après la chute* ; et, sous ces deux phases, deux questions : question de l’éducation, question de la pénalité ; et, entre ces deux questions, la société tout entière.” (Hugo, 1989 [1834], p. 181. La cursiva es mía).

el desprecio de su marido, Clara decidió volver a ver a su primer amor, terminó por revelarles su inclinación tras haber procurado en vano reprimirla, y ambos proyectaron escapar próximamente a Madrid. José se encontró con Clara en el camino después de su entrevista con Antúnez, y la mató con una navaja:

Dos anchas heridas abrió en el cuerpo de Clara, la primera fue mortal; había partido el corazón.

Cayó ella; chocó su cabeza contra el duro peñasco, y él se arrodilló a su lado con el afán de ver manar la sangre a chorros. Aquel horrible espectáculo fue para él tan atractivo, que ya el tronco estaba completamente exsangüe, y él seguía aún de rodillas esperando que volviese a manar el licor para renovar su goce.

Aplicóle la mano a las sienes, acercó su oído al corazón, levantóle en alto un brazo y lo dejó caer, y cuando se persuadió de que en efecto Clara ya no existía, hizo un gesto de disgusto como si le pareciese demasiado breve el placer de la venganza comparado con el padecimiento que la había provocado. (...). Después de examinar con ojos y oídos el teatro de su tragedia, se sentó al lado del cuerpo de Clara, recostándose en el tronco del árbol y cruzando los brazos sobre el pecho. (...)

A las primeras horas del día, dos vecinos suyos que desde una colina le vieron sentado e inmóvil, se le aproximaron por curiosidad y retrocedieron llenos de horror al ver que no estaba solo. (*ESM*, 69-70)

José —condenado por “brutal asesinato cometido a sangre fría en una mujer” (*ESM*, 70)— vino a parar en el Saladero después de varios traslados. Dos años tras haber sido encarcelado, él mismo pidió su reclusión y confinamiento en un calabozo, en el cual se ahorcó a los pocos días. Si bien el autor no escatima los detalles que subrayan la salvajada de José, hace falta señalar que, en este largo relato, la misma escena del crimen se caracteriza por su suma brevedad (tan solo unas cuantas cuartillas), por lo que la morbosidad en la reelaboración del episodio violento no constituye, ni mucho menos, la finalidad del relato. Robert empieza denunciando la lentitud del proceso judicial y explica que se trata de un culpable “convicto y confeso desde los primeros procedimientos” y “sin pretexto ninguno para que inmediatamente no se le aplicase la pena de muerte” (*ESM*, 71).

Con el ingreso de José en el Saladero, asistimos al paulatino proceso de decrepitud física y moral del criminal, que recibió en la cárcel el mote de *Pepe Raquitis*. Robert relata cómo el asesino fue convirtiéndose para la muchedumbre carcelaria en un “enigma indescifrable” (*ESM*, 71), no correspondiendo su índole con aquello que había

pasado: “Todo el mundo se maravillaba de saber que un hombre de honrados antecedentes y de apacible carácter hubiera sido capaz en su vida de un rasgo enérgico y aun sangriento” (*ESM*, 71). El narrador evoca las “hartas pruebas de mansedumbre” (*ESM*, 72) que José dio durante el encarcelamiento, así como su constante arrepentimiento: “Mil veces llegó también a arrepentirse de aquel momento de ferocidad en que se ensañara con aquella a quien tanto había amado, afeándose como inhumana su fiereza” (*ESM*, 73). El propósito de Robert no es —ni mucho menos y obviamente— negar la responsabilidad del criminal, sino considerar, en una relación larga y minuciosa, las causas, implicaciones y factores socio-psicológicos que llevaron a *Pepe* al crimen:

Cumplía a nuestro propósito señalar detenidamente ciertas particularidades que sirven de antecedentes indispensables para formar juicio de hechos y personas, y sin las cuales es imposible determinar, por ejemplo, la culpabilidad de un hombre, como nos sucedía en el caso presente, habiéndonos propuesto que el lector que se interesase por José, pudiese tener casi completa seguridad de no equivocarse al condenarle o absolverle en su conciencia. (*ESM*, 39)

Cuadra al propósito nuestro de presentar un carácter bueno y poner ante los ojos del hombre el camino por donde llegó al asesinato y al suicidio. (*ESM*, 74)

El autor señala el valor del comportamiento de José a lo largo de su vida, y recuerda que fue un niño inocente, tierno, cariñoso y afectuoso. Asimismo, subraya el respeto y la adhesión del penado —hasta el crimen— a las exigencias de la sociedad, e insiste en el amor que sentía por Clara antes de la vuelta de Antúnez. Ofrece una reflexión de alcance psicológico y social, a partir, por una parte, de los traumas infantiles (falta de amor, rechazo, desprecio, humillaciones y vejaciones) y, por otra parte, de los sufrimientos de la vida adulta de una persona trabajadora, honesta y moralmente intachable hasta su crimen:

La ignorancia universal está empeñada en que todos los hombres que cometen crímenes son monstruos que desde que nacieron no pensaron más que en la matanza de sus semejantes. Habladle al vulgo de un hombre que haya vivido cuarenta años en la honradez y la pobreza, pero que un día cogió a un enemigo suyo y lo cosió a puñaladas, y el vulgo no os preguntará por qué, sino que exclamará: ¡Qué monstruo! Y aquí al decir vulgo no queremos decir solo la gente

que carece de instrucción, sino además las tres cuartas partes de los que son considerados como personas decentes. (*ESM*, 71)

Por consiguiente, el propósito del “escritor demócrata” radica en explicar que no hay predestinación y que nadie nace criminal. Robert agrega sin embargo que Pepe “había nacido para la desdicha” (*ESM*, 32). Con estas frases, pretende distinguirse de cuantos asimilan al asesino con el loco y consideran que el crimen se explica por atavismo o herencia (“l’esprit atavique des bêtes fauves”, en el *Petit Journal* del 13-X-1898, citado por Kalifa, 1995, p. 143). Robert lamenta la falta de educación, y establece una frontera neta entre *debilidad* y *depravación*:

Así terminó sus días un hombre bueno, sensible, afectuoso, de cuyo delito le absolverá todo el que tenga en el corazón humanos sentimientos, y cuya prudencia, amor filial y afectuosa índole serían universalmente ensalzados si fueran conocidos. (...) Ese camino de amargura lo han recorrido como José muchos hombres débiles y no depravados. (*ESM*, 74)

¿Cómo tomar en cuenta la especificidad pasional? En el siglo XIX y para el caso francés, Ambroise-Rendu recuerda que el “crimen pasional” no tenía definición jurídica y era percibido —tanto en el tribunal como en los relatos de prensa franceses de los años finiseculares—, como el “geste d’un amoureux trahi, momentanément submergé par sa passion” (Ambroise-Rendu, 2006, p. 36). La autora muestra de qué manera, en la prensa, fue conformándose la idea de que el criminal —o la criminal— pasional era un ser normal e incluso moral, y explica que los relatos periodísticos de crímenes pasionales suscitaban el sentimiento de que era posible una especie de reconciliación social en la euforia del perdón y de la redención (Ambroise-Rendu, 1994, p. 213-214)²². Finalmente, subraya cómo, a partir de 1900, la definición fue precisándose con los avances de la sociología criminal, la influencia de la psiquiatría en la criminología, y los trabajos de Louis Proal (*Le crime et le suicide passionnel*, 1901) o Louis Holtz (*Les crimes passionnels*, 1904). La susodicha autora, considerando que el crimen pasional corresponde a una “folie instantanée” (Holtz, 1904, p. 11), señala por ejemplo “le caractère désintéressé, où la violence de la passion a seule entraîné un homme, normalement honnête” (Ambroise-Rendu, 2006, p. 43). Así, sin poner en cuestión la

²² “Sa passion seule a transformé le plus vertueux des individus en monomaniaque et lui a fait admettre l’idée d’une justice personnelle.”

responsabilidad del criminal, se trata de determinar el grado de peligrosidad y reincidencia, y de invocar circunstancias atenuantes. En suma, se percibe el crimen pasional como un crimen sin criminalidad (Ambroise-Rendu, 2006, p. 43). Tomando en cuenta dichas informaciones, podemos preguntarnos hasta qué punto Robert no prefigura estas corrientes. Lo cierto es que es plenamente consciente de la dificultad de abordar este delicado tema:

No faltará quien nos censure y afirme que no todos los criminales son como José y diga que hemos exagerado el tipo a fin de despertar en pro de los delincuentes la compasión de que sólo son dignos los hombres de bien desgraciados. Aceptamos ese cargo vulgar que más de una vez se nos ha dirigido a propósito de otros escritos; pero insistimos en que la mayor desgracia del mundo es no poseer en dosis suficiente las cualidades que constituyen la honradez. (*ESM*, 75-76)

Dos ilustraciones de Francisco Ortego dan a ver los clímax melodramáticos del relato de este crimen. La primera es una representación de Clara que yace, exsangüe, a los pies de *Pepe Raquitis*, cabizbajo y sumido en un profundo estado de postración, aflicción, abatimiento y anonadamiento. El criminal —cuyo semblante el grabador decidió ocultar— se halla encerrado entre diferentes líneas horizontales (dibujadas por la navaja y el cuerpo de Clara en el primer plano, y la rama de un árbol que conforma una bóveda vegetal), y dos líneas verticales (a la derecha, dos personajes que se van aproximando, y el tronco del árbol, a la izquierda). La horizontalidad del cadáver de Clara contrasta evidentemente con la verticalidad del cuerpo de la segunda ilustración, que muestra a José, ahorcado en su calabozo. Esta imagen, implícitamente, pone de realce el sufrimiento, la desesperación, la culpabilidad y el remordimiento que llevaron al criminal a poner fin a su existencia. En ambos casos, se trata de representar al culpable de un crimen pasional no bajo los rasgos de un monstruo o de un loco, sino bajo los rasgos de una víctima, lo cual viene subrayado por los mismos títulos elegidos por Ortego (ilustraciones nº11, “Pepe” y nº12, “Una catástrofe en el Saladero”). Otra vez, es menester señalar una diferencia rotunda con las contribuciones gráficas que amenizan la lectura de los demás estudios de *Prisiones de Europa*: Ortego es el único en representar sistemáticamente cadáveres, cuando los diferentes ilustradores del volumen

—respetando la tradicional imaginería de los periódicos— se caracterizan por el hecho de fijar el momento que precede inmediatamente al crimen y a la muerte²³.



Ilustración n°11 — “Pepe” (pág. 242)

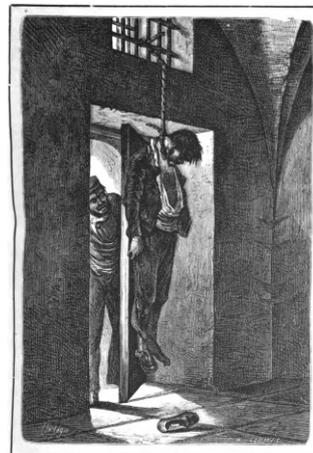


Ilustración n°12

“Una catástrofe en el Saladero” (pág. 246)

A modo de cierre

Tanto en *Los Misterios del Saladero* de Ceferino Tresserra como en *El Saladero de Madrid* de Roberto Robert, se utilizan los canales de la literatura popular para entrar en debate sobre los temas ético-jurídicos de la reforma penitenciaria y la abolición de la pena de muerte. Los dos “folletinistas sociales” (Fernández, 2008, p. 51) no se conforman con cultivar los ingredientes tópicos, melodramáticos y folletinescos, de la literatura de crímenes, y se sitúan claramente en una encrucijada entre ficción novelesca y reflexión socio-política. Ambos ejemplifican la coexistencia de lo estético y lo ético; de lo literario y lo político; de lo fictivo y documental-informativo. En Tresserra, el universo criminal no es sino un *gancho* que sirve de preámbulo a la exposición y defensa de unas propuestas reformistas del mundo carcelario basadas en las teorías de Bentham. Con respecto a Robert, hemos visto cómo los relatos de crímenes constituían

²³ “Action, mouvement et gesticulations compulsives: les graveurs privilégient les postures théâtrales et cherchent à saisir l’instant fatal, ce moment tragique où le drame est censé basculer dans l’irréparable. D’où l’attention accordée au geste, celui de l’arme qui frappe, de la main qui supplie ou du corps qui s’effaïsse...”, (Kalifa, 1995, p. 56).

otros tantos interludios fictivos y semillas de novelas en potencia, en el conjunto de una obra que a primera vista podía considerarse exclusivamente como un estudio sociológico y técnico sobre las características del sistema penitenciario. En dicho autor, referir el crimen apunta a suscitar una reflexión sobre las condiciones de detención, la ineficacia de las ejecuciones públicas o —en el caso del crimen pasional de José— la necesidad de tomar en cuenta los factores sociales y psicológicos explicativos del crimen para determinar el grado de peligrosidad y reincidencia del criminal. Estos escritores públicos, profundamente preocupados de pedagogía popular, ilustran los soplos reformistas del “espíritu de los sesenta” propio de los años inmediatamente anteriores al Sexenio democrático, y simbolizan aquella mentalidad humanitaria caracterizada por la “captación intuitiva del decoro inherente a la condición humana” (Jover, 1976, p. 358). Por ende, participan cabalmente en aquello que Josep Fontana definió como la gestación y articulación de :

un corpus de cultura alternativa que difundió en las capas medias y populares un conjunto de ideas que definían las bases de una identidad distinta a la propagada por los textos oficiales destinados a la educación. Una cultura basada en la crítica de la sociedad existente (...) y orientada hacia la conquista de las libertades en el marco de una república federal. (Fontana, 2007, p. 313)

BIBLIOGRAFÍA

- AMBROISE-RENDU, Anne-Claude, 2006, *Crimes et délits. Une histoire de la violence de la Belle Epoque à nos jours*, Paris, Nouveau Monde Editions.
- —, 1994, “Les récits de crime passionnel : lecture d’une morale fin de siècle”, in GARNOT Benoît (coord.), *Ordre moral et délinquance de l’Antiquité au XXe siècle*, [Actes du colloque de Dijon, 7-8 octobre 1993], Dijon, Editions universitaires de Dijon, p. 205-214.
- ANGELÓN Y BROQUETAS, Manuel (dir.), 1859, *Crímenes célebres españoles*, Barcelona, López Bernagossi.
- ARANGUREN, José Luis, 1974, *Moral y sociedad. Introducción a la moral social española del siglo XIX*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.
- BARNUEVO, José María, 1863, *Examen de los sistemas penitenciarios y su utilidad respectiva*, “Discurso pronunciado en la Universidad central en el acto solemne de recibir la investidura de Doctor en Derecho civil y canónico”, Madrid, Imprenta del Siglo XIX.

- BENÍTEZ, Rubén, 1997, “Novela popular y folletinesca”, in GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, Madrid, Espasa Calpe, p. 675-695.
- BROMBERT, Victor, 1975, *La prison romantique. Essai sur l'imaginaire*, Paris, Corti.
- CALVO CARILLA, José Luis, 2008, *El sueño sostenible. Estudios sobre la utopía literaria en España*, Madrid, Marcial Pons Historia.
- —, 2008, “Ideología del folletín español: Wenceslao Ayguals de Izco (1801-1873)”, in CASASSAS, Jordi (coord.), 1999, *Els intel·lectuals i el poder a Catalunya: materials per a un assaig d'història cultural del món català contemporani (1808-1975)*, Barcelona, Pòrtics.
- CASTELLS, Irene, 1989, *La utopía insurreccional del liberalismo*, Barcelona, Editorial Crítica.
- ECO, Umberto, 1976, *Il superuomo di massa, studi sul romanzo popolare*, Milano, Cooperativa Scrittori.
- FERNÁNDEZ, Pura, 2008, *Mujer pública y vida privada, del arte eunuco a la novela lupanaria*, Woodbrige, Tamesis.
- FERRERAS, Juan Ignacio, 2010, *La Novela en España: Historia, Estudios y Ensayos*, Colmenar Viejo, Biblioteca del Laberinto, vol. IV.
- —, 1972, *La novela por entregas, 1840-1900*, Madrid, Taurus.
- FONTANA, Josep, 2007, *Historia de España*, “La época del liberalismo”, Madrid, Crítica Marcial Pons, vol. VI.
- FOUCAULT, Michel, 1994, “Eugène Sue que j'aime”, *Dits et écrits (1954-1988)*, Paris, Gallimard NRF, Tome III, p. 500-502.
- —, 1975, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.
- GARCÍA TORTOSA, Francisco, 1986, *Literatura popular y proletaria*, Sevilla, Servicio de publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- GARCÍA VALDÉS, Carlos, 1991, *Los presos jóvenes (apuntes de la España del XIX y principios del XX)*, Madrid, Ministerio de Justicia, Centro de Publicaciones.
- GARNOT, Benoît, (coord.), 1992, *Histoire et criminalité de l'Antiquité au XXe siècle. Nouvelles approches*, Dijon, Editions universitaires de Dijon.
- —, 1994, *Ordre moral et délinquance de l'Antiquité au XXe siècle* [Actes du colloque de Dijon, 7-8/X/1993], Dijon, Editions universitaires de Dijon.
- GARRIDO, Fernando, 1865-1867, *La España contemporánea. Sus progresos morales y materiales en el siglo XIX*, Barcelona, Salvador Manero, 2 vols.
- —, 1868-1869, *Historia del reinado del último Borbón de España: de los crímenes, apostasías, opresión, corrupción, inmoralidad, despilfarros, hipocresía, crueldad y fanatismo de los Gobiernos que han regido España durante el reinado de Isabel de Borbón*, Barcelona, Salvador Manero; Madrid, Librería de San Martín, 3 vols.
- GÓMEZ BRAVO, Gutmaro, 2005, *Crimen y castigo. Cárceles, justicia y violencia en la España del siglo XIX*, Madrid, Catarata.
- —, 2005, “La violencia y sus dinámicas: crimen y castigo en el siglo XIX español”, *Historia social*, n°51, p. 93-110.
- —, 2006, “Educar o castigar: la lucha del reformismo penitenciario español en el siglo XIX y principios del XX”, *Revista de educación*, n°340, p. 597-624.
- GRAS I ELIES, Francesc, 1909, *Siluetes de escriptors catalans del segle XIX*, Barcelona, Biblioteca Popular de « L'Avenç », n°96.
- HOBBSAWM, Eric John, 1999, *Les bandits*, Paris, La Découverte.

- HOLTZ, Louis, 1904, *Les crimes passionnels*, Paris, F. Alcan.
- HUGO, Victor, 1989 [1834], *Le dernier jour d'un condamné*, Paris, Les Classiques de Poche.
- JOVER ZAMORA, José María, 1976, *Política, diplomacia y humanismo popular: estudios sobre la vida española en el siglo XIX*, Madrid, Turner.
- —, 1991, *La civilización española a mediados del s. XIX*, Madrid, Espasa Calpe.
- KALIFA Dominique, 1995, *L'encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard.
- —, 2000, *Les crimes de Paris: lieux et non-lieux du crime à Paris au XIX*, Paris, Bilipo.
- —, 2005, *Crime et culture au XIXe siècle*, Paris, Perrin.
- LAFARGA, Francisco, 2002, *Traducciones españolas de Víctor Hugo. Repertorio bibliográfico*, Barcelona, PPU.
- LARRA (de), Mariano José, 1999 [1833] “Un reo de muerte”, *Artículos*, Madrid, Cátedra.
- LASTRES Y JUIZ, Francisco, 1877, *La cárcel de Madrid, 1572-1877*, Madrid, Tip. de la Revista Contemporánea.
- LÓPEZ MONTENEGRO, Francisco, 1860, *Examen sobre los sistemas penitenciarios y su utilidad respectiva*, “Discurso leído en la Universidad central por el licenciado d. Fr. López Montenegro en el acto de recibir la investidura de Doctor en derecho civil y canónico”, Madrid, Imprenta de Francisco Abienzo.
- LORCA SIERO, Antonio, 1995, *Las Cortes Constituyentes de 1869-1871*, León, Editorial Man, 2 vols.
- MARTÍ LÓPEZ Elisa, 2002, *Borrowed Words: Translation, Imitation, and the Making of the Nineteenth-century Novel in Spain*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- MORALES SÁNCHEZ, Francisco, 1871, *Páginas de sangre. Historia del Saladero precedida de un notable episodio crítico criminal por Víctor Hugo titulado “El último día de un reo de muerte”*, Madrid, Manuel Rodríguez, 2 vols.
- MORALES SÁNCHEZ, Isabel, 2000, *La novela como género: tradición y renovación en la teoría literaria española del siglo XIX*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- PÉREZ ESCRICH, Enrique, 1864, *El Frac azul*, Madrid, Manini Hermanos.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, 1979 [1904], *La revolución de Julio*, Madrid, Alianza Editorial.
- PERROT, Michelle (coord.), 1980, *L'impossible prison : recherches sur le système pénitentiaire au XIXe siècle* (réunies par Michelle Perrot ; débat avec Michel Foucault), Paris, Seuil.
- —, 1984, *Ecrits sur le système pénitentiaire en France et à l'étranger* (Alexis de Tocqueville), Paris, Gallimard, 2 vols.
- REVILLA, Manuel (de la), 1872, *Principios generales de literatura e historia de la literatura española*, Madrid, Tipografía del Colegio Nacional de ciegos y sordomudos.
- ROBERT, Roberto, 1863, “La cárcel de Corte”, *Prisiones de Europa*, Barcelona, López Bernagossi, II, p. 915-1060.
- —, 1863, *El Saladero de Madrid. Su historia. Sus costumbres. Su estadística. Su organización*, Barcelona, López Bernagossi.
- RODRÍGUEZ SOLÍS, Enrique, 1930, *Memorias de un revolucionario*, Madrid, Editorial Plutarco.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, 1976, *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March & Editorial Ariel.

- ROURE, Alfons, 1946, *La rebotiga de Pitarra, capítulos sobre la historia del humorismo barcelonés ochocentista*, Barcelona, Ediciones Librería Millà.
- RUBIO CREMADES, Enrique, 1977-1978, *Costumbrismo y folletín. Vida y obra de Antonio Flores*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 2 vols.
- —, 1980, “El costumbrismo de Antonio Flores”, in *Cuadernos Hispano-Americanos*, Madrid, n°355, p. 184-196.
- SERNA ALONSO, Justo, 1988, *Presos y pobres en la España del XIX: la determinación social de la marginación*, Barcelona, PPU.
- SUÁREZ CORTINA, Manuel, 2008, *Utopías, quimeras y desencantos. El universo utópico en la España liberal*, Santander, Ediciones de la Universidad de Cantabria.
- TRESSERRA Y VENTOSA, Ceferino, 1859, *D. Francisco de P. Cuello. Publicado en la colección de crímenes célebres españoles*, Barcelona, López Bernagossi.
- —, 1860, *Los Misterios del Saladero, novela filosófico-social*, Madrid, Manero.
- VV. AA., 1869-1870, *Los Diputados pintados por sus hechos: colección de estudios biográficos sobre los elegidos por el sufragio universal en las Constituyentes de 1869*, Madrid, R. Labajo & Compañía, 3 vols.
- VV. AA., 2004, *Romantisme, “Prisons”*, Paris, Armand Colin, n°126, vol. XXXIV.
- VICENTE Y CARAVANTES (de), José, 1859-1861, *Anales dramáticos del crimen o causas célebres*, Madrid, Fernando Gaspar Editor, 5 vols.
- VILLANOVA Y JORDÁN, Jacobo, 1834, *Cárceles y presidios. Aplicación de la panóptica de Jeremías Bentham a las cárceles y casas de corrección de España*, Madrid, Imprenta de T. Jordán.
- VINCENTI, Eduardo, 1881, *Estudios sobre la reforma penitenciaria de España*, Madrid, Imprenta de la Biblioteca del Pueblo.
- ZAVALA ZAPATA, Iris María, 1971, *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Salamanca, Anaya.

**DE BANDOLERO A SECUESTRADOR :
MUTATION CRIMINELLE, REPRESSION POLICIERE
ET ENJEUX POLITIQUES (1869-1871)**

Mercedes GÓMEZ-GARCÍA PLATA
CREC EA 2292
Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
Sorbonne Paris Cité

Le coupable est celui à qui le crime profite.
Sénèque

Résumé

Après 1850, les *bandoleros* d'Andalousie ont cessé d'être des hors-la-loi généreux et populaires. Avec l'avènement du chemin de fer, ils sont devenus des criminels crapuleux pratiquant l'enlèvement contre rançon, avec assassinat le cas échéant. Au début 1870, J. Zugasti est nommé, par le gouvernement libéral du Général Prim, *gobernador civil* de Cordoue, province où le *bandolerismo* a muté en organisation criminelle impliquant bandits et notables locaux. Grâce à des méthodes policières novatrices, le préfet Zugasti parvient à faire baisser la criminalité, sans pour autant enrayer complètement les collusions entre bandits et *caciques*. En mai 1870, l'enlèvement des Bonell, deux sujets britanniques de Gibraltar, défraie la chronique et met en péril la crédibilité internationale du gouvernement de Prim. J. Zugasti, aidé du préfet A. Machado, parvient à faire libérer les Bonell sains et saufs, alors que leurs ravisseurs sont tués par la Garde civile qui tentait de les arrêter. Avec cette affaire et la sévère répression qui s'ensuit, le *bandolerismo* devient un enjeu politique entre le gouvernement libéral et l'opposition des conservateurs, menée par A. Cánovas del Castillo.

Bandolero — préfet Zugasti — figure criminelle — banditisme andalou — répression policière

Resumen

Después de 1850, los bandoleros andaluces dejan de ser forajidos generosos y populares. Con la llegada del ferrocarril, se convierten en criminales sin escrúpulos que practican el secuestro y el asesinato si es preciso. A principios de 1870, el gobierno liberal de Prim nombra a J. Zugasti gobernador civil de Córdoba, provincia donde el bandolerismo ha mutado en organización criminal que involucra a bandidos y notables locales. Merced a sus novadores métodos policiales, el gobernador Zugasti consigue reducir la delincuencia sin llegar a detener completamente las colusiones entre bandidos y caciques. En mayo de 1870, el secuestro de los Bonell, dos súbditos británicos de Gibraltár, salta a los titulares y compromete la credibilidad internacional del gobierno de Prim. J. Zugasti con la ayuda del gobernador A. Machado logra que los Bonell sean rescatados sanos y salvos mientras los secuestradores mueren tiroteados al tratar de huir de la Guardia civil. Con este caso y la férrea represión que siguió, el bandolerismo se convirtió en pretexto de enfrentamiento político para los conservadores liderados por A. Cánovas del Castillo en su oposición al gobierno liberal.

Bandolero — gobernador Zugasti — figura delincuente — bandolerismo andaluz — represión policial

Abstract

After 1850, the *bandoleros* of Andalucía ceased to be considered as generous and popular outlaws. With the appearance of railway travel, they became loathsome criminals, holding people for ransom and eventually killing their victims if not paid. In the early 1870, J. Zugasti is promoted *gobernador civil* of the Cordoba province, by the liberal government of General Prim, a place where the *bandolerismo* has evolved into a criminal organization, involving bandits as well as leading citizens. Using innovating methods of investigation, the prefect Zugasti succeeded to lower criminality, but still failed to end definitively the collusions between bandits and *caciques*. In May 1870, the rapt of the Bonells, two British subjects from Gibraltar, made the headlines and put in hazard the international credibility of the Prim's government. J. Zugasti, with the help of the prefect A. Machado, manage to free the Bonnells, safe and sound, whereas their abductors are killed by the Civil Guard in their attempt to arrest them. With this case and the severe repression that followed, the *bandolerismo* became a key point for the conservators, led by A. Canovas del Castillo, in their political opposition to the liberal government.

Bandolero – governor Zugasti – criminal figure – Andalusian banditry – police repression

Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, les *bandoleros* d'Andalousie ont déserté routes et chemins et changé leur mode opératoire pour pratiquer l'extorsion de fonds : ils se sont reconvertis dans le crime de l'ombre, faisant de l'enlèvement contre rançon leur spécialité et n'hésitant pas à tuer leurs victimes, si leurs demandes ne sont pas satisfaites. Ces *bandoleros*, devenus *secuestradores*, font régner, par leur organisation criminelle, terreur et loi du silence dans les villes et villages de la campagne andalouse et plus particulièrement dans la province de Cordoue, où ils ont installé leur quartier général.

Cette mutation de la criminalité s'opère au cours des années suivant la *Gloriosa* — la Révolution de septembre 1868 —, lesquelles, comme toute période d'instabilité politique, voient une recrudescence du *bandolerismo*. Au début 1870, en mars, Julián Zugasti est nommé *gobernador civil* — l'équivalent espagnol du préfet — et envoyé à Cordoue, afin de combattre la criminalité et de restaurer l'autorité de l'État, par le gouvernement de coalition libérale (*Unión liberal*, *Partido Progresista* et *Partido Democrático*) présidé par le Général Juan Prim¹.

¹ Au chapitre II, du tome I, p. 12-14, consacré aux circonstances de sa nomination, J. Zugasti indique qu'il avait été contacté par S. Moret y Prendergast — sous-secrétaire du ministère de la *Gobernación*, ancienne appellation du ministère de l'intérieur, dont Nicolás María Ribero est le titulaire — alors qu'il était *gobernador civil* de Tolède pour remplacer le Duc de Hornachuelos, alors en fonctions à Cordoue. Celui-ci, un grand propriétaire terrien de la province, avait été nommé au poste de *gobernador* après la Révolution de Septembre par le Général Serrano, lequel l'avait aussi élevé du rang de comte à celui de duc. Fort de son expérience à rétablir l'autorité de l'État à Tolède, Teruel ou Burgos, où il avait déjoué un complot carliste, fidèle serviteur de la cause et des idéaux du libéralisme, J. Zugasti apparaissait aux yeux du gouvernement, en particulier de ses membres issus du parti libéral progressiste, comme l'homme de la situation pour « cortar el mal [del bandolerismo] con mano dura ». À son retour à Madrid, après avoir démissionné de sa charge de *gobernador*, au début janvier 1871, suite à la polémique parlementaire du 21/12/1870, J. Zugasti sera nommé « primer inspector » par S. Moret, devenu, entre temps, ministre de *Ultramar*, puis ministre de *Hacienda*, cf. *La Época*, 27/01/1871. Une longue relation d'amitié semble lier J. Zugasti et S. Moret qui est l'auteur du prologue de ses mémoires. En effet, en 1886, J. Zugasti deviendra *gobernador civil* de Madrid, alors que S. Moret est ministre d'État, mais il sera relevé de ses fonctions n'ayant pu éviter la rébellion du général Villacampa. Outre les fonctions de préfet, il exerce

De son année de gouvernance de la province de Cordoue, consacrée à la répression du *bandolerismo* — manifestation d'une forme de banditisme rural plutôt que du brigandage classique, caractérisé par le vol de grand chemin —, J. Zugasti tire matière, quelques années plus tard, à écrire ses mémoires, publiées entre 1876 et 1880 et intitulées *Bandolerismo : estudio social y memorias históricas*². À l'image d'autres policiers célèbres — entre autres E. F. Vidocq, chef de la Brigade de Sûreté durant la Restauration — qui se sont sentis investis de la mission de combattre le crime, l'ex-préfet a voulu rendre compte de son expérience contre le *bandolerismo*, tant pour le « bien public » que pour justifier son action répressive et se laver des calomnies dont il se dit l'objet, comme il le déclare lui-même. J. Zugasti est le premier (Zugasti, 1876-1880, tome I, p. 1-2), en Espagne, à se livrer à cet ambitieux exercice à la fois autobiographique, criminologique et historique, alors que les mémoires de « combattants du crime » étaient en passe de devenir un genre littéraire en France ou en Angleterre.

Tout au long des dix volumes, J. Zugasti expose de façon minutieuse, parfois trop prolix³, la mutation criminelle du *bandolerismo*, durant la séquence post-révolutionnaire de 1869 à 1871, ses causes, les méthodes policières employées contre cette forme de criminalité, etc. À ce titre, ses mémoires renvoient à sa perception particulière du phénomène criminel, mais elles n'en représentent pas moins un témoignage de première main⁴ tant sur l'organisation criminelle du *bandolerismo* que sur le discours sur le crime et le criminel de la deuxième moitié du XIX^e siècle, permettant d'étudier le *bandolerismo* post-révolutionnaire comme le rapport pathologique entre société, politique et criminalité.

Le bandit et son double : héros vs criminel

Les ouvrages d'analyse du phénomène du *bandolerismo*, en particulier, le premier d'entre eux, écrit par le criminologue C. Bernaldo de Quirós, *El bandolerismo andaluz*, considèrent que le principal changement qui affecte le *bandolero* au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle concerne son *modus operandi*, en particulier la

aussi plusieurs mandats de député lors des législatures libérales entre 1872 et 1895 (Durán López, 2013, p. 916-918).

² Une réédition récente en trois volumes a été publiée par la *Diputación de Córdoba*, aux éditions Albolafia, Virgilio Márquez, en 1983, néanmoins, c'est l'édition originale qui est citée tout au long de ce travail.

³ Cette prolixité est la conséquence de la collaboration d'un feuilletoniste spécialisé dans les romans historiques, Juan de Dios Mora, à la rédaction de l'ouvrage (Durán López, 2003, p. 108).

⁴ « Pero más importante es el hecho de que *El bandolerismo* es un documento que sirve tanto para aclarar aspectos de la historia social de la España de la revolución burguesa como para ilustrar la historia de la vida de los bandidos andaluces. » (Inman Fox, 1982, p. 11)

spécialisation dans l'enlèvement contre rançon qui a fait la funeste notoriété des *secuestradores*. Cette évolution est généralement attribuée à la création de la Garde civile, en 1844, et à l'avènement du chemin de fer, au cours de la décennie 1850 (Bernaldo de Quirós, 2005, p. 145 ; Pérez Regordán, 2005, p. 375). La répression policière et l'évolution technologique sont certes des facteurs à tenir en compte pour expliquer la radicalisation de la criminalité, ainsi que sa perception à partir des années 1860, néanmoins il ne faut pas négliger l'idéalisation, créée et véhiculée par la littérature, dont les *bandoleros* antérieurs à cette période ont fait l'objet et qui a agi comme un écran occultant ou atténuant la violence de leurs exactions.

En effet, C. Bernaldo de Quirós et consort éludent complètement l'évolution de la perception et de l'image du *bandolero*, ainsi que de ses pratiques criminelles auprès de l'opinion publique. Ce critère est pourtant jugé déterminant par E. J. Hobsbawm, dans son ouvrage, *Les bandits*, pour discriminer différentes catégories de bandits, dont certains sont considérés par la loi comme simples criminels, mais ne sont pas perçus comme tels par l'opinion publique (Hobsbawm, 1999, p. 7). C'est le cas du bandit social, « un paysan hors-la-loi que le seigneur et l'Etat considèrent comme un criminel, mais qui demeure à l'intérieur de la société paysanne, laquelle voit en lui un héros, un champion, un vengeur, un justicier » (Hobsbawm, 1999, p. 9). Le type du bandit social disparaît, toujours selon E. J. Hobsbawm, avec l'Ancien Régime et la mutation des sociétés paysannes traditionnelles en systèmes agraires modernes, produits du libéralisme. Cependant, l'opinion publique a compensé la disparition du bandit social, surtout à l'époque romantique, en idéalisant d'autres types de criminels, comme les bandits de grand chemin.

Pour l'Espagne, le fameux *bandolero*, Diego Corrientes, est le prototype du bandit social et le non moins célèbre José María *El Tempranillo* correspond au type du bandit romantique. Ces deux bandits, au destin pourtant si différent, représentent un idéal *bandolero* et occupent une place de choix dans l'imaginaire espagnol, encore de nos jours.

Diego Corrientes Mateos (Utrera, 1757 - Séville, 1781), paysan journalier devenu voleur de chevaux, puis voleur de grand chemin, est passé à la postérité pour son rôle de *redistributeur de richesse*, un voleur qui prenait aux riches pour donner aux pauvres, comme le célèbrent nombre de *coplas* et *romances*⁵. Cette image idéalisée par la « fabrique littéraire » du XIX^e (*pliegos de cordel*, feuilletons et pièces de théâtre) contraste avec les documents officiels qui font état de son curriculum délinquant de

⁵ « Donde está Diego Corrientes, / el ladrón de Andalucía, / aunque haya muchas gentes, / a todos les da comida. / Con lo que a los ricos roba / a los pobres favorece, / nada en el mundo le ahoga / y todo se lo merece. », coplas populaires recueillies et citées par J. Caro Baroja (Caro Baroja, 1990, p. 436).

« facineroso »⁶ à « ladrón famoso »⁷ — catégorie pénale selon la justice de l'époque —, deux appellations qui insistent sur le caractère récidiviste et donc délibérément rebelle du criminel. Dénoncé par un bandit rival, Diego Corrientes fut capturé par un escadron d'élite de carabiniers, spécialement créé en 1776 pour réprimer le brigandage, le *cuervo de escopeteros voluntarios de Andalucía*. Il fut ensuite jugé pour « rebelde, contumaz y bandido público » (Bernaldo de Quirós, 2005, p. 48) et condamné par la justice du roi à la peine infamante prévue pour ses crimes par la Loi 1^e, du titre XVII, du livre XII de la *Novísima recopilación de leyes*. À vingt-quatre ans, il fut traîné et pendu en place publique (Plaza de San Roque à Séville), le 30 mars 1781, et ses restes furent dispersés sur les chemins pour l'exemple. Outre le caractère multirécidiviste du bandit Diego Corrientes, les autorités entendaient surtout condamner ses défis publics, délibérés et répétés à l'autorité royale : plusieurs fois, il avait été vu poignardant ou arrachant l'édit royal imprimé ordonnant sa capture (Botrel, 2006, p. 585-595).

José Pelagio Hinojosa Cobacho, alias José María *El Tempranillo* (Jauja, Cordoue, 1805 – la Alameda, Malaga, 1833) est considéré par J. Santos Torres, entre autres, comme le prototype du *bandolero andaluz*, courageux, généreux et romantique (Santos Torres, 1995, p. 116). Sa condition de chef des bandits, son courage et son astuce sont célébrés par des *coplas* populaires, mais c'est surtout sous la plume de P. Mérimée que *El Tempranillo* accède à la catégorie épique de bandit célèbre : « le modèle du brigand espagnol, le prototype du héros de grand chemin, le Robin Hood, le Roque Guinar de notre temps, c'est le fameux José María, surnommé *el Tempranillo*, le matinal. » (Mérimée, 1989, p. 90) En tant que bandit légendaire, *El Tempranillo* a généré une abondante littérature, tant orale qu'écrite, retraçant sa carrière délictive, qui commence vers 1820 et finit avec l'obtention de sa grâce par le roi Ferdinand VII, en 1832. Cette période est marquée, politiquement, par des mouvements de révolution et de contre-révolution, incluant le *Trienio liberal* et la décennie absolutiste, dite *Década ominosa*, de Ferdinand VII, où les tentatives de liquidation de l'Ancien Régime se heurtent à ses derniers soubresauts. Or, ce type de conjoncture, qui allie une efficacité aléatoire du pouvoir central et une faiblesse financière, offre un terrain favorable à la recrudescence du *bandolerismo* (Chastagneret, Temime, 1882, p. 280).

El Tempranillo est, comme le dit P. Mérimée, un brigand de grand chemin, autrement dit, si l'on épure le discours romantique idéalisant, sa spécialité est l'extorsion de fonds par la pratique du racket de protection : contre paiement d'une

⁶ Selon le *Diccionario de Autoridades* (éditions de 1732 et 1780), « facineroso : delincuente, malvado, lleno de delitos, desbocado y disoluto ».

⁷ « famosus latro » : depuis le droit romain, catégorie pénale appliquée au voleur ayant commis plus de trois vols (Pereda, 1962, p. 5-22).

« redevance », il laisse circuler les voyageurs sans les délester de leurs biens, en d'autres termes, il les rançonne. Il impose donc, par l'intimidation, grâce à sa réputation et à ses hommes armés, un système de protection parallèle face à un ordre public déficient (Bernaldo de Quirós, 2005, p. 103). *El Tempranillo* pratique aussi le vol et, grâce à un habile stratagème de « transfert de fonds », se crée un réseau d'obligés auprès des plus démunis, lesquels contribuent à sa réputation de bandit généreux⁸.

On prête aussi à *El Tempranillo* des idées libérales pour avoir aidé, avec ses hommes, des troupes libérales rebelles (Mena, 2006, p. 144) ou pour avoir, à plusieurs reprises, pris pour cible de ses vols les fourgons du Trésor royal de Ferdinand VII. Cette assimilation du vol à un acte de résistance politique est d'ailleurs un fait souligné par P. Mérimée : « voler sur les routes, aux yeux de bien des gens, c'est faire de l'opposition, c'est protester contre les lois tyranniques » (Mérimée, 1989, p. 89).

Quoi qu'il en soit, c'est ce même roi, auquel on dit qu'il s'est opposé, qui est à l'origine de sa grâce. En effet, les forces de l'ordre du roi et la justice, mises en échec par sa difficile capture et celle des hommes de sa bande, considèrent qu'il est préférable de s'adjoindre les services des bandits plutôt que de lutter contre eux. En 1832, *El Tempranillo*, ainsi que la plupart de ses hommes sont graciés. L'insaisissable et célèbre bandit devient « comandante del Escuadrón franco de protección y seguridad pública de Andalucía ». C'est en septembre (le 22) 1833, lors d'une de ses missions de protection, que *El Tempranillo* trouve la mort, de la main, ou plutôt sous les coups de fusil de l'un de ses ex-acolytes, surnommé *El Barberillo*, lequel, ayant refusé la grâce royale, n'avait pas renoncé à la vie criminelle.

L'exemplarité des histoires de Diego Corrientes et de *El Tempranillo* montre que le *bandolero* d'avant 1850, dont le caractère de héros est essentiellement créé et diffusé par la littérature populaire (*coplas*, *romances*, feuilletons⁹) ou les récits de voyage, est rarement perçu comme un sanguinaire dans l'exercice de ses activités criminelles, essentiellement l'extorsion de fonds sous diverses formes, en dépit de l'utilisation de l'intimidation ou, parfois, de la violence. Sa réputation est bâtie principalement sur son habilité à savoir concilier exactions et clientélisme, entretenant une subtile confusion qui lui donne une assise locale remarquable et le fait apparaître, aux yeux de l'opinion publique, comme un défenseur des plus démunis face aux privilégiés (Chastagneret, Temime, 1882, p. 283) et non comme le criminel qu'il est au regard de la loi.

⁸ Cf. l'anecdote de l'ânier, rapportée par P. Mérimée (Mérimée, 1989, p. 100-101).

⁹ Entre autres les romans feuilletons de Manuel González y Fernández, le spécialiste en la matière, auteur de *Juan Palomo o la expiación de un bandido* (1855), *Los siete Niños de Écija* (1865), *Diego Corrientes, historia de un bandolero célebre* (1866), *El rey de Sierra Morena, aventuras del famoso José María* (1871-1874) et *El Tempranillo, el rey de la cuadrilla* (1886).

La mort de *El Tempranillo* coïncide avec celle de son ennemi supposé, le roi Ferdinand VII. À partir de 1833, en dépit des convulsions carlistes, l'Espagne progresse dans le démantèlement des structures de l'Ancien Régime et dans l'instauration du libéralisme, de ses libertés fondamentales, parmi lesquelles le droit à la propriété privée, donnant lieu à un profond remodelage socio-économique des zones rurales. Les politiques de désamortissement civil et ecclésiastique, ainsi que les différentes réformes administratives (représentation aux conseils provinciaux et municipaux) ont pour effet d'accentuer, chez les notables locaux, une compétition pour l'accès aux biens économiques et au pouvoir politique local.

Il faut ajouter à ces changements socio-politiques, le formidable essor de la presse qui devient l'instrument de contrôle de l'opinion publique, mais aussi l'un de ses principaux relais. Or, dans la période qui nous occupe (la charnière des années 1860-1870), le divorce entre le bandit réel et son avatar littéraire est consommé. L'émergence du terme *bandolerismo*, qui opère un déplacement sémantique de l'infracteur vers l'ensemble de ses infractions, soulignant également le caractère chronique et la localisation dans une aire géographique de cette forme de délinquance criminelle, en est le principal indicateur. Le *bandolerismo*, qui n'a pas de noms propres, encore moins de héros, est dépeint dans la presse comme une plaie qui ronge les sociétés aspirant à l'ordre et à la paix, responsable de l'insécurité dans les zones rurales, en particulier en Andalousie, où ce mal est endémique, mais aussi comme un fléau qui s'acharne sur des régions ou des pays affaiblis par des troubles politiques¹⁰.

Voulant se faire l'écho de ce changement de perception du *bandolero*, mais surtout du *bandolerismo* dans la presse et l'opinion publique, J. Zugasti reproduit, dans le premier volume de ses mémoires, une conversation¹¹ (recréée ?) entre plusieurs individus, représentatifs de différents types, plutôt politiques que sociaux (Zugasti, 1876-1880, tome I, p. 20-56). Cette conversation, nous dit J. Zugasti, se déroula dans le train qui le menait, à Cordoue, où il allait prendre ses fonctions, soit en mars 1870. Il voyageait incognito, sans escorte, afin d'observer et d'aiguiser son jugement sur la

¹⁰ Pour les années 1868, 1869, il y a une quinzaine d'occurrences « *bandolerismo* » par an, dans les journaux *La Época*, *El Imparcial*, *la España*, *la Correspondencia de España*. Bien souvent il est question du *bandolerismo* à l'étranger (Grèce, Mexique, Naples, Sicile), associé, la plupart du temps, au terme « *plaga* ». Lorsqu'on se réfère à l'Espagne, c'est le terme « *inseguridad* » qui accompagne « *bandolerismo* » ou « *campos* ». Pour l'année 1870, laquelle correspond à l'enlèvement des Bonell, mais aussi au débat parlementaire sur le *bandolerismo*, le nombre d'occurrence fait un bon à environ soixante-dix, dont cinquante rien que pour le journal *La Época*. On remarque aussi qu'il est souvent question de *bandolerismo* à Cuba, ce qui, en assimilant l'action politique rebelle à une forme de criminalité, est une méthode classique pour la discréditer.

¹¹ Vers la fin du dialogue, un garde civil et un journaliste prétendument conservateur, allusion voilée à *La Época*, entrent en scène. Une sélection des répliques les plus intéressantes est incluse en annexe à ce travail.

situation du territoire où on lui avait demandé de restaurer l'ordre public et l'autorité de l'État.

Après la pause du déjeuner à Menjíbar (Jaén), le préfet vit monter dans le train un homme, identifié plus tard, comme « rico hacendado », escorté de huit individus à cheval et armés, lequel rejoignit le compartiment où il se trouvait, en compagnie d'autres voyageurs. Le dialogue, dans le plus pur style didactique, réunit donc un riche propriétaire terrien ne se déclarant pas ouvertement d'une idéologie politique, mais dont les répliques permettent de le classer plutôt comme conservateur, un jeune Sévillan exalté se revendiquant libéral convaincu, un touriste anglais et un Cordouan, se proclamant ironiquement absolutiste, dans le sens de « partisan d'un idéal absolu », et fin connaisseur des *bandoleros* mythiques.

C'est le riche propriétaire terrien qui initie la conversation. Il se vante de son escorte d'hommes armés, nécessaire, selon lui, lorsque le pouvoir central est incapable d'utiliser à bon escient l'impôt pour lutter efficacement contre l'insécurité du *bandolerismo*, obligeant, en cela, le citoyen aisé à se charger lui-même de sa propre protection, y compris en ayant recours aux services de bandits. On ne peut se fier à personne, ajoute-t-il, sinon à soi-même, car nombre de notables locaux — dont il fait d'ailleurs partie — se font protecteurs « padrinos » de criminels. Il accuse également la politique et la promotion des libertés individuelles d'entraver le travail de la justice et de la Garde civile, provoquant ainsi l'impunité des criminels. Ces propos, bien évidemment, font bondir le Sévillan libéral. En fervent défenseur des libertés individuelles, il ne peut accepter que celles-ci nuisent à la sécurité publique en laissant les criminels agir à leur guise. Pour lui, sans nier la vénalité de certains notables, juges ou greffiers, c'est la loi du silence, imposée par la terreur, qui est responsable de l'impunité des criminels. Le « rico hacendado » évoque alors la pratique de l'enlèvement contre rançon, beaucoup plus à craindre, selon lui, que le vol avec violence. Cette évocation de « robadores de hombres (*sic*) » terrifie l'Anglais et fait réagir le Cordouan qui ne s'était pas encore exprimé. Celui-ci manifeste, selon J. Zugasti, « una bandolera erudición » et dit avoir connu les *Niños de Ecija*, *El Tempranillo*, Juan Caballero, etc., soit les célèbres bandits de la première moitié du XIX^e. Selon le Cordouan, les nouveaux bandits, autrement dit les *secuestradores*, sont des « bandidos degenerados » qui pratiquent « el crimen cobarde », par manque de courage et d'idéal, contrairement à leurs illustres prédécesseurs. Ces bandits dégénérés veulent perpétrer leurs crimes, aux mobiles crapuleux, sans être reconnus comme criminels, toutes leurs actions et organisation étant conditionnées par cette volonté de ne pas être découverts, démasqués socialement. C'est cette caractéristique « crimes visibles », mais « criminels invisibles », car protégés, qui, selon le Cordouan, expert en bandits, tient en échec la Garde civile, la

justice et le gouvernement, en dépit des résolutions de ce dernier, répartie qui semble mettre d'accord tous les participants.

Cette brève exposition des principaux échanges de la conversation rapportée par J. Zugasti est riche d'enseignements sur l'évolution de la perception *bandolero* à la fin des années 1860 auprès de l'opinion publique, même si on peut lui reprocher de mettre en scène des types appartenant principalement à la bourgeoisie foncière andalouse et que le préfet est lui-même issu de la bourgeoisie urbaine.

Le premier changement s'articule autour de la notion d'identification du criminel. En effet, les *bandoleros* d'avant 1860 étaient des figures individualisées, surtout les chefs, en dépit de leur organisation en bande et de leur pouvoir d'intimidation basée sur l'association malfaitrice. Ils étaient reconnaissables de tous, puisqu'ils agissaient à visage découvert, selon un code de l'honneur qui leur était propre, mais connu de tous, comportant deux règles principales : ils assumaient leur vie hors-la-loi et leurs pratiques criminelles et ils s'en prenaient essentiellement aux biens mobiliers, rarement aux personnes. La variation du mode opératoire dans les pratiques criminelles des *bandoleros* d'après 1860 a eu pour effet de briser ces deux règles de leur code de l'honneur et de changer leur image auprès de l'opinion publique. En refusant de s'assumer comme criminels, en marge de la société, et en se rendant non-identifiables, ils apparaissent comme une menace collective, sournoise, invisible, mais bien réelle. En changeant la nature de leur crime, puisqu'ils s'attaquent désormais aux personnes pour obtenir leurs biens, en devenant « robadores de hombres », pour reprendre le néologisme, très expressif, du touriste anglais, ils se sont rendus monstrueux. Or, « il n'y a guère de plus grave accusation au XIX^e siècle que celle qui conclut à la "monstruosité" » (Ambroise-Rendu, 2006, p. 18). Le seul point commun entre les *secuestradores* et leurs prédécesseurs est de continuer à concilier exactions et clientélisme, néanmoins celui-ci a aussi changé d'assise sociale. C'est désormais avec les notables, représentants du pouvoir politique et économique local, soit les propriétaires terriens, que les bandits ont fait alliance pour instaurer un système mutuel de protection. Ces notables locaux sont devenus des « encubridores », des « padrinos », qui protègent les bandits de la répression policière et de l'action la justice. En contrepartie, les bandits s'engagent à préserver les parrains et leurs biens de leurs exactions et à mettre à leur service leur pouvoir d'intimidation. Quant aux autres, ceux qui, par leur fonction sociale ou leur statut économique, ne peuvent ou ne veulent contribuer à garantir l'impunité des criminels, ils y sont contraints par la terreur et la loi du silence ou deviennent des victimes potentielles.

Crimes et figures criminelles d'après J. Zugasti

Lorsque J. Zugasti prend ses fonctions, en mars 1870, les rapports dressant « l'état des lieux » du crime dans la province, que le ministère avait reçus et qui avaient contribué à sa nomination, ainsi que les propos qu'il avait pu entendre dans le train le menant à Cordoue n'avaient fait que profiler une effrayante réalité. L'étendue de la criminalité et son organisation lui sont confirmées par le chef de la Garde civile de Cordoue, ce qui l'amène à dire, à plusieurs reprises, que le territoire placé sous sa juridiction administrative est bel et bien « gangréné » — les métaphores assimilant criminalité et pathologie sont légion — par le « crime »¹².

Le préfet demande alors à tous les maires de lui envoyer un rapport recensant tous les « crimes » commis durant les derniers mois sur leur territoire administratif. Il est notable que J. Zugasti emploie rarement, tout au long des dix volumes de ses mémoires, le terme « delito », appellation juridique employée dans le droit espagnol pour désigner les infractions pénales graves, punies par des peines criminelles (ou afflictives, selon l'ancienne qualification du Code pénal), lui préférant le terme d'usage courant « crimen », alors qu'il emploie indifféremment « delincuente », « criminal », « malhechor », « bandido », « bandolero » pour désigner les infracteurs. Par cette préférence terminologique, le préfet, auto-proclamé « combattant du crime », entend rendre son discours parfaitement intelligible par l'opinion publique¹³ afin de porter le débat sur le plan moral plus que sur le juridique et de susciter un profond sentiment d'indignation. On peut aussi la voir comme une volonté d'englober dans cette incrimination morale tous les auteurs du « crime », quel que soit leur degré d'implication.

Le descriptif de la criminalité dans les villes et villages de la province établi par les rapports des maires est reproduit en appendice au premier tome des mémoires de J. Zugasti (Zugasti, 1876-1880, tome I, p. 207-269). De Baena à Valsequillo, avec un point névralgique à Benamejí, carrefour des provinces de Cordoue, Séville et Malaga, on y dénombre des lettres de menaces anonymes, des vols de bétails, de chevaux, de récoltes, de la fabrication de fausse monnaie, de faux documents officiels, des incendies volontaires, des vols avec violence, avec effraction, des attaques à main armée, des homicides, des enlèvements, des tentatives d'enlèvement suivi d'assassinat. La plupart

¹² Cf. les différents extraits du discours de J. Zugasti réunis sous l'intitulé « État du crime dans la province de Cordoue », en annexe.

¹³ « crimen » est aussi le terme couramment employé par la presse, c'est ainsi que l'on peut lire dans *El Imparcial*, 9/06/1870, à propos de l'enlèvement des Bonell, « criminal atentado » et dans *La Época*, 13/06/1870, toujours sur le même sujet « Ahora bien, júzguese lo que la opinión dentro y fuera de España habría dicho si semejante crimen hubiera quedado impune ».

de ces crimes, nous dit le préfet, sont demeurés impunis, en raison de l'impossibilité d'identifier pénalement leurs auteurs par manque de preuves ou de témoins.

À la lecture de cet inventaire du crime, on constate que les bandits s'illustrent dans toutes les catégories pénales et, en particulier, dans celles des « falsedades », « delitos contra la persona », « delitos contra la propiedad », « delitos contra la libertad », typifiées par le Code pénal de 1848, réformé en 1850, en vigueur au moment des faits. Comme les protagonistes du dialogue dans le train l'avaient laissé entendre, les exactions, outre les biens mobiliers, s'étendent aux biens immobiliers et aux personnes. À Baena, par exemple, alors que des individus s'étaient introduits par effraction chez le marquis Cabeza de Vaca, la servante a été sauvagement tuée. À Lucena, une femme victime d'une attaque à main armée par des individus masqués a été étranglée alors qu'elle avait donné ses possessions à ses agresseurs. Un cas identique de vol suivi d'assassinat est aussi signalé à Montemayor et à Justo Benjumeo. À Morente et à Guadalcázar, ce sont les objets du culte qui ont été dérobés. Pour les enlèvements, ce sont les enfants, les jeunes ou les hommes de plus de cinquante ans qui sont surtout visés, car les hommes dans la force de l'âge tentent de se défendre, obligeant bien souvent les bandits à les tuer, ce qui ruine leur plan d'obtention d'une rançon.

Dans cette escalade criminelle, certainement due à l'échec de la répression policière qui accroît le sentiment d'impunité, les bandits cumulent, d'un point de vue pénal, les circonstances aggravantes, entre autres la préméditation et le guet-apens. Sur le plan moral, il est clair que, pour le préfet, ces bandits qui ne respectent plus rien, ni les objets du culte, ni les femmes et les enfants, se rendent d'autant plus monstrueux. Quant à ceux qui les protègent en leur permettant d'échapper à la justice, ils sont, de son point de vue, tout aussi coupables, tant sur le plan pénal que moral.

En incluant cette revue d'infractions pénales graves à ses mémoires, qui sont, en soi, une charge virulente contre le crime, J. Zugasti entend faire naître un sentiment de répulsion vis-à-vis de ces bandits. Il justifie ainsi, a posteriori, son action répressive en tant que représentant de l'ordre, à savoir : aucune indulgence ne pouvait être tolérée avec ce nouveau type de criminels qui portait atteinte quotidiennement à l'ordre public et bafouait impunément l'autorité de l'État. De plus, ces outrages permanents aux libertés fondamentales (droit à la propriété privé, droit à l'intégrité des personnes, droit à l'égalité devant la loi), qui entachaient la crédibilité du gouvernement libéral dont il était le représentant, faisaient du *bandolerismo*, aux dires du préfet, « [una] manilla de nuestra civilización y vergüenza de nuestra patria » (Zugasti, 1876-1880, tome VIII, p. 48).

Dans ses mémoires, J. Zugasti relate différents cas d'enlèvements¹⁴ qui permettent de systématiser le mode opératoire des *secuestradores*. La victime type est un petit exploitant agricole ou un petit propriétaire foncier ou l'un de ses enfants. Elle est, en général, enlevée dans un lieu peu fréquenté et, si elle est accompagnée par d'autres personnes, celles-ci sont neutralisées par la menace. Les bandits, agissant toujours en groupe et masqués, s'emparent de la victime, lui bandent les yeux, la désorientent et la conduisent en un lieu isolé où elle sera séquestrée jusqu'à l'obtention de la rançon demandée, qui varie en général entre 10 000 et 12 000 « duros » en argent. C'est un « padrino » ou un « encubridor », sorte d'interface entre le milieu du crime et la société, qui mène les négociations pour l'obtention de la rançon auprès de la famille. Celle-ci, bien souvent, ne peut réunir la somme et tente d'en réduire le prix, la captivité de la victime — laquelle est souvent soumise à mauvais traitement — jusqu'à l'obtention d'un compromis. Après remise de la rançon, le captif, sous condition qu'il n'ait pas vu ou entrevu le visage de ses geôliers, est relâché, toujours les yeux bandés et dans un lieu isolé, dans le cas contraire, il est assassiné.

Par sa pratique systématique à partir de 1869, le *secuestro* devient le crime emblématique du *bandolerismo* post-révolutionnaire. Néanmoins, ni J. Zugasti, ni plus tard le criminologue C. Bernaldo de Quirós, qui le qualifie de « monstruoso engendro » entre le rapt, dénué d'intention sexuelle, et le vol (Bernaldo de Quirós, 2005, p. 147), ne se risquent à expliquer les raisons de l'introduction soudaine de cette pratique criminelle. Le *secuestro* ne constitue pas une catégorie pénale en tant que telle dans le Code réformé de 1850¹⁵. Il n'apparaît pas non plus dans la nouvelle réforme pénale de 1870 (promulguée en juin et publiée en août), ce qui tendrait à démontrer le caractère inédit de ce crime avant l'époque qui nous occupe. En 1869-1870, seuls les articles 405 et 406 (*Título XIII. Delitos contra la libertad y seguridad. Capítulo I. de las detenciones ilegales*) peuvent sanctionner, avec une peine de réclusion temporaire, la détention illégale de personne. Le préfet n'établit pas de lien direct entre ce déficit pénal et

¹⁴ L'enlèvement de José María Crispín Jiménez est rapporté au tome VII, p. 5-169 ; celui de don José Orellana au tome VII, p. 175-305, et au tome VIII, p. 5-52 ; celui des Bonell au tome VIII, p. 69-190 ; celui de Don Agapito, sous le titre de « la huerta del Tío Martín », au tome VIII, 193-308 et au tome IX. Quant au tome X, il retrace trois enlèvements perpétrés par la bande de *El Maruso*. Pour chaque enlèvement narré, J. Zugasti ajoute en appendice une attestation des victimes, des juges ou d'autres collaborateurs certifiant sur l'honneur la véracité des faits rapportés. Au tome X, il y a également en appendice (p. 342-345), une attestation du préfet Antonio Machado (le patriarche des Machado), collaborateur de J. Zugasti sur plusieurs affaires, cf. Annexe 2.

¹⁵ Il est intéressant de signaler que le Code pénal français de 1810 a bien typifié comme crime la séquestration de personne à l'article 341, du Titre II : Crimes et délits contre les particuliers, chapitre premier : crimes et délits contre les personnes, section VI. L'article 344, prévoit la peine de mort, si cette infraction pénale est perpétrée avec des circonstances aggravantes telles que l'utilisation d'un uniforme d'un fonctionnaire public, les menaces de mort ou les tortures corporelles.

l'augmentation des cas d'enlèvement contre rançon au moment de sa nomination. Pour lui, le problème réside dans la difficulté de faire des infracteurs des justiciables. En revanche, quelques années plus tard, en 1876, alors que la province de Malaga est, à nouveau, confrontée à une recrudescence des enlèvements contre rançon, le député M. Casado y Sánchez présente une proposition de loi afin de durcir les peines prévues pour leurs auteurs (jugement devant une cour martiale, condamnation à la peine de mort) (Casado y Sánchez, 1876, p. 8-11). Cette proposition est probablement à l'origine de la *Ley sobre Secuestros* du 8 janvier 1877, laquelle légalise ce traitement juridique d'exception pour les auteurs d'enlèvement contre rançon. Ses articles 4 et 5, par l'incitation à la délation, l'exemption de peine pour celui qui capturerait ou tuerait des criminels recherchés — sorte de légalisation de l'assassinat de bandits — et leur mise à prix rappellent certaines dispositions de la Loi 1^e, du titre XVII, du livre XII de la *Novísima recopilación de leyes*¹⁶ ; le jugement devant une cour martiale est, quant à lui, une réminiscence de la Loi VIII. La réponse au problème pénal posé par la nouvelle forme de criminalité s'était fait attendre, mais il fut jugé suffisamment grave pour réintroduire, dans la législation libérale, des résurgences pénales de l'Ancien Régime¹⁷.

Parmi les cas d'enlèvement que J. Zugasti a eu à élucider, celui de José Orellana Gallardo, parce qu'il diffère du schéma type, est remarquable par la façon dont il a été opéré et par les figures criminelles qui l'ont exécuté.

Don José Orellana Gallardo, petit exploitant agricole de Palenciana, village situé près de Benamejí, père de famille, âgé de plus de soixante ans au moment des faits, fut enlevé, à son propre domicile, le 1^{er} février 1870, au nez et à la barbe du maire, complice involontaire du crime. Les bandits (au nombre de cinq), se faisant passer pour un sergent et des gardes civils et présentant de faux documents, s'étaient introduits, sous un faux prétexte, chez Orellana. Bernant tous les présents, ils avaient enlevé la victime sans aucun problème et l'avaient conduite, les yeux bandés, vers son lieu de captivité, une grotte située près d'une ferme isolée, dite « cortijo de la Media Luna », appartenant à l'Infant Don Sébastien de Bourbon, sur le territoire municipal de Pinos Puente (Grenade). C'est un notable de Benamejí qui fait office d'intermédiaire pour la demande de rançon. La bande des *secuestradores* compte *El Garibaldino*, le chef, *Vaca Rabiosa*,

¹⁶ Il faut attendre la nouvelle rédaction du Code pénal datant de 1995 pour que l'infraction pénale grave du « secuestro » y figure enfin dans une conception juridique moderne (Título VI. Delitos contra la libertad. Capítulo I. de las detenciones ilegales y secuestros, art. 144).

¹⁷ Dans l'Italie unifiée, également confrontée au problème du *brigantaggio* dans le *Mezzogiorno*, la loi 1409 de 1863, plus connue comme la loi *Pica*, du nom de son promoteur, le député des Abruzzes, Giuseppe Pica, et dont le titre est « Procédure pour la répression du brigandage et des camorristes dans les Provinces infectées », prévoyait également de soustraire les suspects de brigandage aux tribunaux civils en faveur des tribunaux militaires (Dickie, 1992, p. 1-24).

Malas Patas, Cucarrete et Uñas Largas. Les faux uniformes ont été confectionnés par un ex-tailleur devenu bandit, surnommé *Sastre Lechuga*. Ce crime — ou plutôt ce cumul d'infractions pénales graves puisqu'à l'enlèvement s'ajoutent la production de faux et l'usage de faux, l'usurpation de fonction et l'arrestation illégale — montre le degré d'audace des bandits confortés dans leur sentiment d'impunité. Il porte aussi l'insécurité à son paroxysme en anéantissant le lien de confiance entre la population de Palenciana et les représentants de l'ordre, censés la protéger, de même qu'il entrave son action, nous dit le préfet. La famille de la victime n'a plus confiance en personne, encore moins en l'autorité publique, gardes civiles ou préfet, et ne peut payer les 12 000 « duros » de la rançon. Elle est, en effet, ruinée, ayant dû acquitter, quelques mois auparavant, une somme similaire pour libérer le neveu de Orellana, José María Crispín Jiménez, âgé de douze ans, enlevé à Palenciana, par la même bande de *secuestradores*. La victime est finalement libérée après plus de quarante jours de captivité contre la somme de 3 000 « duros ». Le préfet Zugasti avait convoqué l'intermédiaire entre les bandits et la famille et l'avait rendu directement responsable de la vie de Orellana (Zugasti, 1876-1880, tome I, p. 104).

Dans l'affaire Orellana, le double enlèvement au sein de la même famille n'est pas une coïncidence, il indique que le choix des victimes se faisait de préférence parmi les petits exploitants agricoles, les petits propriétaires ou métayers sans influence ni pouvoir local et ne pouvant donc se payer la protection des bandits. Dans de nombreux cas, le prix de la rançon obligeait la famille à vendre ou à hypothéquer son patrimoine immobilier, celui-ci étant racheté par de plus riches propriétaires fonciers. Le *bandolerismo*, comme manifestation de la criminalité, est une atteinte à l'ordre public, mais il a aussi des conséquences sur l'économie locale en redessinant la carte des propriétés foncières. C'est d'ailleurs ce point, outre les conséquences humaines (ruine des familles, mort des victimes) que la proposition de loi, déjà citée, du député de Malaga, M. Casado y Sánchez, met en avant :

Deplorables son por todo extremo, las consecuencias del bandolerismo, para el desarrollo de la riqueza pública. [...]

Cuales sean las consecuencias de semejantes atentados [los secuestros], no hay para que decirlo. Es tanto lo que por este motivo se ha detenido el progreso de la riqueza agrícola, que bien puede asegurarse, que si, por medio de una medida legislativa de carácter permanente y de objeto seguro, se demostrara la imposibilidad de que los secuestros se reprodujeran, el valor de la dicha propiedad agrícola se duplicaría en 10 años (Casado y Sánchez, 1876, p. 8-10).

Le notable de Benamejí, intermédiaire du cas Orellana, correspondant à la figure criminelle du « parrain », protecteur de la bande de *El Garibaldino*, apparaît, dans le

récit de J. Zugasti, sous le nom fictif de *Niño de Benamejí*¹⁸. Ce personnage est l'exemple type du *cacique* : riche propriétaire terrien de la contrée, très influent par ses appuis politiques locaux — il est parent du maire et « árbitro de elecciones » — et craint pour ses relations notoires avec les bandits. Le préfet l'a fait surveiller, car il a remarqué que, contrairement aux autres notables du coin, il n'a pas peur de sortir de chez lui sans escorte. Ces filatures ont aussi révélé que l'une de ses fermes isolées, citée sous le nom d'emprunt de « Cortijo Ceuta », sert de quartier général aux bandits. Interrogé sur la question par le préfet, le « parrain » répond qu'il donne simplement asile à des « pobretes que andaban por los caminos para ganarse una peseta con el contrabando; pero hoy eso está perdido [...] y les doy amparo en cuanto puedo ». Pour J. Zugasti ces *pobretes* ne sont ni plus ni moins que des « facinerosos, escapados de cárceles y presidios, toda clase de algarines, caballistas y cuatrerros » (Zugasti, 1876-1880, tome I, p. 86). Dans son apparence physique, *El Niño de Benamejí* a tout du *señorito andaluz*. Âgé de 34 ans, rien dans sa physionomie, nous dit le préfet, ne semble trahir ses accointances avec le milieu du crime, excepté un regard inquiet, seul indice de sa double vie. D'un point de vue moral, le portrait est nettement moins flatteur : le personnage possède un caractère manipulateur, arrogant et son ambition est doublée d'une soif de vengeance contre quiconque, y compris les membres de sa propre famille, oserait s'opposer à sa volonté et à son pouvoir, quitte à utiliser pour cela les services des bandits qu'il protège. La conclusion du préfet est sans appel : ce *señorito* cache, sous la respectabilité de son statut social, un caractère sanguinaire et monstrueux. Or, cette respectabilité complique la possibilité d'établir et de prouver devant un juge tout lien entre ce parrain et les exactions commises par ceux avec lesquels il a conclu un pacte de protection mutuelle (Zugasti, 1876-1880, tome I, p. 86-104).

L'autre personnage clé de l'enlèvement de Orellana est *El Garibaldino*, le chef des bandits. L'identité du personnage est difficile à déterminer. Derrière sa photo d'identification, J. Zugasti avait noté plusieurs identités dont il avait usé en tant que bandit, mais aussi en tant que déserteur probable de la Garde civile. José María Expósito Rueda, de Manila, alias José Bonal de Santa Fe, alias *capitán Mena* ou *El Garibaldino* — surnom vraisemblablement dû à sa participation aux campagnes militaires du héros de l'unification italienne — est le cerveau de la bande. C'est lui qui a instruit ses hommes pour mener à bien l'enlèvement sous couvert d'usurpation des fonctions de la Garde civile. Le préfet le présente comme un criminel dangereux, car il a

¹⁸ C. Bernaldo de Quirós et L. Ardila signalent, dans leur ouvrage que J. Zugasti avait changé le nom des personnes et des propriétés qui mettaient en cause les grandes familles andalouses (Bernaldo de Quirós, 2005, p. 150-151). Le propre préfet laisse aussi entendre ce fait au chapitre intitulé « Manejos del bandolerismo » (Zugasti, 1876-1880, tome II, p. 294) et au chapitre « Advertencia preliminar », (Zugasti, 1876-1880, tome VII, p. 5).

de l'instruction, du courage, de l'astuce et une très haute opinion de lui-même. Il a aussi voyagé et s'intéresse à la politique nationale et internationale. Alors qu'il se trouve à la prison de Cordoue pour avoir tenté d'intimider le juge de Rute afin qu'il relâche un avocat véreux défenseur de bandits, le préfet lui permet de lire les journaux et va même jusqu'à lui tenir conversation pour « le faire parler », en flattant son orgueil. Il veut, entre autres, lui faire avouer son rôle dans l'enlèvement de Orellana, mais aussi dans une autre tentative d'enlèvement suivie d'assassinat. Le personnage est digne d'intérêt d'un point de vue psychologique, selon J. Zugasti, car il a d'étranges idées sur le rôle des bandits. *El Garibaldino* connaît en effet le drame romantique de Schiller, *Les bandits*, dont il est capable de citer des répliques, et il se propose, comme son modèle, Karl Moor, d'utiliser des comportements délictueux pour réformer la société. En d'autres termes il prétend être un bandit social, tout comme Diego Corrientes et *El Tempranillo*, à la différence près que ceux-ci, selon lui, l'étaient par instinct alors que lui, a une véritable intention sociale — il ne dit pas laquelle. Ce personnage, rapporte le préfet, n'a rien dans son apparence qui dénoncerait un comportement violent et sanguinaire. Son autorité et son ascendant sur ses hommes, aux instincts plus cruels — comme *Vaca Rabiosa* dont le surnom est révélateur — et qui lui obéissent au doigt et à l'œil, sont dus à sa perception comme homme intelligent, cultivé et connaisseur du monde (Zugasti, 1876-1880, tome II, p. 261-280). C'est justement cette connaissance du monde, et plus particulièrement de la criminalité internationale, qui est à l'origine de l'enlèvement des Bonell — dont on reparlera — perpétré par des hommes de *Garibaldino* sur le modèle du kidnapping de touristes anglais à Marathon, en Grèce. On peut aussi penser que *El Garibaldino*, personnage à l'identité et à l'origine certes douteuses, a probablement été, lors de son séjour italien, en contact avec des criminels du *Mezzogiorno*, parmi lesquels la pratique de l'enlèvement contre rançon était assez courante, en tout cas bien antérieure à l'époque des premiers cas recensés en Andalousie. L'hypothèse d'un contact entre *briganti* et *bandoleros* pour expliquer la soudaine introduction de cette pratique criminelle en Andalousie à la fin des années 1860 est en tout cas plausible¹⁹.

Les deux figures criminelles du parrain et du chef des bandits sont intéressantes à plusieurs points de vue. En premier lieu, elles sont caractéristiques de l'alliance

¹⁹ A. Dumas, dans ses articles et son essai sur le *brigantaggio* et la *Camorra* évoque la pratique de l'enlèvement contre rançon par les criminels du *Mezzogiorno* (Dumas, 2011). Par ailleurs M. Blinkhorn, dans son article « Liability, Responsibility and Blame: British Ransom Victims in the Mediterranean Periphery, 1860-81 » (Blinkhorn, 2000, p. 336-356), recense, à partir de documents du *Foreign Office*, plusieurs cas d'enlèvement de touristes anglais avant 1850, à Naples. Un autre cas de kidnapping à Naples, en 1865, lequel avait défrayé la chronique internationale, a probablement inspiré celui de Marathon qui, à son tour, a servi de modèle à celui des Bonell.

señorito-bandido et de l'organisation de la criminalité. En haut de la hiérarchie, ceux qui passent le plus inaperçus dans la société, sous leur vernis de respectabilité, et les plus astucieux assument les rôles d'ordonnateur et de planificateur. Sous leurs ordres, à l'exécution, on trouve des profils de criminels plus typiques, soit plus violents et plus sanguinaires. Pour le préfet, les premiers qui mettent leur intelligence au service de la perversité morale sont tout aussi effrayants et tout aussi condamnables que les seconds (Zugasti, 1876-1880, tome I, p. 98). Ils sont aussi, à son sens, les véritables auteurs moraux des crimes perpétrés. C'est pourquoi, à plusieurs reprises, dans ses mémoires, il n'hésite pas à dénoncer cette stratification criminelle qui induit une instrumentalisation de la criminalité²⁰ par les notables locaux pour satisfaire leurs ambitions personnelles, qu'elles soient lucratives ou politiques²¹. La coercition criminelle des bandits et de leurs protecteurs, bien souvent commanditaires, a posé les premières bases du clientélisme politique, connu sous le nom de *caciquismo*, qui atteindra son apogée sous la Restauration des Bourbons (Moreno Luzón, 1995, p. 191-224). De même, il n'est pas hasardeux de penser que cette criminalité qu'est le *bandolerismo* a pu jouer un rôle, conjointement aux crises économiques du dernier quart du XIX^e siècle, dans la consolidation du système latifundaire en Andalousie occidentale (Sánchez Jiménez, 1994, p. 11-33).

Dans les portraits²² de *El Niño de Benamejí* et de *El Garibaldino*, J. Zugasti insiste sur le contraste entre la normalité de la physionomie et la perversité du caractère moral de ces individus. C'est en discutant avec eux et surtout en utilisant la ruse²³ qu'il arrive à révéler leur véritable nature qu'ils parviennent, d'ordinaire, à occulter. Contrairement

²⁰ L'instrumentalisation de la criminalité par les *caciques* andalous que dénonce J. Zugasti, a un précédent dans le *Mezzogiorno*, où le *brigantaggio* a été exploité à plusieurs reprises par les Bourbons pour se maintenir au pouvoir (Dumas, 2011, p. 43 et p. 125).

²¹ Cf. en annexe les extraits réunis sous le titre « Les différentes strates du crime ». Par ailleurs, l'expréfet Machado corrobore les accusations de J. Zugasti dans l'attestation que celui-ci inclut dans ses mémoires, cf. la lettre de A. Machado y Núñez en annexe. Quant au commandant de la Garde civile, R. García Casero, en poste pendant sept ans à Estepa (Séville), à la charnière du XIX^e et du XX^e siècle, il fait, quarante ans plus tard, exactement le même constat que J. Zugasti, à savoir la collusion entre *bandolerismo* et *caciquismo* (García Casero, 1979).

²² Au cours des dix volumes, Zugasti réalise bien d'autres portraits de criminels. Le plus effrayant par sa monstruosité est sans aucun doute celui de *El Tío Martín*. Cet individu, ancien muletier devenu métayer puis petit propriétaire terrien, cachait sa perversité morale sous une apparence de bigot. Responsable de plusieurs enlèvements et assassinats, il avait fait de ses propres fils ses complices. Sa propriété isolée près de la voie ferrée Cordoue-Malaga, aux confins des provinces de Séville, Cordoue, Malaga, servit de quartier général et de lieu de séquestration des victimes à plusieurs bandes de la région. Les exactions du *Tío Martín* et de sa bande, nettement plus sinistres et sordides, sont racontées aux tomes VIII et IX des Mémoires de J. Zugasti. Des extraits de ce long récit furent publiés, sous forme de feuilleton, dans le journal *El Globo*, à partir du 26 septembre 1880.

²³ Il est évident que le préfet Zugasti, en dépit de son rôle policier indiscutable, profite de l'espace romanesque du genre autobiographique et de la plume de son nègre feuilletoniste pour présenter son action face aux bandits sous un aspect héroïque et flatteur.

à la nouvelle tendance de la criminologie qui émerge au moment où il écrit ses mémoires et qui tente de desceller la déviance criminelle par des caractéristiques physiques ou anatomiques, J. Zugasti ne croit pas au déterminisme biologique ni en des facteurs endogènes pour expliquer le comportement criminel, mais en la liberté, entendue comme libre arbitre, et en la perfectibilité de l'être humain. Selon lui, le positivisme n'est qu'une illusion théorique qui annihile la responsabilité individuelle, soit l'imputabilité morale et pénale — les deux étant intimement liées — d'un crime, et vide de son sens la notion de punissabilité (Zugasti, 1876-1880, tome VI, p. 5-64). Ce faisant, il envisage essentiellement le phénomène criminel d'un point de vue juridique, comme contraire à l'ordre moral, social et à la sécurité publique, et non criminologique. Confronté à la nécessité et à l'urgence de « combattir aquel desenfrenado bandolerismo », dont il s'est fait un devoir politique et patriotique, le pragmatisme, pour J. Zugasti, est davantage déterminant, dans cette optique, que la recherche théorique sur le comportement criminel²⁴.

Répression policière du *bandolerismo* et enjeux politiques

Comme l'ont montré les cas de Diego Corrientes et de *El Tempranillo*, la répression du *bandolerismo*, dans sa forme de brigandage classique, s'appuyait essentiellement sur les dispositions prévues par les Lois I à VIII, du titre XVII, du livre XII de la *Novísima recopilación de leyes*, entre autres la proscription, afin de briser l'assise sociale du bandit et l'encouragement à la délation ou la trahison. Le *chivatazo* ou mouchardage permettait, en effet, d'utiliser plus efficacement les forces armées dont le recours s'avérait coûteux pour le Trésor royal. La grâce royale, également prévue par le même texte de loi, offrait au bandit la possibilité de se réinsérer, à condition qu'il n'ait pas commis de crime de lèse-majesté, d'hérésie ou de fausse monnaie. Elle représentait l'ultime recours contre les bandits les plus insaisissables et, surtout, elle permettait aux autorités d'utiliser leur savoir-faire contre leurs congénères. J. Zugasti estime que les grâces royales concédées aux *bandoleros* sous l'Ancien Régime ont eu un effet désastreux : en confortant les criminels dans l'impunité, elles ont contribué à l'enracinement du *bandolerismo* en Andalousie (Zugasti, 1876-1880, tome I, p. 163).

La Garde civile, force de police rurale à statut militaire créée par le décret royal du 28 mars 1844, s'est révélée efficace pour la répression du brigandage classique et de la contrebande. Or, d'après les spécialistes du *bandolerismo*, c'est cette efficacité qui

²⁴ En dépit de son pragmatisme, nécessaire lorsqu'il s'agit de se consacrer à la répression criminelle, le préfet consacre deux volumes (tomes IV et V) de ses mémoires à exposer les facteurs exogènes (causes historiques et socio-économiques) du phénomène du *bandolerismo*.

aurait obligé les bandits à se rendre non plus insaisissables, comme leurs prédécesseurs, mais surtout non identifiables. Au moment où J. Zugasti arrive à Cordoue, la Garde civile est mise en échec dans sa mission de défense de l'ordre public et de la sécurité des personnes et des biens par la nouvelle forme du *bandolerismo*, au point qu'une bande de bandits a poussé l'audace jusqu'à se servir de son uniforme pour commettre un crime.

D'après les différents bilans de la criminalité dans la province fournis par les maires et les chefs de poste de la Garde civile, le préfet centre la difficulté de la répression policière sur deux points : l'identification des criminels, d'où découle la difficulté d'en faire des justiciables, état de fait dû à la protection dont ils bénéficient et à l'imposition de la loi du silence. Ces deux difficultés découragent gardes civils et juges, ces derniers étant obligés, faute de preuves ou de témoins, de relâcher des suspects appréhendés avec difficulté. Pour J. Zugasti, les moyens nécessaires pour organiser efficacement la répression du *bandolerismo*, corollaire du rétablissement de l'autorité de l'État, sont les suivants : des juges audacieux, se faisant un devoir moral de punir le crime²⁵ (tout comme lui s'en fait un de le poursuivre) ; une police crainte des malfaiteurs et bien organisée de façon à garantir la sécurité publique ; des gardes civils en nombre suffisant (il faudrait, selon lui, tripler leur nombre) ; un corps de police auxiliaire sans uniforme pour mener à bien les enquêtes criminelles ; la restauration de l'autorité du *gobernador civil*, représentant du pouvoir central.

Cette évaluation le conduit à prendre une série de mesures, publiques ou « reservadas », soit à caractère confidentiel, dont certaines étonnent par leur nature inédite ou l'utilisation de la modernité technologique²⁶.

En premier lieu, le préfet fait du *gobierno civil* le quartier général des opérations de répression policière, mais aussi un véritable centre d'administration préfectorale.

À ces fins, il crée une section « orden público », placée directement sous son autorité et chargée de recenser toutes les exactions commises sous sa juridiction administrative, de façon à avoir une information directe. Il utilise aussi quotidiennement le télégraphe pour communiquer avec les juges, les maires et les chefs de poste de la Garde civile. Le préfet Zugasti centralise au *gobierno civil* la délivrance des *cédulas de vecindad*, document officiel accréditant l'identité d'une personne à l'époque. Il réduit

²⁵ Parmi les juges à se mettre à disposition de J. Zugasti, il y a le juge de Rute (Cordoue) et le juge Melero de Archidona (Séville). Ce dernier, nous dit B. Constancio de Quirós, était également animé d'un désir de vengeance, sa petite fille âgée de huit ans, ayant été kidnappée et tuée par des *secuestradores* (Bernaldo de Quirós, 2005, p. 164-165).

²⁶ L'exposition des différentes mesures répressives est détaillée aux chapitres suivant : « Disposiciones adoptadas », « Obstáculos que surgieron y nuevas resoluciones que fue necesario adoptar », « Medidas reservadas » (Zugasti, 1876-1880, tome I, p. 74, 124 et 145, respectivement).

drastiquement le nombre de permis de port d'armes, *licencias de armas*, subordonnant leur délivrance, laquelle se fait sous son autorité directe, à l'émission d'un rapport où les maires et/ou gardes civils engagent leur responsabilité quant à la probité morale des demandeurs. Il exige également des maires qu'ils ne cèdent pas au clientélisme ni à l'intimidation des bandits au moment de nommer les gardes municipaux, en les choisissant parmi des gardes civils ou militaires retraités ou des habitants honnêtes. Finalement il enjoint les propriétaires à n'engager pour leur protection ou celle de leurs biens que des personnes irréprochables moralement, ainsi qu'à dénoncer, séance tenante, toute tentative d'intimidation dont ils seraient l'objet.

Ayant remarqué que la sommaire description physique, appelée « *señas generales del portador* », renseignée sur les passeports est bien trop vague pour s'appliquer à un seul individu, J. Zugasti décide d'avoir recours à la photographie, afin de constituer un fichier de suspects, en d'autres termes il est le premier, en Espagne, à introduire la photographie à des fins d'identification criminelle²⁷. Pour ce faire, il photographie déjà tous les bandits qui sont sous les verrous. Pour les autres, ceux qui se cachent de la répression et de la justice, il publie un arrêté interdisant le port de « *puñales, navajones y facas* » (armes blanches traditionnellement portées par les bandits andalous), puni d'une peine de prison minimale, de façon à prendre des photographies de tous les contrevenants. Tous les suspects sont photographiés de face, sur un fond neutre et à la même distance²⁸. L'utilisation de ces photographies d'identification est double. Elle vise, en premier lieu, la constitution d'un « album », selon les propres termes du préfet, de suspects pour la Garde civile. Chaque photographie est accompagnée des identités recensées du suspect, ainsi que de son casier judiciaire. En second lieu, les photographies ont pour but de constituer un fichier d'identification centralisé à la section « *orden público* ». Finalement, elles sont distribuées aux juges de la province de Cordoue et des juridictions limitrophes, une façon de répondre à l'extrême mobilité des bandits. Dans cette optique, J. Zugasti développe également une étroite collaboration avec les préfets de Cadix, Malaga et Séville, ce dernier n'étant autre que Antonio Machado y Núñez, patriarche des Machado et membre éminent du *Partido progresista* sévillan.

²⁷ Il existe en France et en Belgique, entre 1841 et 1843, des antécédents de l'utilisation de la photographie à des fins d'identification criminelle. En revanche, il n'y avait pas, dans ses premiers exemples, de volonté de systématisation ni d'intention scientifique, (*Registros o tatuajes*, 2000, p. 4-5).

²⁸ On remarque, dans le critère de systématisation adopté par J. Zugasti, une volonté de se démarquer de celui adopté par la criminologie positiviste naissante. Celle-ci avait emprunté à l'anthropologie biologique sa méthode de photographier les sujets de face et de profil. C'est cependant cette méthode, améliorée dans les années 1880, par le français Alphonse Bertillon, chargé de la réorganisation du système d'identification judiciaire à la préfecture de police de Paris qui finira par s'imposer, (*Registros o tatuajes*, 2000, p. 6).

Le recours à la photographie policière, ainsi que la création d'un corps de police secrète sont indéniablement les mesures les plus novatrices dans la répression policière organisée par J. Zugasti. S'il obtient l'accord du gouvernement pour la création du corps de police secrète, c'est la *Diputación provincial* qui lui débloque les fonds nécessaires à son financement. Tout au long de l'exposé des mesures qu'il adopte, le préfet fait souvent état des faibles moyens financiers dont il dispose et de la lenteur de la communication administrative avec le pouvoir central, principales entraves pour mener à bien sa mission de restauration de l'ordre public. De nombreuses fois, le préfet loue l'efficacité de la *Diputación provincial*, organe de gouvernement intermédiaire, produit de réformes administratives libérales, auquel il a recours à plusieurs reprises et auquel il rend aussi hommage en lui dédiant son ouvrage.

Une fois le financement de son corps de police secrète assuré, le préfet va l'équiper avec les armes confisquées aux bandits arrêtés, lesquels, nous dit-il, sont souvent mieux armés que les forces de police²⁹. Afin d'en assurer la mobilité, il propose aux directeurs de chemins de fer un échange de bons procédés : contre la délivrance d'un passe-droit permettant à ses agents secrets de voyager gratuitement, ceux-ci s'engagent à réprimer la petite délinquance dans les trains. Ces agents secrets mobiles joueront un rôle décisif dans l'élucidation de nombreux cas d'enlèvements³⁰. Grâce à eux, le préfet Zugasti en collaboration avec le préfet Machado, fera tomber le réseau criminel de *El Tío Martín*, sévissant aux confins des provinces de Séville, Cordoue et Malaga et impliquant plus d'une centaine de personnes³¹.

Notre préfet s'adjoint aussi les services de petits délinquants qui lui servent d'indicateurs — d'« indicis » dans le jargon criminel — en échange d'une réduction de peine, ainsi que ceux d'anciens repris de justice ou de bandits « repentis ».

²⁹ J. Zugasti déplore, à plusieurs reprises, la bureaucratie des ministères qui, selon lui, ne sait pas hiérarchiser les priorités. Constatant le problème du mauvais armement de la Garde civile, équipée de carabines de la marque Minie alors que l'armée utilise des Remington, le préfet envoie une demande auprès du gouvernement central afin d'en changer l'équipement. Sa lettre, nous dit-il, sera sans suite. Après la création de son corps de police secrète, le préfet refait une demande pour obtenir des armes. On lui envoie des carabines de l'armée, beaucoup trop usagées pour servir à la répression d'un banditisme bien mieux armé (Zugasti, 1876-1880, tome I, p.128-139).

³⁰ J. Zugasti demande également aux familles de victimes d'enlèvement de « marquer » l'argent de la rançon afin de remonter la piste des ravisseurs.

³¹ Pour élucider les cas des enlèvements perpétrés par *El Tío Martín*, J. Zugasti exploite un indice révélé par un ancien captif : de son lieu de captivité, il entendait le bruit des trains. Le préfet envoie alors des agents déguisés en mendiants *pregoneros*, tout au long de la voie ferrée entre Cordoue et Malaga et chargés de chanter des *coplillas* au message crypté indiquant aux captifs qu'il était sur la piste des bandits. Ces agents déguisés étaient aussi « les yeux et les oreilles » du préfet dans la province. Il y a plusieurs anecdotes à ce propos, dans « las narraciones de La huerta del Tío Martín » (Zugasti, 1876-1880, tome VIII, p.193-308 ; tome IX)

Finalement, le préfet assume lui-même un rôle de chef de police, n'hésitant pas à aller enquêter personnellement, parfois *incognito*, ou à se rendre en prison, afin d'interroger les suspects capturés.

Pour combattre la loi du silence, J. Zugasti demande aux propriétaires qui ont renoncé ou qui veulent bien renoncer à la protection de bandits de s'associer afin de créer une caisse de solidarité (« una compañía de seguros mutuos ») servant à payer les dommages sur les biens mobiliers et immobiliers causés par les représailles des bandits. Devant les réticences des intéressés, le préfet se porte garant des fonds avancés, encore une fois, par la Diputación provincial, car, ce qui l'intéresse, nous dit-il, ce n'est pas tant l'existence de cette caisse, mais la publicité qui en sera faite. J. Zugasti ne cache pas que les hésitations des notables locaux à renoncer à certaines pratiques, en particulier au clientélisme, se sont parfois révélées être un frein à son action. Il règle ainsi au passage ses comptes avec la bourgeoisie provinciale, plutôt conservatrice où se recrutent les détracteurs des acquis libéraux de la Révolution de Septembre.

Alors que les mesures répressives du préfet Zugasti commencent à porter leurs premiers fruits dans la lutte contre la criminalité, il se produit, fin mai 1870, un événement qui va défrayer la chronique, mettre en péril le gouvernement libéral de J. Prim et entâcher la crédibilité politique de l'Espagne sur la scène internationale.

Le 21 mai 1870, deux sujets britanniques de Gibraltar, John et John Anthony Bonell, l'oncle et le neveu, sont enlevés près de San Roque (Cadix). Après avoir conduit les victimes à leur lieu de captivité, les bandits exigent une rançon de 27 000 « duros » (ils en avaient réclamé au départ 30 000) et relâchent l'aîné des Bonell afin qu'il aille trouver le gouverneur de Gibraltar pour réunir la somme. Cet « atentado criminal », comme le qualifie *El Imparcial* (9/06/1870), émeut l'opinion publique nationale, mais encore plus les sujets britanniques de Gibraltar (et du reste de l'Europe). En effet, deux mois auparavant, deux touristes britanniques avaient été enlevés à Marathon par une bande de bandits grecs qui réclamaient 25 000 livres *sterling* et l'amnistie. L'enlèvement s'était terminé tragiquement par le meurtre des captifs³². Quelques années auparavant, en 1865, un cas similaire de kidnapping de touristes anglais avait eu lieu à Naples et s'était aussi soldé par un assassinat. La presse britannique se déchaînait contre cette Europe méridionale, arriérée socialement et immature politiquement, incapable de lutter contre une criminalité qui faisait honte aux nations civilisées et dont les premières victimes étaient des sujets de Sa Gracieuse Majesté³³. L'évocation du contexte

³² Pour le double meurtre de Marathon, *la Época* du 14 mai 1870 cite un éditorial de *The Times* qui demande l'intervention militaire de puissances internationales, surtout des Britanniques, pour régler le problème de la criminalité en Grèce.

³³ M. Blinkhorn, citant la presse et les documents du *Foreign Office* de l'époque, déclare : « Brigandage as a social phenomenon was treated less as a difficult problem with its own very complex causes, than as

international de l'époque montre la pression qui s'exerçait alors sur le gouvernement espagnol pour trouver une issue satisfaisante à l'affaire Bonell, dans laquelle l'acte criminel de l'enlèvement se doublait d'une violation du droit international.

Fort des succès de sa campagne répressive dans la province de Cordoue, en particulier de l'élucidation du cas Orellana, J. Zugasti est appelé à la rescousse par le chef du gouvernement en personne, le général Prim, qui lui demande de diriger les opérations afin de permettre la libération des Bonell, sains et saufs, et de mettre également tout en œuvre pour appréhender les auteurs de l'enlèvement, l'honneur de nation civilisée et la crédibilité politique de l'Espagne étant en jeu. J. Zugasti soupçonne des bandits « exilés » de sa province par la répression qu'il mène d'être les auteurs de l'enlèvement. Le 6 juin, après remise de la rançon (l'argent est avancé par le gouverneur de Gibraltar, lequel sera ensuite remboursé par le gouvernement espagnol) par l'aîné des Bonell suivant les instructions des ravisseurs (le lieu de rendez-vous était un hôtel du centre de Cadix), son neveu est relâché à Jerez, le lendemain. J. Zugasti, qui par ses agents et « indics », était sur la piste des bandits, avertit le préfet Machado qu'ils se dirigent vers sa province et lui demande de tenir prêt un détachement de gardes civils. Le 8 juin, la Garde civile tend une embuscade aux bandits près d'une *venta* à Alcalá de Guadaira (Séville) afin de les arrêter. Ceux-ci, qui l'entendent autrement, n'ont pas l'intention de se laisser prendre et font feu sur les forces de l'ordre. Un garde civil et trois bandits trouvent la mort. Parmi eux, deux seront identifiés à la morgue grâce au fichier photographique de J. Zugasti — les *cédulas de vecindad* qu'ils avaient sur eux étant des fausses — : il s'agit de *Cucarrete* et *Malas Patas*, de la bande de *El Garibaldino*³⁴.

Le 13 juin, *La Época* relate les détails de l'enlèvement, ainsi que son dénouement avec la mort des ravisseurs, et se félicite que ce crime odieux ait eu un châtement, n'osant penser aux conséquences sur l'opinion publique nationale et internationale s'il était resté impuni. Le 17 juin, *The Times* se réjouit également de l'heureuse issue donnée à l'enlèvement des Bonell. La crédibilité politique de l'Espagne est sauvée. Néanmoins, le chef du gouvernement ne voulant plus qu'elle fasse partie des nations qui

a kind of national defect constituting evidence of a state's ill-health and/or immaturity ; it was an "infestation", a "plague", a "scourge" of which any country suffering it ought to feel ashamed » [Le brigandage en tant que phénomène social était considéré moins comme un problème ardu avec ses propres causes très complexes, que comme une sorte de défaut national, le symptôme d'un État malade ou immature ; c'était une « infestation », une « peste », un « fléau » qui devait faire honte à tout pays le subissant] (Blinkhorn, 2000, p. 343).

³⁴ L'enlèvement des Bonell bénéficie d'une narration spécifique, dans tous ses détails, accompagnée d'une attestation des intéressés certifiant la véracité des faits (J. Zugasti, 1876-1880, tome VIII, p. 69-190).

sont la « honte » de l'Europe³⁵, convoque une conférence sur la lutte contre le *bandolerismo* à laquelle assistent les préfets de Cordoue, Séville, Malaga et Cadix. Considérant que le *bandolerismo* a pris les proportions d'une « guerra social » à laquelle le pouvoir central ne peut répondre que par la force, s'il entend ne pas donner prise à ses adversaires politiques et défendre les acquis de la Révolution de Septembre, J. Prim ordonne une répression implacable « sin vacilaciones, escrúpulos, ni debilidades » contre la criminalité, assurant les préfets du soutien de tout son gouvernement.

La répression de J. Zugasti, tel le bras armé du gouvernement, s'abat alors sur la campagne andalouse, faisant tomber bandes et réseaux criminels : celle de *El Garibaldino*, de *El Tío Martín*, de *El Maruso*, etc. J. Prim ne croyait pas si bien dire en forgeant le concept de « guerre sociale », car, comme lors de tout conflit armé, ce sont surtout les soldats et les officiers, soit les exécuteurs, bandits et chefs de bande, qui vont tomber alors que les généraux, autrement dit les parrains, qui ne sont pas en première ligne, vont échapper à la répression. *El Garibaldino*, *El Tío Martín*, *El Maruso* et leurs hommes connaissent une fin similaire : alors qu'ils étaient conduits, sous escorte de la Garde Civile, au tribunal qui allait les juger, des groupes hostiles attaquaient les convois afin de libérer les bandits arrêtés, obligeant les forces de l'ordre à faire feu. Si certains bandits « libérateurs » tombaient sous les balles, les bandits « arrêtés » étaient la plupart du temps les principales victimes de ces échauffourées.

Au cours de l'année 1870, 96 bandits arrêtés sur tout le territoire espagnol, selon le chiffre avancé par le ministre de la *Gobernación*, N. Rivero, trouveront ainsi la mort sous le feu de la Garde civile (*Diario de sesiones*, 1870 p. 9293). En d'autres termes, ils connaissent tous la même fin que les ravisseurs des Bonell. Or, ce qui avait été considéré comme un juste châtiment dans leur cas, par l'opinion publique nationale et internationale, ainsi que par les politiques de tous bords, commence à être perçu différemment lorsque le même phénomène devient systématique et que l'on assiste à un lynchage massif des bandits fugitifs sous couvert de *Ley de fugas*. L'élimination physique des bandits faisait-elle partie des mesures de répression « reservadas » ordonnées par J. Prim et exécutées par le préfet Zugasti ? Le fait est que la question de la légalité de la répression de la criminalité devient alors un enjeu politique et un sujet

³⁵ Cf. la citation du général Prim, en annexe. J. Zugasti fait une remarque similaire à propos de la crédibilité de l'Espagne face aux nations étrangères en matière de répression contre la criminalité : « Era necesario desplegar una energía a toda prueba, no solo para convencer a todo el mundo de que los derechos individuales no eran la impunidad, sino también para que las naciones extranjeras no dijese que éramos un país de cafres » (J. Zugasti, 1876-1880, tome I, p. 163).

de confrontation entre le gouvernement et un groupe de députés de la *Unión liberal* d'obédience conservatrice³⁶ mené par A. Cánovas del Castillo.

Tout comme le contexte international avait joué un rôle décisif dans l'affaire Bonell, la situation politique nationale, à l'automne 1870, est aussi nécessaire à la compréhension de la bataille qui se joue entre le gouvernement de J. Prim et le groupe conservateur de A. Cánovas. Au terme d'un vote épique, aux *Cortes* constituantes, pour le choix du nouveau roi de l'Espagne constitutionnelle parmi différents candidats, Amédée I^{er} de Savoie, fils du roi de l'Italie unifiée, Victor Emmanuel II, et dont le principal champion est J. Prim, remporte l'élection. Or, dans cette bataille pour écarter la dynastie des Bourbons de la couronne d'Espagne, le chef du gouvernement s'est fait quelques ennemis, qui voient dans l'instrumentalisation politique de la répression de la criminalité une aubaine politique pour l'attaquer et l'affaiblir comme cela avait été le cas avec l'enlèvement des Bonell. L'attaque a pour objectif visible le questionnement de la légalité des méthodes répressives du préfet Zugasti et de son supérieur hiérarchique, le ministre N. Rivero. Ce questionnement de la part de l'opposition est légitime, néanmoins cette légitimité se trouve entachée par le véritable but de la manœuvre : viser J. Prim à travers l'action de son ministre et de son préfet. L'offensive se déroule en plusieurs étapes. La première consiste en quelques escarmouches, dans le journal *La Época*³⁷, avec la publication d'un article manipulateur sur les méthodes de J. Zugasti, qui donne lieu à sa convocation par N. Rivero. La seconde prend la forme d'une joute oratoire, en deux parties, aux *Cortes*, en décembre (le 21), lors d'une parenthèse au débat sur la dissolution des *Cortes*, opposant d'abord F. Silvela à L. Figuerola, en quelque sorte les artistes de première partie, puis A. Cánovas à N. Rivero, les vedettes (*Diario de sesiones*, 1870 p. 9290-9300).

Dans une intervention mémorable, A. Cánovas en appelle au verdict de l'opinion publique, aux députés pour revendiquer le droit des parlementaires à censurer ce qu'il estime être des abus du gouvernement en matière de répression criminelle :

¿Es posible o no, señores diputados que en la persecución de los delitos y en el procedimiento y en el castigo de los malhechores haya hechos que no sean estrictamente legales, conformes a las prescripciones del derecho ? [...] Yo no tengo pruebas taxativas [...] tengo indicios gravísimos que me persuaden de que

³⁶ Ce groupe de députés constitue ce qui sera le noyau dur du *Partido conservador* fondé par A. Cánovas del Castillo, principal artisan de la Restauration des Bourbons, une fois celle-ci achevée.

³⁷ *La Época*, 27/10/1870. Cet article reproduit et glose une lettre envoyée par un notable cordouan, qui se plaint d'avoir été arrêté, à son domicile, par la Garde civile alors qu'il n'avait rien à se reprocher et qu'il se considérait comme une personne respectable. Il clame aussi qu'il a exigé d'être ligoté, craignant pour sa vie. Dans sa version, le préfet dénonce cette manipulation, en arguant qu'il avait simplement envoyé la Garde civile au domicile de ce notable, afin de l'escorter pour aller témoigner auprès du juge de Rute (Zugasti, 1876-1880, tome III, p. 37-62).

esas fugas nunca vistas, que en esas fugas que todos los días se reproducen [...] lo que hay es un sistema de castigar delitos que no está comprendido en las leyes vigentes (*Diario de sesiones*, 1870 p. 9293).

Dans cette citation, on remarque que le futur fondateur du *Partido conservador* se place délibérément, par le choix des termes « delito » et « malhechores », sur le terrain du droit, en évacuant du débat toute considération morale qui pourrait susciter un sentiment d'indignation collective contre le crime ou les criminels. Son propos vise essentiellement à accuser le gouvernement de s'être livré, plus qu'à la répression, à un lynchage en masse des bandits. En d'autres termes, il l'accuse d'avoir procédé à des exécutions expéditives illégales, soit à des assassinats — il n'avait pas hésité à employer le terme un peu avant, lors de l'échange Figuerola/Silvela —, en prétextant la tentative de fuite des bandits et d'avoir, ce faisant, renié les principes constitutionnels, et plus particulièrement la liberté et surtout la justice. N. Ribero entend parfaitement l'accusation. Dans sa réponse, il somme A. Cánovas d'en apporter les preuves, à défaut desquelles il se place lui-même sur le terrain de l'illégalité, de la calomnie et il poursuit la défense de l'action répressive du gouvernement en soutenant que les rapports sur les tentatives de fuites s'étant soldées par la mort des bandits sont consultables par tous les députés. A. Cánovas a cependant le dernier mot alléguant qu'un député ne peut être un calomniateur de sorte que, en dépit de ses efforts oratoires, N. Ribero ne parvient pas à obtenir l'approbation de la chambre sur cette question. La suspicion d'illégalité de la répression lancée par le député de Malaga avait atteint son but : remettre en cause la capacité du gouvernement à mener une lutte efficace et fidèle aux principes libéraux contre le *bandolerismo*. Ce désaveu parlementaire, nous dit J. Zugasti, eut de graves conséquences dans les provinces, une fois la nouvelle propagée. Les bandits, du moins les survivants, se sentant à nouveau renforcés dans leur sentiment d'impunité, menacèrent directement le préfet (Zugasti, 1876-1880, tome III, p. 291-293). Sans l'appui parlementaire et après la mort de J. Prim, son plus ferme soutien, victime d'un attentat le 27 décembre, il démissionna et rentra à Madrid en janvier, nommé inspecteur des finances par son ami S. Moret devenu ministre de *Hacienda*³⁸.

Pour J. Zugasti, qui écrit quelques années après ces événements, alors que A. Cánovas est au faite de sa carrière politique en tant que chef du gouvernement, il ne fait aucun doute que cette attaque politique visant ses méthodes policières contre le *bandolerismo* et, à travers elles, le pouvoir issu de la Révolution de Septembre répond à

³⁸ *La Época*, 27/01/1871. Ce journal, très proche du groupe conservateur conduit par A. Cánovas et l'un des plus farouches critiques de J. Zugasti, ironise sur cette nomination en demandant s'il emploiera les mêmes méthodes expéditives contre la répression de la fraude fiscale que celles qu'il avait utilisées pour lutter contre la criminalité.

une double motivation. En premier lieu, il pense que ces députés conservateurs ont agi par dépit politique : après avoir reproché au gouvernement son laxisme en matière de lutte contre la criminalité, ils admettent difficilement que celui-ci obtienne des résultats encourageants. En second lieu, et il s'agit là, selon lui, du mobile inavoué, la répression policière menée par le préfet et ses collaborateurs s'est avérée gênante pour le maintien des équilibres politiques, au niveau provincial et national. Les notables provinciaux, voyant la continuité du *statu quo* social et politique au niveau local, qui s'appuyait sur une relation de connivence avec le crime, menacée par la répression policière, s'en sont plaints à leurs représentants madrilènes. Ceux-ci ont alors orchestré cette campagne de dénigrement en utilisant « la Prensa y la Tribuna », mais aussi des lettres d'intimidation adressées au préfet, afin de faire relâcher la pression policière dans les provinces andalouses. J. Zugasti reste convaincu que ce n'est pas la promotion des libertés individuelles, mais cette accointance entre notables provinciaux, politiques et criminels la véritable responsable de la persistance et de la radicalisation du *bandolerismo* en Andalousie (Zugasti, 1876-1880, tome III, p. 5-37).

L'analyse du phénomène criminel durant la séquence post-révolutionnaire à travers les mémoires de l'ex-préfet Zugasti met à jour les tendances qui apparaissent dans la relation entre crime et société dans la deuxième moitié du XIX^e en Espagne, mais aussi en Europe.

Du point de vue répressif, tout d'abord, la lutte contre la criminalité constitue un véritable défi politique pour les gouvernements libéraux, puisqu'il s'agit de mener une répression à la fois efficace et dissuasive, tout en étant respectueuse des principes qui fondent leur identité politique, afin de garantir les libertés fondamentales dont ils sont les promoteurs. On retrouve ce même défi sur le plan pénal, la question étant de liquider les archaïsmes de l'Ancien Régime et de concilier la notion de punissabilité avec les principes moraux de justice et de liberté défendus par le libéralisme.

Cet enjeu crucial posé par la répression policière et la réponse pénale au phénomène criminel fait de la lutte contre la criminalité un sujet de confrontation et de compétition politique chez les libéraux, entre les partis plus progressistes et les plus conservateurs. La réponse policière apportée par le gouvernement issu de la Révolution de Septembre au phénomène du *bandolerismo* a certes été efficace, puisque le préfet Zugasti, aidé par le préfet Machado, par le démantèlement de plusieurs réseaux criminels, a empêché une meilleure structuration et un plus profond enracinement de la proto-mafia qui se mettait en place au moment où il a pris ses fonctions, sans toutefois enrayer le phénomène du clientélisme politique. Elle n'en reste pas moins entachée d'illégalité, puisque J. Zugasti est passé à la postérité non pas comme le policier novateur et visionnaire qu'il a

vraisemblablement été, mais comme l'initiateur de la « ley de fugas »³⁹. Or, A. Cánovas, adversaire politique de J. Zugasti et de son gouvernement, confronté au même problème, ne fait guère mieux (Álvarez De Morales, 1999, p. 293-298), une fois au pouvoir, en faisant voter la « Ley sobre secuestros », laquelle, par ses résurgences pénales d'Ancien Régime, est aussi une certaine forme de trahison des principes libéraux.

L'émergence de la revendication de sécurité, de protection des personnes et des biens, légitimée par le libéralisme et caractéristique des sociétés bourgeoises, fait de la criminalité une obsession à la fois politique, sociale et scientifique dans la deuxième moitié du XIX^e. Cette obsession se manifeste, dans le langage, par l'assimilation de la criminalité à une pathologie. Que se soit dans le discours du préfet Zugasti, de Machado, du gouvernement ou de la presse, le *bandolerismo* est désigné comme « una cancerosa llaga », « una plaga », « un cáncer », une maladie honteuse, surtout vis-à-vis des grandes nations européennes, qu'il faut soigner, mais aussi « cortar », « extirpar », autrement dit éradiquer. « Fléau », « plaie » et « extirpation » sont exactement les termes employés par A. Dumas dans son essai sur la *Camorra* et le brigandage en Italie (Dumas, 2011, p. 362-379) et l'on retrouve aussi, dans la presse anglaise, à propos des meurtres de Marathon ou de l'affaire Bonell, « sore », « plague », « scourge » (Blinkhorn, 2000, p. 343). Ces coïncidences lexicales, d'une langue à l'autre, pour désigner la criminalité, en particulier celle de l'Europe méridionale, qu'elle soit *bandolerismo* ou *brigantaggio*, n'en traduisent pas moins une perception commune du phénomène criminel. Aussi la société va-t-elle se tourner vers la science pour tenter de « soigner » cette « maladie du crime » qui la mine, mais aussi pour rechercher des causes biologiques à la criminalité, pour théoriser sur le criminel, afin de mieux le distinguer par des données physiologiques et anatomiques. Ce n'est pas un hasard si la criminologie positiviste, fondée par Cesare Lombroso, fruit d'une relecture des théories darwiennes et dont l'enjeu est de reconnaître et donc de prévenir le crime, voit le jour dans le dernier quart du XIX^e, en Italie, précisément, l'un des pays d'Europe le plus touché par une criminalité endémique.

³⁹ Les bandits arrêtés par J. Zugasti ne sont pas les premiers à tomber sous le feu de la Garde civile pour tentative de fuite. Bien avant, en 1849, Francisco López Jiménez, alias, el *Barquero de Cantillana*, *bandolero* qui a inspiré la célèbre série télévisée de la Transition espagnole, *Curro Jiménez*, avait été tué par la Garde civile qui tentait de l'arrêter. Quant au préfet Zugasti, sa théorie est la suivante : « Estos hombres feroces, fuertes, rudos, de instintos belicosos, a quienes exalta el olor de la pólvora y a quienes inflama el ver la sangre, siempre entonces y ahora prefieren sin vacilar el morir matando a expirar en un patíbulo. » (Zugasti, 1876-1880, tome III, p. 226).

BIBLIOGRAPHIE

- ÁLVAREZ DE MORALES, Antonio, 1999, « Cánovas en la oposición y en el poder », *in Studia historica. Historia contemporánea*, Nº 17, p. 293-298.
- AMBROISE-RENDU, Anne-Claude, 2006, *Crimes et délits. Une histoire de la violence de la Belle Époque à nos jours*, Paris, Nouveau Monde éditions.
- BERNALDO DE QUIRÓS, Constanancio, ARDILA, Luis, 2005 [1931], *El bandolerismo andaluz* Valladolid, Maxtor.
- BLINKHORN, Martin, 2000, « Liability, Responsibility and Blame: British Ransom Victims in the Mediterranean Periphery, 1860-81 », *in Australian Journal of Politics and History* : Volume 46, Number3, p. 336-356.
- BOTREL, Jean-François, 2006, « "El que a los ricos robaba...": Diego Corrientes, el bandido generoso y la opinión pública », *in CANTOS CASENAVE, Marieta (éd), Redes y espacios de opinión pública: de la Ilustración al Romanticismo : Cádiz, América y Europa ante la modernidad, 1750-1850*, Cádiz, Universidad de Cádiz, servicio de publicaciones, p. 585-595.
- CARO BAROJA, Julio, 1990, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Istmo.
- CASADO Y SÁNCHEZ de CASTILLA, Manuel, 1876, *Colección de documentos y textos (sic) sobre bandolerismo y secuestros que la Junta de Agricultura, Industria y Comercio de la Provincia de Málaga dispone publicar en apoyo de la proposición de ley presentada y sostenida en sesión del Congreso de 24 de junio del corriente año por el diputado de esta ciudad, D. Manuel Casado y Sánchez de Castilla*, Málaga, Imp. Viuda de Gil de Montes.
- CHASTAGNARET, Gérard, TEMIME, Emile, 1982, « Le bandit andalou au XIX^e siècle : criminel, pauvre bougre, héros ou révolté ? », *in Recherches Régionales Côte-d'Azur et Contrées Limitrophes Nice*, nº4, p. 279-288.
- Código penal de España*, 1850, edición oficial reformada, Madrid, Imprenta Nacional.
- CRUZ CASADO, Antonio, 2000a, « El mito romántico del bandolero andaluz (Los viajeros románticos y José María El tempranillo) », *in MARTÍNEZ TORRÓN, Diego (éd.), Estudios de literatura romántica española*, Córdoba, Universidad, p. 17-27.
- —, 2000b, « La leyenda de José María El Tempranillo (Raíces Literarias) », *in MERINERO RODRÍGUEZ, Rafael (éd.), Actas de las terceras jornadas sobre el bandolerismo en Andalucía*, Lucena, Excmo. Ayuntamiento, p. 195-240.
- Diario de sesiones de las Cortes constituyentes*, 1870, Madrid, tomo XIV.
- DICKIE, John, 1992, « The Italian Army and Brigandage 1860-1870 », *in History Workshop*, No. 33, p. 1-24.
- DUMAS, Alexandre, 2011, *La Camorra et autres récits de brigandage*, Paris, Vuibert.
- DURÁN LÓPEZ, Fernando, 2003, « El vértigo de la identidad: Joaquín Camargo (el Vivillo) y Julián de Zugasti ante la autobiografía », *in R. Merinero Rodríguez (ed.), El bandolerismo en Andalucía. Actas de las VI Jornadas. Jauja, 26-27 de octubre de 2002*, Lucena, Ayuntamiento – Fundación para el Desarrollo de los Pueblos de la Ruta del Tempranillo, p. 81-125.
- DURÁN LÓPEZ, Fernando, 2013, « Zugasti y Sáenz, Julián Antero de », *in Diccionario biográfico español*, Real Academia de la Historia, vol. L, p. 916-918.
- GARCÍA CASERO, 1979 [1908], Comandante Rafael, *Caciques y ladrones* Madrid, Turner.

- HOBBSAWM, Eric-J., 1999, *Les bandits*, Paris, La Découverte/Poche.
- INMAN FOX, E., 1982, « Estudio preliminar », in J. Zugasti, *El bandolerismo. Estudio social y memorias históricas*, ed. abreviada de, Madrid, Alianza, p. 11-24.
- MENA, José María de, 2006, *Los últimos bandoleros. Una historia del bandolerismo [contiene las memorias del bandolero Juan Caballero]*, Córdoba, Editorial Almuzara.
- MÉRIMÉE, Prosper, 1989, *Lettres d'Espagne*, présentation de Gérard Chaliand, Collection : Le regard littéraire, Bruxelles, Ed. Complexe 25.
- MORENO LUZÓN, Javier, 1995, « Teoría del clientelismo y estudio de la política caciquil », in *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, n° 89, Madrid, Julio-Septiembre, p. 191-224.
- PÉREZ REGORDÁN, Manuel, 2005, *El bandolerismo andaluz*, Ronda, Museo del Bandolero de Ronda.
- PEREDA, Julián, « Famosus latro », 1962, *Anuario de derecho penal y ciencias penales*, Tomo 15, Fasc/Mes 1, p. 5-22.
- Registros o tatuajes. Las fotografías policiales del archivo de Julián de Zugasti (1870)*, 2000, Residència d'investigadors, CSIC-Generalitat de Catalunya, Barcelona.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, José Antonio, 2002, *José María El Tempranillo*, Fundación Ruta del Tempranillo, Colección Castillo Anzur.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, José, 1994, « Pequeña y gran propiedad a finales del siglo XIX: Andalucía », in *Cuadernos de Historia Contemporánea*, n° 16, Madrid, Editorial Complutense, p. 11-33.
- SANTOS TORRES, José, 1995, *El bandolerismo en España: una historia fuera de la ley*, Madrid, Temas de Hoy.
- ZUGASTI y SÁENZ, Julián, 1876-1880, *El bandolerismo: Estudio social y memorias históricas*, Madrid, Impr. de T. Fortanet, 10 tomos.

Presse :

La Época, El Imparcial, la España, la Correspondencia de España, 1868, 1869, 1870 et 1871 (janvier).

Sites Internet (consultés en novembre/décembre 2011) :

Code pénal de 1810 :

http://ledroitcriminel.free.fr/la_legislation_criminelle/anciens_textes/code_penal_1810/code_penal_1810_3.htm

Novísima recopilación de las leyes de España. Tomo V. Libros X, XI y XII :

http://bib.us.es/guiaspormaterias/ayuda_invest/derecho/novisimaRecopilacionT5.htm

Archivos de la Guardia civil, circulares y órdenes (1871-1880) :

<http://archivosguardiacivil.zxq.net/Archivos1/Circularesordenes4.html>

ANNEXE 1

Julián Zugasti y Sáenz, *El bandolerismo: Estudio social y memorias históricas* (Zugasti, 1876-1880) :
sélection d'extraits

Écrire et témoigner pour justifier son action

p. 9 (tomo I) : « No ocultaré tampoco que además del bien público, me incitaba poderosamente a llevar encima esta difícil tarea, el natural deseo de vindicar mi conducta de los rudos e insensatos ataques, que tan injusta como impremeditadamente se dirigieron en la prensa y en el Congreso contra los perseguidores del Bandolerismo, precisamente por los que más presumían, y siguen presumiendo de conservadores, ardiendo siempre en santa indignación contra los que sostienen las doctrinas disolventes y antisociales, que en aquella sazón ellos tan apasionadamente sustentaron. »

Combattre le crime : un devoir patriotique

p. 14-15 (tomo I) : « que en el Ministerio se recibían a cada instante avisos, cartas y confidencias, que demostraban que en Córdoba no se podía literalmente vivir [...] que ya no bastaba la fuerza pública para reprimir tantos crímenes; que las autoridades estaban acobardadas, o que por lo menos, una gran parte de su impotencia provenía del temor; que el Gobierno se hallaba en el caso de no consentir ni un momento más aquel estado de cosas tan anárquico, y a la par tan deshonesto para un país civilizado, como para los hombres de la revolución, que regían sus destinos ; y finalmente, que él había recibido el encargo de buscar un hombre de condiciones especiales para que fuera de Gobernador a Córdoba, a fin de extirpar el bandolerismo, y que creía que ese hombre era yo. »

p. 16 (tomo I) : « la satisfacción de prestar un servicio a mi patria »

p. 48 (tome VIII) : « Y séame permitido también asociarme a esta satisfacción tan pura y respetable, no tanto por el dichoso concurso de circunstancias favorables que me facilitó la coyuntura de salvar a Orellana, cuanto porque ya libre y desembarazado de las consideraciones y miramientos que antes cohibían mi acción para no comprometer la vida de don José Orellana, pude yo desde entonces consagrarme sin tregua ni descanso ni contemplación alguna, a la incesante persecución de aquella gente malvada, terror de Andalucía, mancilla de nuestra civilización y vergüenza de nuestra patria. »

p. 64 (tomo I) : « y restituir la provincia al estado normal, en que la seguridad de las personas estuviese garantizada por el Gobierno, como debe estarlo en toda nación civilizada. »

L'état du crime dans la province de Cordoue

p. 2 (tomo I) : « allí adquirió proporciones gigantescas y organización tan poderosa, que rayaba en incontrastable, produciendo crímenes sin cuento, y sin dejar siquiera rastro para que las autoridades pudieran proceder a su persecución y castigo. [...] « No es fácil describir, [...] el inconcebible estado de terror universal de toda aquella hermosa región, cuando llegué a Córdoba, a causa de los innumerables robos, incendios, asesinatos y secuestros, que por todas partes y a todas horas se cometían. »

p. 3 (tomo I) : « La existencia de tantos y tan espantosos crímenes, y la complicación en ellos de personas ricas, influyentes, y que pasaban por honradas e intachables a los ojos de todo el mundo, me impresionó de una manera indecible, y me demostró bien a las claras que aquella lepra moral, que surgía hasta la superficie, no provenía exclusivamente de causas exteriores, ni accidentales, que la cancerosa llaga no estaba sólo en la epidermis, sino en las entrañas mismas de la sociedad, y que algún vicio interno y constitutivo producía, desde muy hondo, la mortal dolencia. »

p. 12 (tomo I) : « En Febrero de 1870 se difundieron por toda la Península noticias tan alarmantes como exactas, relativamente al estado de perturbación e inseguridad, en que se hallaba la provincia de Córdoba, en donde el bandolerismo parecía haber asentado su cuartel general, con ramificaciones e inteligencias dentro y fuera de Andalucía. »

p. 58 (tomo I) : « Interrogado por mí, respecto al estado de profunda perturbación, en que se hallaba la provincia, me contestó que efectivamente el bandolerismo, desde algún tiempo atrás, había tomado colosales proporciones, y que la Guardia civil estaba muy desalentada por la conducta de los Jueces y autoridades, que lejos de secundar sus esfuerzos, parecían complacerse en esterilizarlos, poniendo en libertad en seguida a cuantos criminales se prendían. [...] porque no acertaba a comprender la causa de que las autoridades no concurriesen, con arreglo a sus medios, al mismo fin y propósito, que la acción leal y perseverante de la Guardia civil; [...]. »

p. 59-60 (tomo I) : « Díjome, pues, que la Guardia conocía los antecedentes de no pocos criminales, de muchos sospechosos y de algunos de sus encubiertos protectores; pero que este conocimiento, tan detallado y tan seguro, no hacía fe en juicio, de modo que mientras ellos sabían, y muchas veces el

público también, quiénes habían sido los que en tal, o cual día, habían cometido tal, o cual crimen, los jueces, que no se atienen, ni acaso deben atenerse a estos informes o antecedente, sino a las formas prescritas del juicio, no encontrándolos culpables, según ellas, porque todo el mundo se niega a declarar, atestiguar o justificar los hechos, ponían en libertad a los delincuentes, produciendo un cierto escándalo en la opinión pública, y un disgusto muy cierto en la Guardia civil, por más que las autoridades cumpliesen con sus deberes. [...] En resolución, el Jefe me manifestó, que a estas razones, se unían otras de carácter político; que además, la procacidad y osadía de los criminales se aumentaba por el terror que inspiraban generalmente, no atreviéndose nadie a denunciarlos, o declarar contra ellos; que las noticias de la Guardia debidas a sus cartillas, apuntes, informes y confidencias, venían a ser poco menos que inútiles porque el reglamento les prohibía revelar los secretos, que muchas personas les confiaban, en la seguridad de no ser comprometidas por revelaciones indiscretas; y finalmente, que lo que más había herido la fibra y la dignidad del Instituto, había sido la inconcebible desvergüenza de haber usado el honroso uniforme de la Guardia civil para perpetrar un horrendo crimen, como el que acababa de cometerse con un hacendado de Palenciana, a quien habían secuestrado en la madrugada del 2 de Febrero último, habiendo llegado hasta el extremo de fingir autos de prisión y comunicaciones oficiales, que el Alcalde mismo, creyéndolas auténticas, había cumplimentado en seguida, viniendo a ser así dócil instrumento, y hasta cómplice inocente de aquel atentado. »

p. 70-71 (tomo I) : « En efecto, la situación exterior podía resumirse en los términos siguientes : gran número de crímenes impunes; muchos malhechores, desconocidos para los tribunales; muchos protectores encubiertos y pertenecientes a toda las clases de la sociedad; muchos encubridores indirectos y menos culpables, porque obraban a impulsos del miedo, que tenían a declarar y a comunicar noticias, temerosos de la venganza de los bandoleros; protección funesta que les prestaban los habitantes de los caseríos; indecible terror de los hacendados; peligro inminente de salir al campo sin escolta, como había indicado uno de mis compañeros de viaje; decaimiento de la fuerza moral en la Guardia civil; conducta poco satisfactoria de algunos funcionarios del poder judicial; inutilidad completa de la policía, por su viciosa organización y tradicional desprestigio; inconvenientes sin número, que procedían del estado excepcional del país, después de una gran revolución; espíritu subversivo de las masas; obstáculos nacidos de la legislación misma, como la inviolabilidad del domicilio, y el término tan perentorio para dictar los autos de prisión; quebrantamiento del principio de autoridad hasta un extremo jamás visto; y finalmente, insuficiencia absoluta de los medios ordinarios para combatir aquel desenfrenado bandolerismo, que con la insolencia de la impunidad había crecido, como un coloso, y tomaba múltiples y diversas formas ».

p. 68 « A consecuencia de la comunicación reservada, que ya he indicado se les dirigió a todos los Alcaldes de la provincia, pidiéndoles una relación de cuantos crímenes se hubiesen cometido recientemente en sus respectivas jurisdicciones, llegaban cada día a mis manos relatos y noticias tan extraordinariamente alarmantes, que me dieron a conocer que el desorden, la perturbación y la anarquía de aquel desdichado país superaban con mucho en la realidad a cuanto la imaginación más lúgubre y pesimista hubiera podido fingirse. »

La conversation dans le train

p. 22-23 (tomo I) : « ¿Y qué quiere usted que haga? Cuando los Gobiernos no saben más que pedir contribuciones y más contribuciones, y no se ocupan de la seguridad de los hombres honrados, y que gracias a Dios tienen un pedazo de pan, es menester ocuparse uno por sí mismo de buscar quien guarde su persona, sus ganados y sus tierras, y para conseguirlo se ve uno obligado a hacerse amigo de los mismos ladrones, porque bueno es tener amigos, aunque sea en el infierno.

—¿Pues qué hace la Guardia civil?

La Guardia civil los perseguía en otro tiempo; pero ahora con estos barullos de la política, y que dicen que todos somos iguales, la gente se ha desmandado, y los jueces, la Guardia civil y todas las autoridades han encogido el ala de manera, que no puede usted asomar las narices fuera de su pueblo sin que lo dejen como su madre lo parió, y todavía puede uno darse por muy contento de que no le peguen una tunda, que lo pongan verde, o que le agarren y se lo lleven a una cueva y hagan con uno mil herejías, pidiéndoles a las familias lo que tengan, y lo que no tengan, para librarlos de que pasen las de Caín. » [...]

« —¡Robadores de hombres, como en el Abruzzo! »

p. 24-25 (tomo I) : « —¡Ah! ¡ah! el inglés con un acento indescribible de espanto. ¿Y—andan por aquí cerca?

—Sí, señor; esa es fruta que se da por esta tierra en todos tiempos, y sería menester para acabar con tanto amigo de lo ajeno, poner una horca en cada calle. [...] Porque ha de tener usted entendido, señor inglés, que ellos roban para otros, porque muy pocos llegan a hacerse ricos, aunque escapen de las garras del verdugo, y se mueran de viejos.

— ¡Qué roban para otros! exclamó el inglés en el colmo de la admiración. ¡Ladrones por cuenta ajena! ¡Vaya, señor, que eso me parece inconcebible!

— Pues es la pura verdad; pero se conoce que su merced no entiende los *intringulis* de esta gente. Mire usted: lo primerito que busca todo el que se echa a la vida airada, es un personaje de muchas campanillas, que esté agarrado a buenas aldabas, y tenga mucha influencia en los distritos para sacar diputados, nombrar jueces, y quitar y poner empleados a su gusto... ¿Estamos? ¿Comprende usted lo que digo?

— Comprendo; aunque parece incomprendible.

— Pues este personaje es lo que llaman ellos su padrino, el cual los saca de todas sus aperturas, y en cambio ellos le regalan, para que él a su vez cumpla con los que los han protegido, y hasta les guardan sus vidas y haciendas, y están siempre obedientes a lo que él les manda, porque contra el padrino, no se ha dado nunca el caso de que se rebelen, o le hagan traición. »

p. 26 (tomo I) : « — Eso dicen los reaccionarios exclamó colérico el sevillano. El sufragio universal es la expresión de la soberanía nacional, y los derechos, no particulares, sino individuales, son los que todo hombre trae consigo por su propia naturaleza al venir a este mundo; pero claro está que se trata de los hombres honrados, y que se someten a las leyes; y la prueba es, que cuando un bandido comete grandes crímenes, se dice que está fuera de la ley, y por consiguiente, fuera del derecho. Para que usted lo entienda, señor mío, la ley común son los derechos individuales, de los cuales se hacen indignos los que se salen de la ley común. ¡Esta es la verdad! »

p. 27 (tomo I) : « — También es verdad eso; pero además hay otra razón, y es, que la gente por temor, se niega a declarar, y los jueces no les pueden probar nada a los criminales, sin que yo por esto niegue, que también en muchas ocasiones los jueces son mortales, como los demás hombres, y los escribanos son más mortales todavía, y en fin, vamos viviendo, y cada uno se las arregla como puede. »

p. 29 (tomo I) : « Aquella gente, tenía costumbres militares, disciplina, estrategia y gran respeto a su capitán; y cuando daban un golpe, sabían interceptar el camino, tomar las avenidas, adelantar avanzadas, en fin, parecían más bien, una banda de soldados merodeadores, que para conseguir el fruto de sus rapiñas exponían el pellejo y sostenían combates a campo raso; pero nunca se les ocurría andar con anónimos, ni secuestrar gente, como lo hacen ahora, sin dar la cara, y hasta dentro de las mismas poblaciones. Los antiguos bandidos eran tan generosos y gastadores, como temerarios y amigos de la pelea, de modo que su vida solía ser frecuentemente, más que un tejido de crímenes, una historia de aventuras peligrosas y de inauditas hazañas. Mataban en el combate, en defensa propia, mas nunca para robar, siempre que no se les resistiese; pero en nuestra época, causa verdaderamente horror la cobardía y la crueldad de estos bandidos degenerados, que sólo desean robar sin riesgo, desde su casa, y por decirlo así, sin aquella grandeza de alma de José María y de Diego Corrientes, que robaban a los ricos y socorrían a los pobres. »

p. 31 (tomo I) : « que hay también una ley del progreso en el mal; y que si antes, los bandidos robaban con arrojo, y no mataban sin necesidad extrema, aceptando valientemente la responsabilidad y la infamia de su triste oficio, ahora, en vez del valor, tan simpático a los españoles, domina la repugnante astucia del crimen cobarde, que quiere gozar de lo ajeno, sin exponerse y con capa de honradez; porque más de cuatro asesinatos, se cometen en la actualidad por el temor de ser descubiertos; pues quieren ser ladrones y no ser conocidos por tales. Además, añadió sonriéndose y dirigiéndose a mí; en otro tiempo los ladrones robaban por su cuenta y riesgo, y sin más auxiliares que su trabuco y su valentía; »

p. 34 (tomo I) : « pero volviendo a la cuestión de los ladrones, diré, que su astucia, su cobardía y su actuación organizada, imposibilitan de todo punto su persecución y exterminio. Contra los antiguos bandidos, cuyos nombres eran conocidos de todo el mundo, tenía la sociedad más defensa, porque a su valor y constancia, se oponía siempre de una manera ventajosa, la constancia y valor de nuestros soldados, que salían a perseguirlos. »

p. 35 (tomo I) : « Hoy los crímenes son muy visibles, caen sobre la cabeza de muchos individuos y familias, pueden sentirse sus lamentables efectos; pero los criminales son fantasmas que nadie puede ver, perseguir, ni alcanzar, porque ellos permanecen ocultos en la sombra. Contra este sistema, no vale ni la Guardia civil, ni los Jueces, ni los Gobernadores, ni los mejores deseos del Gobierno. »

p. 53 (tomo I) : « — ¿Y de qué sirve que nosotros los persigamos? replicó el sargento. Muchas veces los sueltan por influjo de sus protectores; y si los echan a presidio, en vez de venir enmendados, vuelven peores que fueron, maestros en el crimen; pero lo que verdaderamente angustia y desespera a todo el que, como yo, ha vestido hace años este honroso uniforme, es ver que hoy en día nos encontramos con que los Alcaldes, los Secretarios y las personas, que pasan por influyentes en muchos pueblos, son precisamente aquellos mismos, que nosotros teníamos antes apuntados, como sospechosos. »

Quelques exemples de la méthode Zugasti

p. 104 (tomo I) : « — Pues repito que ni sé nada ni conozco a nadie.

— Concluyamos de una vez; si usted quiere, puede salvar al secuestrado, y de todos modos, usted me responde con su vida de la del cautivo.

— ¡Señor Gobernador!...

— No admito réplicas. Estamos a 26 de Marzo; si al final del mes, el secuestrado Orellana no está ya libre en el seno de su familia, yo le prometo que muy pronto ha de conocer que su sagacidad ha sido una torpeza, y su valentía se ha de convertir en miedo. Sólo me resta añadirle que yo no dejo de cumplir jamás lo que prometo. Retírese usted, y lo dicho, dicho. »

p. 223 (tomo I) : « Ya he indicado en otro lugar, que me proponía que los propietarios y hacendados temiesen más a mi autoridad, que a las intimidaciones de los bandidos, a los cuales obedecían ciegamente, antes de mi llegada a Córdoba; y no sólo me proponía obtener este resultado por medio de mis disposiciones gubernativas y oficiales, sino además con mi conducta personal. Así es que, llevado de este intento, procuraba demostrar en lo posible, sin temeridad y sin timidez, en mi concepto, por más que muchas personas calificasen de temerarios algunos actos míos, que yo no necesitaba alardear de fuerza y comitiva, que me acompañase, para llevar a cabo ciertos importantes servicios. »

p. 223-224 (tomo I) : « De cualquier modo, es lo cierto que conseguí mi propósito de que mi autoridad fuese más respetada y más temida que las amenazas, bajo cuya presión, antes cedían los propietarios con una timidez tan inconcebible, como peligrosa para el orden social. Y debo añadir, que logré mi deseo, aun más allá de lo que yo mismo pude imaginarme, pues que el público juzgaba como una especie de hazañas muchos actos míos, que yo consideraba completamente insignificantes, como era, entre otros, el salir solo de noche, ir a la Cárcel, departir a solas con los criminales, o vigilar posadas, establecimientos, casas o sitios, en que pudiera encontrarse gente sospechosa. »

Les states du crime

p. 305-306 (tomo II) : « A la primera ojeada, se descubría en cada crimen la víctima, el agente, el secuestrador, el asesino, en fin, el bandolero feroz, vulgar, rudo, sanguinario e ignorante. A la segunda ojeada, se descubría el jefe, el director, el capitán activo y ostensible que guía la fuerza bruta para perpetrar el crimen, para distribuir el fruto aparente, para cebar y lanzar la jauría a dónde, cómo, cuándo y a quién se le había ordenado. Pero a la tercera ojeada, se descubría al verdadero autor del crimen, en el sentido moral de la palabra, al que le convenía heredar los caudales del muerto, o repartirse la mayor cantidad del importe del rescate que aportaba el secuestrado, o llevarse la parte del león por haber concebido el plan, e interponer después su poderoso valimiento para influir en favor de sus desdichados cómplices en los tribunales, con el fin de atenuar sus delitos y amañar las sentencias, y en el Ministerio, para obtener indultos. Sólo me resta añadir, que los tales ocultos protectores eran ricos hacendados, hombres importantes, y algunos pertenecientes a familias ilustres, y emparentadas con grandes de España y títulos de Castilla, los cuales, a todo trance, procuraban mantener su influencia en los distritos electorales para tener siempre y en todas las situaciones a su devoción a los Alcaldes, a los Diputados provinciales y a los Diputados a Cortes, con la maligna y secreta intención de utilizar su poder e influjo en las ocasiones oportunas y convenientes a sus reprobados y odiosos fines. »

p. 6 (tomo III) : « En efecto, parecía muy difícil sustraerse a la presión de varios elementos, cuyo poder era incontestable, y cuyo concurso se necesitaba para la gobernación del Estado, cuando por otra parte estos mismos elementos, por filantropía mal entendida, por afecciones personales, por intereses de localidad, por relaciones inevitables de conocimiento, amistad o parentesco entre los hombres de ilustración y carácter más contradictorios, y por infinitas causas, más o menos plausibles, o censurables, se interesaban fuertemente por amparar y favorecer a los delincuentes, cuyas familias, a veces numerosas e influyentes en los distritos, decidían a su gusto y voluntad las contiendas electorales. »

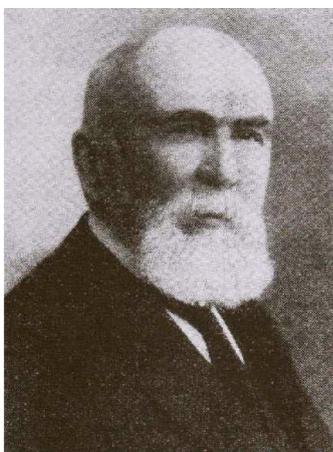
p. 43 (tomo III) : « Era que el despecho los devoraba, que la rabia los consumía, que el encono los cegaba y que la pasión política, que a tantos y a tan deplorables extravíos conduce, les hacía mirar con una envidia imponderable, los éxitos del Gobierno en aquella difícil empresa: pues que ellos jamás imaginaron que sus consejos fuesen seguidos al pie de la letra, ni mucho menos creyeron, con arreglo a sus teorías, que aquella situación liberal tuviese fuerza. »

p. 319 (tomo III) : « Pero en el período a que me refiero los malhechores estaban organizados de manera que los más inteligentes y astutos dirigían desde sus casas los atentados que los más rudos y feroces cometían.

p. 11-12 (tomo VII) : « pero detrás de cada uno de aquellos crímenes y de los que servían de material instrumento para perpetrarlos, existían los caciques y valedores, blindados con poderosas influencias, y que durante muchos años se habían enriquecido por los más reprobados medios, dirigiendo todos sus

manejos criminales en el silencio y en la sombra. »

Citation de Prim p. 176 (tomo I) : « —No en vano, el Sr. Rivero se ha preocupado estos días con esta cuestión del bandolerismo, que nos deshonra ante las Naciones extrañas, y que puede ser también una mancha indeleble y un oprobio para la Revolución de Septiembre: yo me felicito de que a su instancia y por su iniciativa se haya celebrado esta conferencia, que considero muy fecunda en resultados. El bandolerismo, señores, ha tomado en algunas provincias las proporciones de una verdadera guerra social, y yo no entiendo que a la guerra, se pueda responder de otro modo, que con la guerra. Vamos a acabar con esa ignominia: decisión y energía, y esto basta y sobra para raer esa lepra en breve plazo. Nada de contemplaciones: a salvar el principio de sociedad y de gobierno, que eso será salvar la honra del país y de la revolución de Septiembre; que cada uno de ustedes se considere como la personificación de la unidad colectiva del Gobierno, del cual son dignísimos delegados; en una palabra, a concluir bien y pronto con ésta plaga, sin vacilaciones, escrúpulos, ni debilidades. El Gobierno entero está detrás de cada Gobernador, y ya lo saben ustedes, la falta de energía, será para mí la única falta imperdonable. »



JULIÁN ZUGASTI Y SAÉNZ



ANTONIO MACHADO Y NÚÑEZ



EL GARIBALDINO⁴⁰

⁴⁰ Photo du fichier d'identification de J. Zugasti (Bernaldo de Quirós, 2005).

ANNEXE 2

Lettre de Antonio Machado y Nuñez à Julián de Zugasti (Zugasti, 1876-1880, tome X, p. 342-344)

Excmo. Sr. D. Julián de Zugasti y Saenz.
Sevilla 23 de Marzo de 1880

Mi distinguido amigo y compañero: ¡Con cuánto placer estoy leyendo sus libros de Narraciones sobre el Bandolerismo ! En ellos no sé qué admirar más, si su estilo natural y sencillo, al par que elocuente, o lo verídico, concienzudo y exacto de las descripciones, en que se pintan y retratan los héroes de esa serie dolorosa de sangrientos dramas.

El Tío Martín es la verdadera efigie del bandido español, con su escapulario de la Virgen del Carmen; es un modelo acabado del natural, cuya realidad era para mí incomprendible, hasta que una triste experiencia me obligó a estudiarlo detenidamente; este tipo de maldad y de refinada hipocresía me ha quitado el sueño durante muchas noches; y cuando el distinguido jefe de la benemérita Guardia civil de esta provincia, señor don Manuel Villacampa, me pedía autorización para detener a la digna consorte de aquel viejo contumaz, jamás podía figurarme fuesen tantos los crímenes de aquella infame pareja.

Y como coincidiera el secuestro del joven Rubio, del Arahal, con semejantes sucesos, y las cartas del Maruso llevaran mi indignación hasta el extremo que puede alcanzar en un corazón honrado, crímenes tan inconcebibles, crea usted sinceramente, amigo mío, que sólo un compromiso de honor para con el Gobierno, me obligó a continuar en mi puesto, estimulado además por el entrañable cariño que profeso a mi patria y a la humanidad, escarnecidas por los que en su ignorancia y viciosa educación las deshonran.

¿Y qué hacen las autoridades para no ser envueltas en las asechanzas de los que por sus circunstancias y posición, sólo capa de adulación y de hipocresía, pretenden mistificarlas?

Tienen que resolverse a hacer lo que usted con tanta energía hizo: lo que yo sin dotes tan privilegiados emprendí, y en esa corta, pero fecunda batalla que libramos contra los malhechores, se logró arrancar, si no de raíz, a lo menos por algún tiempo ese cáncer crónico, que nos envilece ante los pueblos cultos, y para cuyo exterminio se necesitan leyes enérgicas, cumplidas con puntualidad, y una administración de justicia, que atenta solo a su sagrado ministerio, tenga la independencia necesaria para oponerse al avasallador influjo de esos caciques y hombres poderosos, que todo lo sacrifican al triunfo de las ideas políticas, con las que encubren, en más de una ocasión, egoísmos y ambiciones.

La obra de usted, acogida con avidez, aparte de su gran mérito en la exposición, servirá de norma en adelante a los legisladores y estadistas para mejorar las condiciones morales de un pueblo, cuyas aptitudes no se conocen bastante, ni se procuran aprovechar, corrigiéndolas por medio de una educación conveniente, para los nobles fines a que debieran dedicarse.

El joven Rubio consiguió al fin verse libre de la violencia y de la iniquidad, sin exacción alguna, gracias a la enérgica cooperación de las autoridades, a los generosos esfuerzos de la Guardia civil, y gracias también a la poderosa e inteligente iniciativa de un hombre, a quien sus compatriotas han conocido poco y a quien la historia fiel del Bandolerismo, por usted publicada, colocará entre los estadistas más eminentes de nuestra época.

No acabaría esta carta, si hubiera de expresar todas las reflexiones que se me ocurren, en vista de los hechos tan fielmente narrados por usted, hechos de algunos de los cuales, ha sido por desgracia testigo, quien de nuevo le ofrece las consideraciones de su admiración y afectuoso cariño, como su más sincero amigo y atento servidor Q. B. S. M.,

Antonio Machado y Nuñez.

ANNEXE 3

LEY SOBRE SECUESTROS (8 de enero de 1877)⁴¹

Don Alfonso XII, por la gracia de Dios Rey constitucional de España. A todos los que la presente vieren y entendieren, sabed que las Cortes han decretado y Nos sancionado lo siguiente:

Artículo 1.º Tan luego como se verifique el secuestro de una o más personas, con objeto de robo en una provincia, se aplicará en ellas y en las limítrofes que se consideren en caso análogo, previa declaración del Gobierno, la penalidad y el procedimiento que son objeto de esta ley.

Art. 2.º Los que promuevan o ejecuten un secuestro y los que concurren a la comisión de este delito con actos sin los cuales no hubiera podido realizarse, serán castigados con pena de cadena perpetua o muerte. La aplicación de las penas se ajustará en un todo a lo dispuesto, en el capítulo 4.º del título 3.º y capítulos 3.º y 4.º del título 1.º del Código Penal vigente, considerando como circunstancia agravante la de haber sido detenido el agraviado bajo rescate y por más de un día.

Art. 3.º El conocimiento de estos delitos corresponderá exclusivamente a un Consejo de Guerra permanente, que se constituirá, llegado el caso, en cada provincia. El Consejo continuará la causa hasta su terminación, no obstante la ausencia y rebeldía de los reos, sin perjuicio de asilos, siempre que se presenten o fueren habidos.

Art. 4.º Toda persona se considera investida de autoridad pública para proceder a la captura de los reos a quienes por el Consejo de Guerra se hubiese impuesto la última pena, empleando al efecto medios prudentes y racionales.

Art. 5.º El Consejo de Guerra podrá autorizar las recompensas en metálico que las corporaciones o particulares ofrezcan para la captura de los reos de secuestro condenados a la última pena.

Art. 6.º Las autoridades civiles y militares podrán proponer al Gobierno la exención del servicio de las armas de la persona que hubiese denunciado a cualquier procesado por estos delitos contribuyendo eficazmente a su captura. Esta gracia puede subrogarse a favor del pariente dentro del cuarto grado que designe la misma persona.

Art. 7.º Se autoriza al Gobierno para que en las mismas provincias antedichas, y oyendo el parecer de una Junta compuesta del gobernador de la misma, presidente, comandante militar, juez decano de primera instancia, jefe de la Guardia Civil y dos diputados provinciales, pueda durante un año el domicilio de los vagos y gentes de mal entendiéndose por tales los comprendidos en el párrafo 23 del artículo 10 del Código Penal vigente.

Artículo transitorio. Se declara desde luego aplicable esta ley desde su promulgación en las provincias que comprenden los distritos militares de Andalucía y Granada y en las de Badajoz, Ciudad Real y Toledo. Por tanto, mandamos a todos los tribunales, justicias, jefes, gobernadores y demás autoridades, así civiles como militares y eclesiásticas y de cualquier clase y dignidad, que guarden y hagan guardar, cumplir y ejecutar la presente ley en todas sus partes. Yo, el Rey.

⁴¹ Archivos de la Guardia civil, circulares y órdenes (1871-1880) :
<http://archivosguardiacivil.zxq.net/Archivos1/Circularesordenes4.html>

ANNEXE 4



Couverture d'une BD de 1950



José María El Tempranillo, dessin de J. F. Lewis

SUBSCRICION.
 Madrid..... 12 Mes. 4 rta.
 Año 70.
 Provincias..... 12 Mes. 3 rta.
 Año 65.
 Portugal..... 12 Mes. 3 rta.
 Año 60.
 Extranjero..... 12 Mes. 4 rta.
 Año 60.
VENTA.
 España..... 12 rta.
 Portugal..... 1 rta. 5 s.



DIARIO ILUSTRADO
 POLÍTICO, CIENTIFICO Y LITERARIO.

Año VI.—(SEGUNDA EPOCA.) | Domingo 26 de Setiembre de 1890. | MADRID.—Núm. 1.905.

ADVERTENCIAS IMPORTANTES.
 En los primeros días de Octubre publicará EL GLOBO en su folletín

LAS MUJERES QUE MATAN
 Y
LAS MUJERES QUE VOTAN

ÚLTIMA OBRA
 DE
ALEJANDRO DUMAS.

Desosos de complacer al público que nos dispensa mas favor del que sin duda merecemos, aceptamos el ofrecimiento que hace tres dias nos hizo la acreditada casa editorial Calmanz Levy, de París, amiga de Michel Levy, ofreciendo a EL GLOBO el derecho de traduccion en lengua española de la citada obra.
 Los desembolsos regulares que dicha casa ocasiona a EL GLOBO, nos obligan á reservarnos todos los derechos.
 Terminada ayer la novela *El último beso*, principiamos hoy la publicacion de un secuestro, á nuestro juicio el mas notable que narra el señor Zugasti en los tomos VIII y IX de su popularísima obra *El bandolerismo*, y que se titula

LA HUERTA DEL TIO MARTIN

En distintas ocasiones hemos publicado otros que, siendo interesantes, eran menos extraordinarios y terriblemente curiosos que éste. Muchos suscritores nos han escrito desde entonces pidiendo la reproduccion de algunos mas, y complacidos quedamos desde hoy, gracias á la amistad íntima que nos dispensa el justísimo señor ex-gobernador de Córdoba, tan odiado y temido de bandidos y secuestradores, como querido y respetado de los gentes honradas, sin distincion de clases ni partidos.
 Estimamos, pues, en lo mucho que vale la autorizacion que nos ha concedido para trasladar á nuestras columnas una buena parte de su muy buscada obra.

NUUESTRO GRABADO
 Si conocieramos á un criminal los honores del grabado, no es ciertamente porque nos interesa la grandeza ó variedad de sus posibles hazañas, sino simplemente al lado maravilloso de ellas y á la hermosa perspectiva que no hace muchos meses ha tenido en Australia. Hay algo de novelesco y de misterioso en los bandidos de que vamos á ocuparnos, y mucho de singular en el hecho de que para

dispararlos haya sido menester apelar á un verdadero ejército y mantener durante toda una noche un encendido sitio.
 Desde mucho tiempo que no se habla de extrangulaciones en Inglaterra ni en la India, pero házse que en 1877 apareció una banda en Nueva Gales del Sur sembrando el terror entre aquellos pacíficos habitantes. Los asesinatos prosiguieron según el sistema llamado de garrote, en Londres, siempre á grandes rasgos por las calles de la ciudad ó de la villa al descubierto trasnoche, en un momento dado saltadas al pasante, y minutos uno tapaba la boca de la víctima, al otro era un pedruzco y ya pallo se agarraba por medio de dos ó tres reglas vieales en popositos seguros.
 Notadas entonces lo que se hizo entonces cuando se trata de esos secuestradores que matan siempre del mismo modo que la madre que el cadáver quedaba con un ojo y con todo su dinero, como si los secuestradores quisieran de ese modo asegurar que su principal objeto no era el robo. Acostábase además

de todas las naciones, y poco á poco llegaron á formar una asociacion formidable con recursos, familia y adictos en los lugares del distrito. En Octubre de 1878 atravesaron á Australia á trescientos y á las puertas mismas de Maitland y en Diciembre del mismo año dieron un verdadero asalto, centralizadamente dirigido, á la pequeña ciudad de Burco, en la cual extrajeron á viva fuerza, sometiéndole al verdadero á una contribucion de 10.000 libras esterlinas y apoderándose de las 3.000 que existían en el Banco.
 Alruidos entonces séntianse al gobierno de Victoria y envió contra ellos un destacamento de la milicia nacional provisto nada menos que de artillería, pero no pudo encontrar á los bandidos que se habian retirado á lugar seguro entre el río Murray y el Murraybidge, y que en Febrero del año pasado volvieron á entrar en el terreno ordinario de sus feodales. Ya entonces se empezó á decir que los dos hermanos Kelly eran hermanos, de que se los habia visto en medio de las haldas, re-

mento celebraron cantando y bebiendo la victoria.
 El batallón fué enviado á Melbourne, y ya en este caso fué tan grande la indignacion, que sin pérdida de tiempo se envió por el ferrocarril á Melbourne (distante 150 millas) una compañía de milicias connotadas y otros dos batallones, á los cuales se agregó en Heanell el superintendente Hare con un escuadrón de caballería.
 Al llegar á la estación de Glenrowan desarmó la milicia y se vio que «esta vez» el cambio. Saló entonces á tierra el ejército expedicionario y no tardó en descubrir el campamento de algunos fugados una bandera negra lista sobre el hotel de Glenrowan, hace poco destruido por cierta catástrofe.
 Inmediatamente se organizó el ataque, rompiéndose por ambas partes un verdadero fuego. La noche era oscura con poca ó ninguna luz. Dentro de la casa oíase los gritos de las mujeres y hermanas de los bandidos, así como de algunas damas de la poblacion inmediata, detenidas como rehenas por los Kelly.
 Toda la noche duró el combate, resultando herido el superintendente Hare y muertos algunos soldados. Al amanecer se pudo abrir una brecha en el muro y atravesar una puerta. Preparábanse los soldados á dar el último salto cuando los soldados hicieron una vigorosa salida. Al frente de ellos venia un hombre con la cabeza cubierta por un capote de cuero negro. Contra él se dirigieron todas las armas, pero vícienseo espanto que sus balas se detuvieron en su pecho, y que lo mismo pasaba con las que le seguían.
 Los milicianos indigemas hicieron entonces alzados creyendo que se les habian con el demonio, pero los soldados de la milicia, bajando la puntería, descubrieron sobre las piedras del suelo el rostro y lograron decirle: Era Ned Kelly. Su invulnerabilidad dependia de una armadura de un cuero de vaca de espesor de 0,7 libras de peso. Al contrario que los otros secuestradores, mas no lo consideraban los aprehensores. Los demás bandidos se entregaron, pero no así los que habian quedado en la casa, á quienes no bastó á desarmar ni sus hermanos.



Stranguladores y bandoleros de Australia.

con alguna frecuencia que las víctimas fueran hijos ó dependientes de amigos parlamentarios.
 A principios de 1878 desapareció la banda, pero así al mismo tiempo se tuvo noticia de la existencia y de la tropelía de una pirata de malhechores, que habian surgido por teatro de sus tropezadas las dos orillas del río Murray. Dijese que era los mismos asesinos notorios últimamente desaparecidos (y así parece demostrarlo la circunstancia de que se han hecho del seguro guardaban del asalto y del incendio), y se aseguró que estaban ahora organizados en forma militar y capitaneados por dos hermanos, Edward y Daniel Kelly, parientes de los Kelly, y de cuyas prendas y condiciones nada se sabía.
 Afirman uno que los Kelly habian sido guandados, dos ó tres años antes, en las montañas del río King y poseían miles de Maliberry; también dicen por personas de cierta distincion, entregadas por amistad de un instituto ó por codicia á tan vana gloria y tardío industria.
 Tampoco faltó quien hablase algo de una venganza de amor, de una traza ocasionada por el juego, etc., etc. Entretanto, empezaban tíbicamente los factureros cometiendo todo género de tropelías y agravesando sus días con aventuras y ornamentos

héroicos como en la obra ó en el pecho sin experimentar daño alguno. Lo que nunca se les había podido ver era el rostro. Sigiose que ambos á dos, vestidos con los trajes de dos polizontes captores, habian recorrido bosques, hueros, lojias y hoteles, siempre tomando notas y siempre con la mayor sangre fría.
 El gobierno de la Colonia ofreció 40.000 duros á quien los presentase vivos ó muertos, pero en vano. Lo único que pudo asegurarse fué el que la terrible banda se acogiese ya poco había el Sur en busca de mejor campo de operaciones.
 El día 20 del pasado mes de Julio presentáronse los Kelly, acompañados de unas cuantas factureros, ante la hacienda de un antiguo escuallón de los Kelly, que vivía habia hecho peligrosas revelaciones á las autoridades, y que, previendo lo que podría ocurrir, se habia fortificado en su casa, en compañía de media docena de polizontes, armados hasta los dientes.
 Los Kelly pasaron sitio á la plaza á punto de anochecer, y antes de la media noche volvieron por su camino, dejando involucrada la mansión y muertos dentro de ella al traidor y á los seis soldados de la policía. Ellos mismos llevaron la noticia á la pequeña ciudad de Bendsworth, en donde despa-

los horas despues, cuando las llamas se extinguieron y penetraron los soldados en la errática masera, sacos por el suelo, medio calcinados, venían á cada varca de bombas y moreses, entre ellos el de Daniel Kelly, hijo de rehenas por la forma de su cuerpo, pero á quien ni en vida ni en muerto se lo habia visto el rostro.
 Su hermano Ned ó Edward ha sido conducido á Melbourne. Guárdase la mayor reserva respecto de su persona, mas no falta quien afirma que el célebre bandolero tiene muy curiosas sonajas, y pertenece á una de las mas honorables familias de la Nueva Gales del Sur.

LO QUE SE IMPONE.

Verdaderamente son íntegros los órganos oficiales del ministerio con la lealtad y las instrucciones; así como no están la mayor parte de las veces con que fuer sus columnas.
 Es, por punto general, más difícil la defensa que el ataque; y cuando se trata de actos como los del gobierno conservador, la defensa es difícilísima, si no imposible. Inducidos, pues, á defender á los ministros y sus actos, la situación de esos periódicos seria por demás penosa; pero los tribunales, con sus determinaciones y sentencias, los presionan para atacar y aprovecharlos ellos con verdadero entusiasmo.
 Por eso sin duda, no ha habido acuerdo al resolucion por la tónica adoptada, que no hayan servido de tema á cinco ó seis artículos de *La Libertad* ó de *La Política*, de *El Diario Español* ó de *La Epoca*; y si esto lo ocurrido sea con aquellas determinaciones menos trascendentales, puede comprenderse lo que ocurrirá si la idea de convocar á una reunion magna del partido constitucionnal llegase á tomar cuerpo y á realizarse, como algunos creen.
 No ya la necesidad de combates que tiene constantemente la prensa, sino necesidades mas graves y mas exigentes harían á una reunion poner el grito en el cielo y mover las iras de los dioses temerarios sobre los propósitos de tal idea.
 Por eso no hay que extrañar que el solo anuncio de tal propósito los periódicos mas vigilados del campo conservador hayan lanzado el grito de alarma y hecho de tal cuestión, prematura, á juzgar por la actitud de *La Fierro*, el castigo de sus preconceptos y sus trabajos.
 Al recordamiento atribuye *La Fierro* esta grieta, diciendo que el recordamiento no puede encontrar cabida en punto de conservadores, los cuales, para evitarlo, deben salir, lo tiempo que la arrastraron los dioses á la constitucion; al mismo tiempo atribuye lo mejor el diario citado, y ciertamente que eso mismo debiera ser para los constitucionales algun inconveniente del mismo que para su interés y su bienestar debieran ser.
 No lo desconocemos en los correligionarios de *La Fierro*; no lo desconocemos tampoco este periódico, y bien lo indica en el artículo que ayer publicó, atribuyéndole lo que el autor cuenta que los partidos ridículos íntimamente ligados á la personalidad del presidente del Consejo habiéndose de coaligarse contra él y sus mas que entendiadas, quisiera decir, tradiciones al lenguaje vulgar, que sobre quienes los *La Fierro* pero en su lenguaje y en su lenguaje de desgracia con facilidad se separaban por largo tiempo alimentadas. De distintas actitudes como realidades.
 Pero el hecho es, que en la realidad si no es el mismo, objetivamente ya que no subjetivamente, como se diría empleando la lengua filosófica, ni es aserfirmacion tónica ya solidaria, ni es aserfirmacion con otra cosa que la mano, y un partido, y otro

EMILIO CARRERE Y LA « MALA VIDA » EN MADRID : BOHEMIA, CRIMINOLOGÍA Y METAPSÍQUICA

Belén JIMÉNEZ ALONSO¹
Université Nice Sophia Antipolis

Résumé

Cet article examine la présence de divers discours scientifiques et matérialistes (criminologiques et métapsychiques) et spiritistes et / ou magico-superstitieux dans certains romans courts d'Emilio Carrere dans lesquels des crimes sont racontés. Le but est d'analyser comment l'écrivain madrilène utilise ces différents discours pour développer une histoire « criminelle », dont le contexte et les personnages sont inspirés de la « golfemia » de Madrid au début du XXe siècle.

Emilio Carrere – Métapsychique – crime – spiritisme – science.

Resumen

Este trabajo examina la presencia de diversos discursos de carácter científico y materialista (criminológico y metapsíquico) y de carácter espiritista y/o mágico-supersticioso en algunas novelas cortas de Emilio Carrere en las que se relatan crímenes. El objetivo último es analizar cómo el escritor madrileño se vale de estos discursos tan dispares para desarrollar un relato “criminal”, cuyo contexto y protagonistas están inspirados en la golfemia del Madrid de principios del siglo XX.

Emilio Carrere – Metapsíquica – crimen – espiritismo – ciencia.

Abstract

This paper examines the presence of various discourses: on one hand, materialistic and scientific discourses (Criminology and Metapsychic) and on the other hand, spiritualist and / or magical-superstitious discourses, in some short novels by Emilio Carrere in which crimes are reported. The ultimate goal is to analyse how the writer from Madrid uses these different discourses to develop a “criminal” story, where context and characters are inspired by the “golfemia” of Madrid in the early twentieth century.

Emilio Carrere – Metapsychic – crime – spiritualism – science.

¹ Esta investigación ha sido financiada por una beca postdoctoral de la *Fondation Maison des Sciences de l'Homme* (2011-2012). La misma también se enmarca dentro del proyecto de investigación PSI2011-28241 financiado por el Ministerio español de Economía y Competitividad.

¿Por qué analizar las obras de Emilio Carrere para un monográfico sobre la historia cultural del crimen en España? Una primera y sencilla respuesta nos lleva a apuntar que las mismas permiten analizar algunas de las representaciones del crimen y de los criminales propias del contexto español de principios del siglo XX. Carrere se inspira en la mala vida madrileña y en los ambientes bohemios y hampones de los que él mismo participó para confeccionar sus personajes y dar forma a los escenarios truhanescos en los que se desarrollan sus historias. Ahora bien, posiblemente el verdadero interés del trabajo de Carrere radique en incluir diversos tipos de discursos sobre el crimen, de carácter científico y popular, difundidos en la época y adaptados al Madrid castizo y jocosos de entonces. En los últimos años, Jesús Palacios (2001, 2004, 2006 y 2009), autor quien ha rescatado del olvido la obra de Carrere con la ayuda de la editorial Valdemar, ha analizado mínimamente esta cuestión. No obstante, incluso si Palacios menciona el rol que ciertos discursos como los criminológicos o los espiritistas juegan en las novelas de Carrere, no ha habido un análisis en profundidad de los mismos y, lo que es más importante, se ha pasado por alto la presencia de otro tipo de discursos que son fundamentales para comprender el mundo carreriano. Me refiero a los discursos de la llamada “Metapsíquica” o también Parapsicología (más adelante explicaré en qué consiste), una “disciplina” que ha sido también con frecuencia ignorada por los historiadores de la ciencia con frecuencia más interesados por el análisis de las novelas categorizadas como “naturalistas” (ver, por ejemplo, Fernández, 1997; Calvo, 2003; la excepción a esta regla se encuentra en Mülberger, 2008 y Vilaplana y Mülberger, 2003).

La presencia combinada de diferentes tipos de discursos no es algo desconocido en la literatura de finales del siglo XIX y principios del XX. Bien sabemos que, por ejemplo, el francés Joris Karl Huysmans (1848-1907) –del que Carrere se confiesa admirador, sobre todo de su obra *Là-bas* (1891)–, elaboraba sus relatos apoyándose en los estudios académicos de autores como el italiano Cesare Lombroso, por citar uno de los antropólogos criminales más reconocidos en aquel momento. Sin embargo, me gustaría señalar ya en este punto algo que es menos conocido: que el gran materialista Lombroso, considerado el padre de la Criminología moderna, era también espiritista o, mejor dicho, metapsíquico, considerando posible la compatibilidad del monismo y la creencia en “una materia fluídica, visible y palpable en algunos casos” (Lombroso, 1909/1993), esto es, la creencia en los “espíritus”. Quizá la mezcla discursiva en este

autor nos resulte extraña en un contexto de supuesta oposición entre materialismo y espiritismo, pero lo cierto es que en este periodo incluso algunos criminólogos plantearían propuestas tan sugerentes como las de una “Criminología espiritista” (cósmica o espiritual). Este es el caso del antropólogo lombrosiano Fernando Ortiz (1924), conocido bien en España por sus estudios sobre los ñáñigos de Cuba.

Así las cosas, lo que pretendo analizar en este trabajo es la presencia de diversos discursos de carácter científico y materialista (criminológico y metapsíquico) y de carácter espiritista y/o mágico-supersticioso en algunas novelas (cortas) de Emilio Carrere en las que se relatan crímenes. El objetivo último es analizar cómo Carrere se vale de estos discursos tan (aparentemente) dispares para contar sus historias, como efectivamente ya hicieran otros autores pertenecientes a la bohemia francesa y a la literatura decadentista finisecular, pero adaptando personajes e intrigas al contexto madrileño y transmitiendo con ello un buen retrato de las posibles maneras de entender el crimen y los criminales en la sociedad española de principios del XX.

Este trabajo se estructura en tres grandes partes. En primer lugar, haré una breve presentación de algunos aspectos de la obra de Emilio Carrere y del contexto literario en el que escribió. En segundo lugar, haré referencia al contexto científico de su época, concretamente a los discursos materialistas y espiritistas característicos de aquel momento y de los que Carrere parece servirse para la construcción de sus novelas. En tercer lugar, presentaré los análisis propiamente dichos de las novelas de Carrere, concretamente de las cuatro novelas cortas que describen crímenes y que contienen los dos grandes tipos de discursos (materialistas y espiritistas) a los que ya he hecho referencia. Me centraré en *El Sr. Catafalco* (1916), como ejemplo representativo de estos análisis. Además, probablemente esta sea la historia más conocida del autor madrileño, al constituir la base de lo que sería más adelante la novela larga *La torre de los siete jorobados*, completada por el negro Jesús de Aragón (Palacios, 2004; Álvarez, 2007), y llevada al cine por Edgar Neville (1944). Por último, lanzaré algunas reflexiones generales en torno a la representación del crimen en las novelas de Carrere analizadas y su posible conexión con la sociedad española de principios del siglo XX.

Presentación de la obra de Emilio Carrere y su contexto literario

Emilio Carrere Moreno (1881-1947) nace en Madrid, donde vivirá toda su vida. Fue poeta, periodista, crítico literario, traductor, novelista, etc., si bien es su faceta como poeta lo que le consagra como escritor con *La musa del arroyo* (1907). Carrere puede adscribirse al decadentismo modernista, siendo deudor de los poetas franceses Baudelaire, Verlaine y Rimbaud y, sobre todo, de los poetas Bécquer y Rubén Darío (Escudero, 2011; Labrador y Sánchez, 2001). También se reflejan en sus obras la influencia de otros autores como J.-K. Huysmans, E. A. Poe, A. Conan-Doyle o E. Bellamy, así como la presencia de otro tipo de figuras, vinculadas al espiritismo, tales que Allan Kardec, William Crookes o Maurice Maeterlinck.

Carrere publica sus novelas cortas en diversas colecciones literarias, como en *La Novela Corta*, *La Novela Semanal*, *La Novela de Hoy*, *La Novela Mundial*, *Los Contemporáneos*, *El Libro Popular*, etc. Entre los temas predilectos de Carrere están “la podredumbre ciudadana, la mujer caída [...] la piedad, el dolor, la fatalidad, el misterio y la muerte” (Escudero, 2011, p. 409-410), estando todos estos temas atravesados por algunos de los siguiente rasgos: el tono irónico, algo así como un “esperpento”, una “deformación grotesca, absurda, una caricatura”, etc. (ver Escudero, 2011, p. 422), el gusto por lo macabro (lo que Escudero define como la *bohème noire*) y cierta confesión personal crítica llena de amargura, que reflejaría el pesimismo modernista fin de siglo (muy cercano al lenguaje de Baudelaire). Estas características son compartidas por otros autores bohemios de la época, muchos de los cuales serían compañeros y amigos del propio Carrere, como, por ejemplo, Alejandro Sawa o Pedro Luis de Gálvez. Ahora bien, ¿qué debemos entender por autores bohemios?

No es mi intención definir en este trabajo qué es la bohemia y/o hacer un ensayo sobre si Carrere pertenece o no a la misma, ya que mis análisis no dependen directamente de esta definición (además, ya hay numerosos trabajos sobre estas cuestiones, ver, por ejemplo, Álvarez Sánchez, 2007; Palacios, 2006; Philips, 1999; para una interesante descripción de la “golfemia”, ver Riera, 2011). Simplemente quisiera apuntar aquí que Carrere refleja bien la vida del hampa y que sus novelas están repletas de figuras de la mala vida que son la encarnación de lo que los criminólogos españoles Rafael Salillas o Constancio Bernaldo de Quirós y José María Llanas

Aguilaniedo relatan en *Hampa: antropología picaresca* (1898) o *La mala vida en Madrid* (1901), de manera correspondiente (para un análisis de los discursos criminológicos en el contexto español ver Galera, 1991; Campos, Martínez y Huertas, 2001; Huertas, 1992; Jiménez, 2007 y 2010).

Sin lugar a dudas, Carrere conoce esta bohemia hampona y espiritista de primera mano. Ahora bien, probablemente también se sirva para escribir sus relatos de las numerosas descripciones sobre crímenes y criminales que pueden encontrarse en la prensa y/o en las publicaciones relativamente especializadas sobre criminología, metapsíquica y/o espiritismo de la época.

El contexto científico de Emilio Carrere: entre el materialismo y el espiritualismo

Si hay un rasgo común que parece desprenderse de las múltiples publicaciones de aquel entonces es la aparente tensión entre las posiciones materialistas y espiritistas que tratan de explicar diversos sucesos de la vida cotidiana. Carrere se hace eco con frecuencia de dicha tensión en muchas de sus novelas (de género criminal) e incluso artículos. Por ejemplo, en ocasiones Carrere pone directamente en boca de sus personajes este debate existencial, como en la novela *El arte de fumar en pipa*, donde el protagonista, Lucio Ortiz, se pregunta: “Pero, ¿es posible que los muertos vuelvan? Esto desmorona toda mi filosofía. Yo era materialista. Nada había más allá de lo que comprendía mi razón. Mientras que ahora... Se descorre ante sus ojos el velo de un infinito –dijo la ‘medium’.” (Carrere, 1913, p. 203).

Ahora bien, ¿cómo se conecta esta preocupación, esta tensión materialismo-espiritismo con el tema del crimen? De diferentes maneras, pero una de las principales tiene que ver con el miedo a los crímenes cometidos:

- bajo la influencia de la hipnosis, lo que podríamos decir que responde a una preocupación “científica”.
- como consecuencia de la magia negra, lo que podríamos decir que responde a una preocupación “mágico-supersticiosa”.

La primera preocupación se hace también explícita en Carrere a través de sus personajes. Por ejemplo, Lucio Ortiz, el protagonista de *El arte de fumar en pipa*, tiene una pesadilla en la que sueña que le hipnotizan y no puede despertarse. Esta

preocupación por no poder ser dueño de su propia voluntad debido a la hipnosis es bastante común si atendemos al contenido de la prensa de la época. De hecho, la hipnosis, la sugestión, el mesmerismo, etc. son términos y temas objeto de publicaciones de muy diversa índole, de las revistas espiritistas y/o metapsíquicas (*Luz y unión, Lo Maravilloso*, etc.) o médicas e institucionales (*Revista Frenopática Española, Revista de Sanidad Militar, Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, etc.), como de los periódicos (*El liberal, El Imparcial*, etc.) y las revistas culturales y de actualidad (*Nuevo Mundo, Nuestro Tiempo, La España Moderna*, etc.).

La segunda preocupación, esto es, la comisión de crímenes relacionados con la magia negra también sería muy frecuente en los relatos de Carrere, tal y como se verá en los análisis de este trabajo. Además, el propio Carrere tratará esta cuestión en algunos de sus artículos, como el publicado en 1919 en *Mundo Gráfico* y titulado *Vampiros y satanizados*, donde se descubre la influencia en sus ideas de autores como Huysmans y la inquietud en la época sobre la presencia de prácticas ocultistas y mágicas en la población.

Ya veremos cómo la mezcla de las tesis materialistas y espiritistas, de las tesis científicas y mágico-supersticiosas a la hora de atribuir una significación a los crímenes cometidos era algo más popular de lo que a simple vista pudiera parecer. Ahora, ¿qué era lo que planteaba de manera general cada uno de los dos grandes tipos de discursos?

Tesis materialistas y científicas

Empezaré indicando algunas características de las que he llamado tesis materialistas y científicas, dentro de las cuales he distinguido a su vez entre los estudios sobre la degeneración y la patología y aquellos dirigidos a la investigación metapsíquica. Sin embargo, he de señalar que no todos los intelectuales de la época considerarían estos últimos estudios como científicos, por mucho que algunos de sus representantes fueran médicos ilustres reconocidos internacionalmente (tal es el caso del fisiólogo francés Charles Richet, Premio Nobel de Medicina, y del antropólogo italiano Cesare Lombroso) e insistieran en la validez objetiva de sus análisis. A pesar de esto, mantengo aquí la distinción entre la Metapsíquica y el espiritismo, entre otras razones porque en algunos relatos de Carrere se encuentra así insinuada.

Con respecto a las tesis degeneracionistas y patologicistas, clásicamente se considera al alienista francés B. A. Morel como el autor que da a conocer la teoría de la degeneración en su tratado *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine* de 1857. Esta teoría surgiría con el objetivo de aportar una explicación científica en términos biológicos sobre el aparente declive supuestamente detectado en algunos individuos. Morel vendría a definir las conductas desviadas en términos biológicos y patológicos, y a ligar tal desviación con distintos rasgos somáticos anormales: los estigmas físicos.

Sin embargo, quizá sea Cesare Lombroso quien más suele identificarse con la tesis de la degeneración, tras publicar en 1875 su doctrina sobre *El hombre delincuente*, donde recupera la idea de “atavismo” presente en los trabajos de los degeneracionistas franceses para explicar el problema de la naturaleza del criminal. Como sabemos, también Lombroso defendería la presencia de una morfología ancestral en dichos delincuentes (Maristany, 1973; Peset, 1975). No voy a extenderme en esta cuestión, ya que los llamados “estigmas físicos” (frente estrecha, mandíbula grande y/o asimétrica, cabeza pequeña, estrabismo, etc.) son bien conocidos y además comúnmente empleados en la literatura naturalista finisecular para retratar a los criminales y otras figuras marginales características de los estratos más desfavorecidos de la sociedad. Carrere también se vale de los mismos para describir a algunos de sus personajes. Por ejemplo, la referencia a los estigmas lombrosianos es más que evidente en *La conversión de Florestán*, 1921, donde Carrere representa al maestro de ceremonias de una misa negra como un ñañigo, tipo delincuente estudiado en España por Salillas (1901).

En algunos casos, estas tesis de la degeneración aparecerían asociadas a la locura y otras psicopatologías como la histeria. Esta última sería objeto de numerosos tratados psiquiátricos en la época y es, de hecho, uno de los trastornos más frecuentes en los relatos de Carrere de género criminal. Esta enfermedad nerviosa y sus síntomas (parálisis, pérdida de sensación, perturbaciones de la vista y del oído, etc.) también son bien conocidos gracias a los trabajos de Jean-Martin Charcot y de Sigmund Freud en la Salpêtrière en París (sobre la influencia de la Salpêtrière en las novelas finiseculares, ver Marquer, 2008). Sin embargo, esta patología pasó por diferentes conceptualizaciones hasta que, gracias en gran medida al trabajo de los hipnotizadores,

adquirió su significación característica como enfermedad mental. Probablemente por ello, es muy frecuente encontrar conectadas en la literatura la histeria y la hipnosis, si bien esta no siempre aparece en sus formas más modernas, esto es, en la manera empleada por los propios Charcot o Freud. En los relatos del propio Carrere, el hipnotismo se presenta bajo la forma antigua del llamado “mesmerismo animal”, esto es, el movimiento creado por el médico vienés Franz A. Mesmer, quien atribuyó el origen de numerosas enfermedades orgánicas a un fluido impalpable presente en todo el universo. Mesmer creía que tal fluido era vital para la actividad nerviosa del cuerpo y que él podía curar diversas enfermedades manipulándolo en el cuerpo del paciente, primero, gracias a un imán, después, gracias a sus manos (a través de pases magnéticos). Mesmer, al observar que las propiedades del imán pueden transmitirse a otros objetos como, por ejemplo, barras de hierro, piensa que pueden hacerse experimentos de magnetismo colectivo gracias a la transmisión a través del agua. De aquí procede la llamada “cubeta de Mesmer”, instrumento del crimen o arma del delito en muchos relatos de Carrere. Es posible que este tome la idea de la cubeta de Mesmer de las novelas de escritores como Edgar A. Poe (para la influencia de Poe en España, ver Molina, 2008), si bien en España se publicarían múltiples trabajos (por ejemplo, Aragón Obejero, 1892) y traducciones (Antonelli, 1913; Laponni, 1923) sobre las relaciones entre histeria e hipnotismo.

Con respecto a las investigaciones metapsíquicas, ya he señalado que no todos los científicos aceptarían la validez de estos estudios, que afirmaban poder estudiar científicamente y, en particular desde la perspectiva de la psicología, ciertos fenómenos psíquicos un tanto “especiales”. Dichos estudios venían a hacer hincapié en supuestas capacidades extraordinarias y/o inconscientes de las personas que no habían sido explicadas todavía por la ciencia pero cuyo estudio debía acometerse desde esta visión. Por ejemplo, las investigaciones metapsíquicas se dedicarían a estudiar fenómenos psíquicos como las “alucinaciones” de las histéricas (al menos, si seguimos en este punto a Lombroso, 1909/1993) o los “éxtasis” de las religiosas. También en las novelas de Carrere existen referencias a estos aspectos y, por ejemplo, en *La conversión de Florestán* se hace una clara alusión a Teresa de Ávila como personaje “espiritual” e incluso erótico.

Entre los científicos que sí aceptaron la validez de la Metapsíquica se encontraban algunos de fama internacional: los ya citados Charles Richet (1850-1935) y Cesare Lombroso (1835-1909), y también el físico-químico inglés William Crookes (1832-1919), el astrónomo francés Nicolas Camille Flammarion (1842-1925) o el psicólogo americano William James (1842-1910).

A pesar de que España cuenta con una extensa historia del espiritismo que se remonta a mediados del siglo XIX, apenas hay trabajos que apunten a su posible “vertiente” metapsíquica (ya he advertido que sólo Mülberger, en el dominio de la historia de la psicología, ha prestado mínimamente atención al desarrollo de este tema en España). Quizá por ello no se conozca que entre los partidarios de la Metapsíquica hubo científicos españoles del renombre de los médicos y criminólogos Rafael Salillas y Tomás Maestre. Así lo he podido descubrir de manera inédita en *Lo maravilloso. Revista de psicología y dinamismo inexplicados* (1909), donde estos intelectuales sugieren tener la misma sensibilidad que su respetado colega Cesare Lombroso; un autor, por cierto, que es referente constante de dicha revista: se publican varios artículos sobre el italiano donde se habla de sus posiciones criminológicas y espiritistas, Lombroso llega incluso a ser portada en varias ocasiones y en la misma se traduce su trabajo póstumo *Después de la muerte... ¿qué?*.

No es mi intención desarrollar aquí un estudio sobre la autoría de *Lo maravilloso*, del que no se conoce el nombre de su director, pero sí me gustaría plantear en este punto que, dada la temática de los artículos que se publican, los autores que firman algunos de ellos y la publicidad bibliográfica recopilada, me inclino a pensar que en sus filas editoriales debían encontrarse abogados, probablemente asiduos al Ateneo de Madrid e incluso cercanos a la Escuela de Criminología (para un breve análisis sobre estas cuestiones, ver Jiménez, 2013).

Además de las entrevistas a Salillas y Maestre, es significativa la aparición de dos artículos pertenecientes a los juristas Adolfo Bonilla y Constancio Bernaldo de Quirós, que dan cuenta de la evolución de creencias supersticiosas o mágico-folclóricas en la historia de la humanidad (de hecho, esa preocupación es clásica entre los intelectuales ligados al departamento de Francisco Giner de los Ríos; ver Salillas, 1905/2000).

Concretamente, me gustaría llamar la atención sobre el artículo de Bernaldo de Quirós publicado en *Lo maravilloso* en 1910 (n.º 24, 30 de marzo de 1910) y extraído

de la *Revista de los Tribunales*, donde el autor discute del “homicidio mágico” o la “muerte telepática”. En el artículo, Bernaldo de Quirós apunta lo siguiente: “el homicidio mágico aún se comete hoy, seguramente, con más frecuencia que cualquier otro homicidio. Nosotros le hemos hallado estudiando *La mala vida en Madrid* [...] Y todavía hoy, más de uno se preguntará: ¿Por qué la voluntad no ha de matar, siendo, como es, la fuerza viva principal del mundo?” (Bernaldo de Quirós, 1910, p. 81).

Como veremos, es precisamente esta idea del “homicidio mágico”, del asesinato a distancia y, aún más concretamente, las descripciones que ofrecen Bernaldo de Quirós y Llanas (1901) en *La mala vida en Madrid*, las que se encuentran en las novelas de Carrere. Me inclino a pensar que Carrere conocía la revista *Lo maravilloso*, aunque sólo fuera por haber oído hablar de ella a su amigo Mario Roso de Luna, del que se publican en repetidas ocasiones fragmentos de sus libros sobre teosofía. Conocedor o no de esta revista, lo cierto es que Carrere introduce en sus novelas temáticas que son ampliamente discutidas en la misma, no sólo acerca de la hipnosis o la capacidad psíquica de la mediumnidad, sino también sobre la existencia del mal de ojo o de los íncubos y los súcubos, por poner algunos ejemplos. Pero, evidentemente, estas últimas temáticas ya no podrían ser consideradas “científicas” y por ello ahora vamos a pasar a explorar las tesis espiritistas y mágico-supersticiosas.

Tesis espiritistas y mágico-supersticiosas

Tal y como se indica en las actas del I Congreso Espiritista Internacional celebrado en Barcelona en 1888, los fundamentos del espiritismo (como ciencia integral y progresiva) son: la creencia en la existencia de Dios, la infinidad de mundos habitados, la preexistencia y persistencia eterna del Espíritu, la demostración experimental de la supervivencia del alma humana por la comunicación medianímica con los espíritus, la infinidad de fases en la vida permanente de cada ser, las recompensas y penas como consecuencia natural de los actos y el progreso infinito y la comunión universal de los seres.

Si prestamos atención a estos principios, nos damos cuenta de que la frontera entre la Metapsíquica y el espiritismo es verdaderamente muy difusa. Recordemos que el propio Lombroso creía en el poder de los médiums y que en su libro sobre *Los fenómenos de*

hipnotismo y espiritismo hablaba de fenómenos psíquicos tales como el “desdoblamiento”, esto es, la aparición de un “doble” espiritual o astral del propio cuerpo que, tal y como sugiere el autor, inspiró a Maupassant para escribir su *Horla* (este fenómeno aparece en repetidas ocasiones en las novelas de Carrere y es, de hecho, un posible elemento para la comisión del crimen). Así lo explica Lombroso, planteando abiertamente que la psico-fisiología no ofrece una explicación plena a ciertos fenómenos y que, por tanto, deben manejarse otro tipo de hipótesis y deben aceptarse otro tipo de pruebas (entre las que, por cierto, el autor menciona lo que nos enseña la propia historia de la humanidad y las llamadas “fotografías espiritistas”):

Hemos visto que los fenómenos hipnóticos, como la transmisión del pensamiento, premoniciones, transposición de los sentidos y otros, no pueden tener lugar más que por la disgregación y la inhibición de los centros cerebrales, especialmente del lóbulo derecho (de donde viene el automatismo y la actividad a la izquierda), que hace prevalecer otros centros. Y lo mismo ocurre, con más regularidad aún, en los fenómenos mediúnicos [...] Pero hay fenómenos que estas influencias no bastan a explicar. Cuando se trata de premoniciones, del aviso de muerte o de enfermedad dado a distancia y a muchas personas a la vez [...]. Cuando, en suma, se modifican los cuerpos en torno del médium como si estuvieran en un espacio de cuatro dimensiones, entonces aquella influencia no es suficiente por sí sola para explicarlos. (Lombroso, 1909/1993, p. 353-354).

Entre los principales representantes del espiritismo se deben destacar al francés Allan Kardec, cuyo trabajo *Le Livre des esprits* (1857/2009) es bien conocido por Carrere, y también a los autores Gabriel Delanne (1857-1926) o el Conde Maeterlinck (1862-1949), cuyas obras también parece haber leído Carrere.

España cuenta con sus propios promotores del espiritismo, entre ellos destacan Amalia Domingo Soler o Quintín López (ver Méndez, 1928), y también con sus propias revistas especializadas como, por ejemplo, *Lumen: revista científico-filosófica de estudios psicológicos* (1896) aunque habría muchísimas más (para estudiar los inicios del espiritismo en España, ver González de Pablo, 2006).

Llegado este punto debe hablarse de Mario Roso de Luna, conocido como “el Mago Rojo de Logrosán”, astrónomo, abogado, teósofo, periodista, etc., miembro del Ateneo de Madrid, donde coincidió con Unamuno y Valle-Inclán. De hecho, Valle-Inclán (1920-1924/1994) incluye en algunas de sus obras referencias a la teosofía y a ciertas figuras espiritistas bien conocidas en la época como la médium Helena Petrovna

Blavatsky (1831-1891), cofundadora de la Sociedad Teosófica (1875) de Nueva York y en cuyo movimiento teosófico participa el mismísimo Roso de Luna. Algunos trabajos ya se han ocupado de estos aspectos ocultistas en las obras de Valle-Inclán (ver Speratti-Piñero, 1974; Carrero, 2004). En cuanto a Carrere, recordemos que sólo Palacios (2009) ha prestado recientemente un poco de atención a estos aspectos.

Veamos a continuación el análisis de algunas de las novelas cortas de Carrere donde se mezclan todas estas tesis para dar forma al “crimen”.

Análisis de las novelas cortas de Carrere: ¿dos grandes tesis para un mismo crimen?

Carrere tiene una amplia nómina de obras de diverso tipo: novelas largas y cortas, poemas, artículos en periódicos y revistas, etc. Entre las novelas cortas recopiladas por *Mundo Latino* a partir de 1919, he seleccionado aquellas en las que tienen lugar crímenes de sangre y, más concretamente, aquellas en las que aparece la combinación de las dos grandes tesis que he discutido con anterioridad. Para estos análisis, he empleado una noción restringida de “crimen” correspondiente a la tercera acepción de la RAE, esto es, a la “acción voluntaria de matar o herir gravemente a alguien”. Además, he analizado aquellos relatos en los que se dan los elementos propios del espiritismo y/o de la metapsíquica, esto es, donde intervienen prácticas de ocultismo o la creencia en la existencia de “espíritus”, incluyendo aquí la posible intervención de médiums.

Evidentemente, con estos criterios dejo fuera otro tipo de crímenes: delitos que si bien pudieran ser graves (por ejemplo, una agresión física o una violación sexual) no tienen como intención causar la muerte de otra/s persona/s, o delitos en los que si bien sí se pretende causar la muerte de alguien no aparecen elementos espiritistas (por ejemplo, Carrere escribiría novelas donde tienen lugar “crímenes pasionales”, por pasión/amor, o crímenes anarquistas, por motivos políticos).

- Con los criterios propuestos para este breve trabajo, se pueden destacar al menos cuatro relatos:
- Dos relatos en los que el principal motivo del crimen es la “venganza”: *El Sr. Catafalco* (1916) y *Embrujamiento* (1918).

- Un relato donde el motivo es un sentimiento de “amor-odio”: *El embrujamiento de Pablo Reinol* (1918).
- Y otro en el que el (intento de) crimen se produce por “mera sugestión”: *El arte de fumar en pipa* (1913).

A continuación me centraré en la novela *El Sr. Catafalco*, siguiendo la siguiente estructura: 1º Resumen de la historia; 2º Análisis de los personajes; 3º Análisis de la acción donde aparecen los elementos espiritualistas y/o mágico-supersticiosos.

Resumen de El Señor Catafalco (1916)

Cuenta la historia de Basilio, un tipo supersticioso y epiléptico capaz de ver muertos, al que se le aparece el espíritu del doctor Robinson de Mantua, a quien Basilio llama el “Sr. Catafalco”. Robinson de Mantua, esto es, el Sr. Catafalco murió asesinado un día veinte a las tres y cinco de la tarde un asesinato que fue “visualizado” o premonizado por una paciente suya, enferma de histerismo. El espíritu del Sr. Catafalco se pone en contacto con Basilio porque quiere que éste averigüe quién le asesinó. Basilio acabará descubriendo como responsables de su muerte al médico-brujo jorobado Sabatino, cuyo nombre original es Alfonso Benelli de Castellovechio, y al sirviente de éste, el sonámbulo Ercole. El motivo del crimen es vengar la muerte de la hija de Sabatino años atrás, quien cayó enferma y entró al cuidado del doctor Robinson de Mantua. Este no pudo curarla y Sabatino echa la culpa de la fatalidad al ojo tuerto del doctor, razón por la que decide asesinarle.

Protagonistas

Basilio

Es el principal protagonista. Carrere nos lo presenta como un tipo supersticioso al que le gusta rodearse de jorobados porque cree que le traen suerte en el juego. Progresivamente, Carrere nos permite comprender que Basilio es “epiléptico” y que es posible que tenga “alucinaciones” propias de este tipo de pacientes, es decir, Basilio ve muertos, aunque al principio él no lo sabe y cree que todos los personajes que se cruzan en su camino, como el Sr. Catafalco, son de carne y hueso. Sin embargo, es interesante

destacar que Carrere no nos saca de dudas si Basilio ve muertos porque es un ser enfermo (nervioso/epiléptico) o porque es un ser con capacidades psíquicas extrasensoriales (“médium”). Como le dice el personaje del Sr. Catafalco a Basilio: “Eres un ‘médium’, esto es, una sensibilidad hiperestesiada, capaz de percibir formas fluídicas” (Carrere, 1916, p. 168), empleando la terminología de la época.

Recordemos que esta doble interpretación estaba muy presente a finales del siglo XIX y principios del XX y que el mismísimo Lombroso (1909/1993), siguiendo a autores como Richet, relaciona el histerismo o la epilepsia con capacidades suprasensibles y otros fenómenos no explicados supuestamente todavía por la ciencia como, por ejemplo, las premoniciones.

Además, Carrere nos cuenta que Basilio posee antecedentes epilépticos, que sufre frecuentes ataques del llamado “divino mal de las pitonisas” (algo de lo que también sufre el otro personaje del relato, Sabatino), que es maníaco y es muy nervioso hasta el punto de tener un “tic” que le transforma la cara en una “expresión terrible de matoide”, lo que le hace resaltar los ojillos un poco estrábicos (es decir, los estigmas lombrosianos).

El doctor Robinson de Mantua, alias *El Sr. Catafalco*.

Antes de morir, el doctor era un médico tuerto que se definía a sí mismo como “materialista” (no creía en los espíritus ni en las sugerencias) y que pasaba consulta en Madrid a sus pacientes, entre los que cabe destacar el caso de una joven histérica. A continuación reproduzco la escena en la que el Sr. Catafalco le explica a Basilio cómo conoce que va a morir, ya que permite bien ver varias interesantes cuestiones:

Yo estaba advertido de que iba a morir un día veinte a las tres y cinco, pero como médico, era materialista y no hice caso. Me reía de los augurios, de sueños proféticos y de poderes sobrenaturales. Todas estas cosas me parecían cuentos de aldea.

Entre mis enfermos había una señorita que sufría frecuentes crisis de histerismo. Se pasaba muchas horas en rigidez cataléptica, y a veces decía cosas que yo calificaba de disparates. Una noche, en medio de un ataque histero-epiléptico, en el periodo de crucifixión, con los ojos estrábicos y echando espuma por la boca, con voz fantasmal y clavándome sus pupilas inmóviles, como con la llama del espíritu ausente, gritó:

– ¡Un día veinte, a las tres y cinco, será usted asesinado, doctor! ¡Oh, lo veo muy bien! (...)

Corté esta alucinación de mi enferma convencido de que estaba contando un folletín inventado por ella. Pero, a pesar de mi escepticismo, este suceso me impresionó un poco y no lo pude olvidar. Cuando lo refería solía sonreír, pero en mi subconsciencia había una voz grave que me advertía: ‘Eres un vanidoso de tu ciencia terrena; no sabes que hay un infinito misterioso y unos hijos invisibles que dirigen las vidas como a las marionetas de un guiñol. Ten cuidado, que tal vez acierte esa voz profética que te anuncia la desgracia.

Y continúa:

Desde que mi espíritu se desligó de la materia he estado junto a ti, visible para ti sólo, porque tienes la facultad de ver a los seres del más allá. (Carrere, 1916, p. 168-171).

En la cita detectamos claramente la tensión materialismo-espiritismo a la que ya he aludido anteriormente, el ataque histero-epiléptico de la enferma, que hace alusión incluso a una de las fases de la histeria –la de crucifixión– descritas por Charcot, y la apelación a la capacidad extraordinaria de ver muertos de Basilio.

Sabatino

Sabatino es jorobado, epiléptico, supersticioso (cree que Robinson de Mantua ha traído la mala suerte a su hija debido al ojo tuerto) y posee el “mal divino”, lo que nos hace pensar que también puede sufrir alucinaciones. Al final del relato, se nos advierte que Sabatino es un brujo que practica la magia negra y, de hecho, Basilio piensa que se hace llamar “Sabatino”, ocultando su verdadero nombre para no ser descubierto, en referencia al “Sabat” (la noche del aquelarre o la noche de Walpurgis, una referencia que también aparece en *El arte de fumar en pipa*).

Es necesario apuntar que Sabatino muere en la novela. Se insinúa que uno de los hechizos que elabora (una combinación entre lo que es una especie de “cubeta de Mesmer” y muñecos de vudú) para acabar con los familiares de Robinson de Mantua y quedarse con su dinero se vuelve contra él: al final del relato, las figuras de cera que representan a los familiares del doctor de Mantua son echadas al fuego por la policía. Más tarde se descubrirá que Sabatino ha muerto inexplicablemente abrasado.

Ercole

Es el sirviente de Sabatino. La primera descripción del personaje es la siguiente:

El señor Ercole era un perfecto tipo de degenerado. Pequeño, flaco, amarillento de cara, con los ojos fijos y un poco estrábicos. Los labios, pérfidamente finos. Andaba como un autómatas, con los brazos y las piernas rígidas. Vestía bien, con más elegancia de la que correspondía a un fámulo. (Carrere, 1916, p. 200).

Como se ve en la cita, Carrere lo denomina directamente “degenerado” y, de hecho, Ercole presenta algunos de los estigmas físicos que Lombroso señalara como propios de los delincuentes natos.

Progresivamente, Carrere nos va ofreciendo detalles que nos hacen ver que Ercole es sonámbulo y cataléptico, destacando entre estos detalles la referencia a la automaticidad y la rigidez de miembros (en el relato de *La torre de los siete jorobados* es incluso insensible al dolor), y la extremada palidez encorsetada en un traje negro, que es una imagen clásica que a nosotros nos hace pensar en *El gabinete del doctor Caligari* de Robert Wiene (1920) que, como sabemos, remite a su vez a los trabajos de Lombroso.

Es interesante apuntar que este personaje comparte nombre con el famoso espiritista italiano “Ercole Chiaia” que hace sesiones con la médium Eusapia Paladino, quien supuestamente reta al mismísimo Lombroso a acudir a una sesión (varios artículos sobre las relaciones entre Ercole y Lombroso aparecen en *Lo maravilloso*, 10 de mayo de 1909).

Finalmente, tras descubrirse la muerte de Sabatino, Ercole es llevado a un manicomio, por una extraña locura melancólica.

Acciones “sobrenaturales”

Hay varias acciones de carácter paranormal, espiritista y/o mágico que son claves para el desarrollo de la acción, tanto del asesinato del doctor Robinson de Mantua, como de la resolución del crimen. A continuación se indican estas acciones.

En primer lugar, la descripción del ataque histero-epiléptico, acontecido en el periodo de crucifixión, es decir, la “alucinación” de la enferma que adivina cuándo el doctor Robinson de Mantua va a morir. Carrere parece plantear el debate entre metapsíquica y espiritismo, al sugerir que las alucinaciones histéricas no son tanto resultado de la revelación de espíritus, como de la “sensibilidad hiperestesiada” de este tipo de pacientes. De hecho, en la novela el Sr. Catafalco le dice a Basilio:

De tus facultades anímicas proviene esa enfermedad tuya, que mis compañeros, los médicos de la tierra, llaman epilepsia; son desequilibrios nerviosos, fiebres cerebrales... Ninguno sabe una palabra. Buscan en la patología lo que radica en el laberinto de la psicología. (Carrere, 1916, p. 169).

En primer lugar, la descripción de la comunicación con ultratumba, esto es, entre Basilio y el Sr. Catafalco, con terminología propia de la época: estado intermedio de sueño y vigilia, magnetismo, letargo, incorporeidad. Basilio sufre un “desdoblamiento” y desarrolla la famosa “escritura automática”, una descripción que aparece en todas las revistas espiritistas de la época. Ya he señalado que este desdoblamiento, como una especie de fluido físico que se despega del cuerpo, era comentada por el mismísimo Lombroso. Es más, Sabatino sugiere en la novela que muchas personas que creen ver muertos simplemente sufren un proceso de desdoblamiento en el sueño, manifestándose así un fantasma magnético de los vivos, pura energía.

En tercer lugar, la supuesta capacidad del mago Sabatino para realizar este “desdoblamiento” de manera consciente.

En cuarto lugar, la descripción del intento de asesinato de los familiares del doctor de Mantua a través de una misa negra que incluye una práctica de vudú (muñequitos de cera que representan a los familiares) y lo que se parece la llamada “cubeta de Mesmer” (si bien en este caso, se trata de una pila de plata llena de agua y no se relaciona con los imanes, como en el relato *Embrujamiento* donde se describe exactamente en qué consiste).

Y por último, la propia muerte del Sr. Catafalco. Si bien aquí Carrere no resuelve si este personaje murió “a distancia”, fruto del hechizo elaborado por Sabatino, o si fue asesinado físicamente por Ercole, es decir, por un hipnotizado, sin supuestamente conciencia de lo que hacía, magnetizado por el médico brujo.

Como ya he sugerido, Carrere no nos desvela si el asesinato del doctor Robinson de Mantua es fruto de causas “naturales” (la patología mental, la sugestión, la epilepsia, etc.) o si lo es por causas “sobrenaturales” (la magia negra), estando las “capacidades extrasensoriales” a medio camino entre ellas. De hecho, Carrere cierra el relato haciendo explícita esta cuestión y sugiriendo que “[e]l lector aceptará la explicación que esté más en consonancia con su fantasía.” (Carrere, 1916, p. 223-225).

En definitiva, Carrere juega a estas múltiples interpretaciones en muchas de sus novelas (e, incluso, ensayos periodísticos), dejando al lector juzgar por sí mismo e invitándole a tomar la interpretación que considere más apropiada según sus propias creencias; esto es, entre una versión “normal” o científica (en este caso, médico-patológica), una versión “paranormal” o, incluso, una versión espiritista.

Reflexiones finales

Llegado este punto, podríamos hacernos la pregunta siguiente: ¿qué explicación general ofrece Carrere del crimen y, más concretamente, de los criminales? La mayoría de los personajes presentes en esas novelas son, hasta cierto punto, personajes sugestionados, sin voluntad (de manera permanente o temporal). Carrere nos cuenta una historia de vida (individual y social) que permite comprender –que no justificar– más o menos el asesinato (el aislamiento de los personajes, el dolor provocado por la pérdida de una hija o el abandono de un amor, los submundos en los que se mueven, etc.), si bien para la comisión del mismo siempre hay algún elemento “irreal”, incomprensible o anacrónico (prejuicios supersticiosos, alucinaciones, creencias en el destino); elementos que el propio protagonista parece acabar reconociendo amargamente (excepto en *El Sr. Catafalco*). En todos el desenlace parece a simple vista justo: el asesino tiene lo que se merece, la muerte o el manicomio (sólo en *Embrujamiento* no se sabe bien qué pasa con el asesino, pero en este caso el protagonista es un niño claramente sugestionado por su madrina). Así, parece que los elementos espiritistas y/o mágico-supersticiosos se dejan de lado a la hora de hacer justicia (terrenal).

Quizá pudiera afirmarse que la “irrealidad” del personaje y sus creencias choca contra la “realidad” de una sociedad que acaba interpretando el comportamiento de este como una anormalidad, como un síntoma de locura. En algún sentido, hay cierta compasión hacia estos personajes cuya felicidad se ve trastocada, pero, al igual que ocurre con otros personajes de otros relatos (por ejemplo, el anarquista), Carrere también les describe con relativa ironía y distancia (Riera, 2011, también comparte esta visión).

Así, Carrere parece querer en estas novelas contextualizar el crimen, darle sentido, pero no por ello justificarlo: no hay una determinación de la acción criminal por el

ambiente, pero tampoco por una supuesta naturaleza humana de carácter perverso (lo que recuerda a las tesis de Mucchielli, 2005 y 2009). De hecho, esta misma actitud se descubre en algunos de los ensayos o artículos en los que Carrere da su opinión sobre algunos tipos de crímenes o sobre crímenes reales. En ocasiones, Carrere parece hacerlo con el claro objetivo de contradecir a la opinión general –hablándonos así de la reacción que provocan ciertos crímenes en la sociedad– y, cuando esto ocurre, normalmente es para denunciar a la sociedad hipócrita y farisea, sobre todo en lo que tiene que ver con el rol de la mujer. Por ejemplo, en su artículo sobre el infanticidio de 1919, Carrere comienza calificando de “monstruos” a las mujeres que son capaces de matar a su hijo, pero inmediatamente después añade –y de ello habla principalmente el artículo– que es aún más abominable la sociedad que señala con el dedo a las madres solteras y las llama deshonradas.

Ahora bien, sí que Carrere afirma que hay crímenes incomprensibles, crímenes que son realizados por ese “demonio de la perversidad” del que hablara Edgar Poe. Carrere tiene diversos ensayos en los que discute la aparición de ciertos crímenes repugnantes y detestables como los cometidos por *El Chato del Escorial* en 1893 o Enriqueta Martí, alias la vampira del Raval en 1912, crímenes como los acontecidos en Gádor en 1910 o el que da muerte a la niña Pepa Rosa Monerri en Sella en 1919, siendo los tres últimos realizados por los popularmente llamados “sacamantecas”. Todos estos crímenes los menciona en su artículo llamado “Vampiros y satanizados”.

Es interesante apuntar que, en este ensayo, Carrere habla de locuras siniestras y demoníacas y de ritos satánicos de la sangre para conseguir lo que está más allá de las fuerzas naturales. Carrere discute incluso la posibilidad de la reencarnación de viejos “vampiros humanos” como Catalina de Médicis o el bien conocido Gilles de Rais (del que es objeto *Là-bas* de Huysmans):

Un ocultista, acaso nos diría que, por virtud de misteriosos avatares, el mariscal de Rais se encarna en el “Chato de El Escorial”, y Catalina de Médicis en el cuerpo de la descuartizadora barcelonesa. No se puede negar rotundamente nada, en el campo de lo misterioso; pero este caso es un poco improbable y excesivamente complicado. Sin embargo, haremos notar que desde el caso del capitán Sánchez, los asesinatos con descuartizamiento se han repetido excesivamente. ¿Sería admisible la teoría de una encarnación de la voluntad errante del capitán en la mente de don Nilo, o en los incógnitos asesinos del incógnito descuartizado de Vallecas? Don Nilo, frío, sagaz, hombre de presa,

después del crimen se convierte en un loco por excesos solitarios, así como el “Chato del Escorial” llega a la ceguera, por desenfrenos onanistas. ¿Qué misteriosas conjunciones de lujuria y de sangre se enroscan en el alma turbia de estos dos seres? No sería completamente absurdo –aunque sí increíble para el sentido común vulgar– que don Nilo hubiera sido instrumento –por condiciones propicias– de fuerzas tremendas y misteriosas flotantes en el espacio. (Carrere, 1919, p. 29).

Como se puede descubrir en la cita, no es que Carrere crea en explicaciones mágico-supersticiosas y mucho menos espiritistas (de hecho, no he encontrado ninguna novela corta en *Mundo Latino* donde el crimen haya sido cometido por un espíritu), pero deja planteadas estas interpretaciones que, de hecho y como ya he comentado, estarían muy presentes en la sociedad de entonces: un simple vistazo a los titulares de la época que dan cuenta del asesinato de Pepa Rosa Monerris lo muestra (ver Jiménez, 2012). Como sugiere el propio Carrere, en la sociedad española hay una importante presencia de leyendas, de relatos imaginarios que siguen vivos, aunque ahora se interpretan de otra manera (por ejemplo, a la luz de los estudios metapsíquicos). Algo de lo que, por cierto, eran muy conscientes algunos juristas en la época como, por ejemplo, Quintiliano Saldaña (1914), quien acusa a la sociedad española de seguir creyendo en causas “mitológicas” para la explicación del mal. Así lo explica Saldaña, poniendo como ejemplo de tal pensamiento a *La Celestina*, novela que también sería recuperada como ejemplar por Bernaldo de Quirós en su artículo sobre el “homicidio mágico” en *La Revista de los Tribunales* y recuperado por *Lo maravilloso: revista de psicología y dinamismo inexplicados*.

En cualquier caso, lo que nos ha llevado a analizar las novelas cortas de Carrere es su capacidad para hacernos pensar en los límites o las fronteras de los diferentes tipos de discursos y literaturas (científicos *versus* ocultistas, realistas *versus* fantásticos, etc.) presentes a principios del siglo XX. Espero haber ayudado a comprender cómo sus historias ayudaron a dar forma a gramáticas del crimen que, si bien hoy nos parecen inverosímiles, en la época no debieron serlo tanto.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONELLO, J., 1913, *El espiritismo o los fenómenos mediánicos. Estudio crítico*, Valladolid, Revista Eclesiástica.
- BERNALDO DE QUIRÓS, Constancio, AGUILANIEDO, José María, 1901 [1997], *La mala vida en Madrid*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- BERNALDO DE QUIRÓS, Constancio, 1910, "El homicidio mágico", in *Revista de los Tribunales y de Legislación universal*, 44(12-13), p. 192-194.
- CALVO, José, 2003, "Naturalismo y direcciones criminológicas a finales del siglo XIX en España", in *Revista de Derecho Penal y Criminología de la UNED*, 12, p. 255-270.
- CAMPOS, Ricardo, MARTÍNEZ, José, HUERTAS, Rafael, 2001, *Los ilegales de la naturaleza. Medicina y degeneracionismo en la España de la Restauración (1876-1923)*, Madrid, CSIC.
- CARRERE, Emilio, 1913, "El arte de fumar en pipa", in *El divino amor humano*, Madrid, Mundo Latino, Tomo VI.
- 1916, "El Sr. Catafalco", in *Elvira la Sentimental*, Madrid, Mundo Latino, Tomo VII.
- 1918, "Embrujamiento", in *Las ventanas del misterio*, Madrid, Mundo Latino,, Tomo X.
- 1918, El embrujamiento de Pablo Reinol, in *El reloj del amor y de la muerte*, Madrid, Mundo Latino, Tomo XI.
- 1919, "Vampiros y satanizados", in *Mundo Gráfico*, 21 de mayo de 1919.
- 1919, "Infanticida", in *La canción de la farándula*, Madrid, Mundo Latino, Tomo XIII.
- CARRERO, Pedro, 2004, "Un Madrid brillante y también ocultista en *Luces de bohemia* de Valle-Inclán: los teósofos", in *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 44, p. 679-698.
- ESCUADERO, Xavier, 2011, *La bohème littéraire espagnole de la fin du XIXe au début du XXe siècle. D'un art de vivre à un art d'écrire*, Paris, Publibook.
- FERNÁNDEZ, Pura, 1997, "Scientia Sexualis y saber psiquiátrico en la novela naturalista decimonónica", in *Asclepio*, XLIX, p. 227-244.
- GALERA, Andrés, 1991, *Ciencia y delincuencia. El determinismo antropológico en la España del siglo XIX*, Sevilla, CSIC.
- GONZÁLEZ DE PABLO, Ángel, 2006, "Sobre los inicios del espiritismo en España: la epidemia psíquica de las mesas giratorias de 1853 en la prensa médica", *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, LVIII (2), julio-diciembre, p. 63-96.
- HUERTAS, Rafael, 1992, *Medicina social y clase obrera en España (siglos XIX y XX)*, Madrid, CSIC.
- HUYSMANS, Joris Karl, 1891 [1978], *Là-bas*, Paris, Flammarion.
- JIMÉNEZ, Belén, 2007, "Algunos apuntes sobre psicología, crimen e imputabilidad en la España de finales del siglo XIX y principios del XX", in *Revista de Historia de la Psicología*, 28 (2-3), p. 251-258.
- 2010, *La construcción psico-sociológica de la "subjetividad marginal" en la España de finales del siglo XIX y principios del XX*, Madrid, Tesis inédita.
- 2012, "From Myth to Logos: the evolution of "wrongdoing" and the (supposed) victory of Criminology". Presentación oral en el seminario anual del Proyecto de

- Investigación “Wrongdoing in Spain 1800-1936: Realities, Representations, Reactions” financiado por *Arts and Humanities Research Council* (AHRC). University of Cambridge (Reino Unido).
- 2013, “Le crime et la psychologie supranormale en Espagne au début du XX^e siècle : au-delà de la transgression juridique et la normalité psychologique ?”, in Hanicot-Bourdier, Sylvie (coord.), *Normes et déviances dans le monde luso-hispanophone*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, p. 145-157.
- KARDEC, Allan, 1857 [2009], *El libro de los espíritus*, Europe, Philman.
- LABRADOR, Julia María, SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto, 2001, “La obra literaria de Emilio Carrere (I). Emilio Carrere y sus poemarios *Románticas* y *El Caballero de la Muerte*”, in *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 19, p. 115-147.
- LAPPONI, Giuseppe, 1923, *Hipnotismo y espiritismo: Estudio médico-crítico*, Madrid, Bailly-Baillière.
- LOMBROSO, Cesare, 1909 [1993], *Los fenómenos de hipnotismo y espiritismo*, Barcelona, Amelia Boudet.
- MARISTANY, Luis, 1973, *El gabinete del Doctor Lombroso. Delincuencia y fin de siglo en España*, Barcelona, Anagrama.
- MARQUER, Bertrand, 2008, *Les « Romans » de la Salpêtrière : réception d'une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Paris, Droz.
- MÉNDEZ, Mario, 1928, “El Espiritismo”, in *Historia de la Filosofía de España (hasta el siglo XX)*, Madrid, Renacimiento.
- MOLINA, Juan, 2008, “Poe en España: las primeras influencias”, in *Revista de Crítica y Teoría literarias*, 11 (6), p. 189-197.
- MUCCHIELLI, Laurent, 2005, *Crime et culture au XIX^e siècle*, Paris, Perrin.
- 2009, “Les homicides dans la France contemporaine (1970-2007) : évolution, géographie et protagonistes », in *Histoire de l'homicide en Europe de la fin du Moyen âge à nos jours*, Paris, La Découverte.
- MÜLBERGER, Annette, 2008, “Marginalisation de la parapsychologie et du spiritisme dans le discours scientifique en Espagne », in *L'Homme et la Société*, 165-169, p. 101-115.
- ORTIZ, Fernando, 1924, *La Filosofía penal de los espiritistas. Estudio de Filosofía Jurídica*, Madrid, Reus, 4^a ed.
- PALACIOS, Jesús, 2001, “Prólogo”, in Carrere, Emilio, *La casa de la cruz y otras historias góticas*, Madrid, Valdemar.
- 2004, “Prólogo”, in Carrere, Emilio, *La calavera de Atahualpa y otros relatos*, Madrid, Valdemar.
- 2006, “Prólogo”, in Carrere, Emilio, *El reino de la calderilla*, Madrid, Valdemar.
- 2009, “Prólogo”, in Carrere, Emilio, *Los muertos huelen mal y otros relatos espiritistas*, Madrid, Valdemar.
- PESET, José Luis, 1983, *Ciencia y marginación: sobre negros, locos y criminales*, Barcelona, Grijalbo.
- PHILIPS, Allen W, 1999, *En torno a la bohemia madrileña, 1890-1925. Testimonios, personajes y obras*, Madrid, Celeste.
- RIERA, Alejandro, 2011, *El bohemio de Madrid*, Madrid, Ediciones La Librería.
- SALDAÑA, Quintiliano, 1914, *Los orígenes de la criminología*, Madrid, Victoriano Suárez.

- SALILLAS, Rafael, 1898, *Hampa: antropología picaresca*, Madrid, Victoriano Suárez.
- 1905 [2000], *La fascinación en España. Brujas, brujerías y amuletos*, Barcelona, MRA.
- 1909, “Una declaración”, in *Lo maravilloso. Revista de psicología y dinamismo espiritual*, I (3), p. 21-22.
- SPERATTI-PIÑERO, Emma Susana, 1974, *El ocultismo en Valle-Inclán*, London, Tamesis Books.
- VALLE-INCLÁN, Ramón, 1920-1924 [1994], *Luces de Bohemia. Esperpento*, Madrid, Espasa.
- VILAPLANA, Elisabet, MÜLBERGER, Annette, 2003, “Espiritismo, Metapsíquica y Ciencia: Análisis de tres aportaciones catalanas de principio del siglo XX”, in *Revista de Historia de la Psicología*, Vol. 25 (nº3-4), p. 477-489.

REPRÉSENTATIONS CROISÉES DU CRIME

LA SEMAINE SAINTE COMME SCENE DE CRIME

Eva TOUBOUL
Université Lumière- Lyon II
CREC EA 2292
Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
Sorbonne Paris Cité

Résumé

La Semaine Sainte est, d'un point de vue chrétien, le moment où s'accomplit le crime majeur, le déicide, sur la personne de Jésus. Les Pères de l'Église ayant fait des Juifs les responsables de cette mort, la liturgie liée à cette période de commémoration insiste donc sur leur culpabilité. Dès le Moyen Âge apparaissent des récits laïcs qui font de la Semaine Sainte le décor d'un nouveau crime qui reprend les codes de la Passion du Christ, appliqués à d'autres victimes. La littérature espagnole s'en fait le reflet, jusqu'au XIX^e siècle, sous la plume d'auteurs variés. Lorsque Galdós s'en empare, cependant, il n'en garde que le décor et les codes pour dénoncer, non plus un groupe religieux, mais l'intolérance et l'extrémisme que l'on retrouve dans toutes les confessions, faisant ainsi passer la Semaine Sainte du crime de sang au crime social.

Littérature espagnole – Histoire culturelle – Espagne – Représentation – Semaine Sainte – crime rituel – Lope de Vega – Gustavo Adolfo Bécquer – Benito Pérez Galdós

Resumen

Desde el punto de vista cristiano la Semana Santa es el momento en que se cumple el crimen por antonomasia, el deicidio de Jesucristo. Los Padres de la Iglesia hicieron recaer la culpabilidad de esta muerte en los judíos, y la liturgia de la conmemoración pascual insistió sobre su culpabilidad. Ya desde la Edad Media aparecieron narraciones laicas que hacían de la Semana Santa el escenario de un nuevo crimen que retomaba los códigos de la Pasión de Cristo, aplicándolos a otras víctimas. Este fenómeno se encuentra en la literatura española, bajo la pluma de varios autores, hasta el siglo XIX. Pero cuando se apodera Galdós del tema, tan sólo conserva el marco y los códigos ya no para denunciar a un grupo sino la intolerancia y el extremismo que existen en todas las confesiones; la Semana Santa pasa así de escenario de un crimen de sangre al de un crimen social.

Literatura española – Historia cultural – España – Representación – Semana Santa – crimen ritual – Lope de Vega – Gustavo Adolfo Bécquer – Benito Pérez Galdós

Abstract

For any Christian, Holy Week is the moment when the worst crime ever is committed, the deicide on Jesus Christ. As the Early Church Fathers designated Jews as responsible for His death, the Easter liturgy emphasized their guilt. From the Middle Ages there are secular stories using Holy Week as scene of a new crime that uses the same codes as those of Passion of Christ, applying them to other victims. This is a phenomenon that can be found in Spanish literature until 19th century. When Galdós takes this material, he only retains the settings and codes in order to denounce not a group but the intolerance and extremism

that exist in every religion; in his novel, Holy Week is no more the scene of a blood crime but that of a social crime.

Spanish Literature – Cultural History – Spain – Representation – Holy Week – Blood Accusation – Lope de Vega – Gustavo Adolfo Bécquer – Benito Pérez Galdós

Moment-clé du calendrier liturgique, et fondamental pour la construction du christianisme, la Semaine Sainte se caractérise par sa dimension sanglante, au sens où le sang y est très présent. Positivement, quand, lors du dernier repas, Jésus instaure le rite de l'Eucharistie en demandant à ses disciples de partager en sa mémoire la coupe de vin, qui devient coupe de son sang. Négativement, lors de la Passion, où Jésus est la victime d'un châtement qui mène à sa mort, et où le sang occupe une place prépondérante (couronne d'épines, crucifixion, flanc percé par la lance du soldat romain et dont le sang est récupéré par Joseph d'Arimathie).

Dès les premiers siècles de notre ère, cet événement fondateur reçoit une représentation ambiguë : il est certes vu comme le sacrifice volontaire de l'Agneau de Dieu, pour la rédemption des péchés de l'humanité, mais bientôt apparaît une criminalisation de la crucifixion. La mort de Jésus est un meurtre, et de la pire espèce, puisqu'il s'agit d'un déicide. Qui dit meurtre, dit coupable : ici, c'est un peuple tout entier qui est désigné à la vindicte, les Juifs. Si les Évangiles canoniques font des soldats romains les uniques responsables des outrages dont est victime Jésus de son arrestation à sa crucifixion, certains Évangiles apocryphes, comme celui de Pierre, par exemple, en donnent une tout autre version, puisque l'on y voit Pilate abandonner Jésus à Hérode, qui lui-même cède le prisonnier à la foule des habitants de Jérusalem – donc des Juifs – laquelle assume toutes les humiliations et la crucifixion habituellement attribuées aux Romains¹. La consolidation de l'accusation de déicide correspond au développement de la rhétorique antijuive des Pères de l'Église, qui répond à une nécessité concrète : se différencier, pour les chrétiens, de la religion dont ils sont issus. Le discrédit devient donc une arme assez récurrente.

À partir du IV^e siècle, au moment où le christianisme devient religion de tout l'Empire romain, sous l'impulsion de Constantin, l'antijudaïsme devient un élément de la doctrine officielle, telle que la consolident les Pères de l'Église. Dans leurs traités, ils

¹ Évangile de Pierre (fragment grec d'Akhmin) :

http://religions.free.fr/2400_apocryphes/2400_apocryphes/2402_pierre.html

peignent un portrait tout à la fois caricatural et sanguinaire des Juifs, en mettant tout particulièrement l'accent sur leur responsabilité dans la mort de Jésus. Parmi les textes rédigés à cette époque et qui nous sont parvenus, les *Six Homélie contre les Juifs* de Saint Jean Chrysostome sont des plus virulentes, puisque, outre les attaques contre les Hébreux, accusés de tous les péchés, il pose un raisonnement d'une logique irréprochable : personne ne continuerait à fréquenter l'auteur d'un crime ; comment, dès lors, côtoyer ceux qui ont commis le pire attentat qui soit, le déicide² ?

Cette rivalité haineuse se concrétise autour de la Semaine Sainte : vers la fin du premier millénaire, les accusations contre les Juifs rentrent dans la liturgie de cette période extrêmement sainte du calendrier, à travers le *Oremus et pro perfidis judaeis*³, et les Improprès⁴. Par conséquent, au cours de ces journées célébrant la Passion, la mort et la résurrection de Jésus, le sentiment anti-juif est aiguisé au sein même de l'Église, qui rappelle avec vigueur lors de l'un des moments les plus solennels, la messe du matin du Vendredi Saint, la culpabilité des Hébreux dans la mort du Sauveur.

Dans tout l'Occident chrétien, par conséquent, la Semaine Sainte devient un moment de suspicion extrême à l'encontre des Juifs qui, de plus, célèbrent, à la même période de l'année, l'une des fêtes les plus importantes de leur calendrier, cette même Pâque pour laquelle s'étaient rassemblés Jésus et ses disciples lors du dernier repas, et qui implique pour eux une différenciation alimentaire encore supérieure, puisque même leur pain est différent de celui des chrétiens, la tradition voulant que l'on ne consomme que du pain non-levé pendant les huit jours de Pessah.

Le crime rituel, de la légende urbaine au *topos* littéraire

² Saint Jean Chrysostome, *Première homélie sur les Juifs*, cité par P. Sultan, 2001, p. 107-152. Notons qu'à la même époque apparaissent dans les communautés juives européennes des récits calomnieux sur la vie de Jésus, rassemblés dans le *Sefer Toledot Yeshu*, qui en font le fils d'une prostituée et d'un brigand, entre autres.

³ *Oremus et pro perfidis judaeis* : « Prions aussi pour les Juifs perfides afin que Dieu notre Seigneur enlève le voile qui couvre leurs cœurs, afin qu'ils reconnaissent avec nous Notre Seigneur Jésus Christ. Dieu tout-puissant et éternel qui n'exclut pas même la perfidie juive de ta miséricorde, exauce nos prières que nous t'adressons pour l'aveuglement de ce peuple afin que, reconnaissant la lumière de ta vérité, qui est Jésus Christ, ils soient retirés de leurs ténèbres. ».

⁴ Série de reproches faits par Jésus à son peuple, et qui met en parallèle des événements de l'Ancien Testament avec les étapes de la Passion. Tout comme le *Oremus*, cette prière fait partie du rituel de l'office du matin du Vendredi Saint.

À partir du XI^e siècle apparaissent les premiers récits mettant en cause les Juifs dans la mort d'enfants innocents. Au départ se confondent deux événements, l'un réel, la disparition mystérieuse d'un enfant, l'autre fictif, présent dans des *exempla* rédigés par des clercs dans le but d'édifier les masses en les terrorisant. Dans ces textes, on voit, par exemple, un père juif, dont le fils s'était converti au christianisme, enterrer une hostie, et lorsqu'un prêtre creuse la terre à cet endroit, il retrouve le corps de l'enfant (Rouart, 1997, p. 69). Avec le temps, l'enfant va prendre un rôle de premier plan dans le récit, qui va servir, en se basant sur la rumeur, à élucider un fait resté obscur *via* l'accusation de meurtre rituel. Ainsi, l'enfant – chrétien – disparu sera supposé avoir été retrouvé mort, vidé de son sang, et portant ou non les stigmates d'une séance de torture, voire d'une crucifixion. L'implication des Juifs apparaît du fait d'une proximité géographique de l'endroit où le corps a été retrouvé (quelquefois même à l'intérieur de la « maison du Juif », terme générique qui apparaît de manière récurrente), à moins que la dernière fois où l'enfant a été aperçu vivant il n'ait été sur le point d'entrer dans cette même maison. À cette disparition mystérieuse est adjointe un miracle qui a permis de trouver le cadavre, soit qu'il en ait émané une lumière qui a guidé ceux qui le cherchait, soit qu'au-delà de la mort, il ait continué à chanter jusqu'à ce que sa mère l'entende et vienne le chercher.

Des récits édifiants des *exempla*, on est donc passé à des accusations beaucoup plus violentes, qui sont à mettre en relation avec les Croisades qui se déroulent à la même époque, et qui s'accompagnent de massacres d'« infidèles », juifs et musulmans. Un peu partout en Europe apparaissent donc des « chroniques des Saints Innocents », qui narrent le martyre d'enfants chrétiens enlevés et sacrifiés par des Juifs. Dans un premier temps, les meurtres rapportés semblent gratuits, comme c'est le cas pour le premier récit espagnol, celui de San Dominguito del Val, à Saragosse en 1250 : les Juifs qui enlèvent cet enfant de chœur de sept ans le torturent et lui font subir les mêmes outrages qu'au Christ avant de le découper en morceaux et de le jeter dans l'Èbre (Rouart, 1997, p. 78).

Dans un second temps, pour donner plus de force encore à l'accusation, on associe ces enlèvements et tortures à la Semaine Sainte, et ainsi les enfants, innocents comme l'Agneau de Dieu, deviennent les victimes d'une répétition du crime commis sur le Christ. On ajoute aussi une finalité rituelle à ces meurtres : le sang de l'enfant doit servir à la fabrication du pain azyme de la Pâque juive. Ainsi, à l'accusation de sacrifice

humain vient s'ajouter celle d'anthropophagie, tabou suprême pour les sociétés occidentales. Il est intéressant de noter le paradoxe de cette accusation : en effet, s'il est un aliment que les règles de la *casherout*, les normes alimentaires édictées dans le Lévitique, interdisent, c'est justement le sang, puisque la cacherisation de la viande consiste à vider entièrement l'animal du flux vital. Le choix du libelle de sang pour étayer l'accusation contre les Juifs reprend la calomnie dont avaient été victimes les chrétiens eux-mêmes au tout début de leur histoire, de la part d'auteurs romains qui avaient une lecture littérale de l'Eucharistie, et qui avait été dénoncée par Tertullien au II^e siècle (Rouart, 1997, p. 31-39).

La hiérarchie ecclésiastique donne foi à ces légendes nées du croisement de la rumeur et de l'*exemplum* en canonisant le plus souvent les enfants supposés avoir été victimes de ces maltraitances, ce qui ne fait qu'amplifier la défiance vis-à-vis des Juifs : on en trouve ainsi la trace dans les *Partidas* d'Alphonse X, qui se font l'écho de la rumeur suivant laquelle la tradition juive veut qu'ils sacrifient un enfant chrétien pour leur Pâques. Cette accusation a évidemment aussi des répercussions politiques, puisque, bien souvent, elle est suivie de pogroms, plus ou moins autorisés par les autorités en place.

De ce point de vue, il est particulièrement révélateur de remarquer que le second cas de récit d'un meurtre rituel d'enfant en Espagne se situe en 1491, aux alentours de Tolède, à une époque où ces Chroniques se font de plus en plus rares dans le reste de l'Europe. L'histoire du Saint Enfant de La Guardia s'inscrit parfaitement dans le cadre des narrations de meurtre rituel : il est dit avoir été enlevé à la veille du Vendredi Saint, flagellé, couronné d'épines et crucifié, avant que ses tortionnaires ne lui arrachent le cœur pour pratiquer des rites relevant de la magie – et qui ne sont explicités dans aucune des sources disponibles. Si cette accusation a donné lieu à un procès inquisitorial en 1491, débouchant sur la condamnation à mort de onze hommes⁵, il ne semble pas que des faits réels soient à l'origine de ce récit, conçu, au départ, comme un écho à celui de la mort de San Dominguito del Val deux siècles auparavant, mais dont les restes sont transférés à la cathédrale de Saragosse en 1496 (Rouart, 1997, p. 239-240).

⁵ Toutes les pièces du procès ont été publiées en 1887 par le père Fidel Fita dans le *Boletín de la Real Academia de la Historia*, cf. bibliographie.

Ce dernier récit surgit au moment-même où les Juifs disparaissent de la réalité quotidienne espagnole, et peuvent donc devenir, à part entière, des personnages de légende. Le temps de la littérature est arrivé.

Un des exemples les plus remarquables est la *comedia* de Lope de Vega publiée en 1617, *Comedia famosa del Niño Inocente de la Guardia*. Ce texte présente un groupe de Juifs décidés à faire le mal, grâce à de la sorcellerie pour laquelle ils ont besoin d'un cœur d'enfant chrétien. Au cours du premier acte, ils font la connaissance d'un Français qui meurt de faim et accepte de leur vendre le cœur d'un de ses enfants. Cependant, sa femme fait preuve de plus de ruse, et quand les Juifs se présentent pour récupérer leur « marchandise », elle leur montre le corps d'un enfant qui semble mort, et, sur un plateau, un cœur qu'elle leur affirme être le sien, alors qu'il s'agit en réalité de celui d'une truie. Le début du second acte voit les Juifs raconter la tromperie dont ils ont été victimes, mais étonnamment, ils ne semblent pas en avoir pris ombrage, puisque l'effet produit par le sortilège (tous les porcs qui sont venus s'abreuver au cours d'eau qu'ils avaient empoisonné au moyen du cœur et d'une hostie consacrée sont morts dans d'atroces souffrances) leur semble plein d'espoir pour leur noir dessein. Sur ces entrefaites, ils croisent la route d'un enfant égaré, Juan, qui n'a pas suivi les bons conseils de ses parents et s'est éloigné d'eux pour aller écouter des musiciens. L'un des Juifs l'attire en se faisant passer pour son oncle et en lui promettant monts et merveilles s'il accepte de l'accompagner. Décidés à lui faire subir les mêmes tourments qu'à Jésus, avant de lui prendre son cœur, les Juifs le rebaptisent Cristóbal :

Si à Juan la mort vous donnez
il semblera que vous tuez
non le Christ, mais le Baptiste [...]]
que Juan, Cristobal soit appelé
et en lui seul sera tué
le Christ en même temps que Juan⁶ (Vega, 1617, f. 259)

Ils décident d'attendre le Vendredi Saint pour lui faire subir la Passion ; l'acte III est une scène de théâtre dans le théâtre, où l'on fait jouer à l'enfant le rôle du Christ :

⁶ « Pero, fi a Iuan muerte days/ parecera, que matays./ no â Chrifto, sino al Bautifta [...]] Chriftoal fe llame Iuan./ y en vno fe matarán./ â Chrifto, y â Iuan tambien ». [Toutes les traductions, sauf indication contraire, sont de l'auteur de [l'article](#)].

depuis l'arrestation au Mont des Oliviers jusqu'à la crucifixion, où on lui arrache le cœur pour le saler, en passant par la flagellation, dont l'enfant ne sent que trois des cinq mille coups de fouet qui lui sont administrés, le chemin de croix... Cette brève pièce s'achève sur l'intervention d'anges descendus du ciel qui libèrent l'enfant et l'emmènent à la droite du Père.

Le récit du martyr du petit Juan est très fidèle à la tradition médiévale : il fonctionne comme un *exemplum* au sein de la *comedia*, dont les premières scènes présentaient les Rois Catholiques en train de décider de l'expulsion des Juifs ; saint Dominique de Guzman apparaissait ensuite en rêve à la reine assoupie, pour la conforter dans sa décision, songe qu'Isabelle s'empressait d'aller raconter à Ferdinand, juste avant que ne commence réellement l'action. Dès lors, l'histoire du Santo Niño de la Guardia apparaît comme une illustration de l'« aveugle infamie » dénoncée par saint Dominique au début de la pièce⁷. Cela rappelle aussi le fait que cette variante spécifiquement espagnole du crime rituel est apparue en 1491, et a donc participé à la justification, en son temps, de l'Édit d'expulsion des Juifs. Ceux qui sont représentés par Lope se caractérisent, d'une part, par une cruauté gratuite, à la limite du sadisme, motivée par une haine inexplicable – et inexplicable – envers les chrétiens. Il semble que leur seule appartenance religieuse suffit à justifier cette aversion doublée de volonté de faire le mal, les rendant ainsi pareils à des démons sans âme. D'autre part, on trouve chez eux une volonté blasphématoire évidente, qui leur fait attendre une date symbolique pour faire subir sa passion à l'enfant. Ces personnages restent tout à fait superficiels, sont des types sans épaisseur, monolithiques tout au long de la pièce, à l'exception de quelques-uns dont la violence est ébranlée par la sérénité de l'enfant pendant son supplice. Les Juifs ne sont caractérisés que par une cruauté qui est à mettre en rapport avec l'accusation de déicide qui pèse sur leurs épaules depuis seize siècles. Lope reprend donc un mythe préexistant en le combinant avec l'histoire récente de l'Espagne – la présence des Rois Catholiques – et sa représentation des Juifs s'inscrit dans une tradition littéraire médiévale, qui se voit ici prolongée.

On peut être un peu plus surpris de voir réutilisée cette légende urbaine dans la seconde moitié du XIX^e siècle, sous la plume de Gustavo Adolfo Bécquer. En 1864

⁷ « Hazed un edito luego/ que en breue termino falgan/ porque la limpieça quede/ libre de fu ciega infamia » (Vega, 1617, f. 249r)

paraît en effet *La rosa de pasión*, qui relate en quelques pages le sacrifice de la juive tolédane Sara Leví, tuée par ses coreligionnaires à l'instigation de son père. Dans cette *Leyenda* se détachent trois personnages : Sara, son père Daniel Leví, et un membre de la communauté juive de Tolède venu instiller le doute dans l'esprit de Daniel. Ce dernier est présenté dans les premières lignes avec les traits les plus caricaturaux :

C'était un Juif rancunier et vindicatif, comme tous ceux de sa race, mais plus qu'aucun autre trompeur et hypocrite. Il était, d'après les rumeurs qui couraient dans le peuple, à la tête d'une immense fortune [...]. Ses lèvres fines et presque inexistantes s'étiraient à l'ombre de son nez démesuré et crochu comme le bec d'un aiglon⁸. (Bécquer, 1864)

Sa fille, en revanche, cumule toutes les qualités de l'Orientale telle que la rêve l'Occident chrétien tout au long du XIX^e siècle⁹ :

Sara était un prodige de beauté. Elle avait de grands yeux bordés par l'ombre de ses cils noirs, au fond desquels brillait la petite lueur de sa pupille ardente, telle une étoile dans le ciel d'une nuit obscure. Ses lèvres, d'un rouge intense, semblaient avoir été habilement taillées dans un foulard pourpre par les mains invisibles d'une fée. Sa peau était blanche, pâle et transparente comme l'albâtre de la statue d'un sépulcre¹⁰. (Bécquer, 1864)

Ces deux descriptions physiques placent donc d'emblée le récit dans un cadre quasi légendaire, puisque les deux personnages principaux apparaissent comme des types littéraires, le Juif fourbe et la belle Juive.

Le fait que son père la maintienne cachée, enfermée dans la maison, ne fait qu'augmenter son mystère et donc exciter la convoitise. C'est un prétendant éconduit qui, croyant prêcher le faux pour accélérer la décision du père, dévoile la vérité en affirmant à Daniel que sa fille est amoureuse d'un chrétien. Le vieil homme, qui se

⁸ « Era este judío rencoroso y vengativo, como todos los de su raza; pero más que ninguno, engañador e hipócrita. Dueño, según los rumores del vulgo, de una inmensa fortuna [...]. Sus labios, delgados y hundidos, se dilataban a la sombra de su nariz desmesurada y curva como el pico de un aguilucho. »

⁹ Voir Éric FOURNIER, 2011, *La « belle Juive »*. D'Ivanhoé à la Shoah, Seyssel, Champ Vallon, tout particulièrement le chapitre 2 « Une beauté sublime », p. 39-61.

¹⁰ « Sara era un prodigio de belleza. Tenía los ojos grandes y rodeados de un sombrío cerco de pestañas negras, en cuyo fondo brillaba el punto de luz de su ardiente pupila, como una estrella en el cielo de una noche oscura. Sus labios, encendidos y rojos, parecían recortados hábilmente de un paño de púrpura por las invisibles manos de un hada. Su tez blanca, pálida y transparente como el alabastro de la estatua de un sepulcro. »

pense bafoué, réclame alors une réunion de la communauté le soir même pour l'aider à statuer sur le châtement à infliger à sa fille.

Le début de la deuxième partie du conte ajoute un topique de plus à la narration, en l'inscrivant dans la tradition littéraire des Pâques sanglantes :

C'était la nuit du Vendredi Saint, et les habitants de Tolède, après avoir assisté à l'office des Ténèbres dans leur magnifique cathédrale, venaient de s'abandonner au sommeil ou rappelaient au coin du feu des contes tels que celui du *Christ de la Lumière*, qui, alors que des Juifs l'avaient dérobé, laissa un filet de sang qui permit de découvrir le crime, ou l'histoire du *Saint Enfant de la Garde*, auquel les implacables ennemis de notre foi firent subir à nouveau la cruelle Passion du Christ¹¹. (Bécquer, 1864)

La suite de l'action voit Sara découvrir un complot mené par ses coreligionnaires qui, dans une église désaffectée de l'extérieur de la ville, s'affairent à qui, dresser une croix, qui aplatir des pointes de clous, qui tresser une couronne d'épines, dans l'idée, apparemment, d'infliger en ce soir de Vendredi Saint, la Passion à un chrétien. Effrayée de voir confirmées les accusations qu'elle pensait mensongères, Sara se précipite, avoue son amour pour un chrétien et son intention de se convertir, provoquant ainsi la fureur de son père qui décide qu'elle sera, finalement, la victime du crime rituel qu'il s'apprêtait à commettre en compagnie des siens, après des nuits de préparation¹².

Contrairement à ce qui se passait dans la pièce de Lope, on échappe cette fois-ci à la description des sévices, une ellipse nous amenant au matin suivant, lorsque Daniel entame sa journée de travail, semblable à toutes les autres, à cette exception près, qu'à compter de ce jour, on ne vit plus jamais s'ouvrir les fenêtres de Sara. En revanche, on aura retrouvé tout au long du conte un certain nombre d'éléments communs : les personnages de Juifs sont tout aussi monolithiques qu'au XVII^e siècle, ils n'ont aucune épaisseur psychologique, aucune nuance, ils incarnent une méchanceté gratuite et, pour ainsi dire, intrinsèque. Le meurtre de Sara (qui débouche sur un miracle : sur sa tombe

¹¹ « Era noche de Viernes Santo, y los habitantes de Toledo, después de haber asistido a las tinieblas en su magnífica catedral, acababan de entregarse al sueño, o referían al amor de la lumbre consejas parecidas a la del *Cristo de la Luz*, que robado por unos judíos, dejó un rastro de sangre por el cual se descubrió el crimen, o la historia del *Santo Niño de la Guarda* [sic], en quien los implacables enemigos de nuestra fe renovaron la cruel Pasión de Jesús. »

¹² Le nocher qui fait traverser le Tage à Sara, comme il l'a fait pour un très grand nombre de Juifs ce soir-là, apparemment, lui dit qu'il semble que ce sera la dernière nuit qu'ils se réunissent (« Parece que esta noche será la última que se reúnen »).

pousse une fleur qui porte « tous les attributs du martyr du Sauveur¹³ ») peut être vu comme une nouvelle variation autour de la légende du crime rituel. Certes, le supplice infligé ne pouvait se dérouler qu'à ce moment précis du calendrier liturgique, sur lequel le narrateur revient à plusieurs reprises, de manière insistante, en soulignant des éléments évocateurs pour son lectorat : Vendredi Saint, office des Ténèbres, cloches qui sonnent à toute volée le samedi matin, tir d'arbalètes sur des mannequins de paille représentant Judas¹⁴ (ce qui est présenté comme une tradition tolédane, voire castillane). Toutefois, le conte présente deux écarts principaux par rapport à la représentation traditionnelle du crime rituel : d'une part, le sacrifice de l'innocente ne sert pas à des actes de sorcellerie, ni ne donne lieu à une certaine forme de cannibalisme, telle que pouvait être interprétée l'accusation d'utiliser le sang d'un enfant pour la fabrication du pain azyme. D'autre part, cet assassinat n'est pas un événement amené à se répéter : il s'agit d'une vengeance à motif religieux. Un chrétien a séduit une juive, la communauté fait bloc autour du père bafoué pour punir l'outrage, d'une manière tout à fait symbolique : en prévoyant de le châtier en imitant la Passion du Christ à la date à laquelle on en célèbre le souvenir. La vengeance change d'objet en cours de route, prenant alors l'aspect d'un sacrifice humain, dont Sara devient la victime plus ou moins consentante, puisque, ainsi, elle entre de plain-pied dans la religion qu'elle a choisi d'embrasser : à peine convertie, la voici déjà martyre. La Semaine Sainte n'est donc pas la cause du crime, comme c'était le cas dans les représentations antérieures, mais la scène sur laquelle il se déroule.

Bécquer a fait paraître cette *Légende* dans *El Contemporáneo* à l'occasion du Jeudi Saint de l'année 1864. On peut donc considérer qu'il s'agit d'un texte de circonstance, à l'occasion de la dernière édition du journal pour la semaine, la presse interrompant ses parutions du vendredi au dimanche de la Semaine Sainte. Faut-il voir dans les portraits caricaturaux de juifs dressés par Bécquer, et dans le récit de leur crime, les traces d'un antijudaïsme religieux, traditionnel ? Cela semble douteux. Il paraît plus probable que

¹³ « Cuentan que algunos años después un pastor trajo al arzobispo una flor hasta entonces nunca vista, en la cual se veían figurados todos los atributos del martirio del Salvador; flor extraña y misteriosa que había crecido y enredado sus tallos por entre los ruinosos muros de la derruida iglesia. Cavando en aquel lugar y tratando de inquirir el origen de aquella maravilla, añaden que se halló el esqueleto de una mujer, y enterrados con ella otros tantos atributos divinos como la flor tenía » (Bécquer, 1864).

¹⁴ « los honrados vecinos de Toledo se entretenían en tirar ballestazos a los judas de paja, ni más ni menos que como todavía lo hacen en algunas de nuestras poblaciones » (Bécquer, 1864).

sa seule intention ait été littéraire, en jouant autour d'un motif déjà ancien, et connu de ses lecteurs. Bécquer, avec cette légende, fait comme les Tolédans dans l'extrait cité plus haut, il narre « un conte », « une fable » (*conseja* dans le texte espagnol), comme le sont l'histoire du *Cristo de la Luz* ou du *Santo Niño de la Guardia*. Le crime rituel est ici une note folklorique, circonstancielle, dans un récit centré en réalité sur un autre topique, celui de Shylock et de bien d'autres pères juifs de la littérature, qui s'opposent à leur fille au sujet de leur prétendant, quitte à les vendre, les renier ou les tuer si elles ne se plient pas à leur volonté (Fournier, 2011, p. 75-78).

Du crime religieux au crime social : la Semaine Sainte dans *Gloria*, de Benito Pérez Galdós (1877)

Gloria est, sans aucun doute, un roman passionnant pour notre étude. La seconde partie de ce roman à thèse¹⁵ – et à charge – suit le déroulement de la Semaine Sainte, du dimanche des Rameaux au dimanche de Résurrection¹⁶. L'histoire narrée par ce roman riche en symboles est la suivante : dans la première partie, publiée au début de l'année 1877, un naufrage jette sur les côtes de Ficóbriga, bourgade fort chrétienne de la côte nord de l'Espagne, un jeune homme étranger inconnu, mais qui semble de bonne famille, raison pour laquelle on le confie à la famille Lantigua, qui est l'une des plus respectées de la petite ville. Ce naufragé s'avère être anglais, il s'appelle Daniel Morton et, comme il fallait s'y attendre, il s'éprend de la fille unique de don Juan Crisóstomo de Lantigua, Gloria, qui le lui rend bien. Toute la famille – y compris don Ángel, l'oncle de Gloria qui, à ce moment, est encore évêque – a pris Daniel pour un protestant, et imagine donc qu'il sera simple d'arranger le mariage entre ces deux chrétiens. Mais coup de tonnerre final : on découvre que le jeune Anglais, en réalité, est juif, nouvelle qui foudroie littéralement don Juan de Lantigua, qui meurt alors que Daniel, réprouvé, s'enfuit vers sa terre natale.

¹⁵ Cette lecture de *Gloria* comme roman à thèse a été remise en question par Brian J. Dendle, mais le roman s'appuie sur tant de symboles que l'on ne peut l'écarter complètement au profit d'un « roman de personnages ». Voir DENDLE, Brian J., 1980, « Perspectives of judgment: a reexamination of *Gloria* », *Anales galdosianos*, año XV, p. 23-42.

¹⁶ Pour l'utilisation du temps liturgique dans le roman, voir ZAMORA, Charles A., 1963, « Tiempo cíclico : estructura temporal en *Gloria* de Galdós », *Hispania*, 46-3, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, p. 465-470.

La deuxième partie, qui nous intéresse pour cette étude, se déroule une dizaine de mois après la mort de don Juan. Gloria vit recluse dans la maison paternelle, sous la tutelle de sa tante, Serafina, et de son oncle le plus jeune, Buenaventura. Don Ángel, lui, est devenu cardinal. Le déroulement des trente-trois chapitres suit la dernière semaine de vie de Gloria, entre le dimanche des Rameaux où elle décide de sortir de chez elle pour se rendre à la première messe de la Semaine Sainte, et l'aurore du dimanche de Gloire, où elle expire au moment-même où les cloches célèbrent la résurrection du Christ. Cette deuxième époque du roman narre donc la passion, au sens christique, de Gloria, qui débouche sur une mort sans espoir de résurrection. L'événement déclencheur de la déchéance finale est le retour de Daniel, qui pénètre à cheval dans Ficóbriga au moment même où se déroule la procession des Rameaux. Au contraire de l'entrée de Jésus dans Jérusalem, célébrée ce jour-là, celle de Daniel n'a rien de joyeuse puisqu'au contraire, elle sème la panique et se termine de manière parodique, avec la dispersion de la foule et la quasi destruction des différentes sculptures des *pasos* (Pérez Galdós, 1998, p. 283-284). Les jours suivants vont voir s'affronter l'amour des deux jeunes gens, la norme sociale et l'intolérance religieuse, qui semble être la chose la mieux partagée au monde.

En effet, si Daniel est revenu à Ficóbriga, c'est pour épouser Gloria et ainsi la tirer de la situation d'ignominie dans laquelle leur liaison – et ses conséquences, à savoir la naissance d'un enfant, ce que l'on n'apprend qu'au chapitre 18, intitulé « *Pasión, sacrificio, muerte* » – l'ont plongée. Et ce mariage doit évidemment passer par sa conversion au christianisme, dont les conditions ont été pactées à l'avance avec Buenaventura et Ángel, les deux oncles de Gloria. C'est là qu'interviennent les représentants de la norme sociale et de l'intolérance religieuse.

Les bonnes âmes de Ficóbriga, celles qui se présentent elles-mêmes comme l'élite du bourg, incarnent la norme sociale. Trois d'entre elles se détachent particulièrement : Teresita « la Monja », épouse du maire, Juan Amarillo ; Isidorita, « celle du Fouet¹⁷ » (du nom d'un pré que possédait son père), épouse de Bartolomé Barrabás, le libre-penseur du lieu ; et Romualda. Dès leur première apparition, au chapitre 4 (intitulé « Les amies du Sauveur »), on voit que leur principale occupation est d'observer ce qui se passe chez les Lantigua – qu'elles jaloussent – et tout particulièrement ce qui a trait à

¹⁷ « la del Rebenque »

Gloria. Tout au long de la deuxième partie, elles critiquent les prétentions à l'honorabilité de la famille de la jeune femme, qu'elles considèrent définitivement entachée par le péché qu'elle a commis en s'éprenant d'un hérétique, et en provoquant ainsi la mort de son père¹⁸. Lorsque Daniel revient pour se convertir, elles refusent de croire en la sincérité de ses intentions, et pressentent qu'il s'agit là d'un arrangement pour sauver les apparences et permettre à Gloria de récupérer son statut social en autorisant son mariage avec le jeune Anglais :

Se convertir ?, s'exclama Teresita avec rancœur. Mais que vous êtes bêtes ! Vous y croyez vraiment ? Pas moi. Par Juan je sais que cette histoire de conversion est une farce organisée par Venturita. Il ne manquait plus que cela... Cela lui plairait bien, à cette sainte nitouche, qui fait l'idiote à la demande, pour se marier et retrouver son honneur... Ça non ! Quand on a commis certaines fautes, on est obligé de les payer. Si les méchants étaient récompensés, quel détestable exemple cela serait pour les bons ! Plus personne ne voudrait être bon, n'est-ce pas ? [...] Enfin bon, cette famille, vraiment... ! Mais quelle famille ! Et écoutez-les... Oh ! Ah !... La très noble, l'immaculée, la céleste famille Lantigua, la gloire de Ficóbriga... Mais dans quel monde vivons-nous !¹⁹ (Pérez Galdós, 1998, p. 394-395)

Ces trois femmes incarnent donc dans le roman une véritable censure liée aux conventions sociales et aux apparences, bien plus qu'à un véritable sens moral. L'une d'entre elles regrette ainsi que, malgré sa faute, Gloria continue d'être un modèle pour les jeunes filles de Ficóbriga, raison pour laquelle elle désire son ostracisme :

¹⁸ [la señora de Amarillo :] « Todavía no sale de la casa –dijo, cual si contestara a una pregunta que nadie le había hecho.

- ¿Quién?

- La señorita Gloria.

- Hace bien –afirmó la del Rebenque–. Su vergüenza es mucha.

- ¡Qué mimitos!... ¿También tiene vergüenza de venir a la iglesia? ¿No está ya convencida de que no puede casarse?... ¿A qué aspira?... ¿Piensa que en Ficóbriga se le seguirá teniendo el amor que siempre merecieron los Lantiguas? ¿Creerá conservar la responsabilidad del difunto don Juan, a quien mató con sus liviandades? Por supuesto que la niña conservará su orgullito, y cuidado cómo se pone en duda que es la primera persona del pueblo. » (Pérez Galdós, 1998, p. 258)

¹⁹ « ¡Convertirse! –exclamó Teresita en tono de rencor–. ¡Qué tontas sois! ¿Creéis tal cosa? Yo, no. Por Juan sé que eso de la conversión es una farsa de Venturita. Pues no faltaba más... Eso querría la mimosa, la tonta de encargo, para casarse y recobrar su honor... ¡Oh!, no; cuando se han cometido ciertas faltas es fuerza pagarlas. Si los malos fueran recompensados, ¡qué detestable ejemplo para los buenos! Nadie querría ser bueno, ¿verdad? [...] ¡Vamos, digo que esa familia...! ¡Pero qué familia! Y óigales usted... ¡Oh! ¡Ah!... La nobilísima, la immaculada, la celestial familia de Lantigua, la gloria de Ficóbriga... ¡En qué mundo vivimos! ».

- Partir au couvent, c'est ce que cette fille aurait de mieux à faire – dit la Gouvernante avec une conviction énergique.
- Évidemment..., partir au couvent, s'en aller d'ici et que nous n'entendions plus jamais parler d'elle jusqu'à la fin de nos jours... Il faut que cette femme, qui est un scandale pour Ficóbriga, parte d'ici. Quel exemple pour la jeunesse, pour les jeunes filles tendres et honnêtes de ce village honorable ! Moi-même cela m'horripile d'entendre mes nièces parler du malheur de mademoiselle Gloria, et quel dommage que mademoiselle Gloria ait fauté, belle comme elle est, mademoiselle Gloria, et comme elle s'habillait bien, mademoiselle Gloria, et quelles aumônes elle donnait, mademoiselle Gloria.
- C'est un scandale, n'en doutons pas²⁰. (Pérez Galdós, 1998, p. 396)

Galdós souligne tout particulièrement l'hypocrisie qu'induit leur souci du qu'en-dira-t-on et des apparences en introduisant dans l'intrigue la mère de Daniel, Esther Espinoza de Morton. Celle-ci arrive pendant la procession du Jeudi Saint, et est hébergée, de même que son fils, par la femme de Barrabás, Isidorita. Dans un premier temps, les trois commères se retrouvent pour médire de « la Juive ». Très rapidement cependant, les manières de celle qu'elles identifient comme appartenant à la haute bourgeoisie, les amènent à changer radicalement d'opinion, d'autant qu'elle s'adresse à elles sur un pied d'égalité, abolissant ainsi toute différence sociale – au profit, bien sûr, des trois Espagnoles. Dès lors, celles-ci ne tarissent plus d'éloges sur Esther, et trouvent tout naturel de la recevoir chez elles, toute juive qu'elle soit :

Elle viendra demain chez moi. Il faut que je prépare Juan, il ne s'agirait pas qu'il commette un impair... Ça n'a pas de sens d'être à ce point à cheval sur la religion. Quelle bêtise ! Une personne peut avoir chez elle les croyances qui lui semblent bonnes, et être bonne et aimable... Nous n'allons pas jeter des pierres pour des questions religieuses... Ce serait manquer de civilité. On a bien raison de dire que notre pays est très arriéré²¹. (Pérez Galdós, 1998, p. 400)

²⁰ « -Lo mejor que puede hacer la niña es meterse en un convento –dijo la Gobernadora con enérgica convicción.

- Es claro..., meterse en un convento, salir de aquí y que no volvamos a oír hablar de ella en lo que nos queda de vida... Es preciso que esa mujer, que es el escándalo de Ficóbriga, se marche de aquí. ¡Qué ejemplo para las muchachas tiernas y honestas de este honrado pueblo! Yo me horripilo cuando oigo a mis sobrinas hablar de la desgracia de la señorita Gloria, y que es una lástima que la señorita Gloria se haya perdido, de lo guapa que es la señorita Gloria, de las modas que utilizaba la señorita Gloria y de las limosnas que hacía la señorita Gloria.

- No hay duda de que es un escándalo. »

²¹ « Mañana irá a mi casa. Necesito preparar a Juan, no sea que cometa una gansada... No se debe llevar el puntillo de religión a tales extremos. ¡Qué tontería! Una persona puede tener sus creencias allá como Dios le da a entender, y ser buena y amable... No vamos a tirar piedras por la fe... Sería una falta de civilización. Bien dicen que este país está muy atrasado. »

On le voit donc, il a suffi que se présente une personne dont l'appartenance sociale est convoitée par ces femmes pour que tous leurs préjugés d'ordre religieux passent au second plan, quitte à les mettre en porte-à-faux avec les convictions affirmées peu de temps auparavant, ou à aller à l'encontre des conventions socio-religieuses : Teresita reçoit Esther Espinoza avec faste l'après-midi même du Vendredi Saint, événement qui fait disparaître « de la bourgade jusqu'à la dévotion propre à ce jour de grand deuil... » (Pérez Galdós, 1998, p. 407). C'est la classe sociale qui prime, et les apparences qui l'accompagnent. On comprend alors que tout le fiel déversé sur Gloria est le fruit de la jalousie qu'elles ressentent aussi bien envers la jeune fille elle-même, que l'on surnommait, jusqu'à sa chute, la « perle de Ficóbriga », qu'envers sa famille. Teresita la Monja ne tolère pas que son mari, Juan Amarillo, qui est le maire, soit l'objet d'une considération moindre que les Lantigua, qui représentent la vieille noblesse locale. L'acharnement contre Gloria relève de la vengeance sociale, l'insatisfaction face à des aspirations de grandeur.

Cependant, si Teresita, Isidorita et Romualda, en charge de la censure morale dans le roman, désirent voir Gloria exclue de la communauté villageoise, le mépris dont elles font preuve à son égard n'affecte pas directement l'évolution du personnage, car elles n'apparaissent que comme un contrepoint comique (Galdós déploie une ironie mordante dans les descriptions) au drame qui se joue au cours de cette semaine sainte.

Il en va bien autrement pour les deux figures qui incarnent l'intolérance religieuse, Serafina de Lantigua et Esther Espinoza de Morton. La première, depuis qu'elle a accouru au chevet de sa nièce, n'aspire qu'à une chose : la convaincre de rentrer dans les ordres, ce qui est son idéal de vie. À ses yeux, le péché de sa nièce ne connaîtra pas de rémission sans le sacrifice du monde, tant il dépasse l'entendement « aucune autre chute ne peut lui être comparée, en dehors de celle de Satan²² » (Pérez Galdós, 1998, p. 235), affirme-t-elle ainsi à son frère Buenaventura, qui, au contraire, cherche à faire revenir sa nièce vers la vie, entre autres en essayant de régler sa situation maritale. Serafinita est présentée par le narrateur comme « une sorte de candidate à la perfection chrétienne » (Pérez Galdós, 1998, p. 384), ce qui passe par un travail de conversion des pécheurs de son entourage. On sait, dans les premières pages de la deuxième partie,

²² « [...] ni hay otra caída que a ésta se iguale, como no sea la de Satanás ».

qu'elle a déjà accompli ce labeur avec son mari, libertin et coureur, dont l'agonie finale lui a permis de se venger « conformément à l'idée évangélique tellement ancrée dans son âme ; c'est-à-dire qu'elle l'étouffa à force de démonstrations d'affection, le gifla à coup de petites attentions et le cloua sur la croix de la sollicitude et de la tendresse les plus douces²³ » (Pérez Galdós, 1998, p. 232). Tout au long des huit jours que couvre la deuxième partie de *Gloria*, on assiste à quatre conversations, qui en général occupent un chapitre complet, entre la tante et sa nièce, dans lesquelles la première tente de convaincre la seconde de se retirer au couvent (chapitre 7, « Tía y sobrina », p. 270-275 ; chapitre 18, « Pasión, sacrificio, muerte », p. 352-358 ; chapitre 19, « Espinas, clavos, azotes, cruz », p. 359-366 ; chapitre 21, « Jueves Santo », p. 375-382). Dans un premier temps, Gloria est très réticente, car elle pense avoir déjà réalisé un grand sacrifice (en renonçant à élever elle-même son fils, fruit de ses amours avec Daniel, et dont on n'apprend l'existence que bien plus tard), mais pour Serafina ce n'est jamais suffisant. Son discours est rempli d'images morbides, mortifères : le couvent est, d'après elle, l'« idée chrétienne de la mort sociale, qui est la salvation de l'âme » (p. 273) ; la faute de Gloria exige un châtement aussi dur que celui qu'a souffert Jésus : « veux-tu te repentir ? Eh bien il n'y a pas de rédemption sans passion ni croix. [...] Il te faut à tout prix une croix, une croix très lourde, car ta faute a été gigantesque²⁴ » (p. 362) ; sa conception du christianisme est sacrificielle : « il est indispensable d'arracher de ton cœur la fibre la plus sensible, de jeter ton diamant le plus précieux, de tuer ce qui est grand, ce que tu aimes, ce à quoi tu tiens, de plonger une épée au plus profond de toi-même, de pleurer des torrents de larmes, de souffrir, de beaucoup souffrir et de souffrir toujours. C'est là la clef du christianisme, ma mie²⁵ » (p. 362). Le narrateur finit par émettre une opinion sur cette obsession de Serafina pour la douleur et le suicide social auquel elle encourage sa nièce : « Pour juger Serafinita et la condamner pour [le zèle excessif qu'elle met en toute chose], il faudrait que Dieu reprenne son Décalogue pour le promulguer à nouveau en y ajoutant un onzième article qui dirait 'Tu ne comprendras

²³ « [viendo llegar la ocasión propicia de su venganza, tomóla] con arreglo a la idea evangélica, tan arraigada en su alma; es decir, que le abrumó a cariños, le abofeteó con cuidados y le clavó en la cruz de la más dulce solicitud y ternura »

²⁴ « ¿Quieres ser redimida ? Pues no hay redención sin pasión ni cruz... [...] Necesitas irremisiblemente una cruz, pero una cruz pesada, porque tu culpa ha sido enorme. »

²⁵ « Es forzoso arrancar del corazón la fibra más sensible, arrojar la joya de más precio, matar lo grande, lo querido y lo entrañable, meter la espada en lo más hondo, llorar mares de lágrimas, padecer, padecer mucho y siempre padecer. Ésta es la clave del cristianismo, amor mío. »

pas de manière tordue l'amour de Moi' »²⁶ (Pérez Galdós, 1998, p. 376). La condamnation, pleine d'ironie, est évidente, et montre que pour Galdós, celle qui s'affirme comme la disciple la plus obéissante de la doctrine chrétienne est loin de s'y conformer le mieux.

Cependant, au fil de la semaine, la santé mentale et physique de Gloria, déjà chancelante, s'altère, et elle finit par se rendre aux arguments de sa tante, en deux fois : une première fois le Jeudi Saint, après que ses escapades nocturnes pour rendre visite à son fils ont été découvertes ; une deuxième fois le Samedi Saint, quand Juan Amarillo vient, à la demande d'Esther Espinoza et sur un prétexte fallacieux, arrêter Daniel, qui est sur le point d'abjurer la foi mosaïque. Lorsque Gloria accepte de partir au couvent, sa mort au monde a toutes les apparences d'une mort physique : « Gloria souriait et en même temps sa pâleur prenait des teintes cadavériques [...] ; ce lugubre sourire sur son visage faisait le même effet que les fleurs en tissu dont on orne les enfants morts. [...] Son visage prit l'aspect taciturne et sérieux qui caractérise les morts²⁷ » (Pérez Galdós, 1998, p. 439-442). On peut donc considérer que Serafina, sous des abords évangéliques, est l'une des principales responsables de la fin de Gloria, puisque c'est son intransigeance quant aux sentiments maternels de Gloria qui amène cette dernière à s'échapper de chez elle, la nuit, pour voir son enfant, ce qui, ajouté à sa faiblesse mentale, débouche sur une maladie mortelle. Cela justifie que le narrateur affirme, lorsque se manifeste sa joie d'avoir enfin convaincu Gloria, que « nous ne donnerons pas à cette sainte femme le nom qu'elle mérite et qui la caractérise le mieux si nous ne l'appelons pas le *Méphistophélès du Ciel*²⁸ » (Pérez Galdós, 1998, p. 435), mêlant ainsi en un oxymore le Diable et le Bon Dieu.

La responsabilité de la mort de Gloria est partagée avec l'autre incarnation de l'intolérance, en la personne d'Esther Espinoza, la mère de Daniel. Comme son mari, elle descend d'une famille juive espagnole, et peut remonter sa lignée jusqu'à son dernier ancêtre ayant vécu dans la Péninsule (Pérez Galdós, 1998, p. 408). À la

²⁶ « Para juzgar a Serafinita y condenarla por esto [el celo exagerado que pone en todas las cosas], sería preciso que Dios recogiese su Decálogo y lo volviese a promulgar con un artículo undécimo que dijese: 'No entenderás torcidamente el amor de Mí' ».

²⁷ « Gloria sonreía y al mismo tiempo su palidez tomaba un tinte cadavérico [...]. Aquella lúgubre sonrisa [...] en su rostro hacía el efecto de las flores de trapo con que se adorna a los niños muertos. [...] Tomó su cara la taciturna seriedad de los muertos ».

²⁸ « No daremos a la santa señora un nombre verdaderamente propio y característico, sino la llamamos el *Mefistófeles del Cielo* ».

différence du stéréotype, déjà en vogue à l'époque où Pérez Galdós écrit son roman, et qui veut que les Sépharades éprouvent un amour indéfectible pour l'antique mère-patrie, Esther, elle, la hait de tout son cœur (Pérez Galdós, 1998, p. 409). D'un point de vue religieux, elle ne se caractérise pas par une ferveur exagérée. En revanche, elle est jalouse de tout ce qui relève de son lignage. Son fils l'affirme : « son fanatisme n'est pas religieux, mais de race » (Pérez Galdós, 1998, p. 456). Les arguments dont elle se prévaut pour le convaincre de renoncer à son projet de conversion ont trait à la fidélité à ses origines, et au respect que Daniel doit à ses ancêtres, bien plus qu'à des questions de foi, ce qu'il lui fait d'ailleurs remarquer (Pérez Galdós, 1998, chap. 27, « La madre y el hijo », p. 411-416). Tout comme Serafinita, Esther développe une rhétorique fondée sur la mort. Pour elle, la décision de conversion de Daniel signifie sa mort aux yeux des siens. Elle est venue tenter de le sauver, pour ne pas perdre le dernier enfant qui lui reste. Tous les stratagèmes sont bons à ses yeux pour arriver à ses fins, jusqu'à la calomnie. Alors même que l'accusation de « crime contre l'autorité paternelle » qu'elle porte contre lui signifie sa mort sociale, elle considère que c'est en la proférant qu'elle donne une deuxième fois la vie à son fils (Pérez Galdós, 1998, p. 436). Et c'est l'intolérance religieuse qui motive ses actes, qui donne l'estocade fatale à Gloria, achevant ainsi le travail de Serafina.

Gloria est donc sacrifiée sur l'autel de la norme sociale et religieuse, car son union avec Daniel est intolérable pour les tenants de la morale sociale autant que pour les défenseurs intransigeants de l'orthodoxie religieuse, quelle qu'elle soit. D'une certaine manière, les causes de sa mort se rapprochent de celles qui, objectivement, motivèrent la condamnation de Jésus : perturbation de l'ordre public et religieux. Les femmes dans leur ensemble incarnent l'intolérance, alors que quelques hommes se distinguent par leur ouverture d'esprit (on pense tout particulièrement à la profession de foi de Buenaventura au chapitre 11 : Pérez Galdós, 1998, p. 307-308), jusqu'à don Ángel, l'oncle archevêque de Gloria, qui est prêt à une conversion d'apparence par amour pour sa nièce. La Passion de Gloria, qui reprend de manière symbolique les étapes de celle du Christ, dure plus longtemps et surtout ne semble pas porteuse de la même espérance que celle que narrent les Évangiles : la mort de Gloria, au petit matin du jour de la Résurrection, signifie la victoire des forces obscurantistes. Tous lamentent sa disparition, mais immédiatement tous les protagonistes se dispersent, et l'épilogue nous

apprend que quelques années plus tard, le souvenir de la « perle de Ficóbriga » s'est complètement effacé dans le village. La seule note d'espoir vient de l'enfant Jésus, fils de la jeune Espagnole et de l'Anglais, auquel s'adressent les toutes dernières lignes du roman, rappelant sa double prédestination : il est le fruit de la réconciliation du judaïsme et du christianisme, et porte un nom qui lui donne trente-trois ans pour « faire de grandes choses²⁹ » (Pérez Galdós, 1998, p. 471).

La Semaine Sainte et son poids symbolique deviennent ainsi, dans le roman de Galdós, le cadre d'une dénonciation virulente du fanatisme religieux et de l'intolérance. En choisissant le moment le plus sacré du calendrier liturgique chrétien, et qui en est aussi le plus sanglant, le romancier souligne l'idéologie mortifère de ceux qui se présentent comme les croyants les plus zélés. Alors que, dans un premier temps, de nombreux indices pourraient faire penser que l'on va lire une énième variation folkloriste autour de la Semaine Sainte, puisque tous les acteurs sont en place (Juifs, chrétiens, Barrabas, Caïphe – surnom du fossoyeur du village,...), on découvre finalement une charge virulente contre la religion prise dans ce qu'elle a de plus routinier et de moins spirituel. Sous la plume de Pérez Galdós, les seuls personnages dignes de respect sont ceux pour lesquels la religion relève de la croyance personnelle, et non de la mise en scène sociale. Au moment où Galdós publie *Gloria*, la question de la place de l'Église dans la société espagnole se pose avec une acuité toute particulière : la Constitution de la Restauration a réaffirmé le caractère catholique, apostolique et romain de la nation espagnole, reléguant toutes les autres pratiques religieuses au domaine privé (article 11), tandis que la loi Orovio (1876) interdit la divulgation dans l'enseignement d'idées non conformes au dogme catholique. On peut ainsi concevoir ce roman comme la réponse de Galdós à cette mainmise, à ses yeux archaïque, de la religion sur les esprits et la société. Utiliser l'événement fondateur du christianisme, Pâques, en faisant des chrétiens – et de tous les fanatiques – les responsables d'une mort innocente constitue donc un renversement de la représentation du crime rituel qui avait été tant de fois associée à cette période du calendrier.

²⁹ « Tú, precioso y activo niño Jesús, estás llamado sin duda a intentarlo; tú, que naciste del conflicto y eres la personificación más hermosa de la humanidad emancipada de los antagonismos religiosos por virtud del amor; tú, que en una sola persona llevas sangre de enemigas razas, y eres el símbolo en que se han fundido dos conciencias, harás sin duda algo grande. [...] Tú tendrás treinta y tres años, y entonces quizá tu historia sea digna de ser contada, como lo fue la de tus padres ».

On l'a dit précédemment, l'accusation de crime de sang, couplée à la transgression de tabous sociaux (anthropophagie et infanticide, par exemple – Rouart, 1997, p. 26) à des fins religieuses a été utilisée tout au long de l'Histoire pour disqualifier un groupe humain rival : les Romains contre les premiers chrétiens, ceux-ci contre les Juifs, plus tard contre les Indiens d'Amérique. On a constaté, dans cette étude, qu'au fil du temps, ce n'est plus tant le crime en soi qui compte, que le moment où il se déroule : Pâques, ce moment qui symbolise le crime absolu pour la chrétienté, la crucifixion de Jésus. Dans nombre de théogonies, on trouve des déicides : Chronos dévorant ses enfants (qui sont eux aussi des dieux) avant d'être tué par Zeus, ou Osiris tué par Seth, par exemple. La particularité du déicide relaté par les Évangiles réside dans le fait qu'il n'est pas dû à d'autres dieux, comme dans les exemples cités, mais aux hommes. Même si la mort de Jésus n'est pas définitive, puisqu'il ressuscite, le peuple de Jérusalem a commis l'impensable, s'en prendre à Dieu, en la personne de son fils. Par conséquent, la Semaine Sainte, qui rappelle les jours aboutissant à la crucifixion, en vient à être identifiée comme la scène de crime par excellence, car c'est là que l'impensable et l'intolérable ont pu se produire. Si, en des temps de prosélytisme, le fait de placer dans ces journées des accusations de crime de sang contre la religion rivale avait un motif clairement religieux, l'époque contemporaine semble n'avoir gardé que la valeur symbolique de la période à des fins de dénonciation de crimes sociaux et moraux.

BIBLIOGRAPHIE

- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, 1864, *La rosa de pasión*, in BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Rimas y leyendas*, 2005, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/becquer/03698405344615473232268/p0000005.htm#I_16_ [édition originale : Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral, 1941]. Dernière consultation le 2 octobre 2013.
- BENÍTEZ, Rubén, 1971, *Bécquer tradicionalista*, Madrid, Gredos.
- CALIMANI, Riccardo, 2009, *Le Préjugé antijuif. Introduction à la dynamique de la haine*, Paris, Taillandier.
- DENDLE, Brian J., 1980, « Perspectives of judgment: a reexamination of *Gloria* », *Anales galdosianos*, año XV, p. 23-42. Disponible en ligne : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:

- http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371741011275952982257/p000004.htm#I_9_. Dernière consultation le 4 octobre 2013.
- ESTRUCH TOBELLA, Joan, 1994, « Transgresión y fantasía en las *Leyendas de Bécquer* », *Anthropos*, 154-155, p. 95-98.
- FITA, Fidel, 1887, « La verdad sobre el martirio del santo niño de la guardia, ó sea el proceso y quema (16 Noviembre, 1491) del judío Jucé Franco en Ávila », *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 11, p. 7-134. Disponible en ligne : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes : http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/boletin-de-la-real-academia-de-la-historia--7/html/02588820-82b2-11df-acc7-002185ce6064_97.html#I_5_. Dernière consultation le 30 septembre 2013.
- FOURNIER, Éric, 2011, *La « belle Juive ». D'Ivanhoé à la Shoah*, Seyssel, Champ Vallon.
- LOVSKY, Fadiey, 1970, *L'Antisémitisme chrétien*, Paris, Éditions du Cerf.
- PERCEVAL, José María, 1993, « Un crimen sin cadáver: el Santo Niño de la Guardia », *Historia 16*, Madrid, 202, p. 44-58.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, 1998 [1877], *Gloria*, Madrid, Alianza Editorial, col. Biblioteca Pérez Galdós.
- POLIAKOV, Léon, 1991 [1981], *Histoire de l'antisémitisme. 1. L'âge de la foi*, Paris, Seuil, coll. Points Histoire.
- RODGERS, E. J., « Religious conflict and didacticism in *Gloria* », 1966, *Anales galdosianos*, 1, p. 39-49. Disponible en ligne : Biblioteca Digital Hispánica: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/06926284266858262032268/p0000005.htm#I_14_
- ROUART, Marie-France, 1997, *Le Crime rituel ou le sang de l'autre*, Paris, Berg International, coll. « Faits et représentations ».
- SEBOLD, Russel P., 1989, *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Madrid, Taurus.
- SHOEMAKER, W.-H., 1976, « A note on Galdós' religion in *Gloria* », *Anales galdosianos*, XI, p. 109-116. Disponible en ligne: Biblioteca Digital Hispánica: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13595066545793839644424/p0000010.htm#I_30_
- SULTAN, Pierre, 2001, « L'antijudaïsme d'un Père de l'Église : Jean Chrysostome », in NATAF, Georges, *Les sources païennes de l'antisémitisme*, Paris, Berg International Éditeurs, p. 107-152.
- VEGA, Lope de, 1617, *Comedia famosa del Niño inocente de la Guardia*, in *El Fénix de España Lope de Vega Carpio: octava parte de sus comedias: con loas, entremeses y bayles*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, f. 247v-268. Disponible en ligne : Biblioteca Digital Hispánica: http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?pid=1674395&custom_att_2=simple_viewer. Dernière consultation le 2 octobre 2013.
- ZAMORA, Charles A., 1963, « Tiempo cíclico: estructura temporal en *Gloria* de Galdós », *Hispania*, 46-3, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, p. 465-470

CRIME ET NUIT FLAMENCA : LES REPERCUSSIONS DU MEURTRE DU *CANTAOR EL CANARIO* (SEVILLE, 1885)

Vinciane TRANCART-GARMY
EA CREC 2292
Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
Sorbonne Paris Cité

J'ai souvent vu la Mort se promener dans les rues espagnoles : le linceul, c'est une cape espagnole ; il monte sur l'épaule et, en guise de faux, on trouve le manche d'une guitare ; le profil osseux du Gitan ; le regard fiévreux, les cernes violacés comme les profondes cavités – des urnes sans yeux – du visage d'un squelette. Qui est ce fantôme de la tristesse, de la faim et de la mort ? Un cantaor flamenco.
Prudencio Iglesias Hermida, *Las tragedias de mi raza*

Résumé

Le meurtre du *cantaor El Canario* en août 1885 se produit près d'un *café cantante* à Séville, dans un contexte où ce type d'établissement connaît à la fois un grand succès et subit des attaques croissantes, en particulier dans la presse. Les informations concernant l'assassinat de *El Canario* manquent et ont laissé le champ libre à des interprétations variées et fantaisistes, présentées dans les témoignages, les *coplas* populaires et certains journaux. La première spécificité de ce crime a été sa capacité à éveiller l'imaginaire collectif. La seconde tient aux répercussions sociales qu'il a eues sur les *cafés cantantes*, puisqu'il semble avoir été l'élément déclencheur d'une campagne antiflamenquiste qui conduira à l'établissement d'une législation opposée aux *cafés cantantes*, occasionnant leur fermeture progressive au début du XX^e siècle.

Flamenco – media – antiflamenquisme – législation – cafés cantantes – imaginaire

Resumen

The murder of the flamenco singer *El Canario* in August 1885 took place nearby a *café cantante* in Seville, in a time when these establishments were both experiencing a great success and increasingly frequent attacks, particularly in the newspapers. The missing information on this crime have led to various and fanciful interpretations appearing in testimonials, popular songs and some newspapers. The first specificity of this crime has been its ability to awaken the collective imagination. The second is the social impact it had on *cafés cantantes*, since it seems to have triggered an antiflamenquist campaign that led to repressive laws against those *cafés cantantes*. This caused their gradual closure in the early twentieth century.

Flamenco – media – anti-flamencismo - legislación – *cafés cantantes* (singing coffee shop) – imagination

Abstract

El asesinato del *cantaor El Canario* en agosto de 1885 tiene lugar cerca de un café cantante en Sevilla, en una época en la que estos establecimientos conocen un éxito rotundo y son a la vez víctimas de ataques cada vez más frecuentes, sobre todo en la prensa. Las informaciones sobre este crimen faltan, lo que ha dado lugar a interpretaciones fantásticas que aparecen en testimonios, coplas populares y algunos periódicos. La primera especificidad de este crimen ha sido su capacidad para despertar el imaginario colectivo. La segunda tiene que ver con las repercusiones sociales que tuvo en los cafés cantantes, ya que parece haber sido el elemento desencadenador de una campaña anti-flamenquista que llevará a una legislación represiva contra los cafés cantantes, ocasionando su cierre progresivo al principio del siglo XX.

Flamenco – media – anti-flamencismo – legislación – cafés cantantes – imaginario

Contrairement à l'image riante et insouciant que l'on peut en avoir, l'Andalousie traverse à la fin du XIX^e siècle une grave récession économique. Elle subit les séquelles des guerres d'indépendance et, alors qu'elle se replie sur ses seules ressources agricoles, des épidémies de phylloxéra s'abattent sur les vignobles. Sans travail, une partie de la population rurale émigre à Séville (Carr, 2007, p. 396-397) où se concentrent de fortes inégalités sociales. Les classes populaires souffrent de nombreuses privations dans cette capitale de cent quarante mille habitants. Séville apparaît comme un lieu propice au développement de la violence citadine. Louis Chevalier, qui a analysé le cas de Paris au début du XIX^e siècle, considère que le crime est consubstantiel à l'urbanisation :

Le crime [n'est pas] un infime et nécessaire déchet de l'existence urbaine dont l'étude et la gestion relèvent exclusivement de la police et de la justice : l'escroquerie, la filouterie, le vol, ou même l'assassinat. C'est une menace d'une toute autre importance et d'une toute autre nature qu'évoque le crime : non une conséquence accidentelle et exceptionnelle de l'existence collective, mais l'un des résultats les plus importants de l'expansion urbaine ; non un phénomène anormal, mais l'un des aspects les plus normaux de l'existence quotidienne de la ville, à ce moment de son évolution (Chevalier, 2002 [1958], p. VIII).

C'est dans ce contexte que se développent les centres de sociabilité et de divertissement urbains que sont les *cafés cantantes*. Conçus sur les modèles viennois et parisien, ils permettent aux clients de consommer une boisson en écoutant de la musique. Cette formule bénéficie d'un large succès à Séville en raison de son adaptation au folklore local : les *cafés cantantes* proposent des spectacles composés de danses et de chants flamencos. Ces établissements modifient le caractère de la ville car ils attirent les

touristes, réunissent un public nombreux et diversifié et offrent aux artistes flamencos une opportunité de se professionnaliser (Gómez-García Plata, 2006, p. 111-115). Ils sont pourtant présentés comme des foyers de dépravation et de violence donnant lieu à des scandales largement médiatisés. Or, au mois d'août 1885, au moment où les critiques deviennent les plus virulentes, le *cantaor* Juan Reyes *El Canario* est assassiné.

Parce qu'elle semble avoir un impact décisif sur les *cafés cantantes*, cette affaire marque un tournant dans l'histoire du flamenco. Or, nous allons voir que ce sont moins les faits proprement dits que la façon dont ils ont été rapportés et exploités qui influent sur l'évolution commerciale du genre artistique gitano-andalou. C'est pourquoi, après avoir exposé le contexte qui a donné lieu au drame, nous détaillerons le contenu de ce qui a été dit et écrit sur ce crime, en le comparant aux faits avérés. Pour cela, notre étude s'appuiera sur des articles de journaux, des témoignages et des *coplas* nés de cette affaire, ainsi que sur des études secondaires, en particulier celle du journaliste et chercheur sévillan Manuel Bohórquez Casado. Celui-ci a effectué une recherche approfondie sur ce crime dans les archives locales, ce qui offre un point de départ solide pour comprendre les tenants et les aboutissants de cet assassinat. Suite à cet état des lieux, nous nous attacherons à montrer les répercussions sociales et artistiques de ce crime. L'objectif est de montrer quel rôle ce meurtre a pu jouer dans la campagne *anti-flamenquiste* qui se développe au cours des années suivantes. Il s'agit donc ici de mettre en lumière le lien entre un événement et ses effets postérieurs, en fonction de son traitement et de son utilisation par différents supports médiatiques, en particulier dans cette période d'expansion de la presse.

Succès et scandales des *cafés cantantes*

La mode européenne des cafés se répand dans la péninsule Ibérique au cours des années 1850. Petit à petit, un répertoire flamenco qui comprend, entre autres, des *malagueñas*, est intégré, puis privilégié dans ces établissements (Álvarez, 2007, p. 36). Cette formule rencontre un tel succès qu'entre 1881 et 1900, les *cafés cantantes*, toujours plus nombreux, connaissent ce que José Blas Vega appelle leur âge d'or (Blas Vega, 1987, p. 33). L'engouement du public dépasse la seule ville de Séville mais cette

dernière reste un vivier prépondérant des *cafés cantantes* spécialisés dans le flamenco (Gómez García-Plata, 2006, p. 116).

Pour faire face à la demande, des gérants comme Manuel Ojeda *El Burrero* décident d'ouvrir une annexe à leur établissement principal pour la période estivale. Certains *cafés cantantes* sont situés dans des quartiers populaires, voire malfamés et leurs succursales sont des constructions précaires. Les artistes y cherchent un gagne-pain, ce qui s'avère difficile à cette époque, d'autant qu'ils sont généralement analphabètes. Leurs débouchés sont donc limités. Les meilleurs d'entre eux sont sollicités dans différents cafés de la ville, selon les jours de la semaine ou pour une saison entière (Gómez García-Plata, 2006, p. 115 et 119). C'est dans cette période faste des *cafés cantantes* que surgissent violences et scandales (Gómez García-Plata, 2005, p. 110).

La montée de la violence dans les *cafés cantantes* est concomitante de leur succès car ceux-ci réunissent plusieurs facteurs générateurs de tensions. Les rudes conditions de vie des artistes et leur acerbe concurrence artistique s'ajoutent à la consommation d'alcool, indispensable à la fête (Gómez García-Plata, 2006, p. 115). Dans les années 1880, se développe la mode effrénée du flamenquisme, qui se manifeste par des fêtes appelées *juergas* où se conjuguent toutes les formes du « commerce du plaisir », à travers l'oisiveté, la prostitution et les jeux d'argent (Gómez García-Plata, 2006, p. 122). Elles dégénèrent souvent en beuverie. L'alcool exerce un effet désinhibiteur qui favorise l'expression artistique et la transgression des valeurs morales d'une société conservatrice. Il occasionne aussi les dangereux comportements qui font résulter du « débordement de vin », le « débordement de sang », pour reprendre l'expression de Sandra Álvarez (2007, p. 27).

Les agressions semblent s'aggraver avec le temps. Du moins les premières critiques ne concernent-elles que des atteintes à l'ordre public et parfois des rixes. Le 29 juin 1860, le journal *La Andalucía* fait état d'une première plainte du voisinage concernant du tapage nocturne et des disputes verbales :

Al llegar la noche se abre para dar cabida a unos cuantos parroquianos, que empiezan por armar un tango de guitarrilla, y su correspondiente canto, sazonado

con disputas, palabras soeces, y dicterios que la decencia impide repetir [...] (Ortiz Nuevo, 1990, p. 341)¹.

La musique flamenca, avec ses instruments et ses chants, est rendue responsable de ces querelles. Une dizaine d'années plus tard, dans le journal *El Porvenir*, en 1871, les premières altercations physiques avec blessures sont dénoncées dans un article intitulé « Escándalo », paru le 28 avril 1871. Il s'agit d'une gitane qui dérange le voisinage par son chant intempestif. Un amateur cherche à la renvoyer, provoquant les cris de la jeune femme immédiatement défendue par deux de ses proches. L'un des antagonistes se retrouve blessé mais l'arrivée des autorités permet d'éviter une aggravation de la situation (Ortiz Nuevo, 1990, p. 343). D'autres affrontements s'ensuivent, la violence devenant un thème récurrent lié aux *cafés cantantes*, notamment à partir du scandale *Caoba*. Le 13 avril 1883, le jeune *cantaor* de vingt-trois ans José Ortega Cepeda surnommé *Caoba* provoque un tumulte dans le café madrilène *El Imparcial*, où chantera *El Canario* quelques mois plus tard. Lors du procès, *Caoba* est accusé, avec quelques autres de ses compagnons : « Les acumulaban ser autores de un escándalo, varios disparos, algunas heridas y contusiones y una estafa de 32 reales, valor de otras tantas copas de ron sorbidas por Caobita en lo más crudo de la borrasca. » (Bohórquez Casado, 2009, p. 102-106). Condamné à seize mois de réclusion dans la prison Modelo, *Caoba* éveille l'intérêt du journal *El Imparcial* « por el escándalo, y no porque Caoba interesase como artista », selon l'analyse de Manuel Bohórquez Casado. Le journaliste de *El Imparcial* fait en effet mention de la prodigieuse quantité de rhum engloutie par l'artiste, mais non de son activité musicale.

Après celui-ci, des scandales de plus en plus graves et nombreux se succèdent aux abords des *cafés cantantes*. Un pas supplémentaire dans l'échelle de la violence est franchi lorsqu'un premier assassinat est commis à la sortie d'un café, l'année fatidique de 1885, comme le rapporte le journal *El Progreso*, le 9 janvier 1885 :

En la madrugada de ayer se entabló una terrible lucha en la calle de Tetuán entre varios individuos que salían del salón de Silverio, situado en la calle Rosario [...]. Ha resultado muerto un individuo llamado Baldomero, de oficio cochero; otro

¹ José Luis Ortiz Nuevo est l'auteur d'un ouvrage qui répertorie de nombreux articles de la presse andalouse portant sur le flamenco à la fin du XIX^e siècle. Ces périodiques n'étant pas encore numérisés, son travail demeure précieux. Voir bibliographie.

muy mal herido, apodado *Berrinche*, y otro herido también aunque de menos gravedad, que ignoramos quien sea. Los demás individuos que lucharon en esta contienda, huyeron (Ortiz Nuevo, 1990, p. 358-359).

La mort du cocher Baldomero ouvre une série de graves agressions toujours plus fréquentes, jusqu'au meurtre de Juan Reyes Osuna surnommé *El Canario*, le *cantaor* le plus populaire du Café du *Burrero* (Gómez García-Plata, 2005, p. 110).

Cette escalade de la violence est d'autant plus visible et manifeste qu'elle attire l'attention des journalistes qui relaient scrupuleusement chaque incident, surtout lorsqu'il est susceptible de générer un scandale. Or les artistes flamencos sont en quête de gloire et les *cafés cantantes* aussi populaires que décriés : ils constituent donc la cible idéale pour faire éclater un scandale.

Le discours journalistique évolue significativement dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. La presse dénonce d'abord de façon sporadique les spectacles immoraux, les vols et la prostitution comme des faits divers croustillants, susceptibles d'éveiller la curiosité des lecteurs (Álvarez, 2007, p. 12). Puis, lorsque dans les années 1860 le flamenco est diffusé dans des quartiers à la réputation douteuse, la presse moralisatrice de la bourgeoisie libérale s'empresse de dénigrer un divertissement nocturne qui favorise une vie de débauche. Le journal conservateur sévillan *El Porvenir* publie les plaintes qu'il reçoit des citoyens. Une « stratégie de discrédit » se met en place, associant chants et chahut, danses et rixes nocturnes (Álvarez, 2007, p. 60). Un exemple probant de ce parti-pris apparaît lorsqu'en 1862, le *cantaor* et *tocaor* surnommé *Paquirri El Guanté* est injustement accusé du rapt et de l'assassinat d'une enfant de douze ans. Plusieurs journaux de la capitale font pression sur les autorités pour trouver les coupables. Francisco Guanter Espinal est arrêté avec six autres individus. Il meurt en prison, avant d'être innocenté. Pour Manuel Bohórquez Casado, la « tragedia de *Paquirri El Guanté* » est le premier cas de scandale public prenant pour protagoniste un artiste flamenco (Bohórquez Casado, 2009, p. 99). Il semblerait que dès ce moment, on puisse faire état de l'existence d'un certain mépris de la part de journalistes envers un genre artistique qu'ils méconnaissent. Ils évoquent rarement la dimension esthétique.

Les articles restent toutefois espacés et mesurés, jusqu'à ce que se déclenche une véritable guerre dans les années 1880 (Ortiz Nuevo, 1990, p. 346). La presse connaît un

essor exceptionnel grâce à la création d'agences de presse sous l'effet de la loi du 26 juillet 1883. Celle-ci supprime le paiement d'une indemnité semestrielle préalable de cinq cents pesetas, le délai d'autorisation de publication de vingt jours et le dépôt d'exemplaires deux heures avant la publication du journal. Suite à cette loi, le nombre de titres augmente dans toute la Péninsule et atteint son point culminant en 1886 (Seoane, 2007, p. 128-129).

Dès 1883, le journal *El Imparcial* présente en couverture l'agression d'une *cantaora* par un *cantaor* qui lui avait lancé une bouteille, au Café Naranjeros de Madrid. Ce type d'incidents déchaîne la verve des journalistes qui adaptent le ton de leurs écrits en fonction de la renommée des protagonistes ou de la gravité des altercations (Bohórquez Casado, 2009, p. 113). Pour la seule année 1883, José Luis Ortiz Nuevo évoque le chiffre de douze coupures de journaux, une par mois, pour dénoncer de tels scandales. Alors que, précédemment, certains périodiques encourageaient encore l'ouverture de *cafés cantantes* pour rendre Séville plus accueillante et plus agréable à vivre, les journaux de toutes les tendances s'attaquent désormais à ce thème (Ortiz Nuevo, 1990, p. 350).

Cette progression s'accroît en 1884 : le 27 août, *El Progreso* fait état de plaintes déposées « casi diariamente » par les voisins des *cafés cantantes* (Ortiz Nuevo, 1990, p. 355). Le premier novembre, un article du journal *El Porvenir* portant sur les violences du café de la rue Amor de Dios s'intitule « Lo de siempre ». Le journaliste s'étonne ironiquement qu'il n'y ait pas eu de mort dans l'altercation de la veille (Ortiz Nuevo, 1990, p. 355). L'année 1884 semble marquer une transition « de la condamnation à la persécution », avant la funeste année 1885 (Ortiz Nuevo, 1990, p. 358).

La tension est alors à son comble. Quinze jours avant le meurtre du *Canario*, plusieurs journaux mettent en garde les citoyens contre les excès qui ont lieu au café d'été de Manuel Ojeda surnommé *El Burrero*, là où se déroulera le crime. Le 5 août 1886, *El Tribuno* somme les agents de l'autorité de se tenir prêts à intervenir (Ortiz Nuevo, 1990, p. 360). En particulier, le 28 juillet 1885, *El Progreso* s'inquiète des rixes qui ont lieu, à cet endroit, entre des individus en état d'ivresse. Il critique l'inertie des autorités et présente le pire comme inévitable :

Las consecuencias de todo esto son bien fáciles de deducir; cuando la embriaguez llega a surtir efecto, al lado de las mujeres que rodean las mesas, se producen reyertas y escándalos de que se ocupa bastante la crónica de la capital, y que la policía regularmente ignora cuando no los evita.

Espectáculos de esta especie no pueden en manera alguna tolerarse en una población culta: las autoridades que tienen la obligación de velar por las buenas costumbres, manifiestan gran incuria al dejar pasar el tiempo sin tomar una determinación que las evite (Ortiz Nuevo, 1990, p. 361).

En 1885, lorsque *El Canario* arrive à Séville, les *cafés cantantes* attirent les foules la nuit mais les périodiques les attaquent au petit matin. Entre 1881 et 1897, le *café cantante* du *Burrero* fait partie de leurs cibles privilégiées car il bénéficie d'un grand succès auprès du public, tout en étant très critiqué : avec sa façade disloquée, il se situe dans un quartier populaire aux rues mal pavées et surtout, sa porte de derrière donne sur un lupanar dont *El Burrero* encourage les activités (Álvarez, 2007, p. 111).

Un assassinat particulièrement « médiatique » ?

La nouvelle de l'assassinat du *cantaor* le plus populaire du café du *Burrero* apparaît dans trois journaux de Séville, au matin du 14 août 1885. Le crime ayant été commis dans la nuit du 12 au 13 août, peu de détails sont donnés. *El Tribuno* se contente de déplorer la mort du *cantaor* dont le cadavre a été retrouvé près du pont de Triana : un individu présumé coupable a été arrêté et le cadavre transporté à l'Hôpital Central pour autopsie (Ortiz Nuevo, 1990, p. 361). Le même jour, les autres quotidiens assortissent la nouvelle de condamnations, comme *El Progreso*, qui adopte un ton à la fois ironique et pathétique, ce qui pose la question de la représentation du crime qui devient narration, voire « cuadro » :

A las cinco y cuarto de la mañana de ayer, hora en que diariamente se dan por terminados los edificantes espectáculos del café cantante du *Burrero*, situado junto al puente de Triana, fue aquel sitio teatro, como casi todos los días, de un drama horrible.

En aquel centro de escandalosa inmoralidad, habíase entablado pocos momentos antes una acalorada cuestión entre uno de los cantaores conocido por *El Canario* y el padre de una de las artistas pertenecientes al cuerpo coreográfico de aquel establecimiento. La reyerta fue tomando poco a poco mayores proporciones, y no obstante la intervención de algunos de los concurrentes a aquel centro de recreo, salieron fuera del local los que contendían, dispuestos a jugar el todo por el todo.

Después, gran confusión, gritos, imprecaciones, armas relucientes movidas con agitación febril, un cadáver y un homicida.

El Canario tendido en el suelo y bañado en su propia sangre, exhalando el último aliento.

¿Qué os parece el cuadro, defensores acérrimos del café cantante, que tales espectáculos proporciona? (Ortiz Nuevo, 1990, p. 362-363)

Ce discours qui semble documenté et sérieux ne peut pourtant pas être tenu pour fiable, parce que le meurtre a eu lieu sans témoin, du moins aux dires de l'avocat de la défense, lors du procès de Lorenzo Colomer. Malgré la faiblesse de ses fondements, cet article fantaisiste est reproduit dans le journal madrilène *La Iberia*, le 16 août 1885, avec l'épigraphe « Crimen en Sevilla ». Dans l'article intitulé « Homicidio », publié dans *El Porvenir*, toujours le 14 août 1885, le journaliste manifeste son mépris à l'égard du flamenquisme en ne nommant pas la victime. Il se contente de la périphrase dépréciative : « un hombre que se dice ser *cantaor* de oficio. » (Ortiz Nuevo, 1990, p. 362). Sans donner de précisions sur le meurtre, le journaliste s'étend sur la signification d'un tel acte aux abords des *cafés cantantes* et insiste sur les avertissements qu'il avait antérieurement exprimés quant au danger encouru dans ces lieux. *La Andalucía* reprend le même ton le lendemain (le 15 août 1885), sans offrir de détails sur l'assassinat et déplore aussi l'inefficacité des avertissements préalablement formulés : « Hemos clamado en vano, como todos nuestros colegas locales, contra aquel antro de desordenes e inmoralidades. » (Ortiz Nuevo, 1990, p. 363). On peut s'étonner que ce crime n'ait suscité dans l'immédiat que quatre articles de presse. D'autant qu'aucun ne recherche la vérité sur les détails de l'affaire : l'un cite le fait sans donner de détails ; un autre propose une interprétation créée de toutes pièces ; un dernier passe outre le fait que le *Canario* était un artiste célèbre et ne le nomme même pas. En réalité, ce crime a éveillé l'intérêt des médias *a posteriori* et pour des raisons annexes.

Il importe à présent d'exposer les faits pour comprendre précisément leur déroulement, afin de les comparer à l'ensemble des discours auxquels ils ont donné lieu. Comme nous l'avons évoqué au préalable, les recherches dans les archives locales ont été menées par Manuel Bohórquez Casado. On trouvera ici seulement une synthèse de son travail, et ne sont présentés que les éléments qui importent pour notre analyse.

Le 12 août 1885, une épidémie de choléra sévit à Séville, ce qui provoque la démission de tous les élus municipaux, en désaccord avec la politique sanitaire de l'État face à cette épidémie. Le même soir, un spectacle pyrotechnique était prévu sur la Plaza Nueva, au cœur de la ville, mais il est reporté au 21 août, veille du jour où les élus municipaux réintègrent leurs fonctions. C'est dans ce contexte que *El Canario* intervient au Café-Nevería de Manuel Ojeda y El Chino, annexe du café du *Burrero*, située sur les berges du Guadalquivir, près du pont Isabel II qui marque l'entrée du quartier de Triana. L'artiste avait été sollicité par *El Burrero* depuis la fin du mois de juin pour toute la saison estivale. La nombreuse assistance s'explique par la célébrité de celui qu'on appelle aussi *El Malagueño*, parce qu'il excelle dans le répertoire des *malagueñas* dans lequel il s'est spécialisé. Parmi les autres artistes présents ce soir-là, figure peut-être *La Rubia de Málaga* bien qu'elle n'ait pas été employée pour la saison entière, comme le montre l'absence de son nom sur l'affiche du 27 juin 1885, au début de la saison. *El Canario* avait imposé cette condition au *Burrero* car il fuyait la concurrence de *La Rubia* qui interprétait excessivement bien les *malagueñas* qu'il avait lui-même créées et fait connaître dans tout le pays. Ce rejet du *cantaor* vis-à-vis de la *cantaora* est probablement le motif déclencheur de la tragédie. Le père de *La Rubia*, Lorenzo Colomer, et lui ont une violente discussion à l'intérieur du café. Celle-ci se poursuit dans la rue et s'achève, selon plusieurs périodiques, par l'homicide du *cantaor* d'Álora (Bohórquez Casado, 2009, p. 126-127). Ces maigres éléments sur l'altercation sont eux-mêmes contredits par certaines versions des faits.

La raison de ces imprécisions provient d'abord de lacunes dans les documents officiels. En mars 1886, la sentence du Tribunal établit que l'homicide du *Canario* a été commis par Lorenzo Colomer, le 13 août 1885 (Bohórquez Casado, 2009, p. 121). Néanmoins, les tentatives de Manuel Bohórquez Casado pour trouver le dossier judiciaire et le jugement de 1886 se sont avérées infructueuses, malgré l'aide de magistrats sévillans. Les résultats de l'autopsie et les archives sur les défunts de l'Hôpital Central ont également disparu. Aucun document officiel n'atteste qu'il y eut un jugement suite à la mort de Juan Reyes : les seules preuves de l'existence du procès sont les articles publiés à ce sujet dans les journaux de Séville, Madrid et Malaga. Aucun document religieux ne fait état du décès, le *cantaor* n'ayant pas reçu de sépulture chrétienne (Bohórquez Casado, 2009, p. 155-156). Pour Manuel Bohórquez Casado, qui

est originaire de Séville, l'absence de tant de documents ne saurait être le fruit du hasard. *El Canario* était condamné au mépris et à la déconsidération de la part des autorités en raison de son statut d'artiste flamenco : il est une victime de l'« anti-flamenquisme ».

Par ailleurs, peu d'informations sont connues sur la vie de Juan Reyes Osuna. Né le 30 juin 1857, de parents taverniers, *El Canario* est le premier des trois grands *cantaores* professionnels nés à Álora (Malaga) (Bohórquez Casado, 2009, p. 84). Selon le recensement de 1857, sa famille habitait au numéro 6 de la rue Herradores, à Álora, adresse où il dut sans doute voir le jour. Il était surnommé *Malofino* mais sa famille n'est pas en mesure d'expliquer ce surnom. Les habitants d'Álora affirment qu'à treize ans, le jeune garçon travaillait dans une *churrería* de la rue Carmona mais qu'il préférerait aller écouter les *cantaores* du village dans la taverne paternelle. Dès son plus jeune âge, Juan Reyes était réputé pour sa voix puissante, ce qui explique son succès dans le répertoire des *malagueñas* (Bohórquez Casado, 2009, p. 92-94). Très prisés depuis la première moitié du XIX^e siècle, les *cantes* issu du *fandango* subissent un processus de « flamenquisation » et c'est dans ce cadre que Juan Reyes renouvelle en particulier le répertoire des *malagueñas*. On ne connaît pas non plus avec certitude l'origine du surnom *El Canario*. Il viendrait peut-être de son goût pour une *copla* de son répertoire, selon José Cepero et *Bernardo el de los Lobitos* :

De tu pelo.
 Por las trenzas de tu pelo
 Un canario se subía.
 Y se paraba en tu frente
 Y en tu boquita bebía
 Como si fuera una fuente.

La coupure de presse la plus ancienne à évoquer Juan Reyes se trouve dans le journal madrilène *El Imparcial*, le 4 décembre 1881. Celui-ci le mentionne comme le rival de son aîné *Juan Brevia* – ce qui en dit long sur son succès – et le surnomme *El Canario Malagueño* (Bohórquez Casado, 2009, p. 94), soit en raison du lieu où il apprit son métier, soit en raison de son répertoire de prédilection. Après avoir commencé à chanter à Malaga, mais sans qu'on sache exactement dans quels cafés, il part pour Madrid et Séville avec l'ambition de se faire connaître dans tout le pays (Bohórquez Casado,

2009, p. 92-94). Sans atteindre la renommée de *Juan Breva*, Juan Reyes chante régulièrement à ses côtés entre 1882 et 1884, notamment au *café cantante* le plus célèbre de Madrid à cette époque, *El Imparcial*. Dans certains articles comme celui de Carlos Miranda publié le 14 juillet 1884, il est plutôt considéré comme un des émules de *Juan Breva* (Bohórquez Casado, 2009, p. 92-94). Selon une *copla* de Manuel Urbano publiée dans *Cante y artistas de Linares* en 1991, *El Canario* chante aussi pendant un temps à Linares, avant de rejoindre Séville (Bohórquez Casado, 2009, p. 108).

Il se présente une première fois au Café du *Burrero*, sans qu'on sache avec certitude si c'est en 1882, à vingt-cinq ans, ou en 1884, à vingt-sept ans. Dans un premier temps, le public n'apprécie pas sa façon de chanter : le style de ses *malagueñas* n'est pas encore suffisamment défini pour être reconnu et admiré par les puristes, dans une ville aussi conservatrice que Séville à ce sujet. Juan Reyes quitte alors la ville temporairement, pour quelques mois ou quelques années, selon la date incertaine de sa première arrivée à Séville (Fernando *el de Triana*, 1935, p. 28). Il y retourne en 1885 et rencontre enfin le succès espéré, ce qui lui vaut d'être engagé pour la saison estivale au Café-*Nevería* du *Burrero* (Bohórquez Casado, 2009, p. 108-110). Comme on le voit, si l'on considère que Manuel Bohórquez Casado a su faire émerger tous les documents accessibles, il est possible de retracer en partie l'itinéraire du *Canario* mais bien souvent sans certitude, quant aux dates et aux lieux.

Il est encore plus ardu de trouver des précisions sur le crime, le premier problème étant de définir l'identité de la femme cause de l'assassinat. On a beaucoup dit que *El Canario* avait eu une relation avec *La Rubia de Málaga*. Or, ce surnom fut donné à une artiste originaire de Peñarubia, dans la province de Malaga mais son vrai nom était Encarnación Tomasa Lagos Montero, selon Gonzalo Rojo Guerrero (Bohórquez Casado, 2009, p. 125). Ce nom ne coïncide pas avec le patronyme du criminel, qui était censé être son père et s'appelait Lorenzo Colomer. Une autre *cantaora* s'appelait Francisca Colomer (Núñez de Prado, 1904). Elle était née à Valence, comme le suggère son nom : le patronyme « Colomer » vient en effet de Catalogne ou de Valence. D'autres pensent que celle qui était surnommée *La Rubia de Málaga* s'appelait de son nom complet Francisca Colomer Sierra et ne possédait de catalan que le premier nom, étant née à Valladolid. Son surnom viendrait donc de son répertoire de *malagueñas*, comme c'est le cas de certains artistes flamencos qui excellent dans un répertoire précis.

La Rubia de Málaga a également été confondue avec d'autres artistes surnommées *La Rubia*. Elle était elle-même appelée de plusieurs façons, dont *La Rubia Colomer* (Matrona, 1975). La dernière raison de ces difficultés d'identification est due au départ de *La Rubia de Málaga* de Séville et à son changement de nom, suite à la mort du *Canario*.

Une autre inconnue tient à l'ignorance des mobiles exacts des coups de poignard donnés à Juan Reyes. À cette époque, la vie d'un homme n'a certes pas autant de prix qu'aujourd'hui et les coups partent d'autant plus vite que la gent masculine porte fréquemment une arme blanche. Les motifs de la rivalité artistique et de l'amour passionnel sont néanmoins invoqués pour justifier cet acte criminel, sans qu'on puisse déterminer si l'un des deux l'emporte sur l'autre. Certains soutiennent qu'il ne s'agissait que d'une rivalité artistique entre *El Canario* et *La Rubia de Málaga* car, dans les années 1880, en raison de la professionnalisation des artistes, y compris des non gitans, la concurrence s'accroît entre les meilleurs *cantaores*. Comme le précise Sandra Álvarez, « tous souhaitaient se surpasser dans des registres et des tonalités jusqu'alors méconnus, allant chercher au plus profond de leurs gorges les sons les plus difficiles » (Álvarez, 2007, p. 40). Or, *La Rubia* rencontrait un certain succès dans le répertoire de *malagueñas* créées par *El Canario*. Celui-ci, de sept ans son aîné, chantait déjà ce répertoire à Madrid, alors qu'elle n'était encore qu'une adolescente. De plus, dans le milieu machiste du flamenco, les *cantaoras* sont considérées comme des femmes de mauvaise vie, aux mœurs débridées (Gómez García Plata, 2004, p. 234-235). Cette opposition sexuelle renforce donc le mépris que pouvait ressentir *El Canario* à l'égard de sa rivale.

Plausible, cette rivalité exclusivement professionnelle est néanmoins contestée au profit du motif de la vengeance sentimentale. Quelques jours après le crime, le journal madrilène *La Época* maintient en effet que les deux artistes étaient amants et que le père avait défendu sa fille, à la demande de celle-ci, suite à des disputes au sein du couple (*La Época*, 17-VIII-1885, p. 3). La mémoire populaire rapporte d'ailleurs une *copla* que le *Canario* est censé avoir chantée à *La Rubia* :

Yo tomé un campo en arriendo
Por tiempo de muchos años.
Me salió la tierra mala

Y tuve que abandonarlo (Bohórquez Casado, 2009, p. 153-155).

Cette *copla* renforce la thèse de l'abandon. D'autres *coplas*, chantées par *La Rubia*, auraient pu constituer une menace à l'égard du *Canario*, comme le montre la suivante :

El que se tenga por grande
Que se vaya al cementerio.
Y verá lo que es el mundo:
Es un palmo de terreno (Bohórquez Casado, 2009, p. 153-155).

Ces couplets font croire à une relation amoureuse mais il reste difficile de prouver que les deux artistes se destinaient mutuellement ces *cantes*. Leurs statuts officiels de célibataires permet de laisser libre cours à l'imagination sur cette question, ce qui fait dire à Fernando *el de Triana* à propos de ces élucubrations : « La fantasía popular se echó a volar a su gusto. » (Fernando *el de Triana*, 1935, p. 70).

Une dernière hypothèse serait celle d'une trahison du *Canario* avec une autre femme avec laquelle il aurait eu un enfant. Cette version n'a pas pu être prouvée non plus dans la mesure où aucun enfant n'a été déclaré officiellement comme étant le fils ou la fille du *Canario* (Bohórquez Casado, 2009, p. 153-155).

Quoi qu'il en soit, Lorenzo Colomer semble être intervenu pour venger sa fille d'un affront. La violence de la réaction paternelle montre combien il est important, pour les flamencos, de défendre eux-mêmes l'honneur de la famille, lorsqu'un membre est outragé, en particulier une femme. Un de ses parents (frère, père ou mari) intervient alors directement pour la venger. Ce type de vengeance est répandu dans une société où oisiveté et divertissement sont alliés à une forte consommation d'alcool (Gómez García Plata, 2004, p. 238). Gutmaro Gómez Bravo explique comment la violence peut être engendrée par une telle conception de l'honneur :

La continuidad de unas prácticas sociales muy arraigadas y expresadas culturalmente en formas donde ocio y diversión se conjugaban a menudo con el escándalo, bien podían derivar en riñas y en tumultos. La violencia vecinal aparece vinculada a una concepción del honor todavía cercana al principio de la toma de justicia por su mano como forma inmediata de reparar el agravio producido a la honra personal, al buen nombre de la familia, puesto que el honor era mejor cautela para el daño social irreparable que podía sufrirse en una comunidad de entonces (2005, p. 20).

Rivalité artistique, passion amoureuse, vengeance de l'honneur familial restent autant d'hypothèses en raison de l'approximation des informations. Ce flou est renforcé par les contradictions multiples concernant cette affaire. Comme le montre Manuel Bohórquez Casado, un certain laxisme doit être constaté dans l'établissement des documents officiels qui comportent des erreurs : le certificat de décès du Registre Civil de Séville et les données du cimetière établissent que *El Canario* est assassiné à l'âge de trente ans, alors que son acte de naissance date de 1857 et permet donc de fixer sa mort à l'âge de vingt-huit ans. Le même acte de décès certifie que *El Canario* habitait au numéro trente-neuf de la rue Amor de Dios de Séville, près de la Alameda de Hércules, mais selon le registre de la ville, c'est la famille de *Carito de Jérez* qui y vivait, et *El Canario* n'était pas recensé à ce domicile. Cependant, comme dans ce foyer vivait Isabel Caro Cuéllar, célibataire de vingt-sept ans et mère d'un enfant d'un an, cette hypothèse confirmerait l'existence d'une tierce femme entre *El Canario* et *La Rubia*. Néanmoins, l'enfant était déclaré être le fils de Simón Caro García et d'Isabel Cuéllar Parado, les parents d'Isabel Caro Cuéllar, malgré leur grand âge... Quoi qu'il en soit, l'acte de décès du *cantaor* ne mentionne aucune descendance et présente Juan Reyes comme marié, sans préciser avec qui, alors qu'il ne l'était pas en réalité. L'erreur a ensuite dû être rectifiée puisque dans le registre du cimetière de San Fernando de Séville où Juan Reyes est enterré le 14 août 1885, il est bien déclaré comme célibataire. Le registre indique aussi qu'il est mort « por herida producida en el café cantante que está junto al Puente de Triana » (Bohórquez Casado, 2009, p. 153-155), alors que la mort a eu lieu à l'extérieur de l'établissement. Le même registre précise que l'artiste était de Malaga alors qu'il était né précisément à Álora. Les restes du *cantaor* ont été exhumés dix ans après sa mort et enterrés dans la fosse publique, preuve que la famille du défunt n'avait pas manifesté d'intérêt à son égard pendant ce laps de temps (Bohórquez Casado, 2009, p. 156-160). Ce dernier élément semble confirmer la théorie du célibat et de l'absence de descendance. Il permet également de percevoir la solitude et le rejet dont a pu faire l'objet le *cantaor* flamenco qui avait pourtant été célèbre.

L'absence de documents officiels, leurs lacunes et leurs erreurs a indubitablement facilité la création d'une légende autour du crime. Selon Pedro Aranda Cuenca, parent

de Juan Reyes, le soir fatidique, le *cantaor* et la *cantaora* se disputent, sans que l'on connaisse les motifs de leur querelle. Juan Reyes se montre violent envers *La Rubia*, provoquant l'intervention du père. Les deux hommes poursuivent l'affrontement sur les rives du Guadalquivir et en viennent immédiatement aux mains, malgré les tentatives des autres artistes pour les en empêcher (Bohórquez Casado, 2009, p. 127).

Selon une autre version, Lorenzo Colomer tire une lame de grandes dimensions et la plante dans le cœur du *cantaor* qui meurt sur le champ. Cette version s'oppose à celle de l'artiste flamenco *Pepe de la Matrona* qui, né deux ans après le crime, grandit dans le quartier de Triana : il entend parler de ce crime dès son enfance et son témoignage est donc susceptible d'être plus proche des faits réels que les narrations postérieures. De plus, au début du XX^e siècle, il part à Madrid et fréquente personnellement *La Rubia* au Café Corrales et au Café de La Encomienda. Il est d'ailleurs le seul à l'appeler par son surnom de Séville, *La Rubia Colomer*, comme on le voit dans son témoignage :

Lo mató el padre de la Rubia Colomer, porque la Rubia estaba *enamorado* (*sic*) de él y él no le hacía caso, y le cantaba algunas coplas alusivas como de desprecio, y entonces el padre de la Rubia, como ella empezó a entristecerse se lo tomó a pecho y lo desafió [...] y al tirar de él el otro ya estaba preparado con la faca y se la metió por la ingle y se lo cargó. Se lo cargó el padre de la Rubia Colomer, que luego ella se vino a Madrid y se casó con uno que se llamaba « el Pitillo » (Bohórquez Casado, 2009, p. 138).

Pour *Pepe de la Matrona*, Lorenzo Colomer plante d'abord un poignard dans les testicules de sa victime avant de le lui ficher dans le cœur. Comme il n'existe ni certificat de la police, ni document de l'enquête judiciaire, ni résultat de l'autopsie, il est impossible de vérifier à quel endroit *El Canario* fut réellement touché. On ignore même s'il utilisa le coutelas qu'il portait sur lui pour se défendre (Bohórquez Casado, 2009, p. 128).

Romualdo Molina, le scénariste de la série de télévision *La Rubia y El Canario*, opte quant à lui pour la version selon laquelle deux sicaires avaient été envoyés par un bourgeois de Séville épris de *La Rubia*. Lorenzo Colomer aurait pris sur lui la responsabilité du crime en échange d'une importante somme d'argent donnée par le riche sévillan (Bohórquez Casado, 2009, p. 127).

La fiabilité des témoignages peut, certes, être mise en cause. Celle des *coplas* qui ont germé dans la mémoire populaire par la suite doit sans doute l'être davantage encore. Selon l'une d'elle, *El Canario* sortit du *café cantante* pour rentrer chez lui et fut assassiné dans la rue Compañía :

Al Canario lo mataron
En la calle Compañía.
Quien lo vino a matar:
El padre de la *quería*.

Cette *copla* fut vendue par des aveugles indigents dans les rues de Málaga à la fin du XIX^e siècle. Or il existe à Malaga une rue Compañía, à l'angle de laquelle se trouve le Café España, où *El Canario* avait chanté quelques fois. L'auteur de cette *copla* ne devait donc pas savoir que *El Canario* avait été assassiné à Séville et non à Malaga, ou bien il a cru que *El Canario* sortait du café principal du *Burrero*, qui se trouve près d'une autre rue Compañía, à Séville, alors que *El Canario* venait en réalité de la succursale d'été (Bohórquez Casado, 2009, p. 129). D'autres *coplas* tout aussi fantaisistes ont été inventées par la suite, témoignant de l'intérêt de la population pour l'assassinat du célèbre *cantaor*. C'est pourquoi, en 1904, Gerardo Núñez de Prado présente une conclusion tout à fait pertinente dans son ouvrage *Cantaores andaluces* :

De aquí la necesidad imprescindible de, al exponer la vida del *Canario*, dividirla en dos partes que podríamos llamar justificadamente, historia y leyenda, aunque sin poder asegurar donde empieza la primera y donde termina la segunda, tanto por el ambiente igualmente romántico que rodea a las dos, como por la intransigencia absoluta para conceder el error que se observa en los dos bandos en que están divididos los partidarios de la una y de la otra (Bohórquez Casado, 2009, p. 140-141).

En l'absence de documents officiels fiables et parmi les témoignages et les *coplas* parfois fantaisistes, la presse demeure la source la plus sûre. Elle n'a pourtant pas été prolixe dans les jours qui ont suivi le crime, en raison des graves événements dont était victime Séville (Bohórquez Casado, 2009, p. 128-132). Ce crime est néanmoins considéré comme le plus médiatique parce qu'il a servi de déclencheur à la campagne *antiflamenca* visant à supprimer les *cafés cantantes*. Il a donc été réutilisé à cette fin dans les mois et les années qui ont suivi.

Répercussions sociales et artistiques du meurtre du *cantaor El Canario*

Les premières conséquences de l'acte criminel concernent son auteur. En l'absence de dossier judiciaire dans les archives du Tribunal de Séville de 1886-1887, les sources portant sur la condamnation du meurtrier proviennent exclusivement de la presse. *El Universal* est le seul journal à publier l'intégralité du jugement de Lorenzo Colomer (Bohórquez Casado, 2009, p. 161). Le meurtre étant considéré comme un homicide, l'article 419 du Code Pénal prévoit une peine de quatorze ans, huit mois et un jour de réclusion avec une amende de 2500 pesetas pour dommages causés aux héritiers de la victime. Ces éléments sont rapportés par le journal *El Universal*, les 14 et 16 mars 1886 (Bohórquez Casado, 2009, p. 163). La défense exercée par l'avocat Don Miguel Coronal demande la remise en liberté de l'accusé, en raison de l'absence de preuve irréfutable du meurtre qui, selon lui, a eu lieu sans témoins. Au terme du procès, l'inculpé est finalement condamné à douze ans et un jour de réclusion et doit verser 2500 pesetas à la famille de la victime, selon plusieurs journaux comme *El Avisador Malagueño*, le 24 mars 1886 et *La Época*, le 26 mars 1886 (Bohórquez Casado, 2009, p. 164-165). Toutefois, postérieurement, le meurtrier bénéficie d'une remise de peine générale octroyée dans tout le pays, en l'honneur de la naissance du futur roi Alphonse XIII, le 17 mai 1886. La peine de l'inculpé est réduite à un quart des douze ans prévus comme le précisent *El Universal et El Porvenir*, le 23 juillet 1886 (Bohórquez Casado, 2009, p. 161-165). Lorenzo Colomer obtient donc sa liberté définitive en 1888, après trois ans de prison seulement.

Par ailleurs, le parcours de *La Rubia*, nous est donné par son ami Fernando *el de Triana* : au départ, son talent vocal lui avait permis d'être accueillie chaleureusement par le public du Café de *Silverio*. Pourtant, à partir du meurtre du *Canario*, elle est mise à l'écart et perd tout prestige dans le sud de l'Espagne (Fernando *el de Triana*, 1935, p. 70). Personne ne l'appelle plus *La Rubia de Málaga* ni ne l'évoque par son véritable nom qui fait référence à son père Lorenzo Colomer Ricart, auteur de l'acte meurtrier (Bohórquez Casado, 2009, p. 217-218). Elle essaie vainement de renaître sous des noms différents comme *Mariquita la Cantaora*, *Mariquita La Rubia* ou *Mariquita Colomer* mais sans succès. Elle doit alors quitter Séville et émigre à Madrid où elle se marie avec

El Pitillo. Elle ne chante plus que dans des fêtes privées et n'enregistre aucun disque (Bohórquez Casado, 2009, p. 152 et p. 207-209).

Autour du *Canario*, enfin, s'est tissée une « légende noire », enrichie par l'incertitude sur le talent réel de l'artiste, dans la mesure où il n'avait réalisé aucun enregistrement (Bohórquez Casado, 2009, p. 174). Dans un article intitulé « Café flamenco » et publié en 1886 dans *El Patio andaluz. Cuadro de costumbres*, l'écrivain Salvador Rueda rapporte qu'une photographie du *Canario* fut affichée au café El Imparcial : « En los demás muros del establecimiento, destacan los retratos de célebres cantadores y tocadores, tales como El Canario y el Niño de Lucena. » (Bohórquez Casado, 2009, p. 101) Cet hommage, le seul dont nous ayons connaissance, est bien maigre, eu égard à la réputation dont le *cantaor* semblait bénéficier. Les critiques convergent dans leur jugement de valeur extrêmement positif sur son art d'interpréter les *malagueñas* mais, par ailleurs, aucun compliment n'apparaît sur sa personnalité. Salvador Rueda évoque le *cantaor* dans un de ses poèmes comme un homme bourru (« hosco ») ; les proches de l'artiste acceptent rarement de parler de lui. Juan Reyes n'a même pas été enterré dans son village natal mais à Séville, signe de désintérêt de la part de sa famille. Selon Manuel Bohórquez Casado, la solitude de l'artiste prouve irréfutablement qu'il a été victime de l'« antiflamenguisme » présent non seulement dans les journaux et parmi les intellectuels, mais aussi au sein des familles (Bohórquez Casado, 2009, p. 229-231).

Cet assassinat a d'ailleurs contribué à faire du métier de *cantaor* une profession honnie et redoutée. Ainsi Sebastián Muñoz surnommé *El Pena* (1876-1956) aurait-il dû renoncer à devenir *cantaor*, s'il avait suivi les conseils de ses parents. Ceux-ci considéraient cette vocation comme maudite depuis l'assassinat de leur concitoyen. Leur fils travaille donc aux champs jusqu'à l'âge de seize ans puis s'enfuit pour aller apprendre le *cante* à Malaga, en 1892. Selon Gonzalo Rojo Guerrero, nombre de parents, ne faisant pas la différence entre artistes flamencos et délinquants, ont ainsi cherché à dissuader leurs enfants de suivre cette voie (Bohórquez Casado, 2009, p. 24 et p. 74). D'autres ont fini par couper les relations avec leur progéniture lorsqu'elle s'est entêtée dans la voie discréditée (Bohórquez Casado, 2009, p. 232).

El Canario ne fut pas pour autant oublié par ses contemporains qui se chargèrent de transmettre son style à la postérité dès les premiers enregistrements (Bohórquez Casado,

2009, p. 174-177). Ils lui rendirent hommage en interprétant ses *malagueñas*, ce qui leur permit aussi, à titre personnel, d'accroître leur répertoire et leur renommée. C'est le cas de Manuel Caro *El Carito*, le 24 mai 1886, un an après la mort de son ami. De même, la mort du *Canario* bénéficie à *María La Bocanegra* et au *Canario Chico* qui diffusent son répertoire dans tous les lieux importants d'Espagne (Bohórquez Casado, 2009, p. 43-44 et p. 29-32). Beaucoup plus tard, *El Canario* continue de bénéficier d'une gloire posthume puisqu'en 1974 Romualdo Molina écrit le scénario de *La leyenda de La Rubia y El Canario*, drame musical d'une heure, en couleur, au sein de la série télévisée *Cuentos y leyendas* de TVE-2 (Molina, 2005, p. 199). L'histoire nourrit même en 1985 l'épisode « Manuel Torre » de la série de télévision d'Antonio Gala, *Paisajes con figuras* (*La Vanguardia*, 28-II-1985, p. 56).

En outre, le meurtre du *Canario* entraîne des répercussions à bien plus grande échelle pour les *cafés cantantes*. Un mois après le crime, le 25 septembre 1885, le journal *El Progreso* se sert du funeste épisode pour demander la fermeture du *café cantante* situé près du pont Isabel II (Ortiz Nuevo, 1990, p. 363). L'argument s'avère efficace car une dizaine de jours plus tard, le 2 octobre 1885, le journal célèbre la destruction de l'édifice précaire qui servait de succursale pendant l'été :

El celeberrimo café cantante del puente, aquel que causó perturbaciones sin cuento en el laborioso barrio de Triana; que sembró una alarma constante entre los vecinos del sitio en que radicaba; que costó la vida al infeliz *Canario*, y que vivió bajo la tutela de un padre grave de la conservaduría sevillana que sus *chocheces* le dio por proteger la flamencomanía, va a desaparecer. Ya hemos visto ceder las tablas que lo formaban, a los golpes del martillo destructor (Ortiz Nuevo, 1990, p. 363-364).

Le local qui avait vu les protagonistes du crime disparaît donc rapidement après les faits. Surtout, le meurtre déclenche un changement d'attitude général à l'égard des *cafés cantantes*. Désormais, ceux-ci n'apparaissent plus comme des lieux de divertissement, mais comme des centres où « la prostitución, la embriaguez, la vagancia y la criminalidad tienen sus más fecundos semilleros », selon le journal *El Baluarte*, le 6 février 1886 (Ortiz Nuevo, 1990, p. 367-369). Ils deviennent une « menace pour l'ordre social » (Gómez García-Plata, 2006, p. 123). À partir de 1885, au moment où

l'engouement pour le flamenco atteint son climax, l'opinion publique s'exprime de plus en plus dans la presse, d'autant que l'élite intellectuelle voit dans cette manifestation culturelle populaire le reflet du conservatisme de la société espagnole (Álvarez, 2007, p. 60). Les uns et les autres cherchent à influencer sur la législation, utilisant le meurtre du *Canario* comme « détonateur dans la campagne de fermeture des *cafés cantantes* » (Álvarez, 2007, p. 113). C'est pourquoi les attaques deviennent plus virulentes que jamais contre les *cafés cantantes*. Les journalistes et les hommes de lettres exigent des pouvoirs locaux qu'ils exercent une répression physique et législative sur ces lieux de débauche (Álvarez, 2007, p. 212).

Ils dictent aux autorités leur conduite en leur demandant d'abord de se rendre dans les *cafés cantantes* pour veiller au respect des bonnes mœurs : il faut contrôler la consommation d'alcool, faciliter aux ouvriers l'acquisition d'aliments de première nécessité, pour éviter qu'ils ne compensent par la boisson, et régler l'hygiène de la prostitution, en l'interdisant dans les rues du centre ville. Lorsque la surveillance n'est pas effectuée ou que la tolérance est trop grande, les journalistes en font le reproche aux gardiens de la paix et aux gouverneurs locaux, les soupçonnant de complicité avec le milieu flamenco, comme c'est le cas dans *El Baluarte*, le 6 février 1886 : « ¿Cómo es, pues, que las autoridades permanecen impasibles, sin que logren conoverlas ni los frecuentes y horribles crímenes que se cometen en los mismos *cafés cantantes*? » (Ortiz Nuevo, 1990, p. 368) Les journalistes parviennent dans un premier temps à entraver l'ouverture de nouveaux *cafés cantantes*, comme s'en réjouissent simultanément *El Español*, *El Cronista* et *El Baluarte*, le 30 mai 1886. Dans ce dernier journal, sont écrites les phrases suivantes :

Desde hace tiempo viene trabajando un industrial para conseguir que el Ayuntamiento le permita instalar un *café de cante jondo*. La petición, minando algunas conciencias y conquistando a algunos concejales, llegó al cabildo el viernes último, en donde por votación fue desechada.

Por fortuna ha desaparecido el peligro (Ortiz Nuevo, 1990, p. 369-371).

Selon la même source, Manuel Ojeda essaie également, à plusieurs reprises, de réinstaller son café d'été près du Pont de Triana mais la mairie le lui interdit à chaque fois, en 1886 et 1887.

La pression devient si forte dans les journaux que la législation est petit à petit modifiée. Deux ans après le meurtre, le 23 août 1887, *El Universal* rapporte que le maire et le gouverneur donnent l'ordre de fermer les tavernes à minuit et les *cafés cantantes* à deux heures du matin, en menaçant ces derniers de fermeture définitive si le tumulte et les chants se font entendre après minuit.

En raison des transgressions à cette mesure, les journaux réclament ensuite la répression. Les individus retrouvés ivres sur la voie publique doivent être pénalisés, les spectacles trop lascifs interdits et la violation des règles sanctionnée. La pénalisation est alors graduelle : l'amende est la sanction la plus courante, avant la fermeture provisoire puis définitive de l'établissement. En 1888, le Ministère de l'Intérieur publie le premier avertissement légal contre les *cafés cantantes*, à travers une Ordonnance royale destinée à réguler leur fonctionnement. Signée par le gouverneur, elle se compose de six articles publiés dans *La Gaceta de Madrid*. Il y est stipulé que toute ouverture de *cafés cantantes* doit être autorisée par le gouverneur ou le maire et que l'autorisation sera prononcée après acceptation des voisins de l'immeuble dans lequel l'établissement doit être installé. L'horaire de fermeture est fixé à minuit ; chansons et danses ne doivent pas être contraires à la moralité et tout patron doit signaler les disputes aux autorités sous peine de sanction. L'accumulation de trois amendes consécutives entraîne l'annulation du spectacle. Enfin, ces établissements doivent suivre les ordonnances municipales (Álvarez, 2007, p. 213-214).

Autour de 1900, la presse adopte une autre stratégie : passer sous silence tout ce qui a trait au flamenco, en ne faisant aucune publicité sur les spectacles. Selon Sandra Álvarez, « elle vis[e] l'extinction par asphyxie ». Ce silence ne concerne que l'aspect esthétique car, au moindre scandale, la presse reprend sa campagne. Entre janvier et mars 1898, *Las Provincias de Levante* et *El Diario de Madrid* ne cessent de révéler les scandales des cafés de la Unión, *El Llano del Beal* et *Porman* (Álvarez, 2007, p. 214).

La dernière étape dans l'entreprise d'éradication des *cafés cantantes* consiste à exiger leur fermeture définitive. Une deuxième ordonnance est signée en 1900 par Eduardo Dato. La précédente ordonnance n'étant pas appliquée, les règles prescrites sont rappelées et deviennent plus intransigeantes. Ainsi, dans le dossier remis à la mairie pour solliciter le droit d'ouvrir un *café cantante*, doit figurer l'avis des voisins qui habitent non seulement l'édifice concerné, mais aussi les deux immeubles contigus et

les trois immeubles en vis-à-vis. Par ailleurs, les possibilités de fermeture d'un établissement sont élargies à trois conditions : si le voisinage formule des plaintes réitérées à son encontre, si trois amendes consécutives sont accumulées et si un crime est commis. Les autorités provinciales et locales appliquent consciencieusement cette deuxième ordonnance. À partir de l'été 1900, les fermetures de cafés se succèdent dans la vallée minière de La Unión et de Carthagène, au nom de la lutte contre la prostitution. À Murcie, ils ont déjà disparu. C'est le fruit de la politique de socialisation conservatrice menée par Juan de la Cierva, notamment Ministre de l'Intérieur sous le gouvernement Maura (1903-1904 et 1907-1909) (López-Davalillo Larrea, 2002, p. 238).

Malgré la difficulté à faire respecter cet ordre donné en octobre 1908 par le gouverneur De la Cierva, la persévérance des journalistes et des conservateurs porte peu à peu ses fruits (Álvarez, 2007, p. 215). La presse provoque le choix de certaines mesures législatives. L'action conjointe des journalistes et des autorités conduit à la fermeture de nombreux *cafés cantantes* (Álvarez, 2007, p. 151).

En définitive, l'étude de ce crime révèle un paradoxe frappant entre le peu d'intérêt manifesté à l'époque pour l'acte en tant que tel, et les profonds changements qu'il a contribué à entraîner. Finalement, un nombre restreint d'articles de journaux ont été écrits pour expliquer les faits. Les documents officiels sont lacunaires, un siècle après. Personne ne semble avoir cherché à connaître précisément les mobiles du meurtre ni la manière dont s'est déroulée l'agression, à moins que ces informations n'aient été délibérément occultées.

En revanche, nous avons voulu montrer que du fait même de leur quantité limitée, ces données ont laissé le champ libre aux interprétations les plus variées et les plus fantaisistes, présentées dans les témoignages, les *coplas* populaires et même dans certains journaux. C'est pourquoi l'on peut affirmer que la première spécificité de ce crime a été sa capacité à éveiller l'imaginaire collectif, sans doute en raison de l'éventualité du mobile passionnel qui a fait couler beaucoup d'encre et nourri les élucubrations romanesques.

La seconde spécificité de ce crime tient aux répercussions sociales qu'il a eues sur les *cafés cantantes*. Il semblerait que s'il a déclenché la campagne d'éradication de ces

établissements, c'est en raison du contexte dans lequel il a été commis puisqu'il s'agit du meurtre d'un *cantaor*, par le père d'une autre artiste de flamenco, près du *café cantante* où le spectacle avait lieu cette nuit-là.

L'affaire a enfin été le fer de lance de la campagne « anti-flamenquiste » à cause du moment où les événements se sont produits : les scandales s'étaient intensifiés dans les *cafés cantantes* et ils étaient de plus en plus relayés par une presse toujours plus puissante. Il semble qu'il y ait eu une émulation entre les journaux, chacun cherchant à offrir une dénonciation plus convaincante de ce qui se tramait dans les *cafés cantantes*. C'est pourquoi finalement, ce meurtre présente un intérêt tout particulier : son exploitation par la presse permet finalement de constater le formidable impact que le quatrième pouvoir exerce à partir de 1885 sur le législateur, qui se voit dicter sa conduite, et obtempère.

BIBLIOGRAPHIE

- ALVAREZ, Sandra, 2007, *Tauromachie et flamenco : polémiques et clichés. Espagne, fin XIX^e-début XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan.
- BLAS VEGA, José, 1987, *Los Cafés Cantantes de Sevilla*, Madrid, Editorial Cinterco.
- BOHORQUEZ CASADO, Manuel, 2009, *El cartel maldito. Vida y muerte del Canario de Álora. El secreto mejor guardado del cante flamenco*, Pozo Nuevo.
- CARR, Raymond, *España (1808-1975)*, 2007 [1969], traduit par Juan Ramón Capella, Jorge Garzolini et Gabriela Ostberg, Barcelona, Ed. Ariel.
- CHEVALIER, Louis, 2002 [1958], *Classes laborieuses et classes dangereuses*, Perrin.
- ESCOBAR Y LÓPEZ HERMOSA, Ignacio José (dir.), 1885, *La Época*, Madrid, 17-VIII, [sans titre].
- FERNANDO EL DE TRIANA, 1935, *Arte y artistas flamencos*, Madrid, Editoriales Andaluzas Unidas, édition facsimil.
- GOMEZ GARCIA-PLATA, Mercedes,
- 2006, « Culture populaire et loisir citadin : les *Cafés Cantantes* de 1850 à 1900 », in Serge Salaün et Françoise Étienne (coords.), *Du loisir aux loisirs (Espagne, XVIII^e-XX^e siècles)*, Collection « *Les travaux du CREC en ligne* », Centre de recherche sur l'Espagne Contemporaine de l'Université Paris III (CREC), n°2, p. 110-125, <http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/07-gomez.pdf>, dernière consultation le 27 mai 2015.
- 2005, « El género flamenco : estampa finisecular de la España de pandereta », in Serge Salaün, Evelyn Ricci et Marie Salgues (coords.), *La escena española en la*

- encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Ediciones Fundamentos, Espiral Hispano Americana, p. 101-124.
- 2004, « *La juerga flamenca : le plaisir du Duende* », in Serge Salaün et Françoise Étienvre (coords.), *Le(s) Plaisir(s) en Espagne (XVIII^e – XX^e siècles)*, Collection « *Les travaux du CREC en ligne* », Centre de recherche sur l'Espagne Contemporaine de l'Université Paris III (CREC), p. 230-242, <http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/14-Gomez.pdf>, dernière consultation le 27 mai 2015.
- GORON, Marie-François, 2009, *L'amour criminel, mémoires du chef de la sûreté de Paris à la Belle Epoque*, Bruxelles, André Versaille éditeur.
- GÓMEZ BRAVO, Gutmaro, 2005, *Crimen y castigo : cárceles, justicia y violencia en la España del siglo XIX*, Madrid, Los Libros de la Catarata.
- LÓPEZ-DAVALILLO LARREA, 2002, Julio, *Atlas de Historia Contemporánea de España y Portugal*, Madrid, Editorial Síntesis.
- LUQUE, Alejandro, « La vida y muerte de El Canario a través de un estudio detectivesco », *Diario digital de El Correo de Andalucía*, <http://www.elcorreoweb.es/cultura/055874/vida/muerte/canario/traves/estudio/detectiv esco>, actualisé le 11-V-2009, consulté le 30-VI-2010.
- MOLINA, Romualdo, 2005, « De la eficacia y trascendencia del flamenco en TV. 30 años de experiencia », *Música oral del Sur*, revista internacional, n°6, Junta de Andalucía, p. 195-215.
- NÚÑEZ DE PRADO, Guillermo, 1904, *Cantaos andaluces: historias y tragedias*, Barcelona, Casa Editorial Maucci.
- ORTIZ NUEVO, José Luis, 1990, *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX*, Sevilla, Ediciones el Carro de la Nieve.
- PEPE EL DE LA MATRONA y ORTIZ NUEVO, José Luis, 1975, *Recuerdos de un cantaor sevillano*, Madrid, Ediciones Demófilo.
- SEOANE, María Cruz et SÁIZ, María Cruz, 2007, *Cuatro siglos del periodismo en España: de los avisos a los periódicos digitales*, Madrid, Alianza.

**LES ENTOURS TEXTUELS DU CRIME :
DISCOURS ET REPRESENTATIONS AUTOUR DE L'AFFAIRE
CINTABELDE (1890-1891)**

Laurie-Anne LAGET
Université Stendhal (Grenoble-Alpes), ILCEA

« La *Gazette des Tribunaux* publie des romans autrement faits que
ceux de Walter Scott, qui se dénouent terriblement, avec du vrai sang et
non de l'encre. »

Honoré de Balzac, *Modeste Mignon*.

Résumé

Cet article porte sur le crime de Cintabelde, commis en 1890, et sur la variété des discours qui l'ont entouré (chroniques de fait divers dans la presse, décision de justice, étude anthropologique, plainte et nouvelles littéraires). Outre la réécriture que chacun d'entre eux propose du crime, ces textes semblent élaborer une forme de métanarration en entretenant l'image spectaculaire et mélodramatique de l'Espagne criminelle — *la España negra* —, une image qu'il est probablement temps, aujourd'hui, de nuancer.

Affaire Cintabelde (Cintas verdes) – discours et représentations autour du crime – chronique de fait divers – crime et littérature.

Resumen

El presente artículo trata del crimen de Cintabelde, cometido en 1890, y de la variedad de discursos que lo rodean (crónicas de sucesos en la prensa, sentencia jurídica, estudio antropológico, romance y novelas cortas). Más allá de la reescritura que cada uno propone del crimen, estos textos parecen construir una metanarración en la que se alimenta la imagen sensacionalista y melodramática de la España negra criminal, una imagen que hoy cabe cuestionar.

Crimen de Cintabelde (Cintas verdes) – discursos y representaciones sobre el crime – crónica de suceso – crimen y literatura.

Abstract

This paper focuses on Cintabelde's crimes, occurred in 1890, and on the wide range of discourses that surrounded them (newspapers articles, court sentence, anthropological study, poems and short stories). Besides offering different readings of the crimes, these texts develop a form of metanarrative centered in a spectacular and melodramatic picture of criminal Spain — *la España negra* —, an image that we should probably question nowadays.

Cintabelde's crimes (Cintas verdes) – discourses and representations of crime – crime reports – crime and literature.

Paseillo

Dans les années 1930, on pouvait lire dans *La Voz*, sous la plume d'Alberto Insúa, que « los crímenes famosos sugieren ensayos científicos a los criminólogos, coplas y romances populares y –en ocasiones– los novelistas hallan en la crónica negra un manantial de asuntos para sus libros » (Insúa, 1932, p. 1). C'est précisément le crime en tant que construction narrative¹ et en tant qu'objet de consommation culturelle qui m'intéresse ici. Aussi proposerai-je l'étude d'un cas, particulièrement intéressant par la variété des discours qu'il a soulevés : celui de José Cintabelde Pujazón, fervent *aficionado* de la corrida qui, pour arriver à payer son entrée à la feria de Cordoue en mai 1890, assassina quatre personnes sur le domaine de El Jardinito et déroba leur argent². Commis tout juste deux ans après le crime célèbre de la Calle de Fuencarral, celui de Cintabelde s'inscrit dans un contexte d'engouement tout particulier du public pour le fait divers et les chroniques criminelles. La nouvelle du quadruple meurtre de Cordoue se diffuse immédiatement sur le territoire national et donne lieu à une quantité considérable d'écrits de diverses natures.

Le corpus que j'ai pu réunir est, en effet, constitué d'environ cent vingt articles de presse (pour l'essentiel, au cours de la période 1890-1891, qui couvre le crime, le jugement du criminel et son exécution publique), d'une étude anthropologique de la figure du criminel, d'une plainte³ et de trois nouvelles rédigées, respectivement cinq ans, vingt-cinq ans et quarante ans après les faits⁴. Naturellement, les informations livrées sur le cas sont parfois contradictoires et les nuances de traitement nombreuses. C'est

¹ À propos du récit de fait divers, Marie Franco rappelle qu'« il s'agit surtout d'un style, d'une écriture et d'une rhétorique », régis par des structures narratives particulières. Voir « Le fait divers en Espagne : exemplarité et tradition littéraire (*El Caso*, 1955) », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Madrid, 1994, p. 144-145. Voir également à ce sujet l'ouvrage de Laetitia Gonon, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne du XIX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012.

² Voir un récit plus complet du crime de Cintabelde, en annexe. On remarquera que, dans certaines versions du fait divers sont attribuées cinq victimes à Cintabelde, et non quatre, car Antonia Córdoba García, très gravement blessée, est dans un premier temps comptabilisée comme victime (mortelle).

³ Je remercie infiniment le Professeur Jean-François Botrel, qui m'a transmis une copie de l'original (conservé dans la collection de Pío Baroja).

⁴ Il s'agit d'un numéro de la série *Los grandes crímenes* des années 1890 (Barcelona), d'une nouvelle de la collection *La Novela Corta*, de López Pinillos (14-X-1916), et d'un numéro de la série *Bandidos famosos*, publiée dans les années 1930 aux éditions Carceller (Valencia).

précisément ce mélange de différents discours, styles et tonalités⁵ qui fait toute la richesse du dossier. En quelque sorte, le lieu du crime est le lieu de tous les discours.

La figure de Cintabelde parcourt les divers supports de l'époque par lesquels passent les nouvelles criminelles : la presse (quotidienne et spécialisée), qui traite la nouvelle en tant que fait divers ; la complainte, publiée à l'occasion de l'exécution publique du criminel ; puis, dans le champ de la littérature, les nouvelles de collections populaires – cette dernière évolution apparaissant comme le prolongement somme toute logique des textes précédents. Le crime de Cintabelde est au cœur d'un faisceau de discours et de représentations qui ont, cependant, un élément en commun : ils constituent le récit de Cintabelde, dont seront présentées ici les diverses déclinaisons au fil du temps.

Tercio de varas : « La presse est la grande éducatrice des masses »⁶

Conter les faits par le menu

Embargado el ánimo por el terrible efecto que producen siempre estos hechos, en los que se demuestra la criminalidad más perversa, y *en cumplimiento de nuestra misión periodística*, nos vemos hoy obligados a dar algunos detalles de los espantosos asesinatos que anteaer se cometieron (*Diario de Córdoba*, 29-V-1890, p. 2, je souligne).

C'est en ces termes que la rédaction du *Diario de Córdoba* présente le premier d'une longue série d'articles sur le crime alors récemment commis. Ce devoir d'information si fièrement revendiqué cache à peine l'intérêt éditorial et économique qu'éveille la nouvelle d'un fait divers criminel à sensation. L'ensemble des journaux locaux (outre le *Diario*, *El Adalid* ou encore *La Voz de Córdoba*), ainsi que les principaux quotidiens nationaux, prennent leur tâche à cœur et, après s'être contentés de gloser la dépêche du Préfet de Cordoue, suivent quasiment jour par jour la première partie de l'affaire criminelle, jusqu'à la mi-juin 1890, en rivalisant d'éléments nouveaux à offrir à leurs lecteurs. Le « dossier Cintabelde » grossit sous l'afflux des informations – des plus

⁵ Uniquement dans la presse, par exemple, on passe du témoignage (forme du dialogue qui donne l'illusion de la spontanéité des paroles publiées) aux dépêches envoyées par les autorités, en passant par la reconstitution des faits par les journalistes et correspondants de presse envoyés sur place.

⁶ Légende que l'on peut lire au bas de la caricature intitulée « Fait divers », dans *L'Assiette au beurre*, Paris, 8-IX-1906.

précises aux plus rocambolesques – dont la presse se fait l'écho, et l'émulation laisse place peu à peu à la surenchère⁷.

Dans un premier temps, le discours journalistique se veut simplement d'une extrême précision : il (dé)montre cette « exigence d'authenticité plus grande », évoquée par Louis Chevalier (2004, p. 13). Il s'agit de présenter aux lecteurs des éléments de vérité sur le cas. Car, le fait divers est recherché pour son authenticité, ainsi qu'en témoigne le champ lexical qui l'entoure : « autenticidad », « relación más exacta », « veracidad », *etc.* Le « crime de Cordoue » fait donc l'objet, dans la presse, de descriptions minutieuses. Un certain nombre de journaux font appel au discours de la science, par exemple pour décrire avec exactitude les blessures des victimes de Cintabelde⁸, ce qui suggère que les journalistes ont probablement eu accès à des sources de l'enquête, comme le rapport d'autopsie des cinq victimes⁹. D'autres, comme *El Imparcial*, donnent à voir le criminel dans l'action, « sacando una pistola Lefoucheux » (29-V-1890, p. 2), c'est-à-dire saisi de l'arme du crime. Ce détail, somme toute anodin, *El Imparcial* est le seul à le donner et il ne sera mentionné à aucun moment par la suite. Mais, dans la chronique de fait divers, le plus anecdotique est bien souvent le plus significatif. Car, le détail joue un rôle essentiel. Tout infime qu'il fût, il contribue à l'effet de réel. On retrouve ainsi, tout au long du séjour de Cintabelde en prison, un *topos* de l'époque : le détail, jour par jour, des menus du condamné – ce qui semble répondre à une réelle curiosité du public dans les années 1890, tout en alimentant le lieu commun de la voracité du criminel (d'extraction populaire et rurale) obéissant à ses instincts primitifs¹⁰.

⁷ Le même *Diario de Córdoba*, par exemple, non content de décrire « el aterrador espectáculo » du crime, ajoute cette *scène* finale : « También hemos adquirido otro detalle que justifica la ferocidad del homicida. Desde la cumbre de un cerro inmediato observaba el cuadro un pastor, y como el Cintas Verdes se apercebiera de ello, cogió una escopeta con la que obligó al pastor a emprender la fuga de aquel sitio », *Diario de Córdoba*, Córdoba, 29-V-1890, p. 2 (je souligne). Le *détail* est, comme on le verra, l'un des mots-clés des chroniques criminelles.

⁸ L'exemple le plus développé est probablement celui des blessures du fermier, qui sont décrites de la façon suivante : « acometiéndole navaja en mano, le causó dos profundas heridas, una penetrante en la parte lateral y superior de la región del cuello y otra estensa [*sic*] en la región supra hoides [*sic*], con lesión de todos los tejidos de la misma región habiéndose detenido el arma en la región vertebral », *Diario de Córdoba*, 29-V-1890, p. 2.

⁹ C'est ce que l'on peut déduire, par exemple, de cette précision publiée dans *El Noticiero. Diario político*, Madrid, 30-V-1890, p. 3 : « El asesino le disparó por la espalda, penetrando el proyectil por la base del occipal [...] produciendo una muerte instantánea. Al practicarse la autopsia ha sido encontrada la bala en el lóbulo izquierdo del cerebro ».

¹⁰ D. J. O'Connor, à propos de l'affaire du *niño de El Escorial*, deux ans après les crimes de Cintabelde, évoque les « reporters who printed menus of jail meals. Such reports, common during the nineties, aimed

Assurément, le détail forgé est néanmoins plus *révélateur* que le détail réel. Dans le cas de Cintabelde, le plus significatif est celui du geste de la petite María Josefa Castillo, (âgée de 2 ans) qui, au moment où Cintabelde l'égorge, « tenía una naranja pelada en la mano », comme l'affirment très sérieusement *La Correspondencia* et *El País* (29-V-1890, p. 2). Le détail de ce geste fait florès, puisqu'il est repris dans un article postérieur¹¹ et, ensuite, dans les vers de la plainte publiée le jour de l'exécution du criminel : « la niña más pequeñita./ su edad tres años y medio/ [...] en ocasión que gozaba/ una naranja comiendo » (*Cintabelde. Romance...*, 1891). Tout en donnant une impression de véracité, l'enjeu de cette (infime) précision est de souligner la surprise de l'attaque et de créer un effet de contraste entre l'attitude innocente de l'enfant et la violence laconique de l'agresseur : « llega », « degolló » (*Cintabelde. Romance...*, 1891 ; *La Correspondencia* et *El País*, 29-V-1890, p. 2).

Cet épisode de la mort des petites filles fait l'objet de nombreuses réécritures et est amplifié jusqu'à devenir, sous la plume des journalistes, une stratégie d'écriture nouvelle. Ezequiel Boixet, dans *La Vanguardia*, emprunte par exemple au mélodrame ce développement sur l'assassinat des enfants :

Dos pobres criaturas [...] que extienden sus manecitas, implorando la vida... la vida, tan dulce y tan risueña, en el delicioso naranjal paterno, radiante de luz y lleno de perfumes, [...] vibrante aún de inocentes carcajadas, de alegres cantos y maternales besos [...] ¿puede haber en el mundo nada tan conmovedor como la mirada y las lágrimas de un niño pidiendo gracia? [...] José Pérez [*sic*], ebrio de sangre y de aguardiente, coge a las dos infelices criaturas y hunde el puñal enrojado en sus gargantas (Boixet, 1890, p. 4.).

Aussi le *suceso*, tout en gardant son caractère étymologique de narration d'événements réels et d'actualité, s'enrichit-il peu à peu d'une dimension de (re)création fictionnelle, repérable à un certain nombre de procédés narratifs mis en œuvre par les journalistes chargés de suivre l'affaire. En filigrane du discours d'authenticité, la presse propose en

at satisfy the public's purported curiosity about food eaten by criminal suspects », *Crime at El Escorial*, International Scholars Publication, 1995, p. 38.

¹¹ « Vio a la niña de tres años comiéndose una naranja », précise Rafael Salillas, dans « El crimen de Córdoba », *El Liberal*, 12-XI-1890, p. 1. Cette description, relativement sobre par rapport aux autres, est cependant complétée par ce détail beaucoup plus choquant : « Durante los primeros días de estancia en la cárcel [Cintas Verdes] comió para postre, hasta que se le concluyesen, aquellas naranjas que compró en el *Jardinito* el día anterior al crimen; naranjas de la misma procedencia que la que comía la niña [...] cuando Cintas Verdes la degolló », p. 2.

réalité des récits (« narración », « relato » : *La Época*, 28-V-1890 et *Diario de Córdoba*, 29-V-1890) du crime et parle de l'« horrible spectacle » qui s'est tenu sur le « théâtre du crime » (*Dinastía*, 30-V-1890 et *La Época*, 30-V-1890). C'est ainsi que *El Imparcial* recrée un dialogue supposé entre Cintabelde et la « mujer del hortelano », Antonia Córdoba :

–Mire Vd., vengo a por dinero, porque me hace falta... Hoy yo voy a ir a la corrida de toros, porque Dios quiere.

–Y a mí ¿qué me cuenta Vd.? –contestó la mujer.

–Se lo cuento a Vd., porque no está su marido; pero si viene se lo contaré a él.

En el tono en que hablaba el albañil comprendió la hortelana que aquel hombre venía decidido a armar pendencia, y trató de echarlo de allí con buenas palabras; pero *Cintas Verdes*, en vez de calmarse se excitó más, y dijo, profiriendo horribles blasfemias:

–Yo no me voy sin el dinero (*El Imparcial*, Madrid, 29-V-1890, p. 2.)¹².

C'est une page de roman ou de théâtre que nous offre le journaliste, recréant ainsi le dialogue entre les protagonistes du fait divers, devenus personnages d'un mélodrame.

En outre, avec l'arrivée de certains correspondants de presse, comme Mestre Martínez¹³, de *La Correspondencia de España*, qui signe ses dépêches à partir de novembre 1890¹⁴, s'affirme la dimension nettement *folletinesca* des chroniques autour du crime de El Jardinito. Les textes que Mestre Martínez publie lorsque s'ouvre le procès de Cintabelde se présentent comme une section à part entière, dotée d'un titre, « El crimen de Cintas Verdes »¹⁵, et dans laquelle le correspondant cultive l'art de l'effet d'annonce (équivalent du « *Continuará* » des feuilletons) : le jour du procès, par exemple, il indique par télégraphe qu'il vient d'adresser une longue lettre à *La Correspondencia* où il relate les différents entretiens qu'il a eus avec Cintabelde, Teresa Molinero « y otras personas que figuran en primer término en este proceso »¹⁶. Par ailleurs, le correspondant se donne

¹² Le jour même, ce dialogue est reproduit dans *El Resumen*, Madrid, p. 2 et dans *Las Ocurrencias*, Madrid, p. 3.

¹³ Il est à noter, par ailleurs, que la tendance à l'affabulation de ce journaliste est avérée. Voir D. J. O'Connor, *Crime at El Escorial*, 1995 p. 160-161.

¹⁴ Il s'agit là du phénomène d'émancipation et de professionnalisation de la chronique criminelle signalé par Dominique Kalifa, dans *L'encre et le sang*, Paris, Fayard, 1995, p. 22. Mestre Martínez suivra d'autres affaires criminelles dans les années qui suivent le quadruple meurtre de Cintabelde.

¹⁵ *Cintas verdes* (littéralement, *rubans verts*) est le surnom dont est affublé Cintabelde, par homophonie avec son nom de famille paternel. Ce surnom est l'un des ressorts romanesques dont se serviront certains journalistes pour narrer le moment de l'identification du criminel. Voir *infra*.

¹⁶ Ces entretiens sont effectivement publiés le jour suivant, sur trois pages. Voir *La Correspondencia de España*, Madrid, 16-XI-1890, p. 2-4.

à voir comme l'un des acteurs de l'épilogue du drame en se présentant comme un proche du condamné¹⁷. C'est parce qu'il jouit de cette position privilégiée qu'il peut offrir à ses lecteurs les témoignages des principaux acteurs du crime. En ce qui concerne les procédés littéraires d'écriture, Mestre Martínez opte pour la théâtralisation des événements qui entourent le crime¹⁸. Ainsi, l'entrée de Cintabelde dans la salle d'audience, le jour du procès, ressemble à une didascalie :

11h40. Silencio sepulcral. Óyese a lo lejos el acompasado ruido de la cadena y al poco rato aparece en el salón Cintas Verdes custodiado por parejas de la guardia civil (*La Correspondencia de España*, 16-XI-1890, p. 4).

Et le récit du procès tout entier est ponctué d'indications, entre parenthèses, sur les réactions du public ou des différents acteurs en scène : « (SENSACION EN EL PUBLICO) », « (El procesado mira de reojo al fiscal y aprieta los puños y los dientes) », *etc.* Cette dimension théâtrale du procès est essentielle et somme toute logique dans le traitement du crime de Cintabelde, puisqu'elle reflète la nature spectaculaire de ce dernier, par la violence avec laquelle il a été mis en œuvre¹⁹.

Le procès est, en ce sens, à l'image du crime lui-même : « El espectáculo que presentaba el lugar de tan espantoso crimen, era realmente horroroso »²⁰. Puisque le mystère est résolu très rapidement (Cintabelde est arrêté quelques heures après avoir commis le quadruple meurtre), c'est cette dimension du crime en tant que spectacle que retient et diffuse la presse pour tenir en haleine et émouvoir ses lecteurs. Dans les

¹⁷ C'est ce que confirme également une précision que l'on peut lire dans *El Resumen* sur la requête faite à certains journalistes de présenter leur témoignage sur l'accusé : « Lo más saliente de la vista fue el dictamen facultativo, en el que tuve que informar por parte del ministerio fiscal, exponiendo, en unión de mis ilustrados y dignos comprofesores el concepto que me merecía el grado de inteligencia del reo », *El Resumen*, 17-XI-1890, p. 2.

¹⁸ Sur l'influence du théâtre, et du mélodrame en particulier, voir Marie Franco, *Le sang et la vertu*, 2004, p. 356.

¹⁹ Dans une série de récits sur *Los grandes crímenes*, publiée à Barcelone dans les années 1890, on trouve cette présentation du crime et de ce qu'il a pu représenter : « los bárbaros asesinatos [...] cuya ferocidad no tiene semejante en los tristes fastos de la historia criminal », *Los grandes crímenes. Cintabelde o los cinco asesinatos de "El Jardinito"*, Barcelona, Tip. El Anuario de la Exportación, [s. d.], p. 8. Le même auteur, dans un élan lyrique, propose cette autre définition : « la enormidad de lo que bien pudiera calificarse de racimo de asesinatos », p. 9.

²⁰ *Los grandes crímenes. Cintabelde o los cinco asesinatos de "El Jardinito"*, p. 8. Dans un autre volume de la série, sur le singulier combat du chien de Montargis (XIV^e siècle), on peut lire cette déclaration d'intention sur le sens de la série : « Todo el mundo ha oído hablar en Francia de la patética historia del perro de Montargis. La acogemos aquí, no solamente porque merece ser conservada a causa del interés que despierta, sino también porque es un monumento de los tiempos pasados », *Los grandes crímenes. El perro de Montargis*, p. 5 (je souligne).

journaux, le crime de Cintabelde se définit comme l'une des « réalités spectaculaires » qu'a étudiées Vanessa Schwartz pour le Paris de la même époque²¹ : le réel est devenu spectacle et le crime se change peu à peu en objet de consommation culturelle. On en voudra pour preuve le succès – amer au goût de certains – du portrait du criminel, dans les rues de Cordoue :

Con disgusto vemos que el retrato del funeste criminal Cintas Verdes sea objeto de gran aglomeración de gente en los escaparates de las tiendas. [...] No puede ser grato a los pueblos cultos ni a las conciencias rectas (*Diario de Córdoba*, 15-VI-1890, p. 3).

Outre la condamnation morale explicite que formule ici le journaliste, il est intéressant d'observer le besoin qu'éprouve le public d'avoir un support visuel : le criminel, de simplement honni, devient figure publique, suivie et recherchée. Cintabelde lui-même en est conscient. La veille de son exécution, il convoque les journalistes présents à Cordoue pour un dernier entretien, puis change d'avis et refuse de les recevoir « pues faltábamos a la verdad y él jamás había pretendido hacerse célebre », ainsi que le rapporte le correspondant de *El Liberal* (6-II-1891, p. 2).

En parallèle de cette construction du personnage de Cintabelde, on commence alors à gloser le sens de l'affaire, ses diverses implications et les détails que l'on peut en exploiter.

Cintabelde dans l'histoire : un discours politique sur le crime

De toute évidence, le crime de Cintabelde – « esta serie de sangrientos sucesos, que han causado profunda impresión en el culto vecindario de Córdoba » (*Diario de Córdoba*, 29-V-1890, p. 2) – signifie une rupture remarquée de l'ordre civil et social. La restauration de cet ordre établi s'opère grâce à la *Guardia civil*, à laquelle les journaux locaux, en particulier, s'empressent de rendre hommage²². Tout en soulignant l'admirable

²¹ Voir Vanessa R. Schwartz, *Spectacular realities. Early mass culture in fin-de-siècle Paris*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1999. Cet ouvrage éminemment suggestif analyse la naissance de la culture visuelle urbaine comme phénomène de « spectacularization of city life and its connection to the emergence of mass culture », p. 2.

²² « Debemos hacer honor al importante servicio prestado por la Guardia Civil al secundar eficazmente las órdenes del teniente del cuerpo señor Paredes, a cuyo buen criterio y acertadas disposiciones se debe la captura [del criminal] » souligne la rédaction du *Diario de Córdoba* le surlendemain des faits (29-V-1890, p. 2).

efficacité des autorités dans le dénouement du crime (de la prise en charge par le Préfet à l'efficacité conjointe des gendarmes et policiers), la presse en profite, malgré tout, pour rappeler ou découvrir certaines carences dans le système de sécurité de la ville de Cordoue²³. Mais là où le bât blesse réellement, c'est que Cintabelde est un ancien policier de la province d'Almería (dont il est originaire), expulsé par son supérieur « por distintas faltas cometidas, ser de carácter pendenciero y habituado a la embriaguez » (*Diario de Córdoba*, 30-V-1890, p. 3) et, officiellement, pour s'être adonné au jeu. Symptomatiquement, les journaux n'insistent pas trop sur ce point, qui constitue une évidente rupture par rapport à la rhétorique du cliché qui est d'ordinaire à l'œuvre dans les récits de faits divers. Comme le rappelle Marie Franco, « un policier appartient au parti de l'ordre : il est anormal qu'il crée le désordre [...]. Une action est considérée comme rare quand elle n'est pas conforme à la représentation sociale dominante, lorsque son protagonisme agit sans conformité avec les stéréotypes qui pèsent sur son essence professionnelle ou sociale » (Franco, 2004, p. 413-414)²⁴. Néanmoins, la coïncidence est trop belle pour *El País* qui, sitôt l'information connue, la diffuse dans ses commentaires satiriques, en une de l'édition du 29-V-1890 :

Vaya, menos mal.

El señor de Cintas Verdes, que asesinó a cinco individuos en una hacienda de Córdoba y después se fue tan tranquilo a los toros, antes que facineroso había sido guardia de orden público.

Sus antecedentes no pueden ser, por consiguiente, más honrosos.

Y es de esperar que tenga en cuenta esa circunstancia atenuante la justicia fusionista.

L'allusion au parti fondé par Sagasta et à la collusion de ce dernier avec Cánovas par le biais du système de *Turno* est ici transparente. Il s'agit de rejeter la faute du crime sur le contexte politique de la Régence. *El País* – organe du parti républicain et, partant, journal d'opposition au système monarchique en général, et à la Régence en particulier –

²³ « Los hechos de que hemos dado cuenta estos días, y otros muchos que relata la prensa de las provincias limítrofes, aunque un tanto exagerados, prueban la deficiencia del servicio de vigilancia en esta capital », « Vigilancia », *Diario de Córdoba*, 1-VI-1890, p. 2.

²⁴ Assurément, le contexte historique du franquisme étudié ici par l'auteur influe sur la perception de l'ordre établi et de la Nature des choses. Toutefois, on le verra, la dimension morale que revêt le discours autour de Cintabelde, dans les années 1890-1891, contribue à une rhétorique du lieu commun semblable à celle analysée par Marie Franco. Sur cette question des stéréotypes, ainsi que de la parenté entre le récit de fait divers et le roman-feuilleton, voir Laetitia Gonon, qui parle notamment d'« interdiscours criminel », *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne du XIX^e siècle*, 2012, p. 233.

insiste donc à dessein sur cette information sensationnelle, pour la détourner à des fins politiques. L'anomalie dans la représentation sociale convenue du policier devient ainsi exemplaire du déséquilibre politique du pays tout entier.

Il existe d'ailleurs une étude de la situation de la criminalité au cours de la période de la Régence, qui permet de mesurer combien le cas de Cintabelde reflète la situation criminelle de l'Espagne de l'époque. Il s'agit d'un chapitre à part entière, inclus dans le numéro monographique de *Nuestro Tiempo* sur le « Bilan de la Régence » de mai 1902, où Pedro Dorado Montero offre un panorama de l'évolution de la criminalité en Espagne, depuis 1885. Dorado Montero démontre et argumente statistiquement l'augmentation générale de la criminalité au cours de la période²⁵ et offre un certain nombre d'informations précises qui permettent de situer Cintabelde dans le contexte criminel de l'époque. Une remarque sur la comparaison entre les « délits contre les personnes » et les « délits contre la propriété », par exemple, permet d'apprécier l'importance des crimes de sang commis en Espagne et l'impression de violence pérenne qui en découle :

Entre las transformaciones de la criminalidad [...] la principal acaso de todas, y desde luego, sin duda, una de las más importantes, es aquella según la cual, a medida que el progreso avanza, la delincuencia se va tornando, de brutal y violenta (forma característica de los pueblos y estados de civilización atrasados), en astuta y fraudulenta (forma propia de pueblos ya bastante civilizados). Ahora, si efectivamente sucede así, España no debe de haber adelantado gran cosa durante la Regencia. Nuestra criminalidad sigue siendo tan violenta, o más, ahora que en 1885. (Dorado Montero, 1902, p. 821)

La criminalité, dans l'Espagne de la Régence, a deux principaux visages : le vol (essentiellement) et les crimes de sang, qui suivent de façon rigoureusement équivalente une courbe croissante au fil des années. Au sein de ce panorama, pour la catégorie précise des « délits contre les personnes », l'Andalousie est la deuxième région criminelle en Espagne, après Madrid (Dorado Montero, 1902, p. 826). Parmi les causes de cette criminalité croissante durant la Régence en Espagne évoquées par Dorado Montero, on retrouve les facteurs suivants qui, à l'exception du premier, peuvent s'appliquer au cas de Cintabelde : « la propaganda antirreligiosa, [...] la falta de instrucción, [...] la costumbre de llevar armas de fuego y blancas, [...] la adulteración de las bebidas alcohólicas, [...] la

²⁵ Voir les tableaux statistiques récapitulatifs : Pedro Dorado Montero, « La criminalidad », *Nuestro Tiempo*, V-1902, p. 818-819.

falta de trabajo en la clase jornalera » (Dorado Montero, 1902, p. 825-826)²⁶. Ainsi donc, comme le conclut Dorado Montero, « Las tintas del cuadro son bastante oscuras » (Dorado Montero, 1902, p. 833) et l'on conçoit que la figure criminelle de Cintabelde puisse cristalliser les tensions internes de la société espagnole de la Régence de María Cristina.

Au-delà de ces premiers éléments, il est à noter que ce que Dorado Montero propose dans cette étude, c'est, avant tout, la construction du crime en tant qu'*objet de discours* scientifique. Le phénomène en soi de la criminalité (plutôt que les chiffres réels – ou non²⁷ – de cette dernière) est un thème d'actualité, qui donne à penser. Et Dorado Montero se constitue ici en criminologue professionnel, précisément à une époque où, dans la presse, les chroniques criminelles s'institutionnalisent, elles aussi. Il semble donc à la fois logique et stratégique que le crime, la figure du criminel (on le verra avec l'anthropologie) ou encore le péril social de la criminalité deviennent autant d'objets que le discours scientifique doit constituer pour en entériner la validité et s'auto-légitimer tout en les faisant reconnaître.

La morale de l'histoire

De toute évidence, outre leurs implications socio-politiques, les discours que fait naître le crime dans la presse se veulent une condamnation morale, que les circonstances précises des meurtres de Cintabelde rendent particulièrement évidente. *La Correspondencia* est ainsi le premier journal à dénoncer le fait que le criminel s'en est pris à des êtres vulnérables et innocents : deux petites filles et deux « vieillards » (*La Correspondencia de España*, 29-V-1890). L'atteinte morale est soulignée par le pathos auquel recourt le journaliste pour décrire les corps des victimes exposés au cimetière, avant de conclure sur cet appel au juste châtement du criminel :

²⁶ Il est à noter qu'à ces facteurs souvent avancés à l'époque pour expliquer la criminalité ambiante, Dorado Montero ajoute un certain nombre de dysfonctionnements institutionnels, comme l'inefficacité de l'administration judiciaire, l'état déplorable des prisons, le système de justice trop clément (pas uniquement par la faute de la loi sur les jurés populaires de 1888). Voir l'exposé détaillé de l'auteur, p. 827-832.

²⁷ Dorado Montero insiste, au fil de son article, sur la très relative fiabilité des statistiques sur lesquelles il fonde sa démonstration.

[...] la población entera [está] horrorizada por el hecho cruel e inaudito, deseando la mayor rapidez en los procedimientos de la justicia para que el criminal tenga el pequeño castigo que puede recibir para la enormidad de su culpa.

Se pose également la question de la famille, puisque le long exposé du crime dans *La Correspondencia* présente le fermier et le garde comme beaux-frères. La figure de Cintabelde prête d'ailleurs le flanc à plusieurs critiques dans ce domaine de la famille, puisque dans les premiers mois de l'année 1891, alors que la peine de mort vient d'être confirmée, il décide de se marier avec Teresa Molinero, « su querida »²⁸, qui porte son enfant. En février 1891, lorsque la nouvelle du mariage se diffuse dans la presse, les condamnations se multiplient, au nom de la morale catholique. *La Vanguardia* est, à cet égard, particulièrement virulente, affirmant tout d'abord que « se ha consultado a un oficial del tribunal eclesiástico y opina que debe denegarse el permiso para dicho matrimonio, por considerarlo un caso de conciencia » (8-II-1891, p. 5), puis jetant l'opprobre directement sur Teresa Molinero, « una mujer bastante despreocupada para querer ser su viuda, y para llevar un nombre infamado. La cosa parece inverosímil, y no queda explicada con la excusa de legitimar a un hijo natural. Hay legitimaciones más vergonzosas que el más vergonzoso de los nacimientos » (24-II-1891, p. 3).

Avant même la formulation explicite de semblables jugements de valeurs, la morale catholique se distille dans la présentation des faits et gestes de Cintabelde, depuis le crime jusqu'à l'exécution. On peut l'apprécier très tôt, au travers des multiples réécritures que propose la presse nationale des dépêches venues de Cordoue, avant que les premiers correspondants de presse ne soient envoyés sur place. Le tout premier exposé du crime parvient à Madrid par télégraphe : il s'agit d'un texte envoyé par le Préfet de Cordoue que *El País* cite littéralement sous le titre de « Cinco asesinatos » (28-V-1890, p. 3). On peut alors mesurer les écarts dans la reproduction de la dépêche de Cordoue, par exemple, lorsque c'est un journal conservateur comme *La Época* qui la reprend et en propose une réécriture moralisante (28-V-1890, p. 2). Le criminel, désigné comme « el asesino » dans la dépêche originale devient « el desalmado » pour *La Época*, qui ajoute un commentaire au récit objectif des faits : « Pone espanto, verdaderamente, aun en el ánimo más sereno, considerar hasta qué punto puede llegar la perversión de ciertos instintos ». Enfin, Teresa

²⁸ C'est ainsi qu'est désignée Teresa Molinero dans la dépêche envoyée par le Préfet de Cordoue, que l'on peut lire dans *El País*, 28-V-1890, p. 3.

Molinero, que la dépêche originale désigne comme la « querida » de Cintabelde, est définie par *La Época* comme « una mujer que vivía maritalmente con él ». Quant au *Diario de Córdoba*, il voit un dessein providentiel dans l'arrivée de l'*esquilmero*²⁹ Francisco Gavilán – celui qui donnera l'alerte aux autorités – sur les lieux du crime : « La Providencia quiso que no quedara impune el enorme delito ». La mention du châtiment en association avec l'enseignement moral à retenir des faits n'est pas un hasard. En bonne logique, tous les textes centrés sur l'exécution de la peine plutôt que sur le moment du crime en soi sont chargés d'une dimension religieuse et morale nettement marquée. Car c'est à ce moment-là que les chroniques criminelles, « esta trampa que diaramente arma Satanás a las almas » si l'on en croit *La Lectura Dominical* (21-I-1894, p. 2-3), retrouvent une forme d'exemplarité morale, dans la mesure où la justice humaine et la justice divine coïncident.

C'est ce que l'on peut observer dans les textes littéraires. Tel est, ainsi, l'enseignement sur lequel s'achève la complainte de Cintabelde :

sirva su muerte de ejemplo
para los que aún vivimos
en este valle de lágrimas
y de tan hondos abismos, [...]
y procuremos marchar
del bien siempre en el camino,
practicando las virtudes
[...] –¡Dios mío!– (*Cintabelde. Romance...*, 1891)

Le sens ultime du récit est moral et l'histoire du *châtiment* de Cintabelde est édifiante et il n'est pas anodin que l'illustration qui occupe quasiment la moitié de la première *plana* de la complainte imprimée soit un Christ crucifié. C'est ce que suggère également le récit *Cintabelde o los cinco asesinatos de «El Jardinito»*, publié à Barcelone, dans les années 1890³⁰. Prenant délibérément le parti de ne pas se centrer sur la personne de

²⁹ Terme apparemment utilisé en Andalousie pour désigner celui qui est chargé de la récolte des fruits : « el arrendador del esquilmo de los naranjos, que en Andalucía llaman *el esquilmero* », « El crimen de Córdoba », *El Liberal*, 12-XI-1890, p. 1.

³⁰ Quoiqu'aucun des volumes de la série *Los grandes crímenes* ne porte de date de publication, il est possible de déduire celle du quatrième volume, intitulé *El correo de Lyon o un inocente guillotinado*, et dont le récit s'ouvre par cette phrase : « Un siglo ha transcurrido desde la ejecución de José Lesurque », ce qui en situe la rédaction vers 1896. *Cintabelde o los cinco asesinatos de «El Jardinito»* est le huitième volume de la série.

Cintabelde – tant celle-ci est hors du champ de toute possible compassion³¹ –, c’est, là encore, la peine subie par le criminel que l’auteur nous donne à lire. Après un bref rappel du déroulement du quadruple meurtre (deux pages), l’essentiel du texte est consacré au procès et aux dernières heures du condamné. Il s’agit d’une description quasiment heure par heure, sur un ton neutre qui reprend le témoignage d’époque d’un « témoin oculaire » des faits (*Cintabelde o los cinco asesinatos de “El Jardinito”*, [s. d.], p. 11.). Le sens du texte est donné dans la conclusion, délivrée, elle, par l’auteur, qui condamne le triste sort de Cintabelde : « morir en un afrentoso patíbulo, a la edad en que el hombre goza de todas sus fuerzas para ser útil a Dios, a la patria y a la familia » (*Cintabelde o los cinco asesinatos de “El Jardinito”*, [s. d.], p. 20).

Toutefois, les pages consacrées aux derniers instants du condamné en prison ont, elles aussi, leur raison d’être dans la dimension exemplaire du récit, du point de vue de la morale chrétienne. Car, le cas de Cintabelde est plus complexe du point de vue de la religion que celui d’un simple criminel dont la rédemption est assurée par l’exécution de la peine. En effet, durant l’année qu’il passe en prison, Cintabelde opère une spectaculaire conversion au catholicisme, qui est abondamment commentée dans la presse. Les dernières heures du condamné reflètent ainsi la ferveur du nouveau chrétien et *La Semana Católica* – qui, pour la bonne cause, prend quelques licences avec la politique éditoriale des périodiques catholiques au sujet des crimes³² – ne manque pas d’encenser la « maravilla de la Gracia » qu’incarne Cintabelde :

Aquel feroz criminal [...] ha muerto ajusticiado el sábado último, siendo su muerte, *como fueron los últimos días de su vida*, testimonio admirable del poder de la Divina Gracia. [...] Su estancia en la capilla, en las veinticuatro horas que preceden su ejecución, fue tranquila, fervorosa y digna de un gran pecador convertido a Dios (14-VI-1891, p. 761, je souligne).

³¹ « ¿Puede ofrecer algún aspecto por el que pueda escurrirse la compasión? [...] ¡Ah, no! Todo lo contrario. [...] el nombre de Cintabelde ha pasado a la posteridad como el de un fenómeno de maldad », *Cintabelde o los cinco asesinatos de “El Jardinito”*, [s. d.], p. 6.

³² Dans l’article déjà cité de *La Lectura Dominical*, il est rappelé que, lors du « primer Congreso católico que se celebró en España, el de Madrid [de 1889], los notables jurisconsultos que se reunieron allí convinieron, por unanimidad, en que eran de funestísimos efectos morales para la muchedumbre las relaciones de crímenes publicadas en los periódicos », « El noticierismo criminal », 21-I-1894, p. 2. Cette condamnation réitérée des « funestísimas consecuencias sociales en el orden moral » (p. 2) s’accompagne du conseil suivant : « Refrenemos esta curiosidad malsana y funesta, y no leamos más que ejemplos de virtud y santidad », p. 3.

Les termes ou expressions qui décrivent ces dernières vingt-quatre heures de la vie de Cintabelde sont sans équivoque (« devotamente », « fervorosísimo », « cristiana alegría ») et l'attitude du condamné sur l'échafaud, dont l'ensemble des journaux souligne la « espantosa serenidad » au moment de prendre place sur le *banquillo*, est celle de « transportes de fervor religioso ». La ferveur s'est substituée à la fureur et la conversion est donc tout aussi spectaculaire que le crime en soi. Comme pour témoigner de cet état de grâce, le correspondant de *El Imparcial* propose, à son tour, une interprétation morale des réactions du public : « Millares de personas presenciaron con lágrimas y desgarradores gritos la ejecución demostrando con su perdón la caridad cristiana » (7-II-1891, p. 2). Il semble, d'après les témoignages des autres correspondants de presse, que le contenu des cris ait été sensiblement moins miséricordieux³³...

Crime et société

Précisément, l'attitude du public – et de la société en général – lors de l'exécution de Cintabelde donne lieu à une autre forme de discours moral : une morale sociale, celle-ci. Dans le recueil *Nonadas*, le journaliste Alfredo Calderón consacre un article intitulé « La piedad suprema » au sort de certains criminels et aux réactions de la société à leur égard. Prenant l'exemple du « criminal salvajismo de Cintavelde [sic] », il affirme :

Cada vez que se comete uno de esos delitos en los cuales revela su autor, más bien que la fría perversidad de un alma criminal, el arranque fiero e inconsciente de la bestia; solemos todos esforzarnos por sacar a la sociedad el tanto de culpa que en el crimen le corresponde. [...] ¿No reclamaría el rigor del derecho que la sociedad, coautora de sus crímenes, acompañase a presidio a tales delincuentes y se hiciese dar garrote en el patíbulo en que los manda ajusticiar? (Calderón, 1896, p. 183-185)³⁴

³³ Même si les journaux ne citent pas littéralement les cris de la foule, comme ils avaient pu le faire au momento du procès (« El público [...] estaba excitadísimo y daba gritos de ¡matarlo! ¡matarlo! », lit-on dans *La Vanguardia*, 16-XI-1890, p. 5), ils décrivent les réactions du public en un instant précis : « Ya sobre el tablado [Cintabelde] quiso hablar, pero el vocerío del pueblo impidió que fueran oídas sus palabras », *El Heraldo de Madrid*, 6-VI-1891, p. 2. Ce « vocerío » semble tout à fait hostile vis-à-vis de Cintabelde.

³⁴ L'article établit une comparaison entre les deux extrêmes de la société, que l'auteur présente comme tout aussi dignes de pitié, l'un que l'autre.

Cette mise en cause de la société – qui revient tout de même à brosser, au passage, le tableau du criminel comme une brute en proie à des instincts primitifs³⁵ – rejoint l'essentiel des arguments présents dans la synthèse de Dorado Montero sur la criminalité durant la Régence : parmi les motifs du crime, il faut prendre en compte les carences dans l'éducation, le manque de repères moraux et sociaux, la vie de misère ou d'expédients. La portée édifiante du crime doit atteindre la société dans son ensemble : plutôt que la répression, c'est une réforme en amont du fonctionnement de la société qui devrait être envisagée³⁶.

C'est dans un courant de pensée analogue que s'inscrit l'un des plus éminents spécialistes d'anthropologie criminelle de l'époque, le Professeur Rafael Salillas, alors collaborateur régulier de *El Liberal*, qui publie en une du journal une analyse développée du *cas Cintabelde*, quelques jours avant le procès tant attendu du quadruple meurtre (Salillas, 1890, p. 1-2). L'anthropologue y rappelle que « en todo delito hay dos factores: uno externo, que es el estímulo del ambiente en que el individuo vive, y otro interno, que es el mismo individuo ». Si, dans le cas de Cintabelde, le mobile externe est difficile à déterminer (une dispute avec Bello ? se défendre de Balbuena qui tente de le maîtriser ? la rage, purement et simplement ?), Salillas identifie très clairement les circonstances « internes » qui expliquent le crime : « Cintas Verdes es un anómalo: Cintas verdes es una naturaleza criminal marcada por la herencia; su madre fue suicida; Cintas Verdes era anteriormente un impulsivo estimulado por el alcohol » (Salillas, 1890, p. 1). La « prédisposition » familiale et l'alcool – ce dernier, surtout – agissent comme facteurs déterminants du crime, assumant l'entière responsabilité de celui-ci. Ce qui amène Salillas à poser, à son tour, le problème du dysfonctionnement de la société, en des termes qui lui sont propres : « He aquí en este proceso y en las dudas de las gentes planteado el problema positivo de la poca importancia que reporta el estudio del delito y la necesidad

³⁵ « De seres envilecidos, degradados, hijos del arroyo, discípulos del azar, criados en la miseria, formados en la ignorancia, desechos de la ergástula social, herederos forzosos de todas las degeneraciones, ¿no es temerario, no es insensato prometerse una irreprochable conducta moral? [...] ¿Han aprendido a vencer sus apetitos, a domar sus pasiones, a sujetar el instinto con la cadena de hierro de la voluntad? » (Alfredo Calderón, 1896, p. 183).

³⁶ On retrouve, à la même époque, des discours tout à fait semblables publiés hors d'Espagne. C'est le cas, par exemple, dans les Mémoires du Directeur de la Sureté parisienne, de 1887 à 1894, Marie-François Goron, récemment réédités par Jean-Marc Berlière : *L'amour criminel*, Bruxelles, André Versailles éditeur, 2009 (voir, en particulier, les p. 62-64).

reconocida de estudiar el delincuente » (Salillas, 1890, p. 1)³⁷. Pour prévenir le crime, il faut apprendre à identifier les criminels, afin de connaître l'origine de leur « nature » criminelle. L'article de Salillas constitue précisément une démonstration de ce processus d'analyse de la figure de *l'homme criminel*, c'est-à-dire du modèle à suivre. Là encore, comme dans le discours criminologique de Dorado Montero, l'anthropologue légitime son propre discours en constituant son objet d'étude.

Salillas, qui reconnaît n'avoir jamais rencontré Cintabelde, commence son étude par un rappel des faits criminels. Il se fonde, pour cela, sur les articles parus dans la presse quelques mois plus tôt³⁸ et sur un portrait photographique qu'on lui a communiqué³⁹. À partir de ces éléments, Salillas élabore un discours « préconstruit », régi par des règles bien précises : il consiste tout d'abord en une description physiognomonique du criminel, puis en un examen des « facteurs externes » et « internes », avant de présenter un certain nombre de conclusions sur les causes du crime (en particulier, sur l'alcool, « ese tóxico de su naturaleza impulsiva », Salillas, 1890, p. 1). Enfin, après une analyse du tempérament (à la fois impulsif et insensible) du criminel, l'anthropologue livre son diagnostic : Cintabelde est à ranger dans la catégorie du « delincuente epiléptico » (Salillas, 1890, p. 2). Tout en faisant œuvre de pédagogie (Salillas commente chacune des étapes de sa démonstration, et cite plusieurs références bibliographiques), l'anthropologue suit les canons du discours scientifique, tout à fait remarquables dans la méticuleuse description

³⁷ Il est à noter que ce parti pris de l'anthropologie criminelle est virulemment condamné par l'assistance le jour du procès – réaction qu'adopte *El País*, la formulant en ces termes : « La medicina legal tiene más entrañas que la llamada justicia histórica. Allí donde el juez ve a un delincuente, el médico suele ver a un enfermo », *El País*, 6-II-1891, p. 1.

³⁸ On peut aisément identifier les sources de plusieurs détails mentionnés par Salillas. Par exemple, l'histoire familiale de Cintabelde (le suicide de sa mère) et le fait que « el aguardiente tiene la culpa de todo » sont des éléments qui apparaissent dans un entretien entre le criminel et un journaliste de *El Adalid* de Cordoue, reproduit dans *El Imparcial*, 1-VI-1890, p. 2. De même, l'anecdote des *refrescos* bus par la victime sur le chemin des Arènes de Cordoue, une fois le quadruple meurtre commis, est probablement tirée de l'article du correspondant de *La Correspondencia de España*, publié le lendemain du procès et où sont reproduites ces paroles de Cintabelde : « si no hubiese sido por dos refrescos que me tomé, me *jarto* de dar *puñalás* al público », 16-XI-1890, p. 4. Dans ce même article, Cintabelde affirme ne se souvenir de rien des événements du 27 mai, excepté le fait que « beb[ió] cinco o seis chicuelas de aguardiente », au point que l'auteur du crime « fue el vino ».

³⁹ Il s'agit très certainement de la photographie qui sera reprise par ses collègues et disciples, Constancio Bernaldos de Quirós et José María Llanas Aguilaniedo, dans *La mala vida en Madrid*, B. Rodríguez Sierra editor, 1901, p. 156. Elle représente, en effet, le buste de Cintabelde, les bras croisés dans la position d'un gisant. Or, dans son article de *El Liberal*, Salillas parle précisément de « sus brazos puestos en cruz », « El crimen de Córdoba », p. 1. Voir la reproduction de cette photographie en annexe.

du visage (supposément asymétrique) et membres supérieurs du criminel⁴⁰. Contre toute attente, sitôt terminée cette partie (qui pouvait sembler aride, voire artificielle, aux lecteurs de *El Liberal*), Salillas reconnaît que « todos estos detalles son avisos y no dicen nada cuando se piden concretamente referencias acerca del carácter del sujeto » (Salillas, 1890, p. 1). Figure imposée, en quelque sorte, dans le discours de l'anthropologie criminelle, la description physiognomonique n'est reprise à aucun moment pour étayer les conclusions de la démonstration.

Il faut alors revenir sur les toutes premières lignes de l'article – qui offrent une véritable reconstitution du crime –, pour constater le mélange des genres et des styles que présente le texte de Salillas. L'*incipit* nous introduit sur les lieux du crime comme dans un conte : « Hay inmediata a Córdoba una finca de flores y naranjos, tan hermosa y tan pintoresca, que la llaman El Jardinito » (Salillas, 1890, p. 1). Nous sommes dans l'univers de la fiction⁴¹, bien loin de la rigueur (au moins apparente) du discours scientifique. En mêlant ces différents niveaux, Salillas propose, en fin de compte, une recreation textuelle du « crime de Cordoue », qui s'ouvre sur cet impératif : « Representese el lector » (Salillas, 1890, p. 1) et se conclut par la citation d'une *copla*. Salillas avertit son lecteur que, délibérément, il prétend ne pas excéder les règles et le style de la chronique de faits divers dans la presse, « esa modalidad ilustrada del noticierismo »⁴². Aussi le texte de Salillas se construit-il comme une narration : il s'agit d'une version adaptée au support de la presse d'un discours scientifique, dont la finalité n'est autre que la création de figures ou *tipos* criminels (c'est-à-dire de personnages construits rétrospectivement, puisqu'on en

⁴⁰ Il s'agit, là encore, d'un ensemble de *topoi* du genre, si l'on en croit, par exemple, Anne-Claude Ambroise-Rendu dans sa description générale de l'« anthologie de la difformité » héritée de Lombroso : les criminels sont « grands et dotés de longs bras de primates, ils ont un crâne asymétrique et plat, sont souvent mats de peau, bruns et frisés, pourvus d'un nez aquilin et crochu, de canines et d'oreilles surdimensionnées, d'un front fuyant et d'arcades sourcilières saillantes », *Crimes et délits. Une histoire de la violence de la Belle Époque à nos jours*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2006, p. 26-27. La comparaison avec la description que fait Salillas de Cintabelde est édifiante : « Hay en primer término una asimetría craneana y facial [...]. Los pómulos, como casi todas las eminencias óseas, son en Cintas Verdes pronunciadísimos. La mandíbula inferior es muy voluminosa. Las orejas, dícneme que son en forma de asa [...]. Pero la anomalía más precisable [...] es la cortedad de la extremidad superior izquierda, con pequeñez de la mano correspondiente y menor desarrollo del brazo y antebrazo », « El crimen de Córdoba », p. 1.

⁴¹ On pourrait citer également l'évocation du meurtre de la première petite fille, sous la forme de ce tableau : « El suelo de naranjo ofrecía una capa de flores de azahar, que rellenaron la profunda cisura, y cuando el asesino abandonaba aquel teatro de su siniestra fiereza, el árbol seguía dejando caer esa flor simbólica sobre el cuerpo de la hermosa virgen », « El crimen de Córdoba », p. 1. C'est un sacrifice rituel, cette fois-ci, que Salillas nous donne à voir, mêlant lyrisme et interprétation des symboles.

⁴² « No debo dar a estos informes para el público, a esta modalidad ilustrada del noticierismo, la importancia de un dictamen », « El crimen de Córdoba », 29-V-1890, p. 2.

connaît l'histoire, et qui sont érigés au rang de modèles), avec leurs caractéristiques spécifiques, et qui prennent part à cette forme de narration sociale qu'est l'anthropologie criminelle.

Tercio de banderillas : Cintabelde personnage littéraire

Si Cintabelde m'était conté..., entre fait divers et fiction

Al leer los detalles que con los demás referentes a la perpetración del crimen, ha publicado toda la prensa, queda uno meditabundo, vacilando en creer *si pudo aquel suceso ocurrir realmente, si no fue inventado por la delirante pesadilla de un reporter enfermo*. (Boixet, 1890, p. 4, je souligne)

Si la frontière entre le fait divers et la fiction est si ténue, c'est notamment parce que l'une des fonctions du fait divers en tant que représentation discursive d'un crime est de produire un effet sur le lecteur⁴³ par l'acte même de narrer le crime. Ainsi que le démontre Marie Franco,

L'article de fait divers trouve sa raison d'être dans la narration pure : cet acte de raconter vise un lecteur potentiel, plus ou moins présent selon les rédacteurs et la stratégie choisie. Il faut le séduire, l'émouvoir, l'effrayer ou l'édifier, et pour ce, l'écriture doit s'adapter au champ culturel et moral du lecteur. Elle va donc se servir de codes et de références qui lui sont proches : l'univers de la littérature populaire, ou de la littérature tout court (Franco, 1994, p. 147)⁴⁴.

Quelques années après le crime de Cintabelde, on lit précisément sous la plume d'Ángel Ossorio y Gallardo l'analogie suivante :

Entre los españoles rara vez conmueve la opinión un triunfo en las letras o en las artes, un adelanto en las ciencias, un progreso en la vida mercantil o un éxito en la política internacional. Pero, en cambio, el delito está siempre a la orden del día, y el asesinato, el robo, la falsedad o la violación son constantemente preocupación de curiosos y comidilla de desocupados. [...] Allí donde hay un

⁴³ Comme le souligne Marie Franco, « on reste toujours dans le champ des sensations, des émotions, le rire, la peur, l'émerveillement, et non de la réflexion », « Le fait divers en Espagne : exemplarité et tradition littéraire (*El Caso*, 1955) », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Madrid, 1994, p. 145.

⁴⁴ Voir également la troisième partie de la monographie que Marie Franco consacre à la revue, « Le fait divers : pratique littéraire et discours éthique », dans *Le sang et la vertu*, 2004, p. 315-462 (en particulier, le sous-chapitre intitulé « L'information et le plaisir de la fiction », p. 339 *sqq.*), ainsi que la quatrième partie de l'ouvrage de Laetitia Gonon déjà cité.

raastro de sangre o vaga por la atmósfera el humo de un disparo, pulula indefectiblemente un enjambre de personas de todas las clases sociales, *ávidas de presenciar en la vida real algo de lo que despertó su interés en la esfera literaria, narrado por la pluma de Gaborián [sic] o de Montepin [sic]*. (Ossorio y Gallardo, 1894, p. 1.)

C'est cette impression d'assister à un roman, avec un frisson de réel en plus, qui convainc les lecteurs de récits de faits divers. Cette perméabilité entre le (récit de) fait divers et la littérature, le *romance de ciego* en est l'une des premières illustrations. On y retrouve une structure narrative (en trois actes : la présentation du lieu du crime et des personnages ; le récit du crime proprement dit et le châtement exemplaire du criminel) et des personnages aussi archétypiques⁴⁵ que contrastés : la victime innocente et vulnérable est représentée par Antonia Córdoba, « la virtuosísima dama » ou « mujer muy honrada » qui incarne la figure de la mère vertueuse, opposée à « el asesino terrible », « aquel lobo carnicero » (*Cintabelde. Romance...*, 1891).

Il est à noter, du reste, que les narrations autour du crime que sont les *romances de ciego* seront, dans les premières décennies du XX^e siècle, élevées à la littérature canonique, quoique sur une tonalité parfois humoristique ou grotesque, par Pío Baroja (dont l'importante collection de *pliegos de cordel* est célèbre) et Ramón del Valle-Inclán⁴⁶. Il existe toutefois un niveau intermédiaire, peut-être un peu moins connu, d'incorporation du récit de crime à la littérature populaire : il s'agit, pour le cas de Cintabelde, de la nouvelle intitulée *Cintas Rojas*, de José López Pinillos, publiée en 1916, dans *La Novela Corta*.

⁴⁵ Comme le souligne Dominique Kalifa, « La littérature "policrière" donne à ces représentations [criminelles] l'épaisseur intemporelle de la fiction et du mythe », *L'encre et le sang*, 1995, p. 164.

⁴⁶ Le premier, dès 1901, confie au protagoniste des *Aventuras, inventos y mistificaciones de Silvestre Paradox* le « *criminal* trabajo » de rédiger « una narraciones por entregas con el título sugestivo de *Los crímenes modernos*. "Historia, caracteres, rasgos y genialidades de los criminales de nuestra época" » (1901, p. 197 et 193), puis, en 1926, proposera une farse parodique, *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, qui s'ouvre sur la complainte récitée par EL TUERTO. Sur l'omniprésence la diffusion des complaintes, on lira également le prologue et épilogue de l'*esperpento* intitulé *Los cuernos de don Friolera*, de 1921, eux aussi critiques à l'égard du « *romance de ciego, hiperbólico, truculento y sanguinario* » (*Martes de carnaval*, 1996, 130). À son tour, Valle-Inclán proposa une application festive du genre populaire de la complainte criminelle dans ce que José-Carlos Mainer a désigné comme le « cycle de Medinica » (*Claves líricas*, 1991, 39), en vers, dans *La pipa de kif*. Le poème « Garrote vil », résonant de tous les bruits qui entourent les préparatifs d'une exécution capitale, est assez révélateur du type de réécriture, à la fois critique (voire parodique) et esthétique, que proposent les deux auteurs du genre de la complainte criminelle. Sur l'intérêt pour la *literatura de cordel* et les *carteles y romances de ciego*, que Baroja partageait avec Valle-Inclán, voir l'introduction critique de Jesús Rubio Jiménez, dans l'édition de *¡Adiós a la bohemia! Arlequín, mancebo de botica. El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, p. 55-59.

Crime et variations sur la España negra : Quand l'Espagne criminelle devient littérature

C'est José-Carlos Mainer qui, le premier, a signalé la possible source de la nouvelle de José López Pinillos⁴⁷. L'histoire de Rafael Luarca, surnommé (en andalou) *Sintiyas* ou *Sintas Rojas*, admirateur inconditionnel du torero cordouan Rafael Guerra, *Guerrita*⁴⁸, et qui, pour assister à la fêria de Cordoue, décime toute une famille de sa connaissance afin de leur dérober de quoi payer une entrée à la corrida (et les boissons adjacentes), est une réécriture indéniable du crime de Cintabelde. On retrouve ainsi, dans la nouvelle de López Pinillos, plusieurs des « scènes » visuellement marquantes qui ont constitué les temps forts des chroniques du crime réel publiées dans la presse des années 1890 : le spectacle des corps amoncelés que découvre l'*esquilmero* Gavilán⁴⁹, par exemple, ou encore les mares de sang⁵⁰. De même, le détail cruel du personnage d'Antoñuelo dans la nouvelle, le jeune filleul du criminel, s'inspire probablement de l'histoire de María Josefa Castillo, la plus jeune des filles du couple de régisseurs de El Jardinito, mise en nourrice chez Teresa Molinero et assassinée à l'âge de deux ans par celui qu'elle « appelait papa ». Ainsi donc, le surnom de Cintas Verdes est désormais affublé de la couleur du sang et El Jardinito est devenu El Cortijuelo, mais la fiction semble fidèle à l'histoire, à quelques exagérations près...

Car, ce sont non moins de huit assassinats, en lieu et place des quatre meurtres de Cintabelde, que López Pinillos nous donne à lire. Et si la mort des petites filles d'Antonia Córdoba et de Juan Castillo avait terriblement choqué l'opinion publique de 1890, les assassinats commis par Cintas Rojas sont aussi nombreux que variés et ignobles : après

⁴⁷ À savoir la plainte de Cintabelde publiée par Julio Caro Baroja, à partir de la collection de son oncle (1966, p. 280-286). Voir à ce sujet la note de Sergio Beser, dans son introduction critique au volume *La sangre de Cristo*, Barcelona, Laia, 1975, p. 22. On ne sait cependant pas si c'est le texte de la plainte ou le fait divers en soi qui a inspiré la nouvelle de José López Pinillos.

⁴⁸ Après avoir commis son premier meurtre, le personnage est désigné, dans le texte, comme « el "guerrista" » (López Pinillos, 1916, p. 13).

⁴⁹ Dans les récits du crime de Cintabelde, il s'agit de ceux d'Antonia Córdoba et de Rafael Balbuena, retrouvés l'un sur l'autre. Chez López Pinillos, il s'agit des corps d'Antonia et de son mari, Rafael Luque (López Pinillos, 1916, p. 14).

⁵⁰ Le *Diario de Córdoba* décrit en ces termes la scène du crime : « el aterrador espectáculo que ofrecía la casa y sus inmediaciones, en donde no se veía otra cosa que cadáveres y lagos de sangre », 29-V-1890, p. 2. López Pinillos, au travers du regard de son personnage principal, en fait le suivant tableau : « Había seis difuntos [...], cuya sangre formaba ríos y lagunas en el corral » (López Pinillos, 1916, p. 22).

une scène de voyeurisme (López Pinillos, 1916, p. 15) et une tentative de viol sur le personnage de Rosarito (López Pinillos, 1916, p. 16), le protagoniste égorge dans son lit l'ancêtre de la famille – moribonde et symbole extrême de la vulnérabilité –, ce dont il tire pourtant une certaine gloire et un soulagement : « Cintas Rojas apartó de un puntapié el cadáver, más liviano que un costal de plumas, y conformóse con formular una pía reflexión: “Ahora está un poquiyo más muerta que estaba”. Un poquillo más muerta, y él mucho más sereno, jubiloso y confiado » (López Pinillos, 1916, p. 10). Cintas Rojas convoque ensuite les trois témoins (qui sont les équivalents du garde Bello) pour les tuer de sang froid. Aussi, la nouvelle constitue-t-elle une sorte d'hyperbole filée, sur fond de reconstitution dialectale de l'accent andalou, et ponctuée des descriptions « horribles » du narrateur :

¿Oyó el ronquido acérrimo y horrible que brota de una tráquea abierta al salir del aire que quiere y no puede ser maldición, alarido o sollozo? ¿Notó que el influjo de una fuerza sobrenatural hacía lividecer la luz y enturbiaba y enfriaba la atmósfera?... ¿Percibió algún roce o algún olor pestilencial?... Tal vez no; mas, al aparecer el desalmado, bien claramente leyó en su sonrisa felona y en su fatídica mirada que se había presentado la Muerte [...]. Y la cuchilla dio fin a la obra del terror. (López Pinillos, 1916, p. 19)

Alitée, la nonagénaire assiste, impuissante, au meurtre de son petit-fils qu'elle entend et devine. Les verbes ou adjectifs répétés (« hacía lividecer... y enturbiaba y enfriaba », « algún roce o algún olor pestilencial », « en su sonrisa felona y en su fatídica mirada ») insistent sur la présence de plus en plus tangible de cette « force surnaturelle » dont est investi le criminel et à laquelle, pour toute réponse, s'oppose la béance réelle (de la trachée ouverte) et figurée (de l'impossibilité du cri, qui se traduit dans la gradation descendante : « quiere y no puede ser maldición, alarido o sollozo ») de la victime. Il s'agit de communiquer au lecteur, interpellé par les questions rhétoriques du narrateur, la « obra del terror » à laquelle est en proie le personnage.

Plus distancié cette fois, le narrateur ne manque pas non plus d'insister malicieusement sur la prouesse que représente, aux yeux du protagoniste, la suite exponentielle des huit meurtres :

Rematada victoriosamente su tarea, Cintas vio en el reloj de su compadre que aún no eran las diez, y quedóse maravillado. Había procedido con una celeridad portentosa, y le sobraba tiempo para todo, ya que, sin apresurarse, a paso de

andarín, poníase en la capital, desde el Cortijuelo, en poco más de hora y media. Podía, pues, operar con calma, y, con la lentitud del jornalero rendido que coge su salario, abrió el arcón de Luque, dio con los duros [...], guardóselos y tumbóse a descansar en el poyo de la cocina. (López Pinillos, 1916, p. 24)

Le contraste évident entre les faits donnés à lire et le vocabulaire de la noble victoire, d'une part, et entre l'acte du vol et le fruit du labeur de l'ouvrier, de l'autre, en dit long sur la portée critique du texte⁵¹. En plaçant l'action de *Cintas Rojas* dans l'espace rural, López Pinillos révisé la tradition de *la alabanza de aldea*, rejoignant l'une des caractéristiques du drame rural (dont il est l'un des interprètes), selon José-Carlos Mainer : « el recelo por lo que de oscuramente primario y salvaje tiene [la vida campesina] » (Mainer 1972, p. 97)⁵². Ce portrait excessif de la brutalité d'un univers fruste, la critique l'a considéré comme une seconde forme de naturalisme en Espagne (Mainer, 1972, p. 91 ; Beser, 1975, p. 23) et un avant-goût du *tremendismo* d'après-guerre⁵³. D'après Eugenio García de Nora, « López Pinillos revela una magnífica intuición al recoger o elaborar [...] el tipo de Cintas Rojas, hallazgo impresionante que puede sin desventaja hombrarse con el "Pascualillo" de Cela y el "Étranger" de Camus » (1958, 274). Quelques années auparavant, Antonio de Hoyos avait relevé, tout en la nuanciant, la coïncidence de *tipos* et de thème (le crime rural) entre *Cintas Rojas* et *La familia de Pascual Duarte*. Si le développement de la figure du protagoniste n'est pas le même dans les deux cas⁵⁴, il semble exister malgré tout une forme de continuité ou de tradition commune, certes complexe, mais qu'il serait intéressant d'explorer.

⁵¹ Comme le suggérait déjà Eugenio García de Nora, la morale est contenue dans l'exagération du récit elle-même, sans qu'il soit nécessaire d'insister à nouveau sur elle, à la fin de la nouvelle : « Frente al carácter convencional y forzado de tipos, escenas y sucesos, el autor no carga a mano, afortunadamente (ni lo necesitaba) en la evidentísima moraleja. Apenas un fino y escueto comentario », *La novela española contemporánea*, I, Madrid, Gredos, 1958, p. 263.

⁵² La sauvagerie du criminel se traduit, notamment, au fil du texte, par les métaphores animales : « los ojos [...] como dos hienas » (López Pinillos, 1916, p. 13), « una garra » (p. 19), « un lobo » (p. 22), « el más cruel vestiglo » (p. 23), « una fiera puñalada » (p. 24), « el tigre » (p. 25).

⁵³ D'après Sergio Beser, « *El ladronzuelo* y *Cintas Rojas* son los dos relatos en que se refleja con mayor fuerza la tendencia de López Pinillos a lo desmesurado y excesivo. La brutalidad de los personajes, la videncia temática, las escenas desagradables y repulsivas, superan, pese a su verosimilitud, los límites de la creación realista, y se dirigen hacia una nueva formulación literaria que, en la posguerra, recibirá el nombre de *tremendismo* », (Beser, 1975, p. 22).

⁵⁴ « López Pinillos ha mejorado un tipo vulgar y asesino dándole una categoría de personaje novelesco, mientras que Cela ha construido un hombre de alma compleja, de difícil filiación psicológica », « Cintas Rojas, Pascual Duarte y el campesino de Cagitan », *Correo literario*, Madrid, VII-1953, p. 15.

López Pinillos fait de Cintas Rojas un monstre, avec toute l'ambivalence que cela suppose : prodige de violence, ce dernier suscite entre critique et fascination, à l'image de la corrida elle-même dont le personnage est un fervent *aficionado*⁵⁵.

Amplificatio ad libitum : *Cintabelde, d'assassin à « bandido famoso »*

La « consécration » définitive de la figure du criminel en tant que personnage littéraire aura lieu dans les années 1930. Comme pour honorer le lieu commun de l'Andalousie terre du *bandolerismo*, Cintabelde est érigé au rang de *bandolero* dans la collection populaire valencienne *Bandidos famosos*. Pour cela, il a déjà à son actif une série de crimes, motivés par le vol. Il reste qu'il n'est connu « que » pour le quadruple de El Jardinito. Qu'à cela ne tienne ; la nouvelle illustrée qui paraît sous le titre *Cintas verdes* retrace la jeunesse du criminel en prenant soin d'ajouter quatre autres larcins ou crimes à son actif⁵⁶. D'assassin d'un jour, Cintabelde devient criminel sériel et mérite ainsi les lettres de noblesse de la collection. Le surnom de Cintas-Verdes – appendice indispensable, lui aussi, dans la tradition de Diego Corrientes *el bandido generoso*, de José María *el Tempranillo*, etc. – reçoit même une explication, pour le moins singulière. Il s'agit d'un héritage de son père, maçon de son état, qui

de vez en cuando, en particular en momentos de sobreexcitación nerviosa, solía decir:

–¡Dejadme! ¡Dejadme que veo las Cintas-Verdes!

En efecto, cuando aparecía este singular fenómeno visual, el buen albañil parecía otro; de manso convertíase en iracundo, de pacífico en alborotador, de cobarde en agresivo.

⁵⁵ Au point de comparer son « œuvre » avec celle de *Guerrita*, le torero qu'il admire : « “Esto –pensó con sórdido engreimiento– no lo ha hecho nadie con *humanos*. Y con toros, ni el Guerra, que, para estoquear a siete, tuvo que lidiar tres corridas un domingo”. Y, en cambio, él, en menos de una hora, con una rústica pala y un cacho de acero, mas con mucha habilidad y mucha decisión, había despavilado [*sic*] a dos temerones, a un sesentón que tenía tantos hígados como narices, a un can de horrrífica fiera, a una estantigua mortecina, a un chicuelo y a dos mujeres... Ocho que fenecieron a sus manos en aquella dura función sin que le auxiliase un chulillo ni le animase una palmada », *Cintas Rojas*, 1916, p. 22. L'attitude de « sórdido engreimiento » du personnage résume assez bien l'ambivalence de la nouvelle. Voir, sur ce point, le chapitre « La “fiesta nacional” » dans la nouvelle *Historia de la literatura española. Modernidad y nacionalismo. 1900-1939*, de José-Carlos Mainer, Barcelona, Crítica, 2010, p. 71-74, où l'auteur commente « la ambigüedad entre el repudio moral y la oscura connivencia con lo violento », p. 72.

⁵⁶ Il s'agit de la nouvelle *Bandidos famosos. Cintas Verdes*, Valencia, editorial Carceller [ca 1930]. La collection constitue une sorte de répertoire de *Vies de bandoleros* et comprend notamment les titres suivants : *Diego Corrientes: su verdadera historia*, *José María “el Tempranillo”*, *Luis Candelas*, *El Pinales*, *Los siete niños de Écija*, etc. (tous consultables à la B.N.E. de Madrid).

Éste fue el origen del remoquete que llevaba [Cintas-Verdes]. (*Bandidos famosos. Cintas Verdes*, p. 3)

Les prédispositions familiales aidant (le père est « muy buena persona, pero aficionado en exceso a la bebida », *Bandidos famosos. Cintas Verdes*, p. 2), Cintas-Verdes est présenté dès son plus jeune âge comme « aquel muchacho de tan malos instintos, tan solapado y cruel », *Bandidos famosos. Cintas Verdes*, p. 2). Le sens de la nouvelle est de retracer les méfaits qui jalonnent l'existence prédéterminée du personnage. Chacun d'entre eux est illustré par un dessin, qui le fait ressortir, tout en marquant une gradation dans la gravité des actes : un vol de jeunesse (sans scrupule aucun et aux dépens d'un innocent) ; deux homicides involontaires (le premier, prétendant retarder la guérison d'un ami blessé pour lui dérober son argent, ce qui a pour effet de causer une hémorragie mortelle ; le second, consistant en si violente dispute de Cintas-Verdes avec son père, que celui-ci meurt d'une crise cardiaque) ; finalement, « dos crímenes horribles » (*Bandidos famosos. Cintas Verdes*, p. 9) : celui de El Jardinito, sur lequel se referme la nouvelle, mais aussi un crime inconnu, illustré en couverture et présenté comme la nouvelle sensationnelle, donnée en exclusivité dans ce récit. Les cinq illustrations donnent à voir le personnage de Cintas-Verdes, le visage tantôt défiant, tantôt furieux ou triomphal, toujours avec le poing fermé, comme pour prolonger graphiquement la définition du personnage en tant que « fiera » qui apparaît dans les extraits mis en exergue des deux dernières illustrations⁵⁷. À ces cinq représentations de la geste cintabeldienne, il faut ajouter la vignette finale, où l'on voit réunis un poignard (l'arme du crime de El Jardinito, qui a remplacé le sabre) planté dans une bourse remplie d'argent et un tromblon (*trabuco*), le fusil par excellence du *bandolero*.

Pour autant, l'auteur de la nouvelle se croit dans le devoir de nuancer cette assimilation de Cintas-Verdes au bandit classique, en rappelant qu'il s'agit avant tout d'une figure singulière, qui ne mérite pas l'admiration que suscite un Diego Corrientes, par exemple⁵⁸ :

⁵⁷ Voir l'annexe 2, « Cintabelde en images ».

⁵⁸ Voir à ce sujet deux des articles publiés par Jean-François Botrel sur la figure de Diego Corrientes, « Diego Corrientes ou le bandit généreux : fonction et fonctionnement d'un mythe », in *Culturas populares. Diferencias, divergencias, conflictos*, Madrid, Casa de Velázquez, Editorial Universidad Complutense, 1986, p. 241-266 et « "El que a los ricos robaba..." : Diego Corrientes, el bandido generoso y la opinión pública », in *Redes y espacios de opinión pública de la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la Modernidad. 1750-1850*, M. Marieta Cantos Casenave (coord.), 2006, p. 585-599.

Nuestro protagonista se apartaba por completo de esos bandidos famosos que en pleno campo exponen cien veces la vida huyendo de la justicia, buscando el oro o realizando sus venganzas. Era más bien su bandidaje una degeneración de él, o sea, el ejercicio callado, cobarde, impune de los instintos criminales.

Su aspecto ya lo demostraba; tenía todos los estigmas del criminal nato, sin que hubiera en su alma la más ligera inclinación al bien, a la clemencia, a la generosidad (*Bandidos famosos. Cintas Verdes*, p. 9).

Le vocabulaire (« degeneración ») est (encore) d'époque et on perçoit très clairement l'écho des théories de l'anthropologie criminelle. Le succès de Cintabelde comme figure de bandit est donc incomplet, mais le processus de fictionnalisation du crime n'est, pour autant, pas achevé.

Et si c'était par la fin que tout commençait ?

Car, l'inscription du récit de crime dans le genre fictionnel ne se fait pas seulement par le recours à un certain nombre de procédés narratifs. La construction même du discours comme une forme primitive de roman à suspense est la deuxième étape indispensable de l'incorporation du crime de Cintabelde à la littérature. Après avoir été intégré au support populaire des collections de nouvelles, le crime de El Jardinito est promis à un nouveau narratif sous la forme du genre de l'enquête policière.

Pour observer ce phénomène, il faut tout d'abord remonter à 1914, lorsqu'un article, significativement publié par José Osuna Pineda, *Capitán de la Guardia civil* sous le titre prometteur de « Hechos gloriosos de la Guardia Civil. El crimen de "El Jardinito" », dans *La Correspondencia militar*, vise à mettre en lumière l'efficacité presque héroïque du gendarme qui fut dépêché sur les lieux du crime de Cintabelde (Osuna Pineda, 1914, p. 2). C'est sous les traits de l'enquêteur ingénieux, « ligero como un rayo » (ce sont les premiers mots qui ouvrent l'article...) et par conséquent plus attractif que le simple gendarme⁵⁹, qu'est présenté le « digno oficial de la Benemérita », ami prestigieux de l'auteur de l'article. Le récit commence par la découverte macabre des corps des victimes :

No te puedes imaginar, amigo Osuna, el cuadro tan horroroso que se ofreció ante mi vista; cuadro que formaba un rudísimo contraste con la fragancia de las

⁵⁹ Sur la typologie des « héros » de romans policiers et la recherche du personnage le plus attractif possible (celui du *reporter*, en réalité), voir Dominique Kalifa, *L'encre et le sang*, 1995, p. 99-104.

flores, la exuberancia de la vegetación y el precioso cuan abigarrado colorido que ofrecían los campos, alegres y risueños [...].
Cerca de la linde encontré el cadáver del guarda estendido [*sic*] con las naranjas que el infeliz cogía cuando una bala alevosa le quitó la vida.

Outre le lyrisme certain dont fait preuve le capitaine de gendarmerie dans sa reconstruction des faits⁶⁰, c'est naturellement l'ordre du récit qui importe ici, dans la mesure où celui-ci ne suit plus le cours chronologique des événements comme dans tous les textes examinés jusqu'ici, mais commence par la fin, pour ainsi dire, et consiste en la recherche de l'assassin et du mobile du crime, qu'il s'agit de faire découvrir au lecteur. Aussi le protagoniste n'est-il plus le criminel mais bien le gendarme, ce qui s'explique tout naturellement par le contexte dans lequel paraît l'article. Ce qui m'intéresse, c'est que la figure de l'enquêteur fait ici sa première apparition et ouvre une postérité nouvelle au récit du crime.

On observe alors le processus que Dominique Kalifa décrit, dans *L'encre et le sang*, comme « la résorption progressive du récit de crime dans celui de l'enquête, la dilution de la description dans la rétrospection, entraînant avec elles le triomphe de la figure désormais héroïque de l'investigateur, policier, détective, et surtout reporter » (Kalifa, 1995, p. 12). En effet, le récit de 1914 consiste en un panégyrique du lieutenant Paredes, de ses réactions et initiatives. À la fois rapide (« Sin detenerme un momento », « Dicho y hecho », « En un abrir y cerrar de ojos »), déterminé (« Pues yo voy a buscarlo »), observateur perspicace (« observé », « detenida inspección ») et fin esprit logique (« supuse desde el primer momento », « al pensar así, pensaba muy cuerdate »), Paredes mène tambour battant l'enquête jusqu'à sa résolution, malgré les quelques obstacles qui se dressent devant lui (le témoignage incomplet d'Antonia Córdoba, qui parvient à peine à prononcer le nom du coupable, « Cin... verde [...] Cintasverdes » ou encore les doutes qui assaillent le lieutenant au sujet de son raisonnement sur la présence

⁶⁰ On retrouve, tout au long de ce texte, le même goût du détail qui caractérisaient les articles de presse des années 1890-1891 : « Un niño pequeño yacía en el suelo con la cabeza casi separada del cuerpo » (la formulation est rigoureusement identique à celle des descriptions de l'époque) ou encore « Por todas partes, hasta en las paredes, se veía sangre coagulada ». D'autres détails sont visiblement des ajouts personnels de l'auteur : « Sus ojitos abiertos parecía que imploraban piedad »... La fictionnalisation du crime n'est, en tout cas, jamais bien loin : « Te aseguro que la escena, digna de ser cantada por el Dante, me impresionó vivamente », confie Paredes a Osuna, *La Correspondencia militar*, 3-III-1914, p. 2.

du coupable à la corrida⁶¹). Il mérite ainsi la juste « récompense » que réclament pour lui les habitants de Cordoue, selon la fin de l'article. Cintabelde, lui, est passé au second plan de la narration. Comme dans tout bon récit d'enquête policière, il n'est identifié qu'à la fin du texte.

Or, c'est cette présentation du crime de Cintabelde qui passera à la postérité et sera retenue dans les récits actuels, comme celui de la collection *Biblioteca del crimen* de Francisco Pérez Abellán (2006), qui introduit le récit des événements par l'arrivée de l'*esquilmero* Gavilán auprès des autorités : « A las dos de tarde del 27 de mayo de 1890 un hombre muy nervioso se presenta en el cuartel de la Guardia Civil de Córdoba » (Pérez Abellán, 2006, p. 7). Là encore, la forme retenue est celle de l'enquête, dont le protagoniste est le lieutenant Paredes⁶². Significativement, Pérez Abellán insiste par ailleurs sur un élément qui a fait sa première apparition dans l'article de *La Correspondencia militar* : le suspens qui entoure le nom du criminel. Car, il manque encore un élément capital dans le crime de Cintabelde – même réécrit en enquête policière –, celui du mystère, que vient pallier la naissance du mythe du surnom de Cintas Verdes⁶³ :

Cuando el teniente le pregunta quién la ha herido tan gravemente, Antonia, muy bajito, murmura unas palabras que parecen incoherentes:

–Cinta... verde.

Nada más sale de su boca. [...] Paredes le da vueltas a lo que ha dicho: “¿Cinta verde? o ¿Cintas Verdes? Es un apodo, seguro. El sobrenombre del asesino, piensa el teniente. (Pérez Abellán, 2006, p. 9)

La révélation de l'évidente parenté phonique entre Cinta(s) Verde(s) et Cintabelde se produit quelques pages plus loin : « Ya en la plaza de toros, se encuentra con unos policías municipales. Paredes le pregunta por “Cintas Verdes” y uno de ellos responde:

⁶¹ Ce qui donne à l'auteur de l'article l'occasion de prêter à son ami des pensées fort critiques sur la nature de la fête nationale et du public qui y assiste : « veía yo muchos centenares de hombre enloquecidos por el espectáculo, capaces de todo: “Aquí está, aquí está esa fiera; no puede estar en otra parte”. [...] En la Plaza se nublan casi por completo los sentimientos delicados, hasta el punto de que resulta una gran verdad aquello de que “la única persona decente que hay allí es el toro” » (Osuna Pineda, 1914, p. 2).

⁶² On retrouve, dans ce récit, les mêmes caractéristiques que précédemment : l'ingéniosité, la détermination du gendarme, etc. On pourrait établir un relevé des expressions qui connotent ces qualités tout à fait similaire à celui dressé plus haut. C'est pourquoi je n'insiste pas davantage sur ce point.

⁶³ Qui n'est absolument pas présent dans les récits de l'époque, et pour cause (voir Annexe).

“Ah, creí que preguntaba por Cintabelde, porque a ese sí que le conozco” » (Pérez Abellán, 2006, p. 11).

À travers ses derniers avatars⁶⁴, et désormais agrémenté d'un effet de suspens qui conforte la structure narrative de l'enquête, le « roman de Cintabelde » semble pouvoir tenir son lecteur en haleine et la transformation du criminel en personnage de fiction est consommée.

Tercio de muerte

En 2010, alors que se suicidait en prison Antonio Izquierdo, le dernier auteur survivant de l'assassinat de neuf personnes dans le village de Puerto Hurraco (1990), le journaliste José Antonio Hernández publiait dans *El País* ses souvenirs à propos de ce crime, qu'il avait alors couvert. Sous le titre de « Aquel caluroso día de ataúdes », il proposait une réécriture tout à fait littéraire du lieu et des circonstances du crime⁶⁵, avant de conclure :

Puerto Hurraco, aún hoy triste sinónimo de aquella España profunda que entonces [...], casi todos creían superada.

Cette Espagne profonde, c'est le lieu commun tenace de l'Espagne noire ou criminelle, que l'on retrouve présent dans certains ouvrages comme la *Crónica de la España negra* de Francisco Pérez Abellán, dont Cintabelde est l'un des acteurs⁶⁶. Cette idée qu'il se dégage des récits criminels une certaine conception de l'Espagne doit nous inviter à réaliser que l'ensemble des textes analysés dans cette étude, outre le développement narratif que chacun d'entre eux propose, constitue ou élabore une forme de méta-narration : celle de l'Espagne du crime et du rôle spécifique que joue le crime dans la

⁶⁴ Il faudrait citer également la série télévisée *Página de sucesos*, dont le premier numéro, en 1985, est consacré au crime de Cintabelde (incarné à l'écran par l'acteur Félix Rotaeta), et qui adopte cette même idée de la construction narrative de l'enquête. Dans la description du programme que l'on peut lire dans la presse de l'époque, il est précisé que « la línea argumental que hilvana los diferentes capítulos está sostenida por la historia de un periódico ficticio –*El Correo Independiente*– y las peripecias de sus redactores », Isabel Cenalmor, « TVE estrena hoy la serie *Página de sucesos* que narra las aventuras de dos periodistas », *La Vanguardia*, 25-X-1985, p. 68.

⁶⁵ Telle était, par exemple, la description de l'arrivée au village : « Luego de un tortuoso viaje por carreteras de segunda y tercera, surgió Puerto Hurraco. Ni siquiera era un pueblo. Era una aldea, una calle apenas asfaltada, con una veintena de casas a ambos lados. Un perro tumbado seguía sin pestañear el paso de los forasteros y los fogonazos de la cámara », *El País*, 26-IV-2010.

⁶⁶ Le récit du crime de Cintabelde figure dans le chapitre des « Crimes multiples ». Il sera repris, en 2006, dans le numéro de la *Biblioteca del crimen* déjà évoqué.

construction de l'imaginaire national de *la España negra*. La presse, au travers du cas de Cintabelde, donne une image spectaculaire et mélodramatique de l'Espagne criminelle ; le discours scientifique, comme celui de la criminologie, donne l'image d'une nation confrontée à un certain nombre de problèmes sociaux ; enfin, les *romances* dessinent une tradition littéraire espagnole « tinta en sangre »⁶⁷. Le genre même du récit « policier », d'origine anglo-saxonne, devenant *Crónica de la España negra*, participe de ce méta-récit de l'Espagne criminelle, suggérant qu'il y a une singularité espagnole de la violence et du crime.

Pourtant, dès lors que l'on élargit l'horizon de perspectives, il semble que le phénomène criminel et la somme des discours et représentations qui l'entourent soient le tribut des nations modernes. Au point que, loin de souscrire à cette forme de perception traditionnelle et mythique de la réalité nationale qu'est *la España negra*⁶⁸, le roman ou les récits de Cintabelde invitent, bien plutôt, à rapprocher l'Espagne de l'Europe (et des États-Unis) où, à la même époque, on observe une série de représentations et de questionnements autour du crime tout à fait analogues, ainsi que l'attestent les études sur le crime comme objet de consommation en lien avec la culture de masse en France menées par Dominique Kalifa (1995) ou Vanessa Schwartz (1999), sur le problème de la différence entre ville et campagne ou de l'analogie entre croissance urbaine et crime violent, posé par Amy Gilman Srebnick pour les États-Unis (1997) ou Judith R. Walkowitz (2006), pour la Grande-Bretagne.

Il serait nécessaire de prêter attention à ce double cadre national(iste) et international, afin de développer l'analyse historique et culturelle de la complexité du discours sur le crime que j'ai tenté de proposer, à partir du cas unique de Cintabelde.

⁶⁷ Pour paraphraser le titre d'un article qu'Antonio Espina consacre au fait divers, « El suceso tinto en sangre », *El Sol*, 7-I-1927, p. 1.

⁶⁸ Voir l'introduction de Brigitte Magnien à l'ouvrage *Violence ordinaire, violence imaginaire en Espagne*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1994, p. 7-8, citant notamment le livre de Julio Caro Baroja, *El mito del carácter nacional. Meditaciones a contrapelo*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1970.

BIBLIOGRAPHIE

- AMBROISE-RENDU, Anne-Claude, 2006, *Crimes et délits. Une histoire de la violence de la Belle Époque à nos jours*, Paris, Nouveau Monde éditions.
- AUCLAIR, Gérard, 1983 [1970], *Le Mana quotidien. Structures et fonctions de la chronique des faits divers*, Paris Anthropos.
- Bandidos famosos: Cintas verdes*, [ca 1930], Valencia, Carceller.
- BAROJA, Pío, 1998, *¡Adiós a la bohemia! Arlequín, mancebo de botica. El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- BAROJA, Pío, *Aventuras, inventos y mistificaciones de Silvestre Paradox*, Madrid, B. Rodríguez Sierra, 1901.
- BARTHES, Roland, 1964, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, Paris, Seuil, p. 188-197.
- BOIXET, Ezequiel, 1890, « Plática », *La Vanguardia*, Barcelona, 5-VI, p. 4.
- BOTREL, Jean-François, 1986, « Diego Corrientes ou le bandit généreux : fonction et fonctionnement d'un mythe », in *Culturas populares. Diferencias, divergencias, conflictos*, Madrid, Casa de Velázquez, Editorial Universidad Complutense, p. 241-266.
- BOTREL, Jean-François, 2006, « “El que a los ricos robaba...” : Diego Corrientes, el bandido generoso y la opinión pública », in Marieta Cantos Casenave (coord.), *Redes y espacios de opinión pública de la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la Modernidad. 1750-1850*, Universidad de Cádiz, p. 585-599.
- BOTREL, Jean-François et SALAÚN Serge (dirs.), 1974, *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia.
- BERNALDO DE QUIRÓS, Constancio, LLANAS AGUILANIEDO, José María, 1901, *La mala vida en Madrid*, Madrid, B. Rodríguez Sierra editor.
- BESER, Sergio, 1975, « Introducción », in José López Pinillos, *La sangre de Cristo*, Barcelona, Laia, p. 7-24.
- CALDERÓN, Alfredo, 1896, *Nonadas*, Bilbao, Imprenta de Las Noticias.
- CARO BAROJA, Julio, 1990, *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*, Madrid, Istmo.
- CARO BAROJA, Julio (éd.), 1966, *Romances de ciego (Antología)*, Madrid, Taurus.
- CHEVALIER, Louis, 2004, *Splendeurs et misères du fait divers*, Paris, Perrin.
- Cintabelde. Romance. En el que se relatan los hechos feroces de tan desgraciado criminal, cometidos en Córdoba en la hacienda denominada “El Jardinito”, el día 27 de Mayo de 1890, y su afrentosa muerte*, 1891, Córdoba, Imp. del DIARIO DE CÓRDOBA. Colección completa de las sentencias dictadas por el Tribunal Supremo en los recursos de casación y competencias en materia criminal, 1892, Madrid, Imprenta de la Revista de Legislación.
- CRUZ GUTIÉRREZ, José et PUEBLA POVEDANO, Antonio, 1994, *Crónica negra de la historia de Córdoba (Antología del crimen)*, Córdoba, Publicación de la librería Luque.
- DE HOYOS, Antonio, 1953, « Cintas Rojas, Pascual Duarte y el campesino de Cagitán. Un tema, dos libros y un proyecto », *Correo literario*, Madrid, VII, p. 15.
- FRANCO, Marie, 1994, « Le fait divers en Espagne : exemplarité et tradition littéraire (El Caso, 1955) », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Madrid, p. 143-167.
- FRANCO, Marie, 2004, *Le sang et la vertu. Fait divers et franquisme. Dix années de la revue El Caso (1952-1962)*, Madrid, Casa de Velázquez.

- GILMAN SREBNICK, Amy, 1997, *The Mysterious Death of Mary Rogers. Sex and culture in Nineteenth-Century New York*, Oxford, Oxford University Press paperback.
- GONON, Laetitia, 2012, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne du XIX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- GONZÁLEZ TROYANO, Alberto, 1988, *El torero héroe literario*, Madrid, Espasa-Calpe.
- INSÚA, Alberto, 1932, « La órbita de Caín », *La Voz*, Madrid, 15-VIII, p. 1.
- KALIFA, Dominique, 1995, *L'encre et le sang*, Paris, Fayard.
- Los grandes crímenes. Cintabelde o los cinco asesinatos de "El Jardinito"*, [ca 1896], Barcelona, Tip. El Anuario de la Exportación.
- LERA, Ángel M^a de, 1967, « Los toros en la narrativa. El miedo al vértigo del tópico », *ABC*, Madrid, 4-V, p. 21.
- LÓPEZ PINILLOS, José "Parmeno", 1916, *Cintas rojas, La Novela Corta*, Madrid, 41, 14-X.
- LÓPEZ PINILLOS, José, 1975, *La sangre de Cristo*, Barcelona, Laia. [Contient *Cintas rojas*, p. 299-342.]
- MAGNIEN, Brigitte (dir.), 1994, *Violence ordinaire, violence imaginaire en Espagne*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.
- MAINER, José-Carlos, 1975, « Prólogo », in José López Pinillos, *Doña Mesalina*, Madrid, Turner, p. 7-20.
- MAINER, José-Carlos, 1972, « José López Pinillos en sus dramas rurales », *Literatura y pequeña burguesía en España*, Madrid, EDICUSA, p. 89-120.
- MAINER, José-Carlos, 2010, *Historia de la literatura española. Modernidad y nacionalismo. 1900-1939*, Barcelona, Crítica.
- NORA, Eugenio G. de, 1958, « José López Pinillos », *La novela española contemporánea*, I, Madrid, Gredos, p. 261-275.
- O'CONNOR, D. J., 1995, *Crime at El Escorial: the 1892 Child Murder, the Press and the Jury*, San Francisco, International Scholars Publication.
- OSSORIO Y GALLARDO, Ángel, 1894, « Crónicas judiciales », *El Día*, 5-III, p. 1.
- OSUNA PINEDA, José, 1914, « Hechos gloriosos de la Guardia Civil. El crimen de "El Jardinito" », *La Correspondencia militar*, 3-III, p. 2.
- PÉREZ ABELLÁN, Francisco, 2006, *Biblioteca del crimen: El crimen de «Cintas verdes». Los crímenes del matamendigos*, [Barcelona], Centro Editor PDA.
- PÉREZ ABELLÁN, Francisco, 1997, *Crónica de la España negra*, Madrid, Espasa-Calpe.
- SALAÜN, Serge, 1986, « Problématique de l'infra-culture », in *Les Productions populaires en Espagne. 1850-1920*, Paris, CNRS, p. 353-367.
- SALILLAS, Rafael, 1890, « El crimen de Córdoba », *El Liberal*, 12-XI, p. 1-2.
- SCHWARTZ, Vanessa R., 1999, *Spectacular realities. Early mass culture in fin-de-siècle Paris*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, 1991 [1930], *Claves líricas: Aromas de leyenda, El pasajero, La pipa de kif*, Barcelona, Círculo de lectores .
- VALLE-INCLÁN, 1996 [1930], Ramón del, *Martes de Carnaval*, Madrid, Espasa Calpe.
- WALKOWITZ, Judith R., 2006, *City of dreadful delight. Narratives of sexual danger in late-Victorian London*, Chicago, University of Chicago Press.

ANNEXES

Annexe-Estocade : Cintabelde ou comment le crime paie parfois... une entrée à la corrida

¡CINCO ASESINATOS PARA IR A LOS TOROS!
 Horroroso crimen [...] con circunstancias verdaderamente excepcionales y tristísimas por lo que atañe a los móviles que arrebataron al asesino. [...] He aquí la narración de lo ocurrido.

La Época, 28-V-1890, p. 2.

Voici un ultime discours sur Cintabelde, offrant un résumé des événements ayant eu lieu le 27 mai 1890, en complément de l'analyse proposée dans l'article. Il s'agit de ma propre reconstitution textuelle du crime à partir des lectures croisées que j'ai réalisées, essentiellement dans la presse de l'époque, ainsi que dans les textes judiciaires liés à l'affaire de El Jardinito.

Dramatis personae

Rafael Balbuena León, fermier (*colono* ou *arrendatario*, selon les sources) de El Jardinito.

José Bello Sánchez, garde (*guarda*) de El Jardinito.

José Caballero Roma, bourreau.

José Cintabelde Pujazón, 27 ans, né à Almería. Connue de tous et de lui-même comme *Cintas Verdes* (le lendemain du procès, il confiera au correspondant de *La Correspondencia de España* « que no podía acostumbrarse a que le llamen *Cintabelde* », *La Correspondencia de España*, 17-XI-1890, p. 1). Ami des habitants de *El Jardinito*, où il se rend souvent⁶⁹. *Aficionado* et particulièrement admirateur du torero *Guerrita*.

Antonia Córdoba García, femme du régisseur (*capataz*) de El Jardinito et mère de Magdalena et María Josefa Castillo, respectivement âgées de 6 et de 2 ans au moment des faits.

Francisco Gavilán Merino, *esquilmero* de El Jardinito.

Teresa Molinero, compagne de Cintabelde, avec qui elle a eu une fille, et nourrice de la plus jeune des filles du couple des régisseurs, Juan Castillo Lara et Antonia Córdoba García.

⁶⁹ Lorsque le correspondant de *La Correspondencia* demande à Cintabelde pourquoi il s'en est pris à la famille de Juan Castillo et Antonia Córdoba, il répond : « No lo sé explicar [*sic*], porque de aquella gente sólo favores he recibido y ningún agravio » (« El crimen de Cintas Verdes », *La Correspondencia de España*, 16-XI-1890, p. 3).

« *El asesino mató a sus víctimas a tiros y navajazos, quedando alguna con la cabeza casi separada del tronco* »⁷⁰

En l'absence du régisseur, Juan Castillo Lara et de son fils aîné, José Cintabelde Pujazón (dit *Cintas Verdes*) se présente sur le domaine de El Jardinito le 27 mai 1890, comme il l'avait fait deux jours plus tôt, pour acheter des oranges. C'est le garde, José Bello Sánchez, qui est chargé de lui en cueillir, « de las mejores »⁷¹, ce que *El Imparcial* interprète comme un élément de préméditation :

Con objeto sin duda de apartar el citado guarda de la proximidad de la casa para realizar sus intentos, solicitó Cintabelde le cogiese medio ciento de naranjas de las buenas.

Bello, Cintabelde et Antonia Córdoba ainsi que les deux petites filles de cette dernière s'en vont à l'orangerie pour choisir l'arbre et, pendant que Bello s'affaire à la cueillette, Antonia, accompagnée de ses filles, retourne vers la ferme pour aller y chercher le fermier Rafael Balbuena qui, en raison de son grand âge, est resté à l'intérieur du bâtiment.

Les deux hommes restés seuls commencent à débattre du prix à payer (fixé par Bello à 12 *reales*) et Cintabelde commet alors son premier meurtre, celui du garde qu'il poignarde :

Asegura Cintabelde que, en la disputa, José Bello le dio un golpe en el hombro, que esto le irritó y que entonces le acometió con la navaja dos veces, sosteniendo ruda lucha, hasta dejarlo moribundo. (*La Época*, 16-XI-1890, p. 2)

Puis, il se dirige vers la ferme « cegado ya por una nube de sangre » (*El Imparcial*, 29-V-1890, p. 2) et demande à Antonia Córdoba où est caché l'argent de la famille, avant de lui tirer dessus. Blessée à la tête, Antonia tombe à terre. Alerté par la

⁷⁰ Extrait de la dépêche envoyée par le Préfet de Cordoue le soir du quadruple meurtre et qui offre à la presse nationale les premiers éléments d'information. Elle est reprise dans les principaux quotidiens de Madrid, dès le lendemain : *La Época* (p. 2), *El Imparcial* (p. 2), *El Liberal* (p. 3), *El País* (p. 3).

⁷¹ Non de celles déjà tombées au sol, qu'il était venu ramasser le 25 mai dans la même propriété. Pour un récit détaillé des faits, voir les articles parus le jour du procès de Cintabelde, qui sont plus précis dans leur reconstruction des événements que ceux parus au moment du crime. Par exemple, « El crimen de Cintabelde », *El Imparcial*, 15-XI-1890, p. 1-2 ou *La Época*, 15-XI-1890, p. 3.

détonation, Rafael Balbuena tente d'intervenir mais Cintabelde fond sur lui et lui tire dessus, le tuant sur l'instant. Prise de panique, la fille aînée d'Antonia Córdoba, Magdalena, s'enfuit de la maison en appelant à l'aide le garde. Mais Cintabelde la rattrape et l'égorge.

Voyant sa fille poursuivie par le criminel, Antonia Córdoba parvient à se lever et tente sans succès de retenir Cintabelde qui, une fois son troisième meurtre commis, revient vers elle et tire dessus à nouveau, la laissant, cette fois, au sol sans conscience⁷².

Reste alors un dernier témoin sur les lieux du crime : la plus jeune des filles d'Antonia Córdoba, María Josefa, élevée par Teresa Molinero et par José Cintabelde lui-même – qui reconnaît lors du procès et dans certains entretiens avec les journalistes que la petite fille « l'appelait papa »⁷³. La petite fille âgée de 3 ans subit exactement le même sort que sa sœur.

Cintabelde s'empare enfin de l'argent qu'il trouve à la ferme (d'après le témoignage des régisseurs, il s'agirait de 125 *pesetas* ; lors du procès, Cintabelde ne reconnaîtra en avoir dérobé que 7). Sur le chemin de retour vers la maison de Teresa Molinero, où vit le couple, Cintabelde se départit des armes du quadruple crime et nettoie dans un ruisseau les taches de sang qui maculent sa chemise. Arrivé chez Teresa Molinero, il se change, puis prend le chemin des Arènes, pour assister à la corrida.

Pendant ce temps-là, Francisco Gavilán, le jeune *esquilmero* de El Jardinito, découvre les corps des cinq victimes de Cintabelde et donne aussitôt l'alerte aux autorités. Selon les versions que diffuse la presse, l'identité de l'assassin lui est livrée soit par le garde José Bello (*Diario de Córdoba*, 29-V-1890, p. 2), soit par Antonia Córdoba qui, non seulement désigne Cintabelde⁷⁴, mais précise le mobile du quadruple meurtre – le vol – : « añadió que la causa del crimen no era otra que el no haber querido dar dinero al asesino, para que fuera aquella tarde a los toros » (*La Época*, 28-V-1890, p. 2).

⁷² Dans son témoignage, le jour du procès, Antonia Córdoba précise que « no había perdido aún del todo el sentido, y al fin de que el asesino no [la] acabase de matar [se hizo] la mortecina. [...] Oí que mi pobrecita hija me llamaba; quise levantarme y no pude. Después... no sé qué pasaría, porque perdí el sentido » (« El crimen de Cintas Verdes », *La Correspondencia de España*, 16-XI-1890, p. 3). Antonia passera soixante jours à l'hôpital, par suite de ses blessures (voir *La Época*, 15-XI-1890, p. 3). La presse informe les lecteurs des premières bonnes nouvelles sur sa santé au début du mois de juin, lorsque les médecins parviennent à retirer la balle logée dans la tête de la victime (*El Imparcial*, 9-VI-1890, p. 2).

⁷³ Voir notamment le témoignage de Cintabelde publié par Mestre Martínez dans son article « El crimen de Cintas Verdes », *La Correspondencia de España*, 16-XI-1890, p. 3.

⁷⁴ Voir par exemple : « El esquilmero de El Jardinito, José Gavilán, que llegó providencialmente, pudo oír de boca de la moribunda Antonia el nombre del asesino y ponerlo en conocimiento de la Autoridad » (*La Época*, 15-XI-1890, p. 3).

Le Préfet ordonne aux gendarmes d'aller surveiller les portes de sorties de l'arène de Cordoue (on fait sortir toute l'assistance par une seule et même porte, afin de faciliter l'identification). Cintabelde est reconnu et immédiatement arrêté.

Des préparatifs du procès à l'exécution : Cintabelde en prison

En juin 1890, un avocat est tiré au sort pour défendre Cintabelde lors de son procès, « habiendo rehusado todos los letrados de Córdoba encargarse de la defensa de *Cintas Verdes* » (*El Día*, 19-VI-1890, p. 2).

En août 1890, « tal impresión ha causado a este famoso criminal el conocimiento de los detalles relacionados con los últimos momentos de la infeliz Higinia Balaguer, que su conducta viene siendo otra desde hace bastantes días » (*La Vanguardia*, 9-VIII-1890). Cintabelde tente de se suicider.

Quelques jours avant le procès, Cintabelde tente de s'évader en compagnie de ses co-détenus (ce projet est révélé au lendemain du procès⁷⁵).

Le procès a lieu le 15 novembre 1890 à l'Audience de Cordoue. L'assistance est évaluée à hauteur de 4000 personnes. Cintabelde se risque à de nouvelles déclarations : « dice haber tenido relaciones ilícitas con Antonia Córdoba [...] y declara que el motivo por que visitaba la fina no era otro que el de tener entrevista con Antonia » (*El Imparcial*, 15-XI-1890, p. 2). Ce qui fera dire au correspondant de *El País* que, ce faisant, « el bandido ha coronado su obra » (*El País*, 17-XI-1890, p. 2). Les débats portent sur la folie ou non de Cintabelde. Ce dernier est condamné à mort et, après un appel en cassation, la décision de justice de l'Audience de Cordoue est reconnue le 6 février par le *Tribunal Supremo*, qui prononce Cintabelde coupable de

delito de robo con ocasión del que resultaron varios homicidios y unas lesiones graves, sin ser de apreciar ninguna circunstancia atenuante y sí las agravantes de alevosía, despoblado y el haberse ejecutado el crimen en la morada de las víctimas, sin que éstas provocaran el suceso (*Colección completa de las sentencias...*, 1892, p. 211).

⁷⁵ C'est ce que l'on apprend dans le *Diario de Córdoba* du 18-XI-1890, p. 3 : « Dícese que pocos días antes del juicio que se acaba de celebrar, el criminal, de acuerdo con otros presos, preparaba su evasión, sirviéndose de los cabos de las cucharas para franquear las puertas, en las que ya habían tanteado las cerraduras para hacerlas saltar en el momento de la fuga ».

Cintabelde devient en prison un chrétien exemplaire et emporte l'attention du Père Moga, qui confie ses inquiétudes au correspondant de *La Correspondencia de España*, au point de « manifest[ar] la necesidad de que contribuya a que sea mejor conocido Cintabelde, pues se le ha pintado generalmente como una fiera, no siendo esto verdad » (*La Correspondencia de España*, 8-II-1891, p. 2).

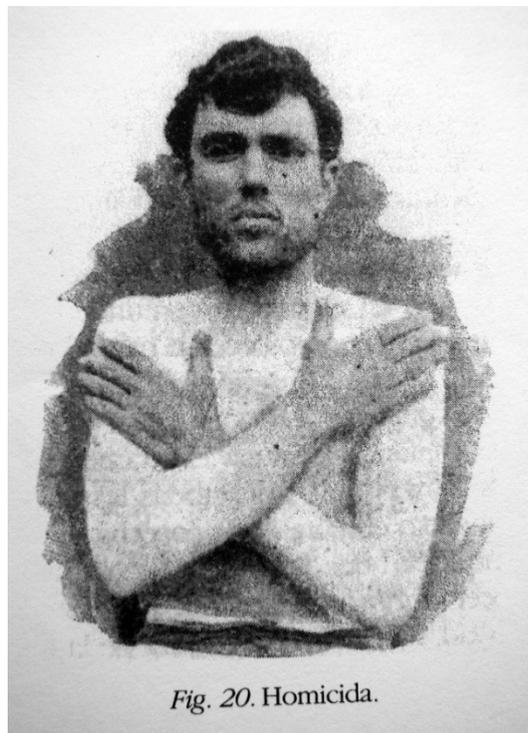
Après une confession complète du criminel auprès du Père Moga, le contrat de mariage entre José Cintabelde et Teresa Molinero est signé le 13 février 1891. La cérémonie a lieu en prison, le 15⁷⁶.

La veille de son exécution, Cintabelde procède à une distribution des objets de dévotion qu'il conservait dans sa cellule : « 2 rosarios, 32 escapularios, 168 medallas, 275 estampas sagradas y 1070 estrellitas de papel » (*El Liberal*, 06-II-1891, p. 2). Cintabelde reçoit, par ailleurs, la nouvelle du pardon que lui accorde Antonia Córdoba.

Le 6 juin 1891, Cintabelde est exécuté par *garrote vil*. 6000 personnes assistent à l'acte. Le corps reste exposé de 8h45 à 18h sur la place publique. La *Imprenta del DIARIO DE CORDOBA* publie une plainte sur le crime de Cintabelde, qui devient alors une figure littéraire.

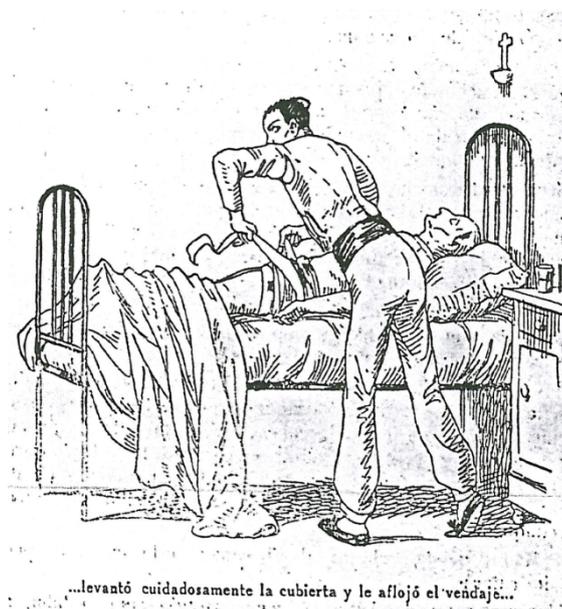
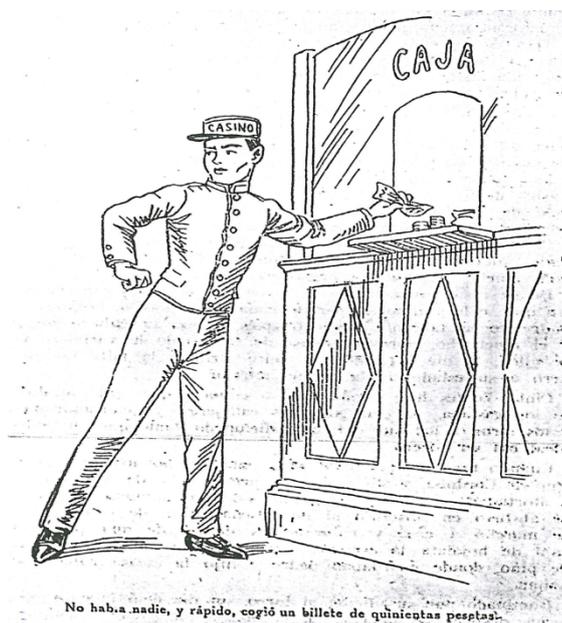
⁷⁶ L'organisation du mariage est assurée, semble-t-il, par le contact privilégié de Cintabelde avec le nouveau correspondant de *La Correspondencia*, qui lui sert d'intermédiaire alors qu'il est très surveillé en prison, en raison de sa récente tentative d'évasion (voir les témoignages du correspondant, les 8 et 13-II-1891, p. 2).

Annexe-Affiche : Cintabelde en images



Photographie de José Cintabelde Pujazón illustrant l'ouvrage de Constancio Bernaldos de Quirós et José María Llanas Aguilaniedo, *La mala vida en Madrid*, B. Rodríguez Sierra editor, 1901, p. 156.

L'évolution graphique du criminel, de l'homme à la brute (*fiera*). Illustrations de l'ouvrage *Bandidos famosos: Cintas verdes*, Valencia, Carceller, [ca 1930], p. 4, 8, 12 :





DU SANG SUR SCENE :
LE THEATRE « CRIMINEL » EN ESPAGNE (1912-1918)

Évelyne RICCI
CREC EA 2292
Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3
Sorbonne Paris Cité

Le Mal, dans cette coïncidence des contraires, n'est plus le principe opposé d'une manière irrémédiable à l'ordre naturel, qu'il est dans les limites de la raison. La mort, étant la condition de la vie, le Mal, qui se lie dans son essence à la mort, est aussi, d'une manière ambiguë, un fondement de l'être.
Georges Bataille, *La littérature et le mal*.

Résumé

Le théâtre "criminel" connaît un énorme succès en Espagne au début du XXe siècle, grâce notamment à des compagnies comme celle d'Enrique Rambal, une troupe à grand spectacle dont le crime constitue le répertoire exclusif, ce qui amène à s'interroger sur les raisons de cette mode et sur ce qui se joue en ces dernières années de la Restauration autour du spectacle du crime. Au-delà de son pouvoir de divertissement, ce théâtre "criminel" a, en réalité, tout d'un spectacle où la société espagnole se projette et se regarde, où elle met en scène ses craintes, ses peurs et ses contradictions pour ainsi mieux les surmonter.

Théâtre / crime / Espagne / Restauration / Enrique Rambal

Resumen

El teatro "criminal" tiene un enorme éxito en España a principios del siglo 20, gracias en particular a compañías como la de Enrique Rambal, una compañía de gran espectáculo cuyo repertorio exclusivo lo constituye el crimen. Lleva a interrogarnos sobre las razones de esa moda y lo que está en juego en esos últimos años de la Restauración con el espectáculo del crimen. Más allá de su poder de diversión, el teatro "criminal" constituye en realidad un espectáculo en que la sociedad española se proyecta y se mira a sí misma, poniendo en escena sus temores, miedos y contradicciones para así mejor superarlos.

Teatro / crimen / España / Restauración / Enrique Rambal

Abstract

"Criminal" theater was very successful in Spain at the beginning of the 20th century, in particular thanks to companies such as that of Enrique Rambal, a grandiose group whose entire repertoire was made of crime plays. This can lead to wonder about the reasons for this trend and to question what was at stake in "criminal theater" at the end of the Restoration. Beyond its entertaining power, "criminal" theater was, in fact, a spectacle where the Spanish society could project and watch itself, stage its fears and contradictions in order to overcome them better.

Theater / Crime / Spain / Restoration / Enrique Rambal

Les liens qui unissent le crime et la culture ne sont plus à démontrer, en particulier depuis les nombreuses études de Dominique Kalifa qui soulignent, de manière on ne peut plus convaincante, qu'une « histoire du crime ne saurait être qu'une histoire culturelle du crime » (Kalifa, 2005, p. 11). Le crime a engendré, en effet, nombre d'œuvres culturelles (du roman à la chanson, en passant par les romans policiers, les films et les séries télévisées ou le mélodrame, pour ne citer que quelques-unes de ses représentations) qui sont autant de supports privilégiés de cette histoire culturelle du crime qui reste, pourtant, à écrire pour l'Espagne. Les crimes n'y sont pas moins nombreux qu'ailleurs, mais leur histoire intéresse moins les chercheurs. Nombreuses sont, cependant, les productions culturelles qui, dès les premières décennies du XX^e siècle, trouvent dans le crime une source d'inspiration. Parmi elles, le théâtre représente un support de choix, par le caractère massif que représente ce loisir en ce début de siècle et par les spécificités mêmes de cet art. Le théâtre a l'avantage d'allier au texte écrit une représentation scénique qui dote le mot d'une mise en scène. Le crime y est dit, mais aussi montré, mis en image et en corps, il s'anime sur scène et devient spectacle. La scène de théâtre constitue une caisse de résonance pour le crime, comme le sera quelques années plus tard le cinéma quand il deviendra parlant. Pour l'heure, le théâtre est encore seul à offrir du crime un tel écho vivant. Sa portée en est d'autant plus grande que les pièces jouées sur ce thème sont aussi publiées dans des collections éditoriales bon marché, souvent hebdomadaires ou mensuelles. Et leur réception fait l'objet de comptes rendus et de critiques dans les journaux et les revues. Le crime se donne à voir, à entendre et à lire simultanément.

À partir du milieu des années 1910, le phénomène du crime au théâtre prend une ampleur nouvelle, grâce à l'apparition sur le marché éditorial de ces collections et grâce également à des compagnies théâtrales spécialisées dans ce répertoire qui devient très vite à la mode. Parmi ces compagnies, celle dirigée par Enrique Rambal est sans doute la plus emblématique, car, pendant plusieurs saisons, le théâtre policier et le crime constituent le répertoire exclusif de cette troupe qui, après les scènes valenciennes, occupe plusieurs mois durant le Théâtre Price de Madrid. C'est au cours de la saison 1917 que la compagnie semble remporter le plus grand succès avec ces mises en scène

de crimes, délits, vols et autres méfaits à grand spectacle, alors même que, dès juillet 1918, est édité dans la presse un supplément de la collection *La Novela Cómica, La Novela Policíaca*. Comme son nom ne l'indique pas, *La Novela Policíaca* ne publie que des œuvres théâtrales, dont une grande partie est justement jouée par la Compagnie Rambal. Pour 20 centimes, un prix relativement accessible, le lecteur se délecte d'aventures policières et criminelles, souvent traduites ou adaptées d'œuvres étrangères, telles *La muñeca trágica, El secreto de la biblioteca, Lord Cleveland o Una noche sangrienta*. La coïncidence entre la publication de ces œuvres et leur représentation montre bien l'attrait que représente ce répertoire policier, mais elle pose aussi un certain nombre de questions, sur les raisons de cette fascination, sur le rôle que jouent le théâtre et la Compagnie Rambal dans cette mode, sur cette vogue elle-même et la date de son apparition. Que se joue-t-il en ces dernières années de la Restauration autour du spectacle du crime ? Ne faut-il y voir qu'une simple mode ou une pratique culturelle où se reflèteraient les difficultés et les tensions d'une nation qui peine à accepter une modernité pourtant nécessaire ?

Si le roman policier et, plus généralement, la littérature policière ont fait l'objet de nombreuses études, le théâtre du même genre souffre, pour sa part, d'un désintérêt qui ne rend pas compte du rôle qui a été le sien. Ce théâtre criminel n'a pourtant pas hanté que les scènes madrilènes et valenciennes, il a aussi longtemps occupé les théâtres français et européens. Il est même à l'origine du nom donné au XIX^e siècle à la partie est du Boulevard du Temple à Paris, où étaient installées les salles spécialisées dans ce répertoire criminel grand-guignolesque. Avant d'être détruit en 1862, par le Baron Hausmann, la portion orientale de cette artère est rebaptisée du nom « Boulevard du crime ». C'est dire si la vogue de ce théâtre, qui accompagne le développement de la littérature consacrée aux faits criminels, est ancienne et bien antérieure au renouveau qu'il connaît très tardivement en Espagne dans les années 1910.

C'est de la deuxième moitié du XIX^e et, plus précisément des années 1860, que date en France l'essor de ce récit criminel, où il fait fureur jusqu'en 1914 :

Faits divers, romans policiers, gravures, films ou chansons, toutes les formes de récits de crimes connaissent à la fin du XIX^e siècle une singulière envolée. Le crime ensanglantant le papier et le pays tout entier semble pris d'une étrange fièvre

homicide. Cette exceptionnelle croissance dure jusqu'au déclenchement de la Première Guerre Mondiale qui, pour un temps, lui substitue d'autres images (Kalifa, 1995, p.19).

Cette « fièvre homicide » est encouragée par l'essor de la presse, comme elle le sera des décennies plus tard en Espagne. Elle traduit l'engouement inédit que suscitent tous les récits et les publications qui font du crime leur thème majeur, en particulier le « roman de police ». La littérature policière *stricto sensu* n'est pas encore née, elle n'en est encore qu'à ses balbutiements génériques qui s'épanouissent à travers le feuilleton, le roman judiciaire ou les « romans d'aventures policières », parents du roman policier actuel. C'est du début du siècle que date l'apparition de la série des *Arsène Lupin*, de Maurice Leblanc (1905), des *Rouletabille*, de Gaston Lerroux (1907), avant que le personnage de *Zigomar* ne fasse son apparition sous la plume de Léon Sazie (1909), que Pierre Souvestre et Marcel Allain ne donnent vie à *Fantomas* (1911) ou que le même Gaston Lerroux n'invente *Chéri-Bibi* (1913). Les aventures de ces nouveaux héros sont souvent publiées dans la presse sous forme de feuilleton, aux côtés des traductions d'auteurs anglo-saxons, comme Conan Doyle, William Hornung, le père de Raffles, ou John Russel Coryell, Thomas Harbourgh et Frédéric Van Ressler, les parents successifs de Nick Carter, le *grand détective américain*. Tous ces personnages hanteront quelques années plus tard les scènes des théâtres espagnols, grâce aux traductions et adaptations qui fleurissent alors et que Rambal et d'autres mettent à leur répertoire. Car s'il est une caractéristique de cette littérature policière qui connaît un engouement alors en Espagne, c'est bien son origine étrangère. Il n'existe pas à cette époque d'auteurs espagnols pour ce genre de littérature en vogue et, pour satisfaire la demande pressante des lecteurs et des spectateurs, on traduit et adapte à tour de bras les œuvres étrangères, quand on ne les plagie pas.

Pocos años después de haberse iniciado el presente siglo comenzaron a publicarse en España, tímidamente al principio y en flujo creciente después, traducciones de novelas policíacas extranjeras, provenientes en su mayoría de Inglaterra y más ocasionalmente de Francia y Estados Unidos. En el período que va de la mitad de la primera década hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial la traducción y edición de novelas policíacas foráneas alcanza un primer momento de auge espectacular. A juzgar por la abundancia en las ediciones de estas traducciones debemos pensar que obtuvieron una inmediata popularidad entre el público español (Colmeiro, 1994, p. 97).

L'Espagne semble bel et bien séduite par ce nouveau genre littéraire qui met le crime et sa résolution au centre de sa narration, mais elle n'est pourtant pas capable de produire ces récits dont elle raffole. Les raisons de ce décalage – qui se prolongera bien des années encore – sont complexes, mais elles ne manquent pas de surprendre. N'y aurait-il pas dans cette stérilité de la littérature policière un rapport particulier au crime et à sa représentation ?

Les critiques et les historiens de la littérature s'accordent, en effet, pour dire que le roman policier apparaît à la fin du XIX^e siècle et au début du siècle suivant en fonction de conditions sociales et historiques précises : son émergence accompagne celle d'une société de plus en plus urbaine, qui accueille en son sein une population qui a quitté la campagne pour venir grossir les rangs des faubourgs citadins. Son développement est, de fait, lié à celui de l'industrialisation, alors en plein essor, qui modifie en profondeur les structures sociales. Le corps social des villes connaît une mutation sans précédent, il apparaît à ses contemporains comme un ensemble aux contours mal définis et forcément menaçants, où le crime ne peut que s'épanouir. À cette menace latente ressentie face à ce qui représenterait une nouvelle criminalité – le brigand des grands chemins cède sa place aux apaches des quartiers urbains en plein développement – répond un corps de police mieux organisé, qui adopte des méthodes d'investigations scientifiques nouvelles. Le crime urbain a trouvé là un adversaire à sa mesure. Cependant, pour que le roman policier fasse son apparition et se développe, il faut encore que de nouvelles conditions soient réunies : la mise en place, d'une part, d'une culture médiatique de masse qui repose sur la sérialité (tirage des journaux en hausse, reproduction en grande série des collections éditoriales...) et les progrès, de l'autre, de l'alphabétisation, afin que puisse se constituer un lectorat de masse.

L'essor du roman policier correspond donc bien à une étape du développement moderne des sociétés urbaines industrialisées et capitalistes, ce qui explique qu'il apparaisse d'abord en France, en Angleterre et aux États-Unis. À l'inverse, les retards que connaît l'Espagne en ce début de XX^e siècle ne sont pas favorables à son éclosion ; que l'on songe aux lenteurs de son développement économique, à la part toujours importante que représente l'agriculture, aux déséquilibres sociaux engendrés par une

classe moyenne encore trop peu développée ou, encore, aux retards de l'éducation et de l'alphabétisation. Une situation que José Colmeiro résume en ces termes :

La ausencia en la España de entonces (y en buena parte aún en la del siglo siguiente) de una verdadera economía industrial capitalista, de una burguesía poderosa y una demografía urbana, y como consecuencia la falta de una infraestructura policial moderna como la inglesa, francesa o norteamericana, no hizo factible la aparición de una novela policíaca española (Colmeiro, 1994, p. 89).

Les romans et nouvelles qui parlent du crime existent cependant, ils s'inscrivent même dans la continuité de modèles littéraires antérieurs, comme la littérature de colportage par exemple. Pourtant, il ne s'agit pas de romans policiers *stricto sensu*, mais bien plus de romans d'aventures. Il leur manque, en effet, une dimension essentielle, l'enquête. Elle constitue un des éléments majeurs de la littérature policière qui ne consiste pas seulement en la narration d'un crime, mais surtout en l'investigation qui permettra d'en découvrir l'auteur et le déroulement, une investigation menée par un détective qui est le pendant du criminel. Et c'est là que se situe, je crois, la béance de cette littérature espagnole qui fait du crime sa thématique privilégiée : elle est guidée non pas par une démarche herméneutique et déductive, mais par une dimension essentiellement émotive. Face aux crimes qui lui sont narrés, le lecteur n'est pas invité à mettre ses pas dans ceux d'un détective et à reconstituer le récit du crime, il est appelé à frémir d'horreur et de fascination. L'enquête n'intéresse pas, seule importe l'émotion que le récit criminel est capable de produire.

On est frappé, en effet, à la lecture des critiques qui rendent compte des représentations du théâtre joué par la Compagnie Rambal, par l'insistance des journalistes à évoquer l'émotion produite par ces pièces. Il en est ainsi, en mai 1919, lors de la première de *Lord Cleveland o Una noche sangrienta*, une pièce d'Arturo Mori, qui donne lieu à des critiques unanimes, comme celle publiée dans *La Correspondencia de España* :

Cuando parece que ya se ha llegado al *colmo de la emoción* en los dramas policíacos, surge uno nuevo más emocionante. *El record de la emoción* lo bate el drama que anoche estrenó con éxito enorme Rambal, ese artista especializado en

este género y cuyas huestes disciplinadas le acompañaron en el conjunto, logrando el triunfo. [...] *Eriza los cabellos* el dramita (Álvarez, 1919, p. 5)¹.

Le journal *El Imparcial* souligne que « el melodrama en cinco actos *Lord Cleveland* o *Una noche sangrienta* es el más emocionante, interesante y espeluznante que hemos visto en el género policíaco » (Anonyme, 1919, p. 2) et le journaliste d'*ABC* revient, quant à lui, sur les ingrédients nécessaires au succès d'une pièce et sur l'effet produit sur le public :

Dentro de unas condiciones que el género de obras policíacas requiera, a saber: asesinatos, desolaciones y demás efectos tremebundos *para producir impresiones espeluznantes al espectador*, el drama en cinco actos, *Lord Cleveland* o *Una noche sangrienta* posee la rara cualidad de estar correctamente escrito y la de que exista cierta verosimilitud en las escenas, todas de un interés creciente, hasta llegar al desenlace que, como es lógico, es el triunfo del detective (Anonyme, 1919, p. 23).

Le spectateur joue à se faire peur en quelque sorte, car l'émotion que suscite en lui le spectacle du crime est contrebalancée par l'assurance que le bien et la morale finissent toujours par l'emporter. Le temps de la représentation, le spectateur expérimente des émotions intenses, mais limitées, et jamais il ne sort du rôle passif que lui confère cette littérature moins policière que criminelle. Jamais non plus, il n'est invité à faire l'expérience de son habileté déductive et à laisser son émotion céder sous les assauts de la réflexion. Si le crime fascine et épouvante, il maintient aussi public et lectorat dans une position de spectateurs fébriles, mais inactifs. Car ce qui se joue ici, n'est-ce pas aussi le refus de considérer le spectateur — et avec lui le lecteur — comme un être d'action, pour le traiter comme un seul être de passion ?

Cette passivité dans laquelle est maintenu le public a peut-être, là encore, à voir avec les conditions historiques et politiques propres à l'Espagne de la Restauration (et plus tard du Franquisme). L'essor du roman policier, auquel l'Espagne se refuse, s'explique aussi par la nouvelle attention accordée au rôle du lecteur qui, du fait de la structure même du récit (la narration est duelle, « le récit de la progression de l'enquête permet de

¹ C'est moi qui souligne, comme dans les citations suivantes.

reconstituer le récit du crime et de ce qui l'a précédé » (Reuter, 2009, p. 18), devient un collaborateur actif du détective, dont il anticipe parfois même le raisonnement. Cette évolution du rôle du lecteur de roman policier – condition indispensable, mais aussi conséquence de l'essor de ce dernier – a été préparée par celle du lecteur de faits divers qui a vu, lui aussi, sa structure se transformer :

Dans le cas du fait divers, on passa progressivement d'une narration initialement focalisée sur le crime (son horreur, sa sauvagerie, ses détails « circonstanciés »), puis sur le procès et l'exécution, à une toute autre forme de récit, chargé de reconstituer méthodiquement faits et responsabilités. Pour toutes les relations qui parvenaient à échapper au cadre étriqué de la rubrique, c'est la marche de l'enquête (enquête officielle, puis enquête « personnelle », ponctuée de pistes, d'hypothèses, de présomptions, et plus rarement de « faits nouveaux ») qui devenait le cœur du récit (Kalifa, 2005, p. 149).

Une telle évolution n'est rendue possible que si l'on reconnaît au lecteur la capacité d'exercer librement sa réflexion et son intelligence pour démêler un crime dont la résolution concourt au retour à l'ordre et à la paix sociale. Le lecteur doit être considéré comme un citoyen à part entière qui participe, ne serait-ce pour l'instant que par la lecture de cette littérature policière, à la vie de la cité, dont il est capable de déchiffrer les errements et d'identifier les criminels. En ce sens, la lecture de ce type de récits est aussi l'occasion d'une expérience démocratique qui invite les lecteurs à prendre part à une aventure tout à la fois culturelle et politique, comme le montre Dominique Kalifa :

L'enquête se donne en effet comme le privilège de l'homme démocratique, cet individu doué de raison à la fois lecteur et électeur, mais aussi enquêteur potentiel. Même si le principe de la lecture participante procède évidemment d'un artifice, le récit d'enquête, qu'il soit publié dans les journaux qui invitent continuellement le lecteur à collaborer à la recherche de la vérité, ou dans un roman policier qui associe en théorie le lecteur à sa résolution, est porteur d'une aspiration démocratique. Il est ce lieu où se concilient le libre exercice de la raison critique et le nécessaire repliement sur un consensus final, rationnel et négocié (Kalifa, 2005, p. 153).

On ne peut s'empêcher de penser que si, contrairement à la France, l'Angleterre ou les États-Unis, la littérature policière en est restée en Espagne à un stade de développement embryonnaire, alors que le récit criminel prospérait pour sa part, c'est peut-être dû aussi à l'échec du modèle démocratique. Comment le public espagnol à qui

l'on refusait le rôle de citoyen actif dans la cité aurait-il pu se voir confier celui de lecteur-enquêteur majeur ? Lui laissait-on la possibilité de faire entendre sa voix autrement que par le biais de l'émotion ?

Si le récit d'aventures criminelles ou le théâtre du même genre connaissent une telle prospérité, c'est qu'ils représentent pour les lecteurs et spectateurs cet espace de l'affect, ce lieu cathartique où les sentiments de peur, d'horreur, de fascination et de répulsion envers le crime peuvent s'exprimer, à défaut de trouver leur résolution dans la participation à une enquête. Le succès de ces productions semble, d'ailleurs, d'autant plus grand qu'elles seront parvenues à susciter l'émotion la plus intense chez le public, comme c'est le cas des œuvres jouées pendant quelques saisons par la Compagnie Rambal qui enflamment (au sens propre parfois...) les théâtres espagnols.

Cette compagnie, dirigée par Enrique Rambal, un acteur d'origine valencienne, est spécialisée dans ce que l'on nomme le théâtre à grand spectacle, comme l'indique le nom même de cette troupe présentée comme une *Compañía dramática de obras policíacas, norteamericanas y de gran espectáculo*. Quoiqu'il s'agisse d'une compagnie relativement récente (les premières représentations datent de 1912), qui s'est d'abord fait connaître sur la scène valencienne, avant d'entamer des tournées en province, elle acquiert assez vite une renommée importante. Sa popularité est d'autant plus rapide que la compagnie se distingue par un répertoire presque entièrement consacré les premières années au théâtre criminel et, surtout, par des mises en scène spectaculaires. Le genre criminel, Rambal l'a choisi par hasard, si l'on en croit Luis Ureña qui lui consacre, en 1942, une biographie. Il y raconte qu'avant qu'un impresario ne lui propose de monter sa première œuvre criminelle, Rambal n'en avait jamais lu et se sentait peu attiré par ce genre, même s'il lui reconnut quelque intérêt lorsqu'il dut en lire. Seul l'engagement de cet impresario de financer la mise en scène le convainquit d'essayer. La première œuvre jouée, une représentation de *Fantomas*, a lieu dans un théâtre de Melilla et c'est, si l'on en croit son biographe enthousiaste, un succès immédiat qui se traduit par des recettes conséquentes :

El primer drama policíaco, *Fantomas*, fue representado en Melilla. El éxito fue tan asombroso que el singular actor valenciano se decidió a montar el segundo: segundo gran suceso. El público seguía con interés creciente la representación de obras policíacas; lleno sobre lleno... Un tercer estreno. Y... nuevo éxito.

Rambal, a la vista del río de oro que se le entraba por la taquilla, comprendió que, en tanto no se le pasara al público aquella fiebre, era absurdo pensar en cambiar el género (Ureña, 1942, p. 45).

Le succès n'aurait sans doute pas été le même sans le second trait de génie de l'acteur, associer à ces représentations des effets spéciaux spectaculaires. Les décors époustouflants, les effets scéniques à couper le souffle, les artifices en tout genre sont, selon la presse de l'époque, la spécialité de cette compagnie, au point qu'il n'est pas rare d'entendre parler de spectacle ou d'effet « rambalescos » qui deviennent la marque de fabrique de la troupe :

Rambal, gran conocedor de las nuevas técnicas escenográficas, no sólo en los teatros españoles sino también en los de toda Europa, usa las nuevas tendencias en la espectacularidad. Todo lo aplica a sus melodramas consiguiendo que sea identificado por ellos. Independientemente de la interpretación o del texto que se representa, los trucos forman parte de lo que se llamará *el espectáculo rambalesco*. Con el tiempo, evolucionará hacia el llamado « *gran espectáculo* », donde no dejan de aparecer los trucos que tanto lo caracterizaron ligados a su etiqueta teatral (Ferrer Gimeno, 2008, p. 62).

Cette compagnie n'est pourtant pas la seule à offrir ces « grands spectacles », que la troupe Alcoriza, spécialisée elle aussi dans ce théâtre criminel met également à son répertoire, mais elle pousse plus loin que les autres ces effets spéciaux, au point que le choix de certaines pièces semble d'abord s'expliquer par la possibilité que l'intrigue laisse d'introduire ces artifices spectaculaires. La réussite de la compagnie tient pour beaucoup à eux et à l'intelligence de Rambal, à la fois directeur de la troupe, metteur en scène et acteur, qui a su s'adapter aux goûts du public friand de ces représentations pleines d'effets où l'émotion est garantie. Pour offrir aux spectateurs plus encore qu'ils n'auraient pu ou su l'imaginer, Rambal s'inspire de différents modèles, dosant les apports avec justesse, choisissant des genres anciens déjà et d'autres plus modernes. Il en est ainsi du théâtre de magie, dont Rambal reprend certains effets scéniques, dans les décors, l'usage de la lumière ou le recours à des machineries sensationnelles, par exemple, mais aussi le mélodrame, avec un dosage de pathos, de sentiments bien

pensants et un rien d'exagération, ou le théâtre de guignol. Mais ce sont surtout le genre policier et le cinéma qui constituent la première source d'inspiration du directeur de la compagnie. Il a très vite compris tous les atouts que représentaient ces deux modèles, non seulement en termes d'intrigue, mais aussi de spectacle.

Le principal attrait de ces œuvres est leur nouveauté. Alors que le théâtre espagnol a exploité jusqu'à n'en plus pouvoir le *género chico*, le *sainete costumbrista* et les piécettes comiques, le filon commence à s'épuiser vers 1910, obligeant auteurs et impresarios à se tourner vers d'autres modèles, en particulier le théâtre plus long, en trois actes. Pour reconquérir durablement le public lassé, il faut lui proposer des intrigues qui aient un air de nouveauté et qui ne se contentent plus de montrer les péripéties sans action d'un Benavente ou de deux Quintero – qui ne sont pas pourtant ce que le théâtre espagnol produit de plus mauvais... Rien de tel pour cela que le théâtre policier qui offre bien plus que des amourettes sans saveurs et des conflits familiaux archi rebattus. L'action est au rendez-vous dans ces pièces, où se succèdent vols, cambriolages, enlèvements, assassinats, arrestations, le tout mené sur un rythme rapide, à coups de rebondissements et de révélations. Elles présentent, en outre, l'avantage d'être exotiques, de sentir bon l'ailleurs, avec leurs personnages aux patronymes étrangers qui évoluent dans des décors inédits, sans pourtant rompre tout à fait avec tout modèle connu. Et c'est sans doute là que repose une bonne part du succès de ces œuvres, dans cette alliance justement équilibrée entre les éléments connus et la nouveauté. Principe de reconnaissance et surprise sont au rendez-vous pour le public qui se laisse séduire d'autant plus aisément par le spectacle qu'il est dérouté sans trop l'être.

Si le public est quelque peu familiarisé avec ce répertoire criminel, c'est qu'il a déjà pu lire certains de ces textes et surtout voir représenter sur scène un certain nombre de pièces qui en sont inspirées. Il semble, en effet, que le théâtre ait joué un rôle important en Espagne dans la diffusion du genre policier², grâce notamment à toutes les œuvres qui ont pour personnage principal Sherlock Holmes, souvent très librement adaptées du modèle anglais. Les aventures de Sherlock Holmes, de Raffles, de Nick Carter ou de Fantomas passent des salles obscures aux scènes de théâtre, et inversement, sans faillir, mais elles gagnent à être jouées au théâtre à cette époque où le cinéma est muet pour

² Voir Paul Patrick Rogers, « Sherlock Holmes on the spanish stage », in *The modern Language Forum*, 16-3, 1931, p. 88-90.

quelques années encore et où, certes, la longueur des films s'allonge, mais où ils restent néanmoins assez courts. Ce n'est pas pour rien que Gómez de Baquero publie, en septembre 1915, un article très critique envers ce nouveau genre théâtral qu'il intitule justement « El cine hablado ». Il s'y montre féroce envers cette nouvelle mode dont il reconnaît pourtant qu'elle remporte un succès notable auprès du public amené à ressentir de vives émotions face à ce spectacle :

Salgo de ver un drama policíaco. Ni peor ni mejor que la generalidad; del mismo burdo tejido folletinesco. Y era de notar la atención apasionada del público. « Tengo miedo » oí decir detrás de mí a una jovencita. « ¡ Ahora le mata ! », decía una señora obesa. Estos comentarios a media voz que se les escapaban *ex abundantia cordis* a los espectadores, eran la revelación de que allí se había conseguido esa compenetración entre el público y la obra, que a veces no logran grandes ingenios (Gómez de Baquero, 1915, p. 2).

Le succès public de ces spectacles n'est pas pour lui gage de qualité, mais le signe que leurs auteurs ont su trouver une recette qui s'adapte aux attentes des spectateurs, lui offrant ce mélange de roman-feuilleton et de cinéma devenu, sous la baguette de Rambal, un art parlant.

El momento es propicio para el triunfo del drama policíaco. Llega en el instante en que la decadencia del género chico está dejando un hueco. Tiene en el cine y en el folletín dos poderosos auxiliares de su mismo género. Como que el drama policíaco es un folletín representado, una película con palabras y personajes de bulto (Gómez de Baquero, 1915, p. 3).

Le cinéma est incontestablement le spectacle à la mode et il trouve, grâce au théâtre, l'élément qui lui manquait encore et lui donne pleinement vie, la parole. Mais il sait aussi l'inspirer, en lui conférant le mouvement, l'action et le dynamisme qui font défaut au théâtre de l'époque. Il contribue ainsi à rethéâtraliser la scène, en permettant aux metteurs en scène et aux acteurs d'exploiter, plus que ne le fait le théâtre de l'époque, les différentes dimensions scéniques, la lumière, les déplacements, les gestes notamment, sans oublier tous les effets plus spectaculaires. Par certains aspects, le théâtre criminel se situe à l'intersection du genre dramatique et cinématographique et il parvient avec une réussite certaine à tirer le plus grand parti des atouts de la scène que Rambal connaît parfaitement. Sa connaissance du théâtre et des innombrables mécanismes scéniques

l'amène à un surenchérissement permanent dans la recherche des effets les plus spectaculaires, au point que les critiques ne manquent pas de s'interroger, lorsqu'une saison commence, sur les nouvelles inventions que leur réserve l'auteur. Ainsi, dans *Nuevo Mundo*, Alejandro Miquis se demande, un brin ironique, ce que prépare Rambal :

Dios no quiere que tengamos hora tranquila, y cuando el verano parecía traernos reposo, el telégrafo, enemigo de toda tranquilidad, ¡ nos trae la noticia de que Rambal está preparando los dramas con que se propone divertimos en la próxima temporada ! A mí, naturalmente, no me parece digno de censura que Rambal prepare su campaña lo mejor posible. [...] Pero el nombre del consecuente actor me pone los pelos de punta : ¿ entrará en sus propósitos seguir haciendo el consabido drama policíaco ? Si es así, ¿ tendremos nervios suficientemente resistentes para soportar trucos aún más terroríficos que los anteriores ? (Alejandro Miquis, 1919, p. 26)

Vouloir toujours aller plus loin dans le spectacle du crime, tel est le défi de Rambal. Il compte pour cela sur un abondant répertoire qu'il renouvelle souvent, allant jusqu'à offrir chaque soir une œuvre nouvelle aux spectateurs qu'il choisit souvent parmi celles publiées dans *La Novela Teatral* ou *La Novela Policíaca*. Beaucoup sont adaptées de pièces étrangères et signées par des auteurs secondaires du théâtre espagnol. Parmi les dramaturges publiés dans *La Novela Policíaca*, on retrouve ainsi Carlos Allen-Perkins, auteur de zarzuelas et acteur, à qui l'on doit *La muñeca trágica*, un mélodrame en 4 actes, ou *La marca infame o El hombre de las dos caras*, un « drame policier » en 3 actes ; Luis Linares Becerra, dramaturge et journaliste, auteur de *El guante rojo*, un drame en 4 actes, ou de *El secreto de la Biblioteca*, en 3 actes, écrit en collaboration avec José Mesa Andrés ; Arturo Mori, dramaturge et critique théâtral, auteur de *Lord Cleveland o Una noche sangrienta*, un drame policier en 4 actes ; José María Martín de Eugenio, auteur de *¿ 13 ? o El vencedor de Fantomas*, un « drame policier » en 5 actes, puis de la suite, *La resurrección de Fantomas*, un « épisode policier » en 4 actes ; José Ignacio de Alberti et Enrique López Alarcón, auteurs à quatre mains de *Sebastián el Bufanda o El robo de la calle de Fortuny*, un « film policier » (!) en 4 actes, ou, enfin, Tungaloa (pseudonyme de Tomás Álvarez Angulo), auteur notamment de *Zigomar contra Nick-Carter*, « comédie policière à grand spectacle » en 4 actes.

En dehors de cette collection spécialisée, on trouve dans d'autres publications de nombreuses œuvres d'inspiration policière, du moins dans le titre. La vogue du théâtre

policier s'empare, en effet, aussi de ces titres, même si parfois le crime s'arrête à ce seul élément. Il en est ainsi de *El crimen de Cercedilla*, une pièce courte, de Vicente del Olmo et Justo Fornovi, publiée en 1917, où il n'est question que d'un jeune homme à qui la police vient remettre une récompense pour un portefeuille qu'il a retrouvé. Un quiproquo aidant, son entourage le croit accusé d'un premier crime, puis d'un second et d'un troisième qu'il n'a évidemment pas commis et dont il n'est jamais véritablement question. Même s'il ne s'arrête qu'au seul titre, l'attrait pour le crime est néanmoins puissant et nombre d'auteurs et d'impresarios ont compris le parti qu'il y avait à tirer de cette mode. Quoique puissent en dire les journalistes parfois critiques à l'égard de cette vogue, la « fièvre homicide » s'est bien emparée du théâtre, comme le montre la liste que Francisca Ferrer, auteur d'une thèse sur Rambal, dresse des œuvres jouées par sa compagnie au fil des années. On y trouve, en plus de celles déjà citées, *El misterio de un crimen o Una extraña aventura*, *La carta del terror*, *La tragedia del decapitado o El muerto vivo*, *La cometa de la muerte*, *El hombre que ve a la muerte*, *El crimen de nadie*, *La campana trágica*, *La fragata misteriosa o El imperio de las sombras*, *El suplicio de Max Vert*, *El sillón de la muerte*, *Los envenenadores o El corredor de la muerte*, *La corte del terror*, *La mano que mata o el fantasma de palacio*, pour ne reprendre que quelques-uns de ces titres éloquents (Ferrer Gimeno, 2008, p. 424 sq.).

Toutes ces pièces n'ont pas été conservées, mais l'analyse des œuvres accessibles aujourd'hui montre que leur schéma est souvent semblable. Comme dans nombre de films et romans criminels, l'intrigue, qui enchaîne les rebondissements et les révélations, commence souvent par le spectacle d'un méfait. Puis, l'action obéissant presque toujours à une structure manichéenne, les criminels sont découverts et punis à l'issue d'une traque ou d'un nouveau forfait qui apparaît comme le crime de trop. À cette dimension criminelle, s'ajoute la dose mélodramatique pour séduire tout à fait le public et contrebalancer par une note légère et sentimentale le spectacle du crime ou du délit. Parmi les motifs récurrents, hérités pour la plupart des romans-feuilletons du XIX^e siècle, beaucoup reposent sur l'usurpation d'identité, un procédé théâtral habituel, qui permet nombre de coups de théâtre et de rebondissements. Il peut s'agir (et c'est le cas le plus habituel) de brigands qui, comme Raffles, se travestissent pour investir des lieux qui leur sont normalement interdits et commettre leurs méfaits, quand ce ne sont pas des détectives qui se déguisent pour défier les criminels, comme Nick Carter, dont c'est une

grande spécialité. On trouve aussi assez fréquemment des familles dont les membres auront été séparés des années auparavant et qui se retrouvent sans le savoir, ce qui occasionne quiproquos, drames et rebondissements haletants, comme c'est le cas également dans ces autres intrigues où le membre d'une famille prend l'identité d'un autre. Ces usurpations sont très fréquentes et elles sont un des ressorts favoris des auteurs qui trouvent là un moyen de donner plus de dynamisme à l'intrigue et d'en renforcer le mystère et le caractère spectaculaire.

Ces œuvres ne brillent pas par leur originalité, mais ce n'est pas ce que cherche le public, attiré bien plutôt, nous l'avons dit, par l'émotion, la crainte, l'horreur et le plaisir que ce théâtre est susceptible de lui procurer. La part d'émoi et de frisson que porte en elle cette littérature criminelle ou policière est renforcée sur la scène des théâtres, comme l'analyse avec justesse Emilia Pardo Bazán dans un article de 1909. Elle y montre que la concision des pièces, si on la compare à la longueur d'un roman, et donc, le dynamisme plus grand de l'action, la présence d'acteurs en chair et en os et les effets scéniques contribuent au succès de cette production :

Ganan en el teatro estas obras sin arte ni relieve, construidas por geometría, justamente porque en el teatro no es posible diluir el asunto en un fárrago de novelitas todas iguales [...] ; porque el teatro obliga a condensar, y porque las palabras las pronuncian hombres y mujeres de carne y hueso. Cada acto tiene que superar en interés el anterior, y no hay medio de saltar hojas y averiguar así « en que queda ». Los ojos auxilian para la ilusión, y la *mise en scène*, cada día más esmerada, contribuye también a que se diviertan los espectadores, aun habiendo pasado los catorce años (Emilia Pardo Bazán, 1909, p. 2).

Mais là où, sans doute, le théâtre l'emporte sans conteste sur les romans ou les films, c'est dans la mise en scène des crimes qui deviennent, par la magie du théâtre, un spectacle vivant à même d'impressionner grandement le public. Si les spectateurs se précipitent si nombreux dans ces salles, c'est bien évidemment avant tout pour frissonner d'horreur (et de fascination) à leur vue. Il en est ainsi de *El secreto del submarino o La venganza del doctor Samarán*, un drame d'un auteur anonyme, joué en mai 1919 par la Compagnie Rambal au Théâtre Cómico de Madrid. À en croire le critique de *El Liberal*, les crimes se succèdent sur scène pour le plus grand plaisir des spectateurs :

Apenas comenzada la obra, nos espanta, nos aterra, nos abruma, nos anonada lo que allí va a pasar.

¡ Un acto y dos muertos por distintos procedimientos ! « De esta, pensamos, no se libra ni el simpático Rambal ». Pero, no ; afortunadamente se salva para continuar obsequiándonos con sus extraordinarias aventuras detectivescas. [...]

Porque de las obras que semanalmente se estrenan en el Cómico, la de anoche es la más emocionante. El público siguió con extraordinario interés los maravillosos incidentes y accidentes que sin interrupción se suceden desde el simple asesinato por el sistema « degollatorio », hasta la muerte por inmersión rápida al cortarse la cuerda que sostiene al interfecto pendiente sobre el mar, colgado de no sabemos dónde. ¡ Como para volverse cardíaco ! (A. G., 1919, p. 3)

Toutes ces pièces n'offrent pas le spectacle de crimes de sang et certaines intrigues sont construites autour de méfaits moins sévères, comme le vol ou l'enlèvement (mais c'est plus rare). Il en existe un certain nombre, malgré tout, qui représentent des homicides, avec, d'ailleurs, des procédés scéniques différents, car si le crime est présent dans l'intrigue, il n'est pas souvent montré ouvertement sur scène. Au contraire, le crime est souvent rendu invisible : évoqué ou raconté par les personnages, sa présence sur scène est paradoxalement renforcée par des jeux de lumières et de décors que l'on retrouve fréquemment. Il n'est pas rare, en effet, que grâce à quelques artifices, la scène soit plongée dans l'obscurité au moment où le crime est commis. Ne pas montrer un crime sur scène a longtemps été une question de bienséance au théâtre et cela demeure encore vrai au début du XX^e siècle, même si ce n'est sans doute pas là la seule raison. L'invisibilité du crime en renforce l'impact et permet également de maintenir le mystère autour de son auteur, pour ainsi accroître le suspense. L'obscurité dans laquelle le crime est commis rend possible également les erreurs de jugement et les accusations hâtives qui se retournent contre des innocents qui auront fort à faire dans les actes suivants pour démontrer qu'ils ne sont pas coupables.

C'est le cas dans *La misa del Gallo o El crimen de Nochebuena*, une pièce à la tonalité mélodramatique de Jaime Firmat Noguera, de 1915. Le soir de Noël, Alfredo se rend chez la femme qu'il a toujours aimée, Elena, qui a été contrainte d'en épouser un autre. Elle lui a donné rendez-vous à minuit et il se rend chez elle, pour leur plus grand malheur. La scène réunit donc Elena, son assassin, surnommé *El Gorrión*, qui s'est déjà introduit chez elle, Alfredo et, à l'extérieur, un marchand de volailles, Perico, et un passant, Eleuterio. La scène de crime est longue, mais elle mérite d'être reproduite

intégralement, car elle présente des caractéristiques scéniques intéressantes, que l'on retrouve souvent dans ce genre de pièces, en particulier ces jeux de lumière et de cris :

(Por último término izquierda aparece Perico, cargado de capones, que deja en su puesto, voceándolos. Alfredo entra por primer término izquierdo, y cruzando la escena desaparece por detrás de la casa).

— Alfredo (*En la plaza*) : ¡ Las doce ... pronto estaré junto a ti, mi amada Elena !

— Gorrión : ¡ Oigo pasos... alguien viene !

— Perico (*En la plaza*) : ¡ Capones de Torrelodones !

— Elena (*Tratando de abrir la ventana*) : ¡ Auxilio ! ¡ No puedo abrir !

— Gorrión (*Azorado*) ¡ Vienen hacia aquí ! ... La luz sobra (*Toca el conmutador y deja la escena a oscuras*).

— Elena : ¡ Ah ! ¡ Por fin se abrió ! (*Abre la ventana y grita*) ¡ Socorro ! ¡ Socorro ! ¡ Ladrones !

— Gorrión : ¡ Yo también voy a abrirte condenada ! Toma (*tanteando entre las sombras llega hasta Elena y le hunde la navaja*). ¿ Callarás ?

— Elena : ¡ Ay !... (*Lanza un grito y tambaleando, apoyándose en las paredes, se dirige hacia la puerta del fondo*).

— Perico (*en la plaza*) : ¡ Piden socorro !... ¡ Y es en esa casa ! (*Señalándola. Gran barullo entre los vendedores y el público, que se agolpan al pie de la ventana*).

— Eleuterio : (*Gritando*) ¡ Ladrones !

— Elena : ¡ Piedad !... ¡ Me muero !

— Alfredo (*Entrando en el salón*) : ¿ Qué ruido es ese ? ¿ Por qué está la habitación a oscuras ?

— Gorrión : : Ha llegado la hora de tomar el vuelo, Gorrión. (*Pasa por detrás de Alfredo, sale a la calle, se confunde con la gente y después huye*).

— Elena : ¡ Al...fre...do !...

— Alfredo : ¡ Es su voz ! ... ¡ Elena ! ... ¡ Luz !... (*Toca el conmutador y se enciende la lámpara*). ¡ Horror ! ¡ Sangre ! ¡ Elena !

— Elena : ¡ Al...fre...do !... ¡ Has...ta la eter...nidad ! (*Cae muerta en brazos de Alfredo*).

— Alfredo (*Con terror*). ¡ Muerta ! ¡ Asesinada ! (Jaime Firmat Noguera, 1915, p. 10 sq.).

Si le crime demeure invisible, ou à demi visible seulement, dans cette scène, rien n'est épargné au public pour renforcer l'impact de l'homicide, qui privera à tout jamais Alfredo de la femme qu'il aime et le condamnera à la prison de longues années durant. Les jeux de lumière, les cris et les répliques qui verbalisent le crime et la mort, l'usage du couteau, les confusions entre les personnages présents sur scène, la vue finale du sang et la mort sur scène sont autant d'éléments spectaculaires qui contribuent à la théâtralité de la scène et, surtout, à l'horreur du crime. Il n'est pas montré, mais il n'en est pas moins impressionnant.

Il en est de même d'un autre type de crime qui, lui non plus, n'est pas exposé à la vue du public, mais qui est narré par ses auteurs. Dans cette pièce de Ricardo Martínez et Alfredo Cabanillas, *El crimen de la venta*, de 1917, le crime se déroule entièrement hors scène, mais l'impact n'en est pas moins fort, d'autant que les parents assassins, Juanón et Mónica, découvriront (ce que le public avait deviné) que l'homme qu'ils viennent de tuer pour le dépouiller est, en réalité, leur fils qu'ils n'avaient pas vu depuis des années.

(Quedan los dos suspensos, mirándose el uno al otro y conteniendo la respiración. Juanón registra nerviosamente los bolsillos ; para en uno de ellos, y saca una navaja de grandes dimensiones).

—Mónica : *(Asustada)*. ¿ Qué vas a hacer ?

—Juanón : *(Con misterio y terror)*. ¡¡ Los muertos no hablan !! *(Abre el cuarto de Ramón con cautela. En la escena, que estará a media luz desde la salida de Ramón, solo se oye la respiración fatigosa de los que duermen. Mónica se dirige al hogar, descuelga un candil y lo enciende, alumbrando a Juanón desde la escena. Dentro se oye un grito agudo. Mónica lanza un grito también y se le cae el candil, quedando a oscuras la escena. Juanón sale aterrado, echando lumbre por los ojos, con la navaja abierta y la tira en el centro de la escena)*. ¡¡ Ya está !!

—Mónica : ¡ Dios mío !

(Juanón vuelve a entrar en el cuarto. Mónica escucha en la puerta de los otros, Juanón saca a rastras el cadáver de Ramón, que está en mangas de camisa, con el pecho al aire, en el cual se verá bien marcada una señal; con pantalón y sin calzado, y lo deja en el centro de la escena.)

—Juanón : ¡ Luz !... ¡ Luz !

(Mónica entra en el cuarto de Ramón y saca el candil de aquél. Juanón registra su faja, saca una bolsa, la vuelca en la mesa que hay junto al hogar, separa los billetes y empieza a contar nerviosamente los duros y hacer montones. Mónica pretende arrebatarse el dinero a Juanón; éste la aparta con furor y rabia. Mónica entonces se arroja sobre el cadáver de Ramón, con igual intención que Juanón, llevando el candil en la mano, pero se separa espantada, como herida por el rayo. Acerca el candil temblorosa al pecho de Ramón que está bien descubierto y lanza un grito sordo).

—Mónica : ¿ Eh ? *(Arrodillada en el suelo. Retrocediendo horrorizada)*. ¡ Mi hijo !... ¡ Hijo mío !... ¡¡ Hijo de mi alma !! *(Mónica abraza enloquecida a Ramón. Juanón sigue contando el dinero en actitud semiidiota. Telón rápido)* (Ricardo Martínez et Alfredo Cabanillas, 1917, p. 20 sq.).

Les crimes peuvent aussi se produire sur scène, à la vue du public et à grands renforts d'effets spectaculaires, comme Rambal les aime. On remarque, d'ailleurs, que les pièces à son répertoire, inspirées, on l'a dit, par des modèles étrangers mettent, elles, en scène ces crimes de manière visible, ce qui n'est pas le cas pour les pièces précédentes, d'auteurs espagnols et que la Compagnie Rambal ne semble pas avoir jouées, pour

autant que l'on puisse le savoir avec certitude. Il en est ainsi de la pièce d'Allen Perkins, *La marca infame o El hombre de las dos caras*, de 1918. Comme le titre l'indique, l'action repose sur une (nouvelle) usurpation d'identité. Dans le premier acte, en effet, un prêtre est tué par des complices de son frère, Luis René, qui revêt aussitôt sa soutane pour commettre grâce à elle de nombreux méfaits. À la fin de la pièce, il s'apprête à commettre un nouveau crime à l'aide de complices (Luisa et Jorge), et à tuer une jeune fille qu'il a enlevée, Coralito, en faisant exploser les réservoirs d'eau de l'usine où ils se trouvent. Le crime ne se déroule pas comme il l'avait prévu et l'oncle de la jeune fille, Guillermo, se porte à son secours, ce qui donne lieu à une première scène pleine de rebondissements et de suspense qui tient le public en haleine :

—Guillermo : ¡ Atrás, canalla ! ¡ Se te conoce ! ¿ Crees, por ventura, que todos tus crímenes iban a quedar impunes ? ¡ Pues no ! Ha llegado la hora de la expiación. ¡ Prepárate a decir ante tus jueces como asesinaste a tu hermano, a quien has suplantado valiéndote del parecido!

—Abate : ¿ Y crees, por ventura, estúpido viejo, que Luis René se deja atrapar tan fácilmente ?

—Guillermo : Un paso y eres hombre muerto.

—Abate : Eso lo veremos.

(Don Guillermo dispara sobre René al verle avanzar; este burla la puntería y se abraza a Don Guillermo, dispuesto a estrangularle).

—Guillermo : ¡ Asesino ! ¡ Apache !

—Coralito : ¡ Abuelo ! ¡ Abuelito !

—Guillermo : ¡ Socorro ! ¡ A mí !

—Abate : ¡ La niña ! Hacedla callar para siempre.

—Guillermo : ¡ Socorro !

(Jorge y Luisa sujetan a Coralito. René, que está de espaldas a la escalera, oprime la garganta de Don Guillermo, dispuesto a estrangularle. (Carlos Allen-Perkins, La marca infame, 1918, s. p.)

Le crime ne pouvant rester impuni et ces pièces devant reposer sur un rythme haletant jusqu'au dénouement, cette tentative d'étranglement est bien évidemment interrompue avant d'avoir pu être menée à son terme par l'entrée en scène d'un nouveau personnage, Borriquet qui tue l'assassin, donnant lieu à une nouvelle scène de crime, une fois encore interrompue par l'arrivée de policiers :

(De pronto, suena un tiro. Aparece en la escalera Borriquet.)

—Borriquet : ¡ Arriba las manos !

—Jorge : ¡ Borriquet !

- Borriquet : (*Que ha taladrado la coronilla del sacrílego Abate y dispuesto a seguir la taladración de sus acólitos*) ¡ Arriba las manos!
- Milton : ¡ Por aquí !
- Guillermo : Milton (*Entra Milton seguido de agentes, que maniatan a Jorge y a Luisa. Milton se dirige al cadáver de René y descubre su brazo mostrando el tatuaje, en el que se ve la calavera, dos huesos y una corona real*)
- Milton : ¡ Miren ustedes ! ¡ El tatuaje ! ¡ Ahora no cabe duda!
- Guillermo : ¡ La marca del apache !
- Milton : ¡ La marca infame ! [...] (Carlos Allen-Perkins, *La marca infame*, 1918, s. p.)

Ne restent finalement sur scène que les deux complices du faux prêtre, Luisa et Jorge, qui, comme tous les criminels de ce théâtre, finissent eux aussi par disparaître. Leur mort n'est pas pour étonner dans ce genre de pièces toujours très morales. Ce qui l'est davantage, c'est le *modus operandi* choisi par l'auteur pour leur disparition : ils meurent noyés sur scène par des effets très spéciaux inventés par Rambal. Ils expliquent le succès de ces œuvres qui combinent habilement rebondissements, coups de théâtre, actions rapides, crimes et effets spectaculaires qui, jusqu'au bout, tiennent le public en haleine :

- Luisa : ¡ Todo se ha perdido !
- Jorge : No hay salvación.
- Luisa : ¡ Bah ! ¿ Quién sabe todavía? (*Se oye un rumor sordo del agua que se acerca*) ¿ Qué es eso ? ¿ Qué ruido es ese?
- Jorge : ¡ Es la muerte que se acerca !
- Luisa : ¿ La muerte ? ¿ Cómo la muerte ?
- Jorge : ¡ Socorro ! ¡ Socorro !
- Luisa : ¿ A quién pides socorro ?
- Jorge : ¡ Mira ! ¡ La inundación ! ¡ Vamos a morir ahogados !
- Luisa : ¡ Socorro ! ¡ Socorro !
- (*Por las dos ventanas empieza a desbordarse el agua inundando el sótano. La mesa y los objetos empiezan a flotar. El nivel del agua va subiendo y con él el cadáver del Abate*).
- Fin de la obra. (Carlos Allen-Perkins, *La marca infame*, 1918, s. p.)

Le rideau tombe sur cette pièce qui a vu au fil des scènes les crimes se multiplier jusqu'à cette apothéose finale. Elle mêle un dénouement moral et des effets scéniques à même d'en multiplier la portée auprès de spectateurs qui viennent frémir d'effroi tout en étant assurés que tout se terminera bien. Car s'il est un plaisir au spectacle du crime sur scène, il en est un, tout aussi puissant, à celui de son châtement. Cela montre, si besoin

était, que le succès de ce théâtre du crime ne tient pas qu'à des considérations esthétiques et théâtrales. Jouer à se faire peur devant le spectacle de crimes qui ne restent jamais longtemps impunis, c'est se confronter, le temps d'une représentation, à une inquiétude qui n'est pas si tôt mise en scène qu'elle est encadrée, dominée et refoulée. On tue sans être tué, mais l'on est toujours puni d'être criminel dans ces pièces.

N'y aurait-il pas là, dans l'enceinte de ces théâtres où Rambal et ses rivaux connaissent leurs plus grands succès, une volonté de rassurer le public par ces mises en scène de crimes spectaculaires certes, mais peu dangereux finalement, alors que, au dehors, dans cette deuxième moitié des années 10, l'Espagne et l'Europe connaissent des bouleversements importants ? Ce n'est sans doute pas pour rien que la grande mode de ce théâtre criminel coïncide avec la Première Guerre mondiale, avec le début de la révolution russe ou la crise de 1917 qui ébranlent les bases de la nation et du continent. Alors que le monde semble vaciller, ce théâtre du crime a tout d'un espace cathartique où le public timoré et bourgeois qui continue à fréquenter les salles de spectacle espagnoles vient purger les émotions que le spectacle du monde suscite en lui, tout en sachant que, à la différence des victimes qui meurent sous les coups de couteaux sur scène et au dehors, à lui, il ne peut rien arriver. Le théâtre criminel est plus que jamais un spectacle où la société espagnole se projette et se regarde, où elle met en scène ses craintes, ses peurs et ses contradictions. Avidée de modernité, elle craint autant qu'elle redoute les changements venus de l'étranger dont ce théâtre lui donne un aperçu, tout en la rassurant.

BIBLIOGRAPHIE

- A. G., « Los teatros », 9-V-1919, in *El Liberal*, p. 3.
ANONYME, « Notas teatrales », 15-V-1919, in *ABC*, p. 23.
ANONYME, « Novedades teatrales », 15-V-1919, in *El Imparcial*, p. 2.
ALBERTI, José Ignacio de et LÓPEZ ALARCÓN, Enrique, 24-IX-1918, *Sebastián el Bufanda o El robo de la calle de Fortuny*, in *La novela policíaca*, (Supl. *La novela cómica*, n°120).
ALLEN-PERKINS, Carlos, 5-II-1918, *La muñeca trágica*, in *La novela policíaca*, n°1 (Supl. *La novela cómica*, n°74).

- —, 28-V-1918, *La marca infame o El hombre de dos caras*, in *La novela policíaca*, (Supl. *La novela cómica*, n°95).
- ÁLVAREZ, P., 15-V-1919 « Informaciones teatrales », in *La Correspondencia de España*, p. 5.
- COLMEIRO, José F., 1994, *La novela policíaca española. Teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos.
- FERRER GIMENO, Francisca, 2008, *Enrique Rambal y el melodrama de la primera mitad del siglo XX*, Tesis doctoral, Universitat de València.
- FIRMAT NOGUERA, Jaime, 1915, *La misa del Gallo o El crimen de Nochebuena*, Barcelona, Tipografía de Félix Costa.
- GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo, 30-IX-1915, « El cine hablado », in *La Ilustración española y americana*, p. 2.
- KALIFA, Dominique, 1995, *L'encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard.
- —, 2005, *Crime et culture au XIX^e siècle*, Paris, Perrin.
- LINARES BECERRA, Luis, 14-V-1918, *El guante rojo*, in *La novela policíaca*, n°5 (Supl. *La novela cómica*, n°92).
- LINARES BECERRA, Luis et MESA ANDRÉS, José, 16-IV-1918, *El secreto de la biblioteca*, in *La novela policíaca*, n°3 (Supl. *La novela cómica*, n°86).
- MARTÍN DE EUGENIO, José María, 11-VI-1918, *¿13? o El vencedor de Fantomas*, in *La novela policíaca*, (Supl. *La novela cómica*, n°98).
- MARTÍN DE EUGENIO, José María, 23-VII-1918, *La resurrección de Fantomas*, in *La novela policíaca*, (Supl. *La novela cómica*, n°107).
- MARTÍNEZ, Ricardo et CABANILLAS, Alfredo, 1917, *El crimen de la venta*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles.
- MIQUIS, Alejandro, 18-VII-1919, « Semana teatral » in *Nuevo Mundo*, p. 26.
- MORI, Arturo, 9-VII-1918, *Lord Cleveland o Una noche sangrienta*, in *La novela policíaca*, (Supl. *La novela cómica*, n°104).
- OLMO, Vicente del et FORNOVI, Justo, 1917, *El crimen de Cercedilla*, Madrid, Imp. Velasco.
- PARDO BAZÁN, Emilia, 15-II-1909, « La vida contemporánea », in *La Ilustración Artística*, n° 1416, p. 2.
- REUTER, Yves, 2009, *Le roman policier*, Paris, Armand Colin.
- ROGERS, Paul Patrick, 1931, « Sherlock Holmes on the spanish stage », in *The Modern Language Forum*, 16-3, p. 88-90.
- TUNGALOA, 6-VIII-1918, *Zigomar contra Nick-Carter*, in *La novela policíaca*, (Supl. *La novela cómica*, n°110).
- UREÑA, Luis, 1942, *Rambal (veinticinco años de actor y empresario)*, San Sebastián, Imp. V. Echeverría.

NÉGATION ET VISIBILITÉ DU CRIME

FEDERICO GARCIA LORCA : LE CRIME INTROUVABLE, ENTRE DROIT DE LA GUERRE ET FAIT DIVERS

Melissa LECOINTRE
CREC EA 2292
Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
Sorbonne Paris Cité

Résumé

Parmi toutes les morts de la guerre d'Espagne, celle de Federico García Lorca, auquel un très grand nombre de poètes ont rendu hommage immédiatement après son assassinat, est particulièrement associée à la notion de crime. Les poèmes écrits à l'occasion de la mort de Lorca reconstituent le « crime » et s'érigent comme « actes de justice » en l'absence de toute institution judiciaire. À défaut de documents officiels et de sépulture pour préserver le souvenir du crime, les textes commémoratifs sont autant de lieux de mémoire, qui conservent non seulement la mémoire du poète disparu, mais aussi et surtout la mémoire d'un crime impuni et non consigné. La mise à mort de García Lorca est ainsi élevée en crime contre la poésie qui révèle la barbarie fasciste, crime contre l'essence du peuple espagnol dont la poésie de García Lorca était devenue l'incarnation ; crime enfin qui doit mobiliser et regrouper les troupes républicaines dans la défense de la culture.

García Lorca – Hommage – Guerre d'Espagne – Mémoire – Poésie

Resumen

Entre todas las muertes de la guerra civil, la de Federico García Lorca, al cual un gran número de poetas homenajean inmediatamente después de su asesinato, está particularmente vinculada a la noción de crimen. Los poemas escritos con motivo de la muerte de Lorca reconstituyen el crimen y se alzan como « actos de justicia » frente a la ausencia de toda institución judicial. Al no haber documentos oficiales ni sepultura que preserve el recuerdo del crimen, los textos conmemorativos llegan a ser lugares de memoria que conservan no solo la memoria del poeta desaparecido, sino también la memoria de un crimen no castigado y no consignado. La muerte de García Lorca se convierte así en crimen contra la poesía que revela la barbarie fascista, crimen contra la esencia del pueblo español que García Lorca había plasmado en sus poemas ; crimen por fin que debe movilizar y agrupar a las tropas republicanas en defensa de la cultura.

García Lorca – Homenaje – Guerra Civil – Memoria – Poesía.

Abstract

Immediately after his death, many poets paid a tribute to Federico García Lorca, such that his death soon became the epitome of all crimes perpetrated during the Spanish Civil War. Tribute poems composed upon this occasion were written as crime scenes reconstruction and stood as many

acts of justice, in the absence of the institution of justice. In the absence of legal proceedings or of a grave, these memorial poems are genuine "lieux de mémoire" that keep alive the poet legacy and the memory of an unpunished and undocumented crime. The crime against García Lorca is considered a crime against poetry that illustrated barbaric fascism, a crime against the essence of Spanish people that was embodied in the poetry of García Lorca. Finally, a crime that had to mobilize the Republican troops in the defence of culture.

García Lorca – Tribute – Spanish Civil War – Memory – Poetry.

Il est extrêmement difficile d'établir un crime de sang en l'absence de cadavre. Sans aveu, sans mobile, sans armes du crime présumé, toutes choses qui constituent le corps du délit, c'est même chose impossible. Le corps permet en effet de constater l'homicide, la torture, la blessure, tandis que son absence laisse toujours place au doute, à l'interprétation. Ainsi, de nombreuses morts non élucidées de la guerre d'Espagne demeurent, à défaut de cadavre identifié, des « disparitions criminelles » au sens strict, et non des homicides, même si la notion de « crime » s'impose au sens commun, pour qualifier ces meurtres sans corps, sans sépulture, dont les victimes sont probablement enfouies dans des fosses communes. On le sait, la découverte d'un corps ou de restes d'un corps peut permettre de qualifier de « crime » une mort supposée, un crime passé sous silence, dont les coupables ne seront pourtant ni inquiétés ni considérés comme criminels, en vertu de la loi d'amnistie de 1977 – qui empêche tout jugement sur les actes et crimes survenus entre le 18 juillet 1936 et la fin du franquisme.

Parmi les morts de la guerre d'Espagne, il en est une qui est particulièrement associée à la notion même de crime : celle de Federico García Lorca, auquel un très grand nombre de poètes ont rendu hommage immédiatement après sa disparition. L'exécution de Federico García Lorca en août 1936 par les troupes antirépublicaines, selon la technique du *paseo* utilisée par l'Escouade Noire de Grenade, continue de susciter de nombreuses questions. Les circonstances exactes, les raisons de son arrestation et de sa rapide mise à mort, le lieu où son corps a été enterré, sont autant d'interrogations qui constituent une énigme. Et pourtant, le crime perpétré contre Lorca n'est pour l'instant pas un crime au sens juridique du terme. La disparition rapide du corps mort, dont on recherche encore le lieu de l'inhumation, fait de l'assassinat de Lorca un « crime non constaté » par les autorités juridiques. L'acte de décès indique d'ailleurs qu'il est mort en situation de guerre : « a consecuencia de heridas producidas por hecho de guerra, siendo encontrado su cadáver el día veinte del mismo mes en la carretera de Víznar a Alfacar » (Gibson, 1997, p. 251). À la lecture de ce document, on

pourrait tout à fait supposer que le poète de Grenade a trouvé la mort sur le champ de bataille. La formulation de l'acte est clairement une tentative de décriminaliser le crime, puisqu'il suggère que le poète a été victime de la violence inhérente à la guerre. Or, en temps de guerre, cette violence ne constitue pas juridiquement un crime : c'est la violence qui consiste à donner la mort sur le champ de bataille, au combat, dans l'affrontement de l'ennemi. La Convention de La Haye (1907), qui définit les règles de guerre, considère néanmoins comme criminel principalement les mauvais traitements infligés aux prisonniers de guerre, traitements qui excèdent le cadre de la détention, « dont le seul but est d'empêcher les prisonniers de participer à la continuation de la guerre », comme le rappelle Barbara Michel (Michel, 1991, p. 197). Mais l'acte de décès occulte la qualité de prisonnier de Lorca, au profit d'une vague « situation de guerre ».

Franco lui-même se sent obligé de s'expliquer sur ce meurtre dont la nouvelle franchit rapidement les frontières du pays dans un entretien accordé au journal mexicain *La Prensa* publié le 26 novembre 1937. Pour lui, la mort de Lorca relève non pas directement du champ de bataille, mais des accidents inévitables dans un contexte de guerre. Cette défense participe, comme l'acte de décès, à éviter que le crime soit passible de toute « incrimination » :

Lo cierto es que en los momentos primeros de la revolución en Granada, ese escritor murió mezclado con los revoltosos; son los accidentes naturales de la guerra. Granada estuvo sitiada durante muchos días y la locura de las autoridades republicanas, repartiendo armas a la gente, dio lugar a chispazos en el interior, en alguno de los cuales perdió la vida el poeta granadino. [...] Queda dicho que no hemos fusilado a ningún poeta (Gibson, 1997, p. 287).

L'emploi du terme « accident » par Franco pour expliquer la mort du poète contribue à estomper le crime, à effacer l'idée d'un « mobile ». Ce sera la thèse officielle : Federico García Lorca aurait trouvé la mort dans les troubles politiques des premiers jours de la guerre et en aucun cas il ne s'agirait d'un assassinat prémédité. C'est également le sens des déclarations de Serrano Súñer, publiées en 1948, qui n'hésite pas cependant à employer le terme « crime » à plusieurs reprises :

Lamentábamos los dos, usted y yo, en nuestra conversación privada, el error trágico que la España Nacional cometiera en la muerte del gran poeta granadino. Argumenté yo que ese crimen había sido deplorado por muchos que fuimos (y algunos que todavía son) jefes de la Causa Nacional que ninguna parte tuvo de él, siendo el tal crimen obra de unos 'incontrolados', de los que actúan casi siempre en toda revuelta sin poderlo evitar. Tuve interés en puntualizar, y esto con perfecto conocimiento de causa, que ni un solo falangista había participado en este crimen (Gibson, 1997, p. 289).

Alors que l'acte de décès évoque une victime de guerre, la lettre de Franco suggère plutôt un fait divers lié à la guerre, un peu comme un civil qui aurait été là au mauvais moment : ce sont là deux manières différentes de banaliser le crime contre Lorca. En donnant pour cause de la mort de Lorca la « situation de guerre », les autorités franquistes invoquent donc de manière sous-jacente le droit de la guerre pour « décriminaliser » le crime. Or, si le déni du crime a ainsi existé « par le haut », en utilisant le prétexte de l'Histoire avec un grand H, celui de la guerre, on peut dire qu'il a également existé par le « bas », dans une tentative de le dépolitiser, au point d'en faire une sombre histoire de règlement de comptes liée à l'homosexualité du poète. Passions humaines, troubles politiques incontrôlés, la décriminalisation du crime s'opère ainsi à deux niveaux : en invoquant la loi de la guerre ou en cantonnant la mort de Lorca à un simple fait divers.

L'utilisation de la notion de crime dans un contexte de guerre est sans aucun doute complexe, le terme désignant des cas de figure très précis spécifiés par le droit de Genève et de La Haye. Alors qu'un soldat a le droit de tuer un ennemi, tuer un prisonnier est bien un crime, en vertu du droit de la guerre. Comme le rappelle Barbara Michel, « l'acte de guerre, c'est le meurtre légitime et légalisé *a posteriori* selon les hasards de l'histoire, alors que "le crime de guerre" est commis par un ennemi reconnu avec une armée instituée et légale, mais qui ne respecte pas certaines des règles du jeu de la guerre, même si celles-ci sont instituées *a posteriori*. Les criminels de guerre, ce ne sont pas ceux qui font la guerre, ce sont les tricheurs, ceux qui n'ont pas de respects pour les formes de la guerre » (Michel, 1991, p. 193). Or, la notion de crime est encore bien plus difficile à cerner dans un contexte de guerre civile ou de troubles politiques, qui reposent néanmoins sur des bases juridiques différentes de celles des guerres déclarées entre États souverains. La notion même de « guerre civile » n'existe pas en droit international, et les situations qui relèvent de troubles politiques ou de tensions

internes à un pays relèvent bien du droit interne, c'est-à-dire du droit pénal du pays en question. Tout au plus, on parle aujourd'hui de « conflits armés non internationaux », dans lesquels les juridictions internationales peuvent être mobilisées, mais il s'agit là de versions des Conventions de Genève qui n'étaient pas en vigueur au moment de la guerre civile espagnole.

S'il y a peu de documents officiels qui rendent compte de la mort du poète de Grenade, celle-ci a donné lieu, en revanche, dans le camp républicain, à un grand nombre de textes qui, de l'élégie à la dénonciation, constituent une chaîne d'écrits qui reviennent sur la mort du poète. Ces textes en vers ou en prose, poèmes épars ou constituant des recueils, s'inscrivent dans la littérature commémorative et ont également une fonction politique, en ce qu'ils disent et fixent le crime dont ils deviennent les garants de la mémoire : ils se substituent au corps du délit, contre les tentatives de banalisation que nous venons de détailler dans le camp nationaliste. En effet, les poèmes composés à l'occasion de la mort de Lorca ne préservent pas uniquement la mémoire du poète disparu, ne sont pas uniquement des hommages qui honorent sa gloire. On doit les lire également comme des paroles qui reconstituent le « crime », au sens d'une reconstitution du meurtre, et qui s'érigent comme « actes de justice » face à l'absence d'une institution judiciaire. Ils sont alors la voix privilégiée de la dénonciation. À défaut de documents officiels, à défaut d'une sépulture pour préserver le souvenir du crime, les textes commémoratifs s'élèvent en véritables lieux de mémoire, qui conservent non seulement la mémoire du poète disparu, mais aussi et surtout la mémoire d'un crime impuni et non consigné.

La figure de García Lorca devient dans le camp républicain un symbole de la lutte politique, le crime dont il a été victime le symbole de tous les crimes. L'exécution de García Lorca a servi sans aucun doute à consolider l'alliance entre peuple et culture (García Montero, 1986, p. XII). Sa mise à mort est ainsi élevée en crime contre la poésie qui révèle la barbarie fasciste, crime contre l'essence du peuple espagnol dont la poésie de García Lorca était devenue l'incarnation ; crime enfin qui doit mobiliser et regrouper les troupes républicaines dans la défense de la culture. Nous verrons que les nationalistes ont également, de leur côté, tenté de récupérer le poète.

Après avoir analysé les différentes interprétations de l'assassinat de Lorca et la manière dont la presse nationaliste tend à occulter et à « décriminaliser le crime », une

analyse des élégies, poèmes commémoratifs et funéraires ainsi que des textes en prose écrits par des poètes dans le camp républicain nous permettra de mettre en lumière la dénonciation du crime de sang ainsi que la dimension symbolique de celui-ci.

La construction du crime dans la presse

L'ouvrage d'Ian Gibson, qui a consacré une grande partie de sa vie à élucider les circonstances exactes de l'assassinat de García Lorca, permet de retracer les différentes interprétations auxquelles sa mort a donné lieu. Il met surtout en évidence les utilisations de ce crime par les deux camps de la guerre civile. D'après les recherches de Gibson, les premières nouvelles de la mort du poète, qui en sont encore au stade de la rumeur, sont publiées dans la presse républicaine, le 30 août 1936 dans le *Diario de Albacete*. Le refus de croire ce qui n'est encore qu'une rumeur laisse la place rapidement à une condamnation de ce qui apparaît comme un crime atroce :

¿ Pero será posible ? ¿ Federico García Lorca, el inmenso poeta, asesinado por los facciosos ? Una última esperanza de que tamaño crimen no se haya realizado nos mueve a preguntar : ¿ Pero será posible la monstruosa aberración que supondría el asesinato del más alto poeta español de nuestros días ? (Gibson, 1997, p. 274).

D'emblée, la mort de García Lorca est perçue comme l'assassinat d'un poète, du plus grand poète pour certains, et très rapidement cet événement devient emblématique d'un crime contre la poésie, qui fait du meurtre du poète l'allégorie de la barbarie du régime contre la culture, point commun des régimes totalitaires de l'époque – que l'on pense aux autodafés qui eurent lieu en Allemagne en 1933, dans le cadre de la campagne « contre l'esprit non allemand ».

Les troupes antirépublicaines sont rapidement incriminées et la Phalange mise sur le banc des accusés, comme dans cet article publié dans *La Voz* le 20 septembre 1936 :

Los que hayan sido capaces de consumir tan ignominioso crimen en la persona del castizo y españolísimo poeta merecen en plenitud de justicia, el dictado de antiespañoles, que ellos prodigaban a los representantes del auténtico pueblo español, que ahora en armas les está aplastando. Ante este nuevo crimen de la canalla fascista, invitamos a todos los artistas y hombres de letras a unir sus esfuerzos a los del heroico pueblo español en su lucha por la libertad y la cultura (Luengo, 1936, p. 3).

L'exécution de García Lorca est utilisée pour mobiliser les intellectuels contre l'avancée des nationalistes et pour la défense de la culture. On parle de « ignominioso », « horrendo », « incalificable crimen ». La Phalange est constamment accusée : « es uno de los grandes crímenes del fascismo » (AA, 1936c, p. 14) lit-on, ou encore « ha sido asesinado vilmente por los traidores que, al grito de "Arriba España", llevan como un estigma sobre los brazaletes el Sagrado Corazón de Jesús » (AA, 1936a, p. 1).

Ian Gibson rappelle comment, parallèlement, la presse nationaliste, tentant d'éluder toute responsabilité dans la mort de García Lorca, accuse « la fureur rouge », et brouille les pistes en situant le lieu du crime à Madrid, comme en témoigne l'article intitulé « Ya se matan entre ellos. ¿ Ha sido asesinado Federico García Lorca ? », paru le 10 septembre 36 dans *Odiel* à Huelva, dans lequel la mort de García Lorca, dont on met en avant les orientations idéologiques et les penchants sexuels, sert à dénigrer les républicains :

Parece ser que entre los numerosos cadáveres que a todas horas y todos los días aparecen en las calles madrileñas, ha sido hallado el de Federico García Lorca. Es tan grande la descomposición entre las filas marxistas, que no respetan ni a los suyos. Al autor del *Romancero gitano* no le ha valido, para escapar del furor rojo, el ser « correligionario » de Azaña en política, en literatura y en... ¿ cómo diríamos ? ¡ Ah ! sí : en sexualidad vacilante (Gibson, 1997, p. 278).

C'est également le cas du *Diario de Burgos* qui, de nouveau, incrimine les républicains et situe l'action dans la capitale¹. D'autres titres localisent l'exécution à Barcelone, ainsi *El Diario de Huelva*, dans l'article intitulé « En Barcelona ha sido fusilado el poeta Federico García Lorca » (Gibson, 1997, p. 279).

Cependant, les nationalistes, confrontés à l'évidence de leur responsabilité, décident rapidement d'accuser des groupuscules indépendants qui agiraient de leur propre chef, et en aucun cas sous les ordres de la Phalange. Déniant le crime, les phalangistes s'efforcent de refuser toute implication dans la mort du poète de Grenade, et vont mettre en avant les relations amicales existantes selon certains à l'époque entre García Lorca et José Antonio Primo de Rivera. Dans cette optique Lorca aurait été, avant sa mort, séduit par les postulats théoriques de la Phalange, dont il était promis à devenir le meilleur

¹ « Se sabe que el poeta García Lorca ha sido fusilado en Madrid por elementos marxistas » (cité par Gibson, 1997, p. 280).

poète. Le fait qu'il ait cherché refuge, juste avant son arrestation, auprès de son ami le poète Luis Rosales, d'appartenance phalangiste, corroborait cette version. Ainsi, l'article de Luis Hurtado Álvarez, paru dans *Unidad*, à Saint Sébastien, déplore la perte du poète de « l'Espagne impériale », après avoir de nouveau récusé toute implication de la Phalange et de l'armée dans sa mort :

Yo afirmo, solemnemente, por nuestra amistad de entonces, por mi sangre derramada en la más altiva intemperie de un campo de batalla, que ni la Falange Española ni el Ejército de España tomaron parte en tu muerte. La Falange perdona siempre ; y olvida. Tú hubieras sido su mejor poeta; porque tus sentimientos eran los de la Falange : querías Patria, Pan y Justicia, para todos. [...] Y, sin embargo, no puedo resignarme a creer que has muerto; tú no puedes morir. La Falange te espera; su bienvenida es bíblica ; Camarada, tu fe te ha salvado. Nadie como tú para sintonizar con la doctrina poética y religiosa de la Falange, para glosar sus puntos, sus aspiraciones. A la España Imperial le han asesinado su mejor poeta. Falange Española, con el brazo en alto, rinde homenaje a tu recuerdo lanzando a los cuatro vientos su ¡ PRESENTE ! más potente (Gibson, 1997, p. 284-285).

La réponse à l'article de Hurtado ne se fait pas attendre. Dans les colonnes de *Hora de España*, Antonio Sánchez Barbudo s'indigne contre cette manipulation : « Esa falsedad al servicio del crimen, esa mentira dorada, bella vestidura para espíritus mezquinos, que a sí misma se llama “doctrina poética y religiosa de Falange” » (Sánchez Barbudo, 1937, p. 71).

Si l'assassinat de García Lorca devient le symbole de la barbarie du fascisme dans le camp républicain, le camp nationaliste s'efforcera par contrecoups de donner une place importante à la poésie. L'engagement politique plutôt discret de Lorca, mais surtout sa disparition, en font d'ailleurs une figure malléable. La poésie avait d'ailleurs été un élément présent dès la fondation de la Phalange, lorsque José Antonio Primo de Rivera avait qualifié la Phalange, lors de son discours au théâtre de la Comedia en 1934, de « mouvement poétique »². Tout un imaginaire poétique peuplé de levers du jour et d'âges d'or sous-tend l'idéologie phalangiste. Et n'est-ce pas le rôle des poètes que de renouveler le langage et l'être, rêve commun à tous les fascismes européens de l'époque ? La récupération de Lorca devient alors un enjeu majeur pour le régime qui

² « En un movimiento poético, nosotros levantaremos este fervoroso afán de España; nosotros nos sacrificaremos; nosotros renunciaremos, y de nosotros será el triunfo, triunfo que – ¿ para qué os lo voy a decir ? – no vamos a lograr en las elecciones próximas. En estas elecciones votad lo que os parezca menos malo. Pero no saldrá de ahí nuestra España ni está ahí nuestro marco » (Payne, 1986, p. 45).

est en train de se mettre en place chez les nationalistes, d'autant plus que la plupart des grands noms de la poésie espagnole des années 1920 et 1930 ont mis leur plume au service de la cause républicaine.

À travers la presse se construit le récit de la mort de García Lorca qui prend différentes formes. Tantôt c'est, comme on l'a dit, l'action d'assassins indépendants non dirigés par la Phalange, tantôt il s'agit de *guardias civiles*, autre interprétation dans l'exécution de Lorca, selon laquelle sa mise à mort serait en lien direct avec le fameux « Romance de la Guardia Civil Española » du *Romancero gitano* (« Pero la Guardia Civil / avanza sembrando hogueras, / donde joven y desnuda / la imaginación se quema ») (García Lorca, 1987 [1928], p. 84-85).

Les textes parus dans la presse multiplient les interprétations, contribuant à obscurcir le crime. Différents témoins s'improvisent pour apporter tout un luxe de détails et nourrir le récit d'un crime, qui prend par moments des allures fantasmagoriques. La presse s'en fait l'écho par le biais de titres aguicheurs, comme « Un testigo presencial relata cómo asesinaron los facciosos al inmortal García Lorca », publié dans *ABC* le 17 septembre 1937. L'accent est mis sur le caractère exceptionnel d'un témoignage visuel susceptible de retranscrire les faits authentiques. La construction du récit du crime échappe cependant au réel pour verser dans l'imaginaire, avec pour conséquence de « déréaliser » le crime. On assiste ainsi à une progressive transformation du crime en objet littéraire qui tient plus du fait divers que du fait historique. La narration du témoin ne se limite pas à une exposition des faits, mais s'épanche en un long récit, qui relève plutôt de la fiction. Ceci est particulièrement révélateur au moment de « l'instant fatal » :

Habló García Lorca con firmeza y voz segura. No eran sus palabras de flaqueza o invocando el perdón. Eran palabras viriles en defensa de lo que siempre amó : la libertad. Y elogió la causa del pueblo, que era la de él, y la obra que realizaba frente a la barbarie y el crimen. Aquellas palabras pronunciadas en el fuego de la exaltación, produjeron una tremenda turbación en todos lo que sostenían los fusiles. Para mí fue como una luz penetrante que se elevó en mi cerebro. Y el poeta siguió hablando... Pero su voz quedó cortada. Ocurrió algo insólito, monstruoso, criminal. El teniente Medina, lanzando terribles blasfemias, disparó su pistola y azuzó a los civiles contra el poeta. El espectáculo fue terrible. A culatazos, a tiros, se lanzaron – algunos quedamos sin poder siquiera movernos por el terror que nos producía la escena – sobre García Lorca, que huyó perseguido por una tremenda lluvia de balas. Cayó a unos cien pasos. Ellos

siguieron tras él con idea de rematarle. Pero surgió la figura de Federico. Se levantó, sangrando. Con ojos terribles miró a todos, que retrocedieron espantados. Todos los civiles subieron a los coches. Solo quedó frente a él aquel teniente que empuñaba la pistola. García Lorca cerró sus ojos para siempre y se desplomó sobre la tierra que había regado con su sangre (AA, 1936b, p. 7).

Au lieu de donner des éléments précis qui permettraient de reconstruire le crime, ce témoignage dramatise la mort du poète, d'une manière presque romantique, en insistant sur l'effroi, le sang, le corps mort qui se relève tel un mort-vivant, et en recourant enfin à toute une série de termes hyperboliques qui insistent sur l'atrocité des faits. Le témoin transforme le crime de Lorca en fait divers, des faits dont la particularité est de raconter sans preuves et de se développer hors de toute garantie scientifique. Le fait divers, écrit fort justement Sylvie Jopeck, « se nourrit de la force de séduction de la parole, véritable machine à fantômes. Dans sa médiation, le fait divers est avant tout de la parole, dotée d'un pouvoir autonarratif et autodiscursif, hors de toute preuve et de toute caution » (Jopeck, 2009, p. 11). L'exécution de Lorca donne ainsi lieu à des récits qui obscurcissent la véracité des faits en les surchargeant d'une rhétorique de l'excès, inscrivant les textes dans une littéarité qui les fait décrocher du réel. Le crime perpétré contre Lorca est ainsi peu à peu enseveli, aussi bien par les récits qui le littéarisent que par les stratégies officielles qui le décriminalisent.

La thèse des groupes « incontrôlés », qui fait de la mort de Lorca un incident fortuit et malheureux lié à l'agitation et aux troubles politiques des premiers jours de la guerre sera doublée d'une autre version bien différente : celle de la vindicte personnelle. À une intervention de l'hispaniste Jean Cassou parue dans *Les Lettres Françaises* qui inculpe le régime franquiste, une lectrice rétorque : « García Lorca, todo el mundo lo sabe, fue víctima de una condenable acción personal, en la confusión de los primeros días del Alzamiento, cuando Granada, la ciudad en que murió el poeta, se hallaba aislada del resto de España » (Soler, 1946, p. 24).

Mais c'est surtout l'article d'un autre hispaniste français, Jean-Louis Schonberg, publié le 29 septembre 1956 dans *le Figaro littéraire*, qui va définitivement consacrer la thèse de la conspiration personnelle et transformer la mort de Lorca en un véritable fait divers totalement dépolitisé, en une banale histoire de crime passionnel. Le titre de l'article en dit long : « Enfin, la vérité sur la mort de Lorca ! Un assassinat, certes, mais dont la politique n'a pas été le mobile » (Schonberg 1956, p. 1). Les intentions de

l'article sont claires comme le montre le petit préambule qui le précède : « il nous paraît que les pages que l'on va lire établissent la vérité. M. Schonberg (écrivain français) auteur de la plus importante étude sur le grand poète espagnol (on la trouvera bientôt en librairie), a démêlé ce qui appartient à la politique et au fait divers ». L'article commence par un portrait de García Lorca qui met en avant son côté féminin. Tout en signalant que l'idéologie de Lorca était plutôt à gauche, l'auteur ne cesse d'insister sur son apolitisme : « Efféminé de nature, nul n'était moins combatif. La peur lui ôtait même toute résolution » (Schonberg, 1956, p. 5). À travers un long article, il argumente la thèse de la vindicte privée liée à l'homosexualité du poète : « Reste alors la vengeance ; la vengeance de l'amour obscur » (Schonberg, 1956, p. 5). L'article de Schonberg, qui fait même intervenir le prétendu fossoyeur, dans un souci de véracité, fait déjà apparaître Ramón Ruiz Alonso, ancien député de la CEDA, principal suspect de la mort de Lorca, d'après les recherches de Gibson. Et cependant Schonberg disculpe le régime de Franco de tout lien avec le crime, et transforme la thèse de la mort due aux troubles politiques en un règlement de comptes prémédité : « C'est une vengeance d'Eros beaucoup plus qu'une vengeance de Franco » écrit-il, en mettant Ruiz Alonso déjà en cause comme le principal instigateur :

L'accusation dont Ruiz Alonso s'instituait l'exécuteur et le bourreau ne reposait initialement que sur la rage d'une vindicte personnelle, ne relevant nullement de l'ordre politique, littéraire ou religieux ou social, mais bassement passionnelle. Les jaloux, les tueurs n'étaient que des « vipères lubriques » de viles *mariquitas* en soif de vengeance (Schonberg, 1956, p. 6).

Reproduit avec quelques modifications dans *La Estafeta literaria* quinze jours plus tard, le 13 octobre de 1956, cet article servira évidemment la cause de la Phalange. Il est à noter, comme le remarque Gibson, que le terme « assassinat » a été remplacé en espagnol par le terme *muerte* dans le titre : « *Le Figaro littéraire* confiesa : “¡ En fin, la verdad sobre la muerte de García Lorca !” “No fue la política el móvil” » (Gibson, 1997, p. 292). L'assassinat de García Lorca devient ainsi un crime sans aucune teneur politique, comme le souligne Edgar Neville dans un article de novembre 1966 qui parle de « crimen pueblerino, casi se puede decir que personal » (cité par Gibson, 1997, p. 300). Nous sommes là de plain-pied dans le fait divers dans toute sa splendeur, vidé de tout contenu politique.

Face aux tentatives de décriminalisation, face aux inévitables transformations du crime en récits fictionnels qui échappent au réel, face au déni, les poètes vont en revanche fixer le crime et faire apparaître le corps du délit.

Le poète assassiné

« Entre todos los muertos de elegía / sin olvidar el eco de ninguno, / por haber resonado más en el alma mía, / la mano de mi llanto escoge uno » (Hernández, 1992, p. 56). Ces vers de l'épigramme de Miguel Hernández consacrée à la mort de Lorca mettent en évidence la manière dont le crime perpétré contre García Lorca peut être emblématique de tous les crimes de la guerre d'Espagne. Il cristallise en lui un grand nombre de problématiques qui concernent l'emploi de la notion de crime pendant la guerre d'Espagne : il interroge la question du droit de la guerre et des crimes de guerre, et il est devenu symbole majeur du crime contre la culture par la barbarie fasciste dans le camp républicain, crime contre l'essence même du peuple espagnol dont la poésie de Lorca était devenue l'incarnation, crime enfin qui a été érigé en symbole de l'union des intellectuels dans la défense de la culture. Il n'est donc pas étonnant que, indépendamment des données chronologiques, le poème que Miguel Hernández lui consacre précède tous les autres dans son recueil *Viento del pueblo* : sa mort doit en effet justifier et contenir toutes les autres morts, et un crime particulier est en fait le crime par excellence.

C'est ce que dit Pablo Neruda dans un article publié dans *Hora de España* et repris dans l'hommage collectif réuni par Emilio Prados, *Homenaje al poeta García Lorca contra su muerte* :

Sí, ¿ cómo atreverse a escoger un nombre, uno sólo, entre tantos silenciosos ? Pero es que el nombre que voy a pronunciar entre vosotros tiene detrás de sus sílabas oscuras una tal riqueza mortal, es tan pesado y tan atravesado de significaciones que al pronunciarlo se pronuncian los nombres de todos los que cayeron defendiendo la materia misma de sus cantos, porque era él el defensor sonoro del corazón de España (Prados, 1986, p. 43).

Pour Neruda, l'assassinat de García Lorca cristallise une confrontation entre les deux Espagnes qui s'affrontent depuis des siècles : d'un côté l'Espagne obscurantiste et

moribonde, de l'autre, l'Espagne vivante, l'Espagne de l'Esprit et de la création incarnée par García Lorca : « Las dos Españas más inconciliables se han experimentado ante esta muerte ».

Avant de commencer à considérer la manière dont l'assassinat de Lorca a été accueilli par les poètes et ce qu'ils en ont fait, il convient d'évoquer quelques exemples sur la question plus large de la présence du crime dans la poésie de la guerre d'Espagne.

La notion de crime intervient régulièrement dans la poésie de combat écrite pendant la guerre d'Espagne du côté républicain, pour caractériser le comportement criminel des armées ennemies. C'est le cas par exemple du poème « Los Hospicianos » de Ramón Gaya (Caudet, 1978, p. 74) qui dénonce les crimes commis à l'égard des populations civiles, véritables « crimes de guerre » selon le droit de la guerre, d'autant plus qu'il s'agit ici d'attaques ciblées contre la catégorie la plus démunie, les enfants :

Al criminal no le importan
ni los niños ni las niñas,
que el criminal es la muerte
y los niños son la vida.

La poésie de guerre de Miguel Hernandez offre de multiples exemples de l'emploi du terme « crime ». On pense au poème « Las manos » construit par le biais d'une métonymie qui oppose à travers deux types de mains, les deux armées, la main de l'adversaire apparaissant comme une main criminelle : « con un cáliz, un crimen y un muerto en cada uña : / ejecutoras pálidas de los negros deseos / que la avaricia empuña » (Hernández, 1992, p. 106). Dans *Viento del pueblo*, les armées ennemies sont qualifiées de « escuadrones del crimen », « líneas de asesinos », « bárbaros del crimen » (Hernández, 1992, p. 121, 157 et 84). Le sujet poétique dénonce le massacre dont l'Espagne est victime, qui en fait un immense cimetière. Le crime est ainsi associé à la destruction du pays, comme dans « Visión de Sevilla » où il est question des « bottes criminelles » qui piétinent et désolent la terre andalouse. Le crime apparaît dans la poésie de Miguel Hernández non pas pour signifier la mort de soldats, mais la destruction du pays menacé dans toute son étendue par l'avancée des troupes antirépublicaines. Ainsi dans « La Canción del antiavionista », on lit : « Que el mundo no es el mundo. / Que el cielo no es el cielo, / sino el rincón del crimen / más negro,

negro, negro », et plus loin : « Que nadie, nadie, nadie / lo olvide ni un momento. / Que no es posible el crimen. / Que no es posible esto » (Hernández, 1992, p. 150-151). Le crime est inscrit au cœur de la poésie républicaine car tous les crimes découlent de ce qui est perçu comme un crime fondamental : le soulèvement contre la République, cette « trahison criminelle » dénoncée par José Bergamín dans son romance « El traidor Franco » (Caudet, 1978, p. 117)³.

Face à ce grand crime qu'est *el Alzamiento*, il y a les crimes qui concernent des personnalités précises. L'exécution de García Lorca fait partie de ces crimes qui ont eu lieu aux prémices de la guerre civile, et ont pris un sens particulier qui sera exploité pendant tout le conflit. Mais ce n'est pas le seul. De l'autre côté, on peut également songer à l'assassinat du leader du Bloc National le 13 juillet 1936, Antonio Calvo Sotelo, crime « réponse » au crime du *guardia de asalto* Castillo, et chargé de sens dans la mesure où c'est le crime « prétexte » qui a servi de déclencheur et de justification au soulèvement de 1936. Ce crime « fondateur » de l'*Alzamiento* est repris à plusieurs reprises dans la poésie nationaliste. Dans l'*Antología poética del Alzamiento*, Agustín de Foxá lui consacre un poème entier dans lequel il revient sur le crime survenu la nuit, et en fait le point de départ d'une nouvelle ère : « que se apaguen los ojos / que en la noche del crimen / ven la aurora de España » (Villén, 1939, p. 162). Les républicains sont pointés du doigt, accusés d'avoir voulu occulter le crime. Or le crime apparaît dans le poème de Foxá comme le mot d'ordre au soulèvement qui doit guider les troupes rebelles. Ce crime sera ainsi instrumentalisé comme justification au soulèvement et aura pour fonction de regrouper les rebelles dans l'insurrection autour de consignes précises et de permettre le salut de l'Espagne.

On peut se demander en quoi la poésie est à même, plus que tout autre forme d'expression artistique à l'époque, de rendre compte d'un crime et le représenter. Le poème est avant tout un « langage-mémoire », soit, pour reprendre les termes de Jean Louis Joubert, un langage qui « suscite une forme qui protège, conserve, transmet » (Joubert, 2003, p. 27). Le langage poétique est ainsi particulièrement apte à la transmission et peut aisément préserver le souvenir d'un événement, l'inscrire

³ « ¡ Traidor Franco, traidor Franco, / tu hora será sonada ! / Tu nombre es como bandera / que tu deshonra proclama. / Si la traición criminal / en ti franqueza se llama, / tu nombre es hoy la vergüenza / mayor que ha tenido España » (Caudet, 1978, p. 117).

durablement dans les esprits – tandis que la presse n'est que l'écume des jours. La facilité de remémoration des textes poétiques, sa fonction mnémonique explique l'usage propagandiste qu'a pu avoir la poésie pendant la guerre d'Espagne, destinée à encourager les soldats d'un camp et à les exalter autour d'une cause commune. La poésie de *Viento del pueblo* de Miguel Hernández et de tous les *Romanceros* de la guerre le montrent. Enfin, la poésie, fondée sur le retour (retour de la rime, retour du vers), est une parole qui actualise, qui repose sur la rythmique musculaire du corps et qui peut de ce fait être vue comme un langage qui serait le contraire d'une parole mortuaire. Le titre du recueil édité par Emilio Prados en hommage à García Lorca en 1938 est révélateur de ceci dans le choix de la préposition : *Homenaje al poeta García Lorca contra su muerte*.

Les textes poétiques écrits à l'occasion de la mort de Lorca ont ainsi pour fonction première de rendre compte d'un crime qui, en l'absence de documents fiables, est menacé de manipulations et d'effacement. Certains relèvent de la littérature commémorative, qui rend hommage à la mémoire du poète ; d'autres de la littérature funéraire, qui déplore sa disparition. Il s'agit dans tous les cas de textes ancrés dans l'histoire puisqu'ils attestent d'une disparition réelle, souvent relativement récente. Parmi ces textes, certains manifestent une teneur politique plus importante et dénoncent le crime tout en le reconstituant, comme s'ils se substituaient à l'enquête criminelle qui n'a pas eu lieu. La poésie inscrit ainsi le crime perpétré contre Lorca au cœur du combat républicain et devient un vecteur privilégié dans la transmission de l'affaire criminelle.

À côté des diverses manipulations et récits qui contribuent à l'obscurcissement du crime, il y a une parole qui étonne, par contraste, par sa clarté, sa concision, sa brièveté. C'est le vers de Machado « El crimen fue en Granada », repris comme un martellement dans la poésie espagnole qui contribue à propager la dénonciation en insistant sur le lieu du crime. Le poème de Machado illustre parfaitement la manière dont certains poètes ont tenté de reconstruire le récit de la mise à mort de García Lorca. La première strophe s'assimile presque à l'enquête criminelle dans sa reconstitution des faits. On y retrouve tout d'abord, dès le titre, le lieu du crime, Grenade, qui sera repris de manière insistante à l'intérieur du texte, comme si le poète accusait en quelque sorte la ville désormais

stigmatisée⁴. Le poème est nourri de détails sur l'heure du crime, « la madrugada », les circonstances du crime (« se le vio caminando entre fusiles »), les armes, les bourreaux (« el pelotón de verdugos »). Une importance particulière est accordée à l'énonciation du crime : « Mataron a Federico / cuando la luz asomaba », au prénom de la victime, à la représentation du corps mort : « Muerto cayó Federico / – sangre en la frente y plomo en las entrañas » (Prados, 1986, p. 21-22). Le poème se fait juge d'instruction, et insiste sur les parties du corps atteintes. L'insistance sur le corps blessé n'est pas anodine : elle atteste du crime. Sans corps, sans blessure, il est impossible de constater le meurtre. Les poèmes s'efforcent ainsi de recréer le corps assassiné. En établissant les éléments qui constituent le corps du délit, le poème fixe le crime et le transmet : « Que fue en Granada el crimen / sabed – ¡ pobre Granada ! –, en su Granada... ». Chaque strophe s'achève ainsi sur la mention de la ville mémoire du crime : « y eternamente diga : / el crimen fue en Granada, ¡ en su Granada ! ». Comme le souligne Juan Gil-Albert, dans le compte rendu qu'il fait de l'hommage à García Lorca édité par E. Prados, le poème de Machado contribue ainsi, face aux rumeurs incessantes, à inscrire l'événement dans l'histoire :

Fue necesario que una voz serena y entrañable nos mostrara al poeta, caminando dentro del aire fino de la vega, a dos pasos de la muerte que le acompaña, para que lo imposible tomara ya la forma del conversar habitual, y el crimen se remontase a su madriguera repentinamente vestido con las prerrogativas de “hecho histórico”. Los sobrios versos de Machado patentizaban que aquello que “parecía mentira” era cierto (Gil-Albert, 1938, p. 92).

Il est vrai que l'histoire de la littérature montre comment cet heptasyllabe « El crimen fue en Granada », composé d'un simple énoncé, situe l'événement dans le temps

⁴Dans une lettre à David Vigosky publiée dans *Hora de España*, Antonio Machado revient sur la stigmatisation de la ville : « Releyendo, cosa rara en mí, los versos que dediqué a García Lorca, encuentro en ellos la expresión poco estéticamente elaborada de un pesar auténtico, y además, por influjo de lo subconsciente *sine qua non* de toda poesía, un sentimiento de amarga queja, que implica una acusación a Granada. Y es que Granada, pienso yo, una de las ciudades más bellas del mundo y cuna de españoles ilustres, es también – todo hay que decirlo – una de las ciudades más beocias de España, más entontecidas por su aislamiento y por la influencia de su aristocracia degradada y ociosa, de su burguesía irremediabilmente provinciana. ¿ Pudo Granada defender a su poeta ? Creo que sí. Fácil le hubiera sido probar a los verdugos del fascio, que Lorca era políticamente inocuo, y que el pueblo que Federico amaba y cuyas canciones recogía no era precisamente el que canta la Internacional » (Machado, 1937, p. 9-10).

et dans un lieu devenant une sorte de leitmotiv répété, seule certitude dans un crime aux contours mouvants.

L'importance du lieu du crime revient dans de nombreux poèmes. Ainsi celui de Antonio Aparicio qui interroge le lieu exact de la mise à mort : « En qué lugar, en qué región perdida / detuvieron tus piernas la carrera, / deshojando los nardos de tu vida » (Aparicio, 1938). Le poème de Pedro Garfias se fait l'écho du poème de Machado reprenant le fameux vers qui dénonce le lieu du crime : « El crimen fue en Granada, / dijo el maestro Antonio. / Y yo digo : en Granada fue la aurora / decidida del mundo. / Aquella madrugada / sintió el fascismo resbalar los secos / gusanos por su entraña ». Il revient également sur l'heure du crime et accuse la Phalange avant de formuler la mort : « muerta estaba la noche, petrificada, lívida, / muerta la aurora igual que un agua presa, / muerta la luz en su ataúd de sombras / y muertos te mataron, a ti que eras la vida / y la espiga y el árbol y la yerba y la rosa » (Prados, 1986, p. 39).

Il s'agit donc d'abord pour les poètes de dire le crime, de l'énoncer pour mieux le fixer : « por esto te mataron, porque eras / verdor en nuestra tierra árida », lit-on dans la « Elegía a un poeta muerto » de Luis Cernuda (Cernuda, 1937, p. 33), ou « Esta es la obra de los que emplearon / la fuerza de su odio en fusilarte » écrit Antonio Aparicio (Aparicio, 1938). Certains poèmes insistent en particulier sur l'arme du crime, comme c'est le cas du poème de Salvador de Madariaga qui met en avant le retentissement de la déflagration : « Solo se oía el disparo / del tiro que lo mataba, / del tiro que lo mataba » (Madariaga, 1938, p. 7).

Le texte en prose de José Moreno Villa « Recuerdo a Federico García Lorca » inclus dans l'hommage d'Emilio Prados, met lui aussi en lumière la volonté d'élucider les détails d'un crime sombre et de mener l'enquête : « ¿ Qué fue ? ¿ cómo fue ? ¿ Cuéntamelo, cuéntame el paso terrible, que si tú me lo cuentas me parecerá mentira », et plus loin : « Dime cómo fue y termina pasándote la mano por la frente para que yo vea que está limpia de balas » (Prados, 1986, p. 24). La référence à l'arme du crime à travers les munitions sert à révéler la blessure du corps. L'absence d'informations fiables soulève le besoin de représentation, « ¿ cómo caíste ? » se demande José Bergamín dans un texte paru également dans l'hommage d'Emilio Prados dont le titre « ¿ Su muerte ? » met en évidence l'interrogation que suscite sa mort. « No debieron rozarte aquellas balas que tu voz debió detener en el aire », écrit-il (Prados, 1986, p.

26). Sans pouvoir se résoudre à accepter la funeste nouvelle, le sujet poétique du *romance* de Emilio Prados recherche inlassablement le poète disparu : « ¿ En dónde estás, Federico ? / Yo este rumor no lo creo. / ¿ Cómo me duelen las balas / que hoy circundan tu recuerdo ! », et s'achève sur la mention de la ville mortuaire : « Aguárdame, Federico, / mucho que contarte espero. / (Entre Málaga y Granada, / una barrera de fuego » (Prados, 1986, p. 76). Les poèmes tentent de donner corporéité à un mort dont le corps a été escamoté. Car retrouver le corps c'est constater le crime.

Le texte en prose de Arturo Serrano Plaja, paru également dans l'hommage de Prados, énonce clairement et de manière redondante la mort du poète, en employant *muerto* dans un sens passif qui équivaut à « tuer » : « Federico García Lorca ha sido muerto, fusilado ». Le choix de la prose pour un certain nombre de poètes qui interviennent dans les hommages peut être interprété comme un choix délibéré qui correspond au souci de ne pas dénaturer le crime par la parole poétique. Serrano Plaja oppose « la vraie mort (« su muerte verdadera ») avec ce qui serait la mort lyrique, la mort embellie par les mots, la mort qui contournerait le crime en quelque sorte : « Tengo que repetirlo así, ponerme así delante de su muerte verdadera para no escaparme, para no huir, memoria lírica adelante, hasta convertir lo negro espantoso en blanca motivación » (Prados, 1986, p. 55).

Les propos de Serrano Plaja tentent de restituer le crime et refusent de placer un voile sur la mort du poète. Tout le texte vacille entre la certitude de la vraie mort et la reconstruction du crime qui se heurte sans cesse à l'écueil de l'interprétation. Le récit de l'assassinat de Lorca se construit par morceaux, comme un collage qui tente de reconstruire la séquence minute après minute :

Federico García Lorca saldría de su prisión, tal vez, una lívida madrugada. Tal vez no creería que se trataba de su propia y verdadera muerte. Tal vez confiaba en su destino generoso. Quizás, andando por las últimas callejuelas de Granada, aún desconocía su inmediato final (Prados, 1986, p. 55).

La narration de Serrano Plaja élabore par le biais d'hypothèses et de suppositions le scénario possible du crime, le dialogue avec les tortionnaires et les derniers instants. Il tente de s'immiscer dans l'esprit du poète juste au moment de la détonation : « ¿ En qué pensaría por última vez ? ¿ Vería los negros fusiles apuntándole ? Quién sabe » (Serrano Plaja, 1986, p. 55). Seule certitude : la Phalange est accusée. Et surtout, le crime est vu

comme une action préméditée, un ordre donné par une instance supérieure : « mientras los guardias civiles y tal cual señorito falangista *cumplían con su deber en nombre de Dios* » (Prados, 1986, p. 57)⁵.

La fin du texte de Serrano Plaja revient sur l'absence de mobile du crime, son caractère injustifié, uniquement explicable par sa proximité avec le peuple : « A Federico le han fusilado por eso, porque el pueblo le quería y le hacía homenajes y porque las floristas de las Ramblas le llevaban flores » (Prados, 1986, p. 57-58).

Les poètes reconstituent le crime et en font un « crime de guerre », représentant l'exécution García Lorca, prisonnier, aux mains de la Phalange, reconstituant le cadavre, le mobile, les armes, bref, tout le scénario du crime.

Tout en le reconstituant, ils l'investissent de sens. Pedro Garfias fait dans son poème de García Lorca l'allégorie du peuple « viviste plenamente tu vida de poeta, / de poeta del pueblo » (Garfias, 1938, p. 35). Le crime perpétré contre Lorca est donc un crime plus profond, contre l'âme du peuple espagnol, qui doit dans un contexte de guerre civile, assurer la victoire républicaine : « y has muerto exactamente a la hora justa, / cuando tu muerte es vida para el pueblo » (Garfias, 1938, p. 35). L'assassinat de Lorca doit être fédérateur, mettre en évidence la bassesse du fascisme et aider au rassemblement dans la défense d'un patrimoine culturel menacé. Pour Arturo Serrano Plaja, le nom de Lorca doit désormais être lié à celui de la cause républicaine : « su nombre que ya es el de España, el de la Revolución española » (Prados, 1986, p. 58).

Mais le sens le plus important qu'a pris l'assassinat de Lorca est sans doute le symbole de crime contre la poésie et la culture dont les textes se font aussi l'écho. L'élégie de Miguel Hernández évoque les conséquences pour la création littéraire de la disparition du poète : « Muere un poeta y la creación se siente / herida y moribunda en las entrañas. / Un cósmico temblor de escalofríos / mueve temiblemente las montañas » (Hernández, 1992, 59-60). Ce crime rend la guerre légitime, comme le souligne un autre poème de Manuel Altolaguirre consacré à « Saturnino Ruiz, obrero impresor » et qui est

⁵ Ceci s'oppose à la manière dont la mort a été représentée par les poètes phalangistes. Par exemple, dans le poème « España hasta los huesos » du phalangiste Leopoldo Panero, paru dans *Escrito a cada instante* en 1949, on trouve l'image de la mort fortuite qui aurait croisé le chemin du poète : « Por la anchura de España, piedra y sueño, / secano de olivar, rumor de fronda, / cruzó la muerte y te arrimó a su entraña / de fuente generosa » (Panero, 2007, p. 105).

également l'occasion de revenir sur la mort de Lorca : « Si él hace la causa justa » écrit-il à propos de Lorca, « tú haces la victoria cierta » (Caudet, 1978, p.82).

Si l'énonciation du meurtre et la reconstruction du corps fixent le crime, l'édification d'un lieu de sépulture l'inscrit en un endroit précis. La référence à la tombe est sans doute courante dans la poésie funéraire, elle prend cependant un sens particulier dans le cas de Lorca, qui, on le sait, n'a pas de tombeau réel.

De très nombreux textes évoquent une tombe inexistante, et recréent un lieu de recueillement. Le poème de Machado s'achève ainsi sur l'évocation de la tombe : « Labrad, amigos, / de piedra y sueño, en el Alhambra, / un túmulo al poeta » (Prados, 1986, p. 22). Altolaguirre évoque « la parte más cercana de tu tumba » (Prados, 1986, p. 53), et Antonio Aparicio tout en déplorant « la ausencia de la caja », recrée la sépulture susceptible de conserver la mémoire du crime :

Aquí yace su frente de gitano,
aquí yacen los hombros tan viriles
que hicieron desmayarse a los fusiles
que el crimen levantaba con su mano.

Le poème d'Antonio Aparicio insiste également sur l'ensevelissement du corps directement dans la terre (Aparicio, 1938). Ce que fera également Vicente Aleixandre dans le poème « El enterrado » qui insère le gisant dans un monde souterrain qui l'enveloppe (Aleixandre, 2001, p. 1271).

Face à la fragmentation et à l'éclatement de la mort de Lorca (absence de corps, absence de cercueil, absence de tombe, absence de détails authentiques), les poèmes s'efforcent de recréer la tombe pour reconstituer le corps et fixer le crime dans un lieu précis.

Un poème de Jorge Guillén publié en 1967, consacré à Federico García Lorca en souvenir également de la mort de Miguel Hernández, reprend l'idée de la mort silencieuse, la mort sans trace, qu'est la mort sans sépulture : « Los muertos se extravían en silencio, / silencios entre descargas. / Sepulturas sin losas ». Le poème de Guillén se centre sur les morts anonymes, enterrés dans les fosses communes. Le poème devient en quelque sorte une épitaphe, un monument qui garde la mémoire des morts : « No habrá llanto bastante / por todos los caídos / sepultos, insepultos » (Guillén, 2008, p. 213-216).

À défaut de tombeau réel pouvant conserver la trace de la mort et, par là, du crime non consigné, les textes funèbres se substituent au tombeau réel et constituent une chaîne de textes qui rappellent sans cesse l'événement, véritable monument « taillé dans l'or harmonieux du Verbe », pour reprendre l'expression de José Maria de Hereda dans son *Tombeau de Théophile Gautier*. Comme le rappelle Dominique Moncond'huy, tout en étant le lieu « où s'expriment et s'exhibent le statut de l'écrivain, ses rapports à l'idéologie, au pouvoir, plus généralement à l'institution », le tombeau poétique n'est pas le lieu d'une douleur isolée, mais d'une plainte collective qui recrée un groupe et une communauté (Moncond'huy, 1994, p.4). La poésie funéraire écrite à l'occasion de l'assassinat de Lorca contribue ainsi à regrouper, à renforcer un lien autour d'une mort fédératrice. Si, comme l'écrit Pierre Nora dans *Les lieux de mémoires*, « le sentiment de continuité devient résiduel à des lieux » (Nora, 1984, p. XVII), le crime contre Lorca crée de toute évidence du lien entre les différents poètes qui revendiquent à travers ce crime la défense de la culture.

Le crime dont Lorca a été victime est un crime non constaté mais fantasmé, imaginé, parfois déformé, un crime uniquement consigné par la presse, la littérature, la poésie. Face à l'absence d'enquête officielle, face à une parole journalistique éphémère et contradictoire, la poésie s'affiche comme seul tombeau réel, là où l'absence de sépulture signifierait l'oubli du crime.

On peut ainsi considérer les textes poétiques que nous avons évoqués comme de véritables lieux de mémoire, au sens où l'entend Pierre Nora, c'est-à-dire des lieux qui mobilisent trois aspects : un aspect matériel, un aspect symbolique, et enfin un aspect fonctionnel (Nora, 1984, p. 37). Ainsi, il s'agit de lieux « matériels », des textes commémoratifs clos sur eux-mêmes. Ils sont dotés d'une signification symbolique dans la mesure où ils deviennent des « tombeaux », les lieux où réside encore une présence disparue. Enfin, ils ont également un caractère fonctionnel en ce qu'ils fixent le crime et sont les garants de la mémoire d'un acte criminel qu'ils ne cessent de répéter.

Mais au-delà de cette fonction mémorielle classique, tournée vers le passé, l'absence du corps du délit ou de témoignages a permis à l'imaginaire républicain de faire de l'assassinat de Lorca le paradigme de tous les crimes : le crime contre la légalité

républicaine, le crime contre le peuple, et enfin le crime contre la culture. De manière analogue, la présence du corps non identifié du soldat inconnu en fait le réceptacle de toutes les mémoires et de toutes les passions patriotiques.

Les poèmes évoqués mettent en évidence l'ensemble des rôles assignés au poète pendant la guerre civile : un rôle mémoriel, celui de la commémoration ; un rôle politique et presque guerrier, celui de la mobilisation de la culture contre la barbarie ; mais également, et c'est nouveau, un rôle quasiment judiciaire, celui de procureur qui établit les faits avant de prononcer son réquisitoire, au moment où les nationalistes protestent de leur bon droit, se cherchent des alibis et font disparaître les pièces à conviction.

BIBLIOGRAPHIE

- AA, 1936a, « Se confirma el asesinato de Federico García Lorca », in *ABC*, Madrid, 08-IX, p. 1.
- AA, 1936b, « Un testigo presencial relata cómo asesinaron los facciosos al inmortal García Lorca », in *ABC*, Madrid, 17-IX, p. 7.
- AA, 1936c, « Benavente protesta contra el asesinato de García Lorca », in *ABC*, Madrid, 20 -IX, p. 14.
- ALEIXANDRE, Vicente, 2001, « El enterrado », in *Poemas Varios I, Poesías completas*, Alejandro Duque Amusco éd., Madrid, Visor, p. 1271.
- APARICIO, Juan, 1938, *Elegía a la muerte de Federico García Lorca*, Editorial Signo, 1938.
- CAUDET, Francisco (éd.), 1978, *Romancero de la guerra civil*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- CERNUDA, Luis, 1937, « Elegía a un poeta muerto », in *Hora de España*, Valencia, 6, p. 33-36.
- GARCÍA LORCA, Federico, 1987 [1928], *Romancero gitano*, in *Romancero Gitano, Poema del cante jondo*, Madrid, Espasa-Calpe.
- GARCIA MONTERO Luis, 1986, « Si es que nace » introduction à l'édition en facsimilé de *Homenaje al poeta García Lorca contra su muerte. Selección de sus obras por E. Prados*, Valencia-Barcelona, Ediciones Españolas, 1937, Granada, Comisión Nacional del Cincuentenario de la Muerte de Federico García Lorca, p. VII-XIX.
- GARFIAS, Pedro, 1938, « A Federico García Lorca », in *Hora de España*, Valencia, XIV, p. 35.
- GIBSON, Ian, 1997 [1996], *El asesinato de García Lorca*, Barcelona, Plaza & Janés.
- GIL-ALBERT, Juan, 1938, « La poesía en la muerte de Federico García Lorca », in *Hora de España*, Valencia, XV, p. 90-94.
- GUILLÉN, Jorge, 2008 [1967], « Federico García Lorca », in *Aire nuestro. Homenaje. Y otros poemas. Final*, Barcelona, Tusquets, p. 213-216.
- HERNÁNDEZ, Miguel, 1992 [1937], *Viento del pueblo* Madrid, Cátedra.
- HURTADO ÁLVAREZ, Luis, 1937, « A la España imperial le han asesinado su mejor poeta », in *Unidad*, San Sebastián, 11-III, p. 1.

- JOPECK, Sylvie, 2009, *Le fait divers dans la littérature*, Paris, Gallimard.
- JOUBERT, Jean Louis Joubert, 2003, *La poésie*, Paris, Armand Colin.
- LUENGO, Félix, 1936, « Duelo por la muerte de Federico García Lorca », in *La Voz*, Madrid, 10-IX, Madrid, p. 3.
- MADARIAGA, Salvador de, 1938, *Elegía en la muerte de Federico García Lorca*, Nueva York, Oxford University Press.
- MACHADO, Antonio, 1937, « Carta a David Vigosky », in *Hora de España*, Valencia, IV. p. 5-10.
- MICHEL, Barbara, 1991, *Figures et métamorphoses du meurtre*, Presses Universitaires de Grenoble.
- MONCOND'HUY, Dominique, 1994, « Qu'est-ce qu'un tombeau poétique ? », in MONCOND'HUY, Dominique (éd.), *Le tombeau poétique en France*, Poitiers, La Licorne, p. 3-16.
- NEVILLE, Edgar, 1966, « La obra de Federico, bien nacional », *ABC*, Madrid, 06-X, Madrid, p. 2.
- NORA, Pierre (éd.), 1984, *Les lieux de mémoire I. La République*, Paris, Gallimard.
- PAYNE, Stanley G., 1986, *Falange. Historia del fascismo español*, Madrid, Biblioteca de la historia de España.
- PANERO, Leopoldo, 2007 [1949], *Escrito a cada instante*, Granada, La Veleta.
- PRADOS, Emilio (éd.), 1986 [1937], *Homenaje al poeta García Lorca contra su muerte, selección de sus obras por E. Prados*, Valencia-Barcelona, Ediciones Españolas, édition en fac-similé de Luis García Montero, Granada, Comisión Nacional del Cincuentenario de la Muerte de Federico García Lorca.
- SÁENZ HAYES, Ricardo, 1937, « Para *La Prensa* hizo el general Franco importantes declaraciones », *La Prensa*, México, 26-XI.
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio, 1937, « La muerte de García Lorca comentada por sus asesinos », in *Hora de España*, Valencia, 5, p. 71-72.
- SCHONBERG, Jean-Louis, 1956, in *Le Figaro Littéraire*, Paris, 29-IX, p.1, 5 et 6.
- SOLER, Carmen, 1946, « Despilfarro de palabras solemnes », in *ABC*, Madrid, 25-VIII, p. 24.
- SÚÑER, Serrano, 1948, « Sobre la muerte del poeta García Lorca. Aclaración del exministro español de Asuntos Exteriores, señor Serrano Súñer », *El Universal Gráfico*, México, 3- V, p. 1 et 14.
- VILLÉN, Jorge (éd.), 1939, *Antología poética del Alzamiento (1936-1939)*, Cádiz, Edic. Establecimientos Gerón y Librería Cervantes.

LE CRIME EN QUESTION DANS LES PRISONS FRANQUISTES : REJET D'INCRIMINATION CHEZ LES POETES REPUBLICAINS ESPAGNOLS

Aurore DUCCELLIER
CREC EA 2292
EHEHI Casa de Velazquez

Résumé

Nous questionnons dans cet article la criminalité supposée de quelques poètes espagnols représentatifs, emprisonnés sous le premier franquisme (1939-1961) grâce, à la fois, aux documents judiciaires militaires et aux poèmes nés dans ce contexte carcéral. Ils sont jugés pour Rébellion Militaire pour leur idéologie ou leur soutien à la Seconde République espagnole, et sont condamnés à de longues peines de prison, voire à la peine de mort. Il est donc intéressant de confronter leurs défenses, officielles et limitées dans le cadre du jugement sommaire, aux poèmes écrits en réclusion, où de manière métaphorique et implicite, ils refusent le délit qui leur est imputé, contrairement aux poètes collaborateurs de l'hebdomadaire *Redención*, qui acceptent la voie de la rédemption spirituelle face au « péché démocratique ». Certains auteurs vont même au-delà de la décriminalisation, en proposant une inversion poétique des processus d'incrimination entre victimes et bourreaux.

Franquisme, justice militaire, incrimination, poésie, subversion.

Resumen

Se cuestiona en este artículo la supuesta criminalidad de algunos poetas españoles representativos y encarcelados durante el primer franquismo (1939-1961), mediante los documentos jurídicos militares, tanto como los poemas creados en este contexto carcelario. Se les juzga por Rebelión Militar por su ideología o su apoyo a la Segunda República española, y se les condena a largas penas de prisión y hasta a la pena de muerte. Es interesante, por tanto, comparar sus defensas, oficiales y limitadas en el marco del juicio sumarísimo, con sus poemas escritos en reclusión, donde de manera metafórica e implícita, rechazan el delito que se les aplica, al contrario de los poetas colaboradores del semanario *Redención*, que aceptan la vía redentora espiritual frente al « pecado democrático ». Algunos autores van incluso más allá de la descriminalización, al proponer una inversión poética de los procedimientos de incriminación entre víctimas y verdugos.

Franquismo, justicia militar, incriminación, poesía, subversión.

Abstract

We question in this article the supposed crime of some representative Spanish poets, imprisoned under the first Francoism (1939-1961) thanks both to military court documents and poems born in the prison context. They are judged for Military Rebellion for their ideology or their support for the Second Spanish Republic, and are sentenced to long prison terms and even to the death penalty. It is therefore interesting to compare their official and limited defenses in the context of summary judgment, to the poems written in seclusion, where they metaphorically and implicit refuse the offense attributed to them, unlike poets

collaborating with the weekly *Redención* which accept the path of spiritual redemption against the « democratic sin ». Some authors even go beyond decriminalization, offering a poetic inversion of criminalization process between victims and executioners. Franquism, military justice, incrimination, poetry, subversion.

Il est relativement difficile de séparer les concepts de crime (*delito*) et de répression en ce qui concerne la période espagnole du franquisme puisque c'est la répression elle-même qui crée le délit rétroactivement, ou du moins le définit, le conditionne et le juge selon des besoins juridiques de légitimation. Comme beaucoup d'autres républicains, de nombreux intellectuels dont des poètes sont arrêtés et jugés selon les nouvelles lois du régime. Il s'agit principalement du Code de Justice Militaire de 1890 (rétabli dès 1936), ainsi que de ses modestes modifications jusqu'en 1945 et, dans une deuxième mesure, de la « Loi sur la Sécurité de l'Etat » de 1941 pour ce qui est de la responsabilité pénale (*criminalmente*) d'une part, et de la « Loi sur les Responsabilités Politiques » de 1939 ou la « Loi sur la Répression de la Franc-Maçonnerie et du Communisme » de 1940, pour ce qui est de la responsabilité civile, d'autre part. À partir de ces lois, interprétées souvent de manière subjective et arbitraire par les juges militaires, le régime avait peu à peu établi une correspondance entre délit et peine que Pablo Gil Vico a résumé de la façon suivante : la « Rébellion » entraîne la peine de mort, « l'Adhésion, Incitation et Exécution », la peine de 20 ans et un jour à la peine de mort, « l'Aide (*Auxilio*) et Séduction », de 12 ans et un jour à 20 ans, et « l'Excitation, Provocation et Incitation », de 6 ans et un jour à 12 ans (Marcos, 2012, p. 209).

Cinq poètes ont eu un parcours particulièrement significatif à cet égard : Marcos Ana, pseudonyme de Sebastián Fernando Macarro Castillo (1920), José Luis Gallego (1913-1980), Luis Alberto Quesada (1919), Diego San José (1885-1962) et Ángeles García-Madrid (1918). Il s'agit d'un échantillon représentatif, tant sur le plan générationnel que sur le plan des parcours « criminels », au sein d'un corpus plus large, étudié en détail dans ma thèse¹. Tous sont des poètes emprisonnés à l'issue de la Guerre civile en 1939 ou peu après et sont donc jugés par la justice militaire. Le choix délibéré de limiter cette analyse de 1939 à 1961 (date de la dernière libération parmi ces poètes) s'explique par un souci de cohérence – ce sont tous des prisonniers de guerre en 1939 –

¹ Aurore Ducellier, *La poésie dans les prisons franquistes*, Thèse de doctorat en Études ibériques, sous la direction de Zoraida Carandell, Paris, Université Sorbonne Nouvelle-Paris III, en cours.

et par le fait que les vagues d'incarcération postérieures des années 1960 et 1970, concernant principalement les poètes encore enfants pendant la guerre, posent des problèmes d'accès divers (notamment pour les archives du *Tribunal de Orden Público*). Pour analyser dans quelle mesure ces poètes jugent illégitimes le crime qui leur est imputé et la peine qui leur est imposée à l'issue de la Guerre civile, je m'appuierai à la fois sur les documents judiciaires qui les concernent et sur les vers qui abordent cette problématique. Dans un premier temps, nous questionnerons la criminalité de ces poètes : nous tenterons d'exposer la nature des crimes qui leur sont reprochés (dont un crime de sang qui fait encore polémique) ainsi que leur défense, personnelle ou dans le cadre de l'appareil militaire. Dans un deuxième temps, nous analyserons le rejet du processus de criminalisation que la majorité d'entre eux expriment dans leurs poèmes, tandis que d'autres poètes incarcérés collaborent à la revue du régime pour les prisonniers, *Redención*, et acceptent cette imposition du « péché démocratique » (Álvaro Dueñas, 2012, p. 60). Nous verrons, enfin, qu'ils parviennent même, au détour des vers, à inverser les rôles entre criminels et victimes.

Des poètes criminels ?

La source principale qui garde la trace officielle de l'incrimination de ces poètes est l'enquête judiciaire (*expediente*) les concernant, dans le cadre d'un Conseil de Guerre expéditif (*sumarísimo*), conservée aux Archives Historiques du Ministère de la Défense à Madrid. En effet, ils étaient jugés selon le Code de Justice Militaire (de 1890), modifié et réinterprété, en tant que rebelles et responsables de la Guerre civile : grâce à la "Loi sur les Responsabilités Politiques" de 1939, le régime franquiste inculpe de manière rétroactive tous ses ennemis politiques qui, du 1^{er} octobre 1934 au 18 juillet 1936 (car une majorité de franquistes s'était opposée à remonter jusqu'aux libéraux de 1812), « ont contribué à créer ou aggraver la subversion de tout ordre, dont a été victime l'Espagne » et qui, à partir de cette date, « se sont opposés au Mouvement national par des actions concrètes ou par une grave passivité » (article 1, cité par Álvaro Dueñas, 2012, p. 98). Le paradoxe de l'incrimination franquiste veut que le régime ait accusé ses vaincus de crime de rébellion, alors qu'ils s'étaient eux-mêmes rebellés par un coup d'État contre la République en place, légitimée par les urnes. En outre, ils redéfinissent

les crimes (*delitos*) des prisonniers alors qu'eux-mêmes ont commis, avant et après 1939, les trois types de crime (crime de guerre, contre la paix et contre l'humanité²) instaurés par le droit pénal international et définis par les statuts de Nuremberg après 1945.

La justice franquiste appliquée à ces poètes instrumentalise donc le droit dans un but précis et le réélabore de manière évolutive dans l'urgence de la Guerre civile et ses suites, d'où des jugements militaires souvent contradictoires et arbitraires. Cependant, grâce à la distance que nous apporte l'historiographie récente sur la dictature franquiste, on peut considérer que les crimes imputés aux prisonniers républicains sont, dans leur immense majorité, des crimes politiques (*delitos políticos*), au sens où Alberto Montoro les définit : des délits contre un État illégitime « qui par leur nature sont légitimes (*bona per se* : l'exercice de droits particuliers et de libertés, par exemple) mais que le pouvoir, pour des "raisons politiques", typifie comme délictueux en les interdisant et en les punissant (*mala quia prohibita*) » (Alberto Montoro, cité par Álvaro Dueñas, 2012, p. 60). Ceci explique l'adaptation à des juridictions d'exception pour criminaliser des conduites légales jusque-là et légitimes par ailleurs. Ce système juridique est immoral parce qu'il met sur un même plan des coupables de crimes et des coupables d'idées (Sánchez Zapatero, 2010, p. 181). C'est ce que confirme l'historien Gutmaro Gómez Bravo : « La identificación entre la criminalidad desaforada (horda marxista) y la criminalidad habitual (inacorregibles) marcó la caracterización del fenómeno delictivo de toda la posguerra » (Gómez Bravo, 2012, p. 265). Le Front Populaire est perçu comme un désordre, voire une perversion, notamment suite à ses réformes sur la liberté d'expression, l'éducation libre et gratuite ou encore la réforme agraire.

Ainsi, dans les rapports judiciaires concernant ces poètes, il est habituel de trouver un processus d'incrimination basé sur un crime défini rétroactivement, celui d'avoir participé à la « terreur rouge », aggravé éventuellement par des activités subversives ultérieures. José Luis Gallego, par exemple, est accusé lors de son premier procès du 20

² Le concept de crime contre l'humanité apparaît pour la première fois en tant que notion juridique en 1945 dans le statut du Tribunal militaire de Nuremberg, établi par la Charte de Londres (art. 6, c). Depuis, le Statut de Rome de la Cour Pénale Internationale (1998) en donne une définition non exhaustive dans son article 7 [En ligne, consulté le 19 octobre 2014] http://www.icc-cpi.int/NR/rdonlyres/6A7E88C1-8A44-42F2-896F-D68BB3B2D54F/0/Rome_Statute_French.pdf

juin 1940 pour les motifs suivants : « d'idéologie gauchiste, il est entré volontairement dans les milices basques et ensuite dans la Division motorisée de Chamberí, sans réussir à monter en grade ; du 18 juillet à décembre 1937, il a réalisé des reportages sur le front et à l'arrière pour le journal *Ahora*, en exaltant la cause rouge »³ (Archives de la Défense à Madrid, Legajo 1187, Expediente 10918). Diego San José, poète reconnu du Modernisme, est décrit de manière plus radicale encore le 10 avril 1939, car il aurait été « un élément gauchiste très connu et pendant les années de la terreur rouge à Madrid [il] n'a pas cessé d'exciter les masses à commettre toute sorte de crimes depuis la presse rouge, ainsi que depuis les journaux cités [*Heraldo de Madrid* et *El Liberal*], d'où il a déversé les insultes les plus grossières et viles contre la personne du Généralissime et les Glorieuses Troupes Nationales »⁴ (Défense, Legajo 3794, Expediente 2625). On reproche, enfin, à l'Argentin Luis Alberto Quesada d'avoir été affilié avant 1936 aux *Juventudes Socialistas Unificadas* (JSU) et dès 1937 au Parti Communiste, d'avoir été commissaire politique de la Compagnie « Batallón y Brigada » dans « l'armée rouge » avant d'être évacué en France sur les ordres du parti en octobre 1942 et d'avoir réorganisé à Saint Sébastien les JSU en réseau avec José Luis Gallego notamment. Il est condamné également par le Tribunal pour la Répression de la Franc-maçonnerie et du Communisme (*causa* 26 447) en 1949 à 12 ans de réclusion pour « délit consommé de Communisme » (qui vient s'ajouter à sa responsabilité criminelle), peine commuée en celle d'incapacité pour les charges politiques et syndicales (Archives du Ministère de l'Intérieur, section Centre Pénitentiaire de Burgos, Expediente 121 548). Au moyen de modalisateurs du discours et d'une taxinomie propre, une classification manichéenne et rétroactive, ayant pour vocation de criminaliser, est donc établie entre les « bons nationaux » et les « méchants rouges ».

En outre, les pièces à conviction, lorsqu'elles existent, sont le plus souvent des preuves matérielles d'une pensée subversive. Le procès de 1943 fait à Marcos Ana depuis la "Juridiction Militaire d'Espionnage" pour délit d'aide à la rébellion inclut

³ « De ideología izquierdista, ingresó voluntario en las milicias vascas y posteriormente en la Motorizada de Chamberí, sin alcanzar graduación alguna. Desde el 18 de julio de 1937 hasta diciembre del mismo año, hizo reportajes de guerra y de retaguardia para el periódico *Ahora*, exaltando la causa roja ».

⁴ « [U]n elemento conocidísimo de izquierdas y durante los años del terror rojo en Madrid no ha cesado de excitar a las masas a la comisión de toda clase de delitos desde la prensa roja, como así mismo desde los citados periódicos ha vertido los insultos más soeces y viles contra la persona del Generalísimo y las Gloriosas Tropas Nacionales ».

l'exemplaire de la revue clandestine *Juventud* du 1^{er} mai 1943 saisi dans la prison de Porlier. Celui qui est intenté contre Diego San José prétend démontrer son délit d'"incitation à la rébellion militaire" (ensuite transformé en délit d'Adhésion) par des extraits d'articles de ce poète, en grande partie anticléricaux et publiés pendant la Guerre dans les journaux cités précédemment. Enfin, la poétesse Carlota O'Neill (1905-2000), incarcérée à Melilla dès 1936, jugée à deux reprises pour « délit d'injures à l'Armée », a été condamnée à six ans de prison en premier lieu pour avoir écrit la première chronique du Coup d'État du 18 juillet, *Cómo tomaron las fuerzas de regulares la base de Hidros de Atalayón*, inédit saisi et figurant comme pièce à conviction dans son dossier (O'Neill, 2003, p. 33). Aux motifs purement militaires s'ajoute donc la dimension intellectuelle de leur crime, selon le point de vue du régime franquiste, avec valeur de circonstance aggravante. Ce délit de rébellion est ainsi, au moyen d'un raccourci, un crime intellectuel et idéologique (à l'exception d'Ángeles, socialiste, tous ont une orientation politique communiste). Cependant, la criminalisation de ces poètes sans crime avéré – tel qu'on le définit traditionnellement – soulève des questions sur le bien fondé de cette incrimination⁵.

Face à cette criminalisation franquiste, la place laissée à la défense de l'incriminé est très mince, voire inexistante. Le manque de garanties juridiques lors du procès et les tortures préalables dans les sous-sols de la Direction Générale de Sécurité (DGS), qui ont été documentées par de nombreux historiens, expliquent en partie ce phénomène (Marco, 2012, p. 200-201). L'avocat de la défense était un militaire, novice en matière de droit, et dépendant hiérarchiquement des juges militaires. De plus, ni cet avocat, ni l'accusé ne connaissaient les motifs d'inculpation jusqu'à quatre heures avant l'audience, ce qui limitait la possibilité de réunir des preuves pour une défense efficace. Enfin, le refus d'assumer un crime qui, pour les accusés, n'en est pas un, était rarement pris en compte et parfois même interrompu par le juge au moment du procès militaire⁶.

⁵ Au sujet des Treize Roses, García-Madrid s'étonne : « No preguntaba [Ángeles] por lo que habían hecho; eso poco tenía que ver con la verdad. Su pregunta quería decir: - ¿De qué las acusan? Así lograba saber de algunas acusaciones tan tremendas y absurdas, que no solamente no conseguía creer en ellas, sino que tampoco podía pensar que las creyeran los propios acusadores. » (García-Madrid, 2003, p. 71).

⁶ Même s'il s'agit d'un témoignage personnel, l'extrait autobiographique du poète amateur Clemente Sánchez sur son procès du 6 juin 1940 corrobore cette idée : « No se permitió a nadie defenderse. Por procedimiento rutinario, tras nombrar y leer las acusaciones, se preguntaba a los acusados si tenían algo que alegar y, antes de pronunciar dos palabras, mandaban callar tajantemente. » (Sánchez, 2003, p. 80).

Lorsque l'on consulte les rapports d'interrogatoires, on constate que ces poètes se défendent avec leurs propres armes, à savoir principalement la logique, ce qui ne suffit pas. José Luis Gallego évoque son adhésion à *Acción Popular* en 1932, mais au lieu de s'en servir comme preuve d'idéologie de droite, il signale avec sincérité qu'il ne souhaite pas que cela soit retenu car il s'agissait d'une erreur – qui lui a d'ailleurs valu, paradoxalement, un procès républicain en pleine Guerre civile sur le front – et qu'étant « franchement loyal à la République », « il n'a rien fait pour la Cause Nationale car cela ne l'intéressait pas »⁷ (Défense, Legajo 1187, Expediente 10918). Marcos Ana, en revanche, semble utiliser la stratégie de la dissimulation lorsque, après la découverte du journal clandestin, il nie avoir été responsable des JSU en prison et affirme qu'il n'avait même pas connaissance de l'existence d'une telle organisation (Défense, Caja 127, expediente 120 967). Et Diego San José se défend, pour sa part, contre l'accusation d'incitation au crime depuis la « presse rouge », en disant qu'il s'agissait d'une collaboration non spontanée et dont l'initiative revenait au directeur de la publication. Il se défend également d'avoir « excité » au crime (selon les termes des juges), en alléguant que son comportement était basé sur la peur et la nécessité économique (ce qui est faux, comme l'indiquent ses héritiers, étant donnée sa situation aisée sous la République). Il revendique donc le principe de la responsabilité criminelle d'un individu (« *actus non facit reum nisi mens sit rea* ») selon lequel l'acte ne rend pas un individu criminel à moins d'une intention coupable.

Par ailleurs, les franquistes redéfinissent non seulement la nature des crimes, mais aussi celle des peines infligées. Ángeles (Ortega) García-Madrid, détenue à Ventas avec les « Trece Rosas » (puis à Tarragone, Les Corts de Barcelone et Gérone) suite à la dénonciation d'un voisin, est condamnée en 1940 à 12 ans de prison puis mise en liberté conditionnelle deux ans plus tard. Diego San José est condamné à 12 ans de prison, puis à la peine de mort quelques mois plus tard (commuée en une peine de 30 ans de réclusion) et passe des prisons de Madrid à celles de l'île de San Simón (aux conditions très difficiles) puis de Vigo jusqu'en 1944. L'argentin Luis Alberto Quesada, après avoir connu les camps d'internement et avoir participé à la résistance en France, est détenu dès 1943 (comme José Luis Gallego et Marcos Ana à Alcalá puis Burgos) et condamné à la peine de mort pour « crime contre la Sécurité de l'Etat » (commuée en

⁷ « francamente leal a la República », « No hizo nada a favor de la causa nacional por no interesarle ».

une peine de 30 ans de prison puis en exil à perpétuité en 1959). Et José Luis Gallego, détenu à Santa Rita (Carabanchel) et condamné à 12 ans de prison lors d'un premier procès, est à nouveau incarcéré en 1943 à Alcalá puis Burgos et condamné à la peine de mort (commuée en une peine de 30 ans) pour « conspiration » (pour avoir réorganisé les JSU dans la clandestinité) avant d'être placé en liberté conditionnelle en 1960. Les condamnations sont si démesurées que tous ces poètes seront graciés avant le terme de leur peine.

Cependant, le cas particulier de Marcos Ana et les répercussions de sa criminalisation méritent qu'on s'y attarde plus longuement. En effet, il est accusé non seulement de crimes politiques, mais aussi de crimes de sang. Après avoir passé son adolescence à Alcalá de Henares, Marcos Ana devient membre des JSU en 1936 puis du Parti Communiste et combat au sein du « Batallón Libertad ». À la suite de son arrestation en 1939, il est condamné à mort, successivement, deux fois en 1943 (pour « délit d'Adhésion à la Rébellion Militaire » sans que le fait d'être mineur ne soit retenu comme circonstance atténuante, puis par la Juridiction Militaire d'Espionnage à cause du journal clandestin *Juventud*). Ses peines sont finalement commuées à deux fois trente ans de prison. Il finit de purger sa peine à Burgos (où il a commencé à écrire des poèmes) de 1946 à 1961, notamment avec José Luis Gallego et Luis Alberto Quesada.

Or, la criminalisation dont il est la cible après la guerre se base entièrement, selon l'habitude du régime, sur les rapports des représentants institutionnels franquistes locaux (en général quatre, dont celui de l'Église). C'est ainsi qu'en 1943 le maire, le Commandant de la *Guardia civil* et le groupe JONS d'Alcalá de Henares, témoignent de ses antécédents moraux (Défense, Caja 127, Expediente 120 967). Le maire de la ville indique que malgré son jeune âge, il se distingue comme « élément révolutionnaire » et facteur de « subversion de l'ordre », faisant de la propagande marxiste et participant à tout type « d'émeutes ». Depuis le début de la guerre, il aurait participé à des pillages et des fouilles et aurait pris part à « plusieurs assassinats comme celui d'Amadeo Martín Acuña » (et ceux de « nombreuses personnes arrêtées puis portées disparues »). Au sein d'un groupe d'individus qui procédaient à des « arrestations de personnes de droite, qui ensuite disparaissaient » et qui « portaient des armes à feu » dans leurs voitures, il « était celui qui indiquait les domiciles et les personnes qui devaient être fusillées », et il faisait partie du « Comité de Recherche et de Santé Publique » de la *Checa* de Madrid.

C'est pourquoi il conclut que ses antécédents laissent penser qu'il est « très dangereux pour l'Espagne ».

Le Commandant, pour sa part, rapporte avec précision ses crimes de sang, selon le témoignage des proches des victimes supposées : depuis le coup d'État, il serait l'auteur de l'assassinat de l'individu mentionné par le maire, « comme l'affirme Mercedes Cabezudo, d'Alcalá, la mère du postier de la ville, Amadeo Martin Ocaña (assassiné) dont il a fouillé la maison avec deux individus le 30-7-36 » (et qui précise qu'elle a connaissance de l'assassinat par des propos de Marcos Ana « Macarro », rapportés dans le village) ; de Luis Gallo Ortega, arrêté durant une nuit avec son père dans la prison du Parti Communiste ; des oncles de Victoria Fraguas (dont un prêtre) ; d'Alfonso Rivilla López qu'il aurait obligé à participer aux moissons et qu'il aurait dénoncé » ; d'Agustín Rosado Fernández le 30-7-36, selon sa sœur María, à qui il aurait rendu visite deux jours après l'avoir fusillé pour lui demander tous ses bijoux (dont plusieurs objets de culte). La Phalange va dans le même sens, en ajoutant une synthèse qui rappelle les pratiques taxinomiques de la première criminologie : « Qualités religieuses : Athée, il a profané des objets de culte. Qualités publiques : Indésirable sur tous les plans. Qualités privées : Il manque de toute moralité. Situation économique : Médiocre ». On voit ici à quel point la juridiction franquiste a recours au « droit pénal d'auteur », selon lequel le poids du délit est lié à l'auteur lui-même plus qu'à son acte éventuel (Aróstegui, 2012, p. 34). Carlota O'Neill commente dans son autobiographie qu'elle a été victime d'une dénonciation écrite de la part d'un militaire haut-gradé, ancien collègue de son mari, et de la condamnation pénale qui en découle : « Ils disent que vous êtes méchante, méchante ! Que vous avez influencé votre mari, que c'est pour cela qu'ils l'ont fusillé, et tout cela parce que vous n'avez d'autre ambition que le luxe, que vous vous êtes vendue ; ils disent tout cela, mais ils n'apportent aucune preuve »⁸ (O'Neill, 2003, p. 155). Le témoignage autobiographique d'Ángeles García-Madrid va encore plus loin, puisqu'elle aurait récusé une accusation d'assassinats pendant son procès :

Moi, Monsieur le Procureur m'a accusée – poursuivait la jeune fille –, d'avoir assassiné je ne sais combien de phalangistes et, en plus, de m'en être vantée. Eh bien, je demande à mon tour à Monsieur le Procureur une seule preuve ou un seul témoin qui appuie cette horrible accusation. En échange, je peux vous en montrer,

⁸ ¡Dicen que usted es mala, mala! Que usted influyó en las ideas que profesaba su marido, que por usted lo fusilaron, y todo porque usted no tiene más ambición que el lujo, que usted se ha vendido; todo eso lo dicen, pero nadie aporta una sola prueba.

pour ma part, trente-cinq – ce sont les voisins du 18 rue Juan de Urbietta –, qui pourront vous assurer que je n’ai pas pu être pendant quatre mois dans la montagne, puisque je ne me suis pas absentée un seul jour de chez moi (p. 120).⁹

Trois assassinats sont finalement retenus contre Marcos Ana (le prêtre Marcial Plaza Delgado, le postier d’*Acción Popular* Amadeo Martín Acuña et le paysan très religieux Agustín Rosado), faits aggravés lors du second procès par le principe de récidive (« *continuidad delictiva* » et « *contumacia en atacar al Estado* »). Dans son autobiographie, il donne les explications qu’il n’a pu donner à l’interrogatoire : « J’avais seulement 16 ans et j’ai dû faire face à une succession d’événements propres à une guerre et assumer des responsabilités qui dépassaient mon manque d’expérience et ma jeunesse » (Ana, 2007, p. 48). Il ajoute : « Dans mon cas personnel, j’ai été très surpris et perplexe face aux accusations du procureur. Elles me rendaient responsable de faits qui s’étaient déroulés à Alcalá de Henares pour lesquels de nombreux camarades avaient déjà été jugés et, pour certains, fusillés. C’était une pratique courante en cette époque confuse, particulièrement dans les villages : attribuer aux dirigeants les plus connus la responsabilité de tout ce qui avait eu lieu à cet endroit » (*Ibidem*, p. 96-97). Il plaide donc pour la thèse d’éléments incontrôlés dans les premiers temps « d’indignation » face au coup d’État, dont ne seraient responsables ni la République ni le Front Populaire, qui les ont condamnés. Ces dénonciations, reprises procès après procès sans vérification policière, vont poursuivre Marcos Ana jusqu’à nos jours. C’est ainsi que le journal de la droite très conservatrice, *Intereconomía*, publie l’article « Una medalla ensangrentada » de José R. Barros le 24 novembre 2011, en reprenant, sans distance, les dénonciations du dossier du procès militaire comme preuves irréfutables de la criminalité de Marcos Ana.

Il y a pourtant eu des mécanismes intérieurs et extérieurs de grâces et d’amnisties, réduisant la peine sans pour autant les innocenter. Les grâces du régime (*indultos*) se multiplient à partir de 1945 – celles de 1961 autorisent la libération des prisonniers qui sont incarcérés depuis plus de vingt ans –, mais on peut penser qu’il s’agit d’une évolution du régime qui répond aux pressions internationales. D’autant plus qu’ils sont

⁹ A mí me ha acusado el señor Fiscal –continuó la muchacha–, de haber asesinado a no sé cuantos falangistas y, además, de haberme jactado de ello. Pues bien, yo le pido al señor Fiscal una sola prueba o un solo testigo que haga buena esa horrible acusación. A cambio, yo le puedo mostrar treinta y cinco

placés en liberté conditionnelle et continuent à être surveillés par la Police comme susceptibles de représenter un danger jusqu'à la mort de Franco (Gómez Bravo, 2008, p. 15). Cependant, on ne peut pas nier l'impact du combat pour les libérer depuis l'extérieur, suite à la visite en Espagne de la Commission Internationale contre le Régime Concentrationnaire en 1952 et à la publication de *L'Espagne et la primauté du droit* à Genève dix ans plus tard (Aróstegui, 2012, p. 30). De ce point de vue, le Centre d'Information et de Solidarité avec l'Espagne ou CISE, (fondé par Picasso et dirigé par Marcos Ana) à Paris et Amnesty International (créée en 1961) ont joué des rôles importants dans la dénonciation de la situation carcérale.

Accepter ou nier le crime : expression poétique face au « péché démocratique »

La majorité des poètes auxquels fait référence cet article le sont devenus en prison (sauf José Luis Gallego et Diego San José). Pourtant, de même qu'ils fuient l'univers de la prison dans leurs vers, à travers une symbolique qui lui est étrangère, ils abordent assez peu le thème du crime. Probablement pas parce qu'ils essaient de le cacher, mais parce qu'ils sont convaincus de leur innocence. Et lorsqu'ils l'abordent, leur sort leur semble plutôt injuste. Il est souvent comparé à une pénitence à accomplir pour un délit ou un péché dont ils ne connaissent pas la nature et qu'ils ne comprennent pas, mais qu'ils présentent ironiquement comme gigantesque en raison du châtement. Cependant, à partir de cette image, deux postures s'opposent et coexistent en prison : si certains poètes nient le crime qu'on leur impute et rejette la faute (politique) dont on les accuse, d'autres assument pleinement cette dernière et acceptent de se repentir, sans que l'on sache quel est le degré de sincérité de leur discours poétique dans *Redención*.

Il existe, tout d'abord, parmi les poètes emprisonnés sous le franquisme, une volonté de décriminalisation majoritaire face à une criminalisation perçue et vécue, comme illégitime et imposée – bien que légale, selon le nouveau système juridique franquiste. La plupart d'entre eux comprennent qu'ils sont victimes d'une revanche politique du nouveau régime vainqueur et considèrent que leur crime a été de vouloir aider l'humanité, d'où de nombreuses allusions mythologiques et, surtout, prométhéennes

testigos –que son los vecinos del 18 de Juan de Urbieto–, que le podrán asegurar que no he podido estar durante cuatro meses en la sierra, ya que ni un solo día falté de la casa.

dans ces poèmes (Ducellier, 2012, p. 47-52). José Luis Gallego est probablement celui qui exprime le plus clairement ce parallèle avec le voleur de feu, à travers le titre de son recueil *Prometeo XX* écrit en 1949 et publié vingt ans plus tard. C'est d'ailleurs celui qui a connu la plus grande diffusion et un des seuls à avoir été publiés parmi la quinzaine de recueils qu'il a créés en prison. Le poète prend donc les traits d'un Prométhée moderne et républicain subissant les foudres de la justice terrible de Zeus-Franco (auquel fait référence la citation placée en exergue du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle) et affirme ne pas se repentir de sa conduite qu'il trouve noble et justifiée :

¿Y fue forzoso no vivir mis dones?
 ¡Lo fue! Sin vacilar me lo contesto.
 Elegir esta ruta y sus horrores.
 No me arrepiento. Pero, triste, digo:
 “Duro fue el precio. ¡Adiós, mi edad! Perdóname”.
 No me arrepiento. Como no lo hizo
 Prometeo. ¿Vivir y ser innoble?
 ¿Ser noble y no vivir? Fue éste el problema.
 Lo resolví, ¡y adiós por siempre, oh pobre! (Gallego, 1970, p. 44-45).

Pour lui, ce n'est pas le feu que ces poètes prométhéens ont volé pour les hommes, mais la vérité, et le châtement en a été l'impossibilité d'être heureux, dans une ville allégorique de l'Âge d'Or, qui s'oppose à la prison : « Mi amor fue... la verdad. Y la amé tanto, / Aurea Ciudad, que te perdí por ella » (Gallego, 1970, p. 39).

Luis Alberto Quesada, dans « El tío oculto », détaille de manière plus explicite en quoi a consisté, selon lui, son crime d'excès d'humanité (avec l'anaphore « quiso ») pour se décriminaliser aux yeux de son neveu, qui en est le destinataire : « ¿Por qué fue? ¿Qué habrá sido? / ¿Quién lo habrá sepultado? / / Quiso reír y encender con su aliento / la lumbre en los hogares. / Quiso hacer realidad sus cristalinos sueños, / y subir a las nubes / montado en su Pegaso. // Quiso jugar haciendo, como un niño, / sus torres en la arena. / Quiso sacar las notas / de dulce melodía / que apagaran el odio de las gentes. / Ese fue... ¡Y no está arrepentido! » (Quesada, 1963, p. 99). Ces métaphores du bien-être, de la joie, et du rêve à réaliser rappellent d'ailleurs les références à l'amour humaniste de Miguel Hernández dans « Antes del odio ». Ce poète, modèle pour bien d'autres prisonniers, évoquait également le mythe d'Icare dans « Vuelo » et « Eterna sombra », où, comme pour Diego San José, la lumière est à la fois le symbole de la vérité comme valeur recherchée et comme motif de châtement. En effet, dans les

poèmes de *La Musa encadenada, poemas de la cárcel*, (réunis à titre posthume dans sa biographie), Diego San José incarne un être divisé, déchiré, morcelé, entre un Prométhée sans chaînes et un Icare sans ailes, incarcéré sur une île de Galice pour avoir « volé trop haut », en un geste de liberté mais aussi de défi (Ducellier, 2012, p. 52).

Certains poètes mêlent également l'ironie au sarcasme à propos de ce crime supposé. C'est le cas de Marcos Ana qui, dans les poèmes publiés dans des anthologies depuis 1960 dans le monde entier, n'a de cesse d'utiliser des termes qui ne relèvent pas du vocabulaire juridique mais religieux, pour montrer ce qu'est en réalité la justice du « National-catolicismo » : « Mi pecado es terrible; / quise llenar de estrellas / el corazón del hombre » (Ana, 2011, p. 8) ; « Si se arranca a volar, gritadle a voces / su culpa: ¡que recuerde! » (Ana, 2011, p. 56)¹⁰. Certains vers sont devenus, dans l'interprétation à laquelle ils ont donné lieu, plus subversifs peut-être qu'ils ne l'étaient pour leur auteur. C'est le cas d'un poème en vers d'Ángeles García-Madrid, écrit à la demande de la Révérende Mère dans la prison habilitée dans le couvent des Adoratrices de Gérone pour implorer de l'aide face à la situation injuste des prisonnières, à l'occasion de la visite d'une Duchesse, Supérieure Générale de cet ordre. Celle-ci aurait en effet déplu à la Mère Supérieure car le fait d'assimiler Jésus à n'importe quel mortel pouvait sembler irrévérencieux à la protectrice : « El Señor guíe al pasar / a Vos, Madre Reverenda. / Y cual estrella polar, / os indique al caminar / la buena y la mala senda. / Vos rogaréis porque Él vea / nuestra inocencia y es fijo / que Juez indulgente sea, / pues preso por una idea / fue Jesús..., y fue su Hijo. » (García-Madrid, 2003, p. 189).

Tous soulignent, avec un recours variable à la mythologie ou à l'ironie, le caractère disproportionné du châtement imposé. Cependant, face à tant d'accusations et de criminalisations, il arrive que ces poètes formulent leur découragement par des questionnements, voire des doutes¹¹. Alors qu'il est condamné à mort, José Luis Gallego interpelle son destin, personnifié, et exprime ses doutes sur sa sentence : « Pero no lo sé, y temo / ser objeto de un fraude ». (Gallego, 1980, p. 134). Ángeles García-Madrid, pour sa part, remet en question l'incrimination dont sont victimes les « Trece Rosas »

¹⁰ La deuxième citation est d'ailleurs extraite d'un poème dédié à José Luis Gallego, « El perseguido ».

¹¹ On trouve le même constat d'impuissance à rétablir la justice dans les récits des camps de concentration, et le recours stratégique à la forme littéraire : « C'est là peut-être qu'intervient le recours au registre littéraire, qui opère sur le mode non plus de la dénonciation (rétablissement de la justice), mais de la communion émotionnelle (rétablissement du lien avec les « autres ») » (Heinich, 1986, p. 26).

(« ¿Son, Dios mío, culpables o inocentes? / En mi pecho, las dudas son saetas ») et fait état de la volonté de sa camarade de rétablir la vérité, dans le cercle privé (puisque c'est publiquement impossible), sur son innocence « ¡Que mi madre / no dude, por favor, de mi inocencia! » (García-Madrid, 1977, p. 22).

En revanche, d'autres poètes internés ont intériorisé le délit qui leur était imputé et accepté la voie de la rédemption. Le cas paradigmatique est, bien entendu, celui des poètes qui ont collaboré au journal créé par le régime pour les prisonniers et leurs familles, *Redención*. Ils acceptent en effet la criminalité qu'on leur attribue et, dans le même temps, ce concept catholique de rédemption qui lui est associé et qui transforme leur crime, selon les militaires, en faute morale. Les poèmes de *Redención* ne portent pas tous sur la thématique religieuse, mais une majorité y fait allusion. Et dans de nombreux cas, en assumant son crime, le poète prisonnier s'identifie au Christ. On le voit dans le poème de José Bailón y Magan de 1941, « A Jesús crucificado », qui établit un parallèle entre sa repentance et ses blessures, et celles de celui qu'il considère comme le Sauveur : « Expiraste, Señor, con entereza / implorando el perdón de tu enemigo (...) Esa llaga que ostentas al costado / yo la tengo en mi mismo corazón / ¡porque es mucho, Señor, lo que he pecado! / Y por eso, ante Ti, hoy, humillado, / imploro, arrepentido tu perdón / para este peregrino equivocado » (Bailón y Magan, 1941, p. 3). Le prisonnier pécheur implore le pardon du Christ car il sait que ce dernier a intercédé pour que ses propres bourreaux, pécheurs eux aussi, soient pardonnés. Et il a annoncé au bon larron repentant – auquel s'identifie inconsciemment le prisonnier, comme l'indique le poème « Yo bendigo mi cruz » (Pueyo Fraga, 1942, p. 4) – crucifié à ses côtés, qu'il serait lui aussi pardonné. Le poète a donc accepté son incrimination, intégré le discours de la justice franquiste, et il accueille volontiers la souffrance comme voie vers le salut et vers la libération physique et spirituelle. Dans « Salmo y aleluya de la santa redención », le poète prisonnier contemple son passé comme s'il s'agissait d'un champ de ruines que le rythme ternaire venait remplir de crimes et de péchés : « inclinadas / la sombra de tu vida entre las ruinas / del crimen, del pecado y del ultraje » (Vega, 1942, p. 4).

C'est la posture des poètes prisonniers considérés comme *redimibles* par le régime, qui s'oppose à celle des prisonniers considérés comme *no redimibles* (Gómez Bravo, 2008, p. 9). La notion de rédemption ne peut trouver sa place chez les poètes de la

deuxième catégorie dans la mesure où ils ne voient pas dans le chef d'accusation pour lequel ils sont condamnés une faute mais un idéal pour lequel ils ont lutté et dont ils se glorifient. C'est pourquoi Marcos Ana rejette de manière très explicite la possibilité d'une acceptation de la rédemption, symbolisé par l'agenouillement opposé à la station debout, qui envahit de manière obsessionnelle ses poèmes (Ducellier, 2012, p. 44-45) –, dans « Yo denuncio » : « No rogamos clemencia. Yo no pido / perdón para la vida que me deben. / Odio la voz delgada que se postra / y el corazón que llora de rodillas / y esas frentes vencidas, en el polvo / hecha añicos la luz del pensamiento // Yo no pido clemencia. Yo no junto / las manos temblorosas en un ruego » (Ana, 2011, p. 69). Ces vers font le portrait, indirectement, des poètes qui prêtent leur voix à *Redención*, un journal qu'il appelle à boycotter dans la revue clandestine *Muro*.

Mais il serait réducteur d'opposer de manière manichéenne les poètes collaborateurs aux poètes résistants car, au-delà de ces deux points de vue antagoniques des incriminés, il y a eu des zones grises de contact entre les deux postures, et des degrés divers dans la collaboration¹². Parfois, cette lutte se joue chez le même poète : c'est le cas de Cristóbal Vega Álvarez et, dans une moindre mesure, de Santiago Sánchez Mora. Cristóbal Vega Álvarez (1914-2008) est un poète anarchiste emprisonné jusqu'en 1963 et qui a collaboré à *Redención*, sans jamais en arriver aux mêmes extrémités que les célèbres poètes anarchistes du *Romancero* de la Guerre civile, Valentín de Pedro et Félix Paredes¹³. Ainsi, entre 1939 et 1945, les poèmes qu'il y publie ne participent pas pleinement à l'entreprise de rééducation telle que la concevait ce journal franquiste : « Romance de la primera comunión » traite de l'enfance, « Crepúsculos » du couchant et de l'aube, « ¿Quién quebró el hechizo de tu sonrisa? » se réfère à la situation des prisonniers plus qu'à la religion, et « A la poesía » est un sonnet métapoétique. De même, bien que le poète Santiago Sánchez Mora (1893-1942), emprisonné depuis le début de la Guerre civile jusqu'en 1941, aborde souvent la thématique religieuse, il ne partage pas le dogmatisme habituel de *Redención*. Il va même jusqu'à dépeindre la

¹² Par ailleurs, il est difficile de déterminer si les poètes qui publient dans *Redención* le font parce que l'action de la propagande franquiste est efficace ou parce qu'ils visent, stratégiquement, à obtenir une réduction de peine.

¹³ Félix Paredes est l'auteur, par exemple, de « Vigíame, señor » (Paredes, 1941, p. 4), où le « je poétique » supplie le Christ de le surveiller d'un point de vue religieux, et Valentín de Pedro, de « Los Conquistadores », qui célèbre la croisade espagnole en Amérique, et de « España, faro de almas », (Pedro,

prison de manière critique, notamment grâce au champ lexical des déjections, et dénonce subtilement les injustices cautionnées par la religion (« Veinte siglos... Cruces, cruces / ¡Siempre para los mejores! », Sánchez Mora, 1986, p. 56), en particulier celle dont il est victime en raison de son incrimination et qu'il met en valeur par la postposition du verbe rejeté en début de vers (« Limpias las manos / tengo. Y en paz estoy con la conciencia », Sánchez Mora, 1986, p. 89).

Ces zones grises prouvent que la frontière entre la collaboration et la résistance à la rééducation par le régime n'est pas si évidente. On peut ainsi émettre l'hypothèse que ces poètes investissent prudemment les seuls moyens d'expression dont ils disposent dans ces circonstances carcérales – qu'il s'agisse d'une publication officielle dans *Redención* ou d'une pratique poétique personnelle – pour exprimer, en filigrane, leur rébellion face à l'injustice dont ils sont victimes. La manière d'écrire permettant plusieurs lectures et une forme de subversion dans des conditions de persécution – et ici, au sein d'un organe répressif – a été décrite par Léo Strauss comme la stratégie d'écrire entre les lignes (Strauss, 2009). Cette ambiguïté souvent volontaire chez ces poètes prisonniers fait écho à un autre processus de mise en cause de la criminalisation, à savoir l'inversion des rôles entre victimes et bourreaux.

Inversion des processus d'incrimination

On a vu que le régime issu du soulèvement militaire de 1936 s'exonère de toute responsabilité dans le déchaînement de la violence et qu'il la reporte entièrement sur les Républicains. La poésie s'avère être, pour les prisonniers, un espace susceptible d'inverser, dans l'ordre du langage, une situation de fait jugée injuste et illégitime au nom de l'ordre juridique aboli par les vainqueurs. Le poème d'Ángeles García-Madrid analysé précédemment (García-Madrid, 2003, p. 189) répond à ce schéma subversif, alors même qu'il s'agit d'un poème « de commande ». Les prisonnières se comparent au Christ, condamné comme elles pour ses idées et renversent les rôles : ce sont les juges et les geôliers qui sont dans l'erreur, pas elles, et Dieu doit les ramener dans le droit chemin. Le premier processus d'inversion que l'on peut observer dans ces poèmes

1940, p. 4) qui fait l'éloge de la Castille, définie comme racine de l'arbre de la race hispanique, dont le poète serait lui aussi une branche.

carcéraux est donc la victimisation du poète prisonnier et, par la même occasion, de ses compagnons d'infortune. Les poètes-criminels deviennent des victimes, voire des héros de la résistance républicaine à travers des métaphores, notamment végétales, de la persévérance : « Aunque las hachas / golpeen en mi tronco » (Quesada, 1963, p. 85). Il arrive même fréquemment que le "Je" poétique emprunte les traits d'une figure christique¹⁴, opposée toutefois à celles de *Redención*. Marcos Ana, par exemple, dans « Pequeña carta al mundo », crée une voix poétique tantôt oiseau crucifié, tantôt fleur ensanglantée, dont le cri pathétique n'atteint pas ses destinataires : « Los dientes de una ballesta / me tienen clavado el vuelo. (...) El Sol me hace crecer flores, ¿para qué, si estéril veo / que entre los muros mi sangre / se me deshoja en silencio? / No sabéis lo que es un hombre, / sangrando y roto, en un cepo » (Marcos Ana, 2011, p. 17). Cette tonalité pathétique diffère largement de celle, relevant plutôt de l'ironie, du sarcasme et de l'humour noir, qu'emploient les poètes de la fin du franquisme lorsqu'ils évoquent les tortures, comme Carlos Álvarez dans « Parábola sobre el billar » (Álvarez, 1967, p. 133) et Alfonso Sastre dans « Nada nuevo » (Sastre, 1976, p. 18-21).

Mais ces poètes ont plus souvent recours à la figure du compagnon martyr, dont il faut venger l'assassinat et auquel ils s'identifient, qu'à une énonciation à la première personne du singulier pour dénoncer leur propre sort. Juan Ros, incriminé aux côtés de José Luis Gallego pour la réorganisation des JSU, est fusillé en mars 1945 alors que ce dernier a bénéficié d'une commutation de peine. Il inspire ainsi à Luis Alberto Quesada le poème « La saca » où la mort, sous les traits d'un taureau, devient elle-même actrice de cette double inversion poétique : « La muerte ya no es la muerte. / Es un futuro hecho grito / que condena a sus verdugos » (Quesada, 1963, p. 96-97). Mais surtout, il inspire tout le recueil de José Luis Gallego *Voz última*, écrit dans l'attente de son exécution. Dans *Prometeo XX*, la voix poétique en vient même à s'identifier à toutes les victimes assassinées par les franquistes et meurt avec eux dans une métaphore hyperbolique : « ¿Quién vio morir a tantos y no ha muerto? / Yo me morí y estoy bajo la tierra. Ejecutado. Muerto con vosotros. También yo ensangrentada primavera » (Gallego, 1970, p. 40-41). De même, d'autres poètes s'attachent à immortaliser le crime dont sont victimes leurs compagnons de prison, comme Marcos Ana qui, dans son

¹⁴ Ceci n'a rien d'étonnant dans la poésie espagnole, comme le rappelle Serge Salaün à propos de la poésie de la Guerre civile, dans laquelle le discours chrétien – rédemption, foi, croix et Christ

« Elegía a Luciano Parrondo » par exemple, relate dans une tonalité épique la mort de son ami suite aux conditions de réclusion en 1958 : « Por el fuego sangrante de tu herida implacable / mi voz quema sus brazos trepando hasta tus cimas » (Marcos Ana, 2011, p. 60). La métaphore végétale qui est encore utilisée ici est à la base du poème carcéral le plus célèbre d'Ángeles García-Madrid, le sonnet « A trece flores caídas » dédié aux Treize Roses. En effet, ces jeunes filles fusillées en août 1939 deviennent, par l'intermédiaire des vers, autant de fleurs arrachées à leur jeunesse : « Trece flores tronchadas en el suelo » (García-Madrid, 1977, p. 19). Cette association entre victime assassinée et fleur qui repousse en une résurrection symbolique, fréquente dans la littérature pour évoquer l'immortalité ou la persistance des idéaux – depuis le soldat de Rimbaud jusqu'à certains poètes du premier exil républicain espagnol – permet dans le cas présent, également, de déplacer la notion de culpabilité du criminel supposé vers ses juges devenus bourreaux.

Dans son autobiographie, Carlota O'Neill rapporte les propos suivants d'une camarade d'infortune, Carmen, en réponse à la question qui lui est posée par la justice, à savoir si elle est consciente d'avoir commis un délit d'adhésion à la rébellion : « ¿Y usted es sabiendo cuántos delitos han cometido? » (O'Neill, 2003, p. 160). Cette réplique illustre le retournement de situation qui s'opère également dans les poèmes : les juges et les représentants du régime franquiste y sont pointés du doigt pour leurs décisions arbitraires. Ángeles García-Madrid, s'interroge, dans un de ses poèmes, sur le droit d'infliger la peine de mort : « Yo no entiendo que nadie mate a nadie / ni que nadie se arrogue esa licencia. / Si Dios nos dio la vida, ¿por qué el hombre / toma el derecho de sentirse fiero? » (García-Madrid, 1977, p. 22). Elle s'exclame même, dans une diatribe imaginaire : « ¡Señor Juez! »¹⁵: « ¿quién te ordenó – te repito – que los hicieras matar? / ¿Quién eres tú, Señor Juez? // Te habló un libro, como tú / hecho de soberbia y barro » (García-Madrid, 1977, p. 26-27). Or, l'historien Jorge Marco, après avoir analysé un échantillon de juges instructeurs, souligne justement que la jeunesse et l'inexpérience

« libertaire » – est une constante (Salaün, 1985, p. 245).

¹⁵ On soulignera l'effet produit par l'interjection, en particulier dans un poème carcéral de rejet d'une incrimination. L'analyse qu'en fait Fabienne Camarero Delacroix à propos des *Trente-trois sonnets composés au secret* de Jean Cassou peut fort bien convenir ici : « L'interjection est pure expression de l'émotion. Plus qu'un renseignement, même s'il est vrai que les poèmes ont une fonction narrative, le poète, avec cette insistance au niveau phonique, signale la souffrance ressentie, l'impatience ou la supplication. » (Camarero Delacroix, 2009, p. 43).

prédominant parmi ces derniers (Marco, 2012, p. 213-216). Les conditions d'exécution (depuis la *saca* jusqu'au *garrote vil*) et les décès causés indirectement par l'emprisonnement sont dénoncés comme étant des crimes d'État selon la terminologie d'Alberto Montoro, notamment à travers les portraits poétiques des compagnons assassinés ou décédés, comme nous l'avons souligné. Mais ces assassinats ne sont pas considérés comme des crimes par le régime franquiste, puisque, en dehors des exécutions extrajudiciaires, ils sont prévus par le système. Luis Alberto Quesada, dans son prologue à *España a tres voces*, parle cependant avec ironie d'un cas extrême où le système judiciaire lui-même aurait posé des limites, paradoxalement inefficaces : « Cuando las muertes eran excesivas en la cantidad y sobre todo en la calidad (se mataba a gente de un republicanismo tibio y hasta dudoso), entonces el autor de los crímenes podía ser encausado por un delito que fue construido como figura delictiva por el franquismo. El delito, visto con benevolencia por todos los jueces de la época, se llamó: "Exceso de patriotismo". En la juventud se grababa que era un delito heroico » (Quesada, 1963, p. 17).

Très souvent, le poète tente de dépeindre ses bourreaux à travers une animalisation, comme dans la poésie épique de la Guerre civile et à l'inverse du processus d'animalisation des victimes des camps de concentration (Sánchez Zapatero, 2010, p. 162-173). C'est le cas d'Ángeles García-Madrid, qui employait dans la citation précédente le mot « fiera », ou de José Luis Gallego, qui imagine son bourreau sous les traits d'un prédateur (l'aigle dévorant le foie de Prométhée et le loup) : « (Oh aguilucho: / oh lobo carnicero: / oh mal castigo) » (Gallego, 1970, p. 49). Luis Alberto Quesada utilise, pour sa part, le symbole du chacal au sein d'une métaphore filée de la violence mortifère : « Destruyeron los nidos / y el grito del chacal / hizo temblar el vuelo de los pájaros. / Entierran el amor; sus manos, como rejas, / aprisionan la brisa / del sueño de las gentes » (Quesada, 1963, p. 91). Marcos Ana associe plus souvent Franco à la faucheuse¹⁶ qu'à un animal, et revendique généralement la paix et la réconciliation. Pour autant, on trouve une occurrence du désir de vengeance assassine dans « No habrá piedras para tanta frente » : « Solo seré martillo nuevamente, / hacha mortal si fuera necesario contra la garra hirsuta que te oprime » (Ana, 2011, p. 82). En

effet, le poète semble vouloir défendre l'Espagne (qu'il tutoie et personnifie) contre un régime animalisé par la métonymie de la griffe. Un autre poète, enfin, recourt à l'animalisation pour dénoncer l'inversion juridique dont il est question et l'hypocrisie de la dictature qui fait passer les innocents pour des coupables et inversement. José Rivas Panedas (1898-1944), incarcéré notamment à Yeserías fin 1940, condamné à la peine de mort, puis exilé au Mexique jusqu'à sa mort, décrit en effet cette ambivalence grâce au symbolisme des couleurs et des oiseaux, et à une double opposition antithétique dans « Se viste de cisne el cuervo » :

(Este poema escrito con sordina – ¡qué remedio! – bajo las miradas de los oficiales de la prisión, expresa, por un magicismo sutil – no simbolismo –, el dolor grave, callado, impotente de ver tergiversados, falseados, todos los valores y los términos, con un tipo de sofisma de nueva planta, que ni siquiera es ingenioso, sino cazurro y grosero, que afirma lo blanco negro porque sí. A la esclavización se le llama liberación; a la lealtad rebeldía; a la rebeldía, heroísmo; a la criminal agresión, valor; etc., etc.)

Lo negro se hace blanco;
se dice blanco lo negro;
se viste de cisne el cuervo. (Rivas Panedas, 1944, p 23)

L'héritage du Symbolisme antérieur à la Guerre civile est bien présent pour dénoncer la falsification de l'incrimination et de la décriminalisation. Ici, les contours de la culpabilité et du manichéisme sont redessinés et questionnés dans les deux sens. Ce poète explique d'ailleurs ce processus de falsification par un désir presque sadique de criminaliser : « Este es el más refinado sibaritismo criminal del régimen franquista. Se condena e indulta con la misma facilidad y hasta sucesivas veces, sólo por este sibaritismo que mina nuestra sangre » (Rivas Panedas, 1944, p. 25).

Cette criminalisation par le régime franquiste et, en retour, cette volonté de décriminalisation par les prisonniers, en particulier dans la poésie, sera une constante plus ou moins développée selon les périodes et les personnalités, jusqu'à la fin de la dictature. En effet, jusqu'en 1963, les républicains ou les opposants antifranquistes sont jugés pour « Rébellion Militaire » ou « assimilée », sauf cas exceptionnels. Cependant, même après la création du *Tribunal de Orden Público* (TOP) à cette date, les Conseils

¹⁶ « Hay hachazos tan duros que cortan la palabra. / En esta tierra nuestra ya todo se asesina » (Ana, 2011, p. 60). « Yo denuncio / al dictador cadáver que gobierna / la vida de los hombres con un hacha / y ahora

de Guerre ne disparaissent pas : ainsi, le procès de Carlos Álvarez, qui collectionne détentions et grâces de 1958 à 1975, est confié au juge d'instruction et colonel Eymar, et Antonio G. Pericás est jugé militairement en 1962. Ces deux prisonniers ont écrit des poèmes en prison pour se rebeller contre leur inculpation et leur emprisonnement, de même que Manuel Vázquez Montalbán et Alfonso Sastre qui, dans ses poèmes, résume le crime qui leur est reproché par les qualificatifs « Intelectuales » et « Comunistas ».

BIBLIOGRAPHIE

- ÁLVAREZ, Carlos, 1967, *Escrito en las paredes. Papeles encontrados por un preso*, Paris, Éditions de la Librairie du Globe.
- ÁLVARO DUEÑAS, Manuel, 2012, « Delitos políticos, pecados democráticos », in ANA, Marcos, 2007, *Decidme cómo es un árbol*, Barcelona, Umbriel.
- ___ 2011, *Poemas de la prisión y la vida*, Barcelona, Umbriel.
- ARÓSTEGUI, Julio, 2012, « Coerción, violencia, exclusión. La dictadura de Franco como sistema represivo », in ARÓSTEGUI, Julio (coord.), *Franco: la represión como sistema*, Barcelona, Flor del Viento, p. 19-59.
- BAILÓN Y MAGAN, José, « A Jesús crucificado », *Redención*, n° 95, 18-I-1941, p. 3.
- CAMARERO DELACROIX, Fabienne, 2009, « Jean Cassou, geôle et poésie », in *Anales de Filología Francesa*, Université de Murcie, n° 17, p. 35-49.
- DUCELLIER, Aurore, 2012, « Cancionero y romancero de ausencias de Miguel Hernández au regard d'autres poèmes écrits dans les prisons franquistes », in CARANDELL, Zoraida (coord.), *Miguel Hernández, la poesía en la Historia*, Paris, CREC, p. 37-53, <http://crec-paris3.fr/publication/la-poesia-en-la-historia> [consulté le 14 août 2012].
- GALLEGO, José Luis, 1970, *Prometeo XX* (1949), Barcelona, Saturno.
- ___ 1980, *Voz última* (1946), Madrid, Ayuso.
- GARCÍA-MADRID, Ángeles, 1977, *Al quiebro de mis espinas (Poemas desde la cárcel)*, Madrid, Comunicación Literaria de Autores (C. L. A.).
- ___ 2003, *Réquiem por la libertad*, Madrid, Alianza.
- GÓMEZ BRAVO, Gutmaro, 2008, « La criminalización de los presos en la España de posguerra », IX Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea (AHC) « Ayeres en discusión: Temas clave de Historia Contemporánea hoy », http://www.ahistcon.org/docs/murcia/contenido/pdf/12/gutmaro_gomez_bravo_taller1_2.pdf [consulté le 5 mars 2012].
- ___ 2012, « Teología penitenciaria: las cárceles del régimen », in ARÓSTEGUI, Julio (coord.), *Franco: la represión como sistema*, Barcelona, Flor del Viento, p. 230-266.
- HEINICH, Nathalie et POLLAK, Michael, 1986, « Le témoignage », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, p. 3-29.

quiere dejar para escarmiento / mi cabeza cortada en una pica » (Ana, 2011, p. 69).

- MARCO, Jorge, 2012, « *Debemos condenar y condenamos... Justicia militar y represión en España (1936-1948)* », in ARÓSTEGUI, Julio (coord.), *Franco: la represión como sistema*, Barcelona, Flor del Viento, p. 190-229.
- O'NEILL, Carlota, 2003, *Una mujer en la guerra de España*, Madrid, Oberón.
- PAREDES, Félix, « Vigíleme, Señor », *Redención*, n° 126, 23-VIII-1941, p. 4.
- PEDRO, Valentín de, « Los conquistadores », *Redención*, n° 43, 20-I-1940, p. 4.
- « España, faro de almas », *Redención*, n° 46, 10-II-1940, p. 4.
- PUEYO FRAGA, J. M., « Yo bendigo mi cruz », *Redención*, n° 157, 28-III-1942, p. 4.
- QUESADA, Luis Alberto, 1963, *Muro y alba*, in ANA, Marcos, *España a tres voces*, Buenos Aires, La Rosa Blindada.
- RIVAS PANEDAS, José, 1944, *Poemas bajo Franco y Falange (Madrid, 1939-1941)*, México, Diálogo.
- SALAÜN, Serge, 1985, *La poesía de la guerra de España*, Madrid, Castalia.
- SAN JOSÉ, Diego, 1988, *La Musa encadenada, poemas de la cárcel*, in SAN JOSÉ, Diego, *De cárcel en cárcel*, A Coruña, Do Castro.
- SÁNCHEZ, Clemente, 2003, *En las cárceles de Franco*, Madrid, Oberón.
- SÁNCHEZ MORA, Santiago, 1986, *Poemas de la Prisión, 1936-1941*, Cáceres, Instituto Cultural "El Brocense".
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier, 2010, *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración*, Barcelona, Montesinos.
- SASTRE, Alfonso, 1976, *Balada de Carabanchel y otros poemas celulares*, Paris, Ruedo Ibérico.
- STRAUSS, Léo, 2009, *La persécution et l'art d'écrire*, Paris, Gallimard.
- VEGA, Juan Manuel, « Salmo y aleluya de la santa redención », *Redención*, n° 158, 4-IV-1942, p. 4.

**SIN HUELLA DEL CRIMEN.
LA SINGULARIDAD MEDIATICA DE LA TELEVISION
FRANQUISTA EN MATERIA DE VIOLENCIA SOCIAL**

Jean-Stéphane Durán Froix
Université Paris Ouest
CRIIA-EA 369

Résumé

Le crime fut pratiquement absent du petit écran sous le franquisme. Ce désintérêt constitue un paradoxe tant par rapport à la nature éminemment médiatique de la télévision, que par rapport à l'engouement des Espagnols pour le fait divers qui, par ailleurs, fait au même moment, les beaux jours de la presse spécialisée (comme en témoigne les tirages enregistrés alors par l'hebdomadaire *El Caso*). Si conformément au processus mis à jour par Dominique Kalifa, la bourgeoisie et les classes moyennes avaient déjà transformé le crime en attraction/distraction sociale, à charge pour la nouvelle société de la communication, qui se mettait alors en place, de l'élever au rang de spectacle de masse. Elle ne pouvait pas compter pour cela, contrairement à ses homologues européennes et latino-américaines, sur une littérature, ni un cinéma noirs développés.

Criminalité, Histoire du crime, media espagnols, télévision espagnole, civilisation espagnole, histoire contemporaine de l'Espagne

Resumen

Durante el franquismo, el crimen estuvo prácticamente ausente de la pequeña pantalla. Este verdadero desinterés es totalmente contrario tanto a la naturaleza del medio, como al gusto del público (éxito de la prensa negra como *El Caso*), como al tipo de telespectadores de aquellos años iniciales de la televisión, burguesía, clase media alta, es decir la más representativa del tipo de sociedad que convierte al crimen en espectáculo de masas, según Dominique Kalifa. ¿A qué factores se debe este desfase? ¿A la naturaleza puramente literaria de la morbosidad española de entonces? ¿A la falta de imaginación y experiencia de los guionistas? Conviene tener en cuenta que el género policíaco tampoco es uno de los grandes géneros del cine español.

Criminalidad, Historia del crimen, televisión española, *infoentertainment*. Morbosidad televisiva, estudios culturales, estudios televisivos.

Abstract

Crime reported on television was relatively non existent under the Franco regime. This lack of interest contrast with the traditional leaning of the spanish towards this type of news. *El Caso* - a weekly specialized in this area- usually prints over 300 000 issues. What legitimize this difference in treatment? Is it an exemple of censorship? Is it a consequence of the lack of imagination and/or experience of the writers and directors of television fiction? Or a consequence of the weakness of the thriller genre in spanish litterature theater and cinema?

Spanish cultural studies, history of crime, spanish's crimes, spanish television, *infoentertainment*, spanish contemporary history.

El crimen ha dejado poca huella en la televisión franquista. Muy escasos son los programas que abordaron de una forma o de otra este tema, menos aún los que mostraron cadáveres y en ninguno se derrochó hemoglobina para despertar el morbo del telespectador. El crimen ha sido hasta tal punto ninguneado durante estos años por la pequeña pantalla que apenas si quedan imágenes de estos espacios en los archivos de la actual Corporación pública. Series como *El enigma* de Alfonso Lapeña de 1958, *El detective Martínez* –primera producción nacional en dar entrada a la figura del investigador en el más potente de los mass media del siglo XX– o telefilmes como *El cadáver de la calle Luna* de Carlos Muñoz (1958) ni siquiera figuran en el catálogo de fondos audiovisuales de RTVE. Por lo que este análisis se basa esencialmente en las referencias, presentaciones y críticas publicadas en el órgano de prensa oficial de la televisión pública española, el semanario *Teleradio* y subsidiariamente en las fichas técnicas de programas desaparecidos, destruidos o simplemente borrados.

Esta desidia archivística tiene también como consecuencia que algunos de los espacios aquí incluidos lo hayan sido en función de la adecuación entre su denominación y el tema tratado, sin que sea posible comprobar, más allá de los datos cotejados, la verosimilitud de este supuesto. La nimiedad y opacidad en la que queda sumergida la presencia del crimen en la televisión del régimen contrasta curiosamente con la visibilidad, éxito e importancia que, al mismo tiempo, llegó a tener en las portadas y páginas interiores de la revista *El Caso*. Con lo que no se trata ni de un tema impopular (es mediáticamente lo contrario desde mediados del siglo XIX), ni objeto particular de la cerrazón de la censura.

Pese a ello y a la resonancia social que alcanzaron algunos homicidios en los años de pleno desarrollo televisivo, como los crímenes de Jarabo (1958), los de la envenenadora de Valencia (1959) o el cadáver descuartizado descubierto en un baúl de la estación de Atocha de Madrid (1929), tardaron cerca de treinta años en salir por televisión. La ficción con pretensión histórica suplió en estos casos lo que en su día los incipientes servicios de información –el *Noticiero* apareció en 1957– parecen haber descuidado o buenamente ignorado. Actitud que parecen haber mantenido hasta el supuesto crimen

del “Lute” en 1965, por lo que han sido excluidos del campo de investigación y reflexión de este trabajo.

La invisibilidad del crimen en la pequeña pantalla

El número de espacios que, hasta principios de los años setenta, trataron del crimen o lo incluyeron en sus contenidos, rondó el medio centenar –según los datos hasta ahora cotejados. Incluso para una televisión que tan sólo emitía cuatro horas diarias en semana (el doble viernes, sábados y domingos) por un canal único, antes de que se abriera la segunda cadena en 1966, este ratio parece irrisorio. Sobre todo si se tiene en cuenta que en las televisiones que más influyeron sobre TVE y más programas le suministraron, los géneros criminal y policíaco estaban en pleno auge. Son los años de la primera adaptación seriada de las intrigas de Sherlock Holmes en la BBC¹, de las grandes series policíacas americanas y de las primeras bocanadas de pipa del comisario Maigret en la televisión francesa (1967)². La inmensa mayoría de los crímenes que presenciaron los telespectadores españoles eran foráneos. Tenían lugar en el Nueva York de *Identificación criminal*, en Los Ángeles de *Perry Mason*, en el Londres de *Holmes and Company*, en el París de *Los cinco últimos minutos* y, menos a menudo, en pueblos o ciudades de provincia británicos o franceses. Con lo que adquirían una dimensión exótica que reforzaba su carácter ficcional y potenciaba la atracción de su suspense.

Bazas, contra las cuales era imposible competir con los medios puestos entonces a disposición de la creación propia. El presupuesto de TVE era con diferencia uno de los más bajos de las grandes televisiones occidentales, apenas equivalente con sus 1 274 millones de pesetas en 1966, al tercio del de la RBTF. Pese a ello, el realizador y guionista, Carlos Muñoz consiguió llevar el crimen en dos ocasiones a la pequeña pantalla. Y las dos veces gracias a los relatos de un misterioso Esteban Gregor (autor tan desconocido como poco productivo), de cuyos supuestos escritos sacó tanto *El crimen de la calle Luna* como *El cadáver de al lado*. Hacen parte del muy reducido grupo de ficciones televisivas verdaderamente españolas en abordar entonces este tema.

¹ Esta primera serie dirigida por Robert Mulligan, contara con 262 episodios que se emitieron entre 1949 y 1954.

² La primera adaptación televisiva del célebre comisario ideado por Simenon, fue británica. La primera versión francesa no aparece hasta 1967 y es obra de Claude Barma y Jacques Rémy.

Las demás son básicamente telenovelas como *Las Checas de Madrid* basada en el libro de Tomás Borrás, en donde se alude insistentemente al crimen de tipo político más que se muestra occiso alguno, y *Un crimen vulgar* inspirada en la obra de Juan Ignacio Luca de Tena, en la que es muy poco probable que se hiciera hincapié en las escenas más escabrosas, visto su hora de difusión: la sobremesa de los días de diario. Este quinteto queda completado con el único telefilm de corte vodevilesco difundido sobre este tema, *Crimen en el ático* cuyo guión firmó Miguel Mihura y realización llevo a cabo Gustavo Pérez Puig, uno de los maestros del género.

La proporción de programas de humor o tragicómicos que ponen en escena el crimen es paradójicamente casi tan importante como la de las ficciones, e incluso bastante más innovador desde el punto de vista televisivo que los ya clásicos telefilmes y telenovelas. De mayo a junio de 1961, se emitió la serie-concurso, *Archivo secreto* que es sin duda alguna el primer programa interactivo de la televisión española. El cadáver, presente en todos los capítulos y regularmente interpretado por el actor Ignacio de Paúl, debía incitar a “las personas que [tuvieran] dotes de deducción” a participar “en este concurso montado sobre casos judiciales que cada semana ha de resolver un espectador” para conseguir las 5000 pesetas de premio ofrecidas. La utilización lúdica del acto criminal quedaba patentada por la ausencia de sangre –incluso en los casos de muerte por arma de fuego o cuchillada–, de violencia extrema o de estigmas corporales visibles. El proceso mortal era reproducido mediante forcejeos entre la víctima (siempre masculina) y su o sus asesinos, vocerío, y tras el acto mortal, la puesta en evidencia del cuerpo inerte en posiciones generalmente inequívocas (tirado en el suelo o recostado brazos abiertos y cabeza caída hacia atrás) durante escasos minutos antes de dar paso al juego. Esta escenificación clásica y funesta del crimen es utilizada para conseguir justamente el efecto contrario para la que fue ideada en el teatro. Con lo que, no sólo pierde toda intensidad dramática sino que además, reducida a mera pantomima corrobora la imagen que el régimen empezó entonces a destilar entre la clase media y según la cual España era –contrariamente a los demás Estados occidentales– un país pacificado, exento de tensiones y violencias sociales, gracias al caudillo. Esta desnaturalización de la representación pública del acto criminal ya había sido iniciada, un año antes en 1960, con la difusión de una de las primerísimas series cómicas producidas por TVE, *El detective Martínez* en donde la intriga (no policial) ideada por Manuel Ruiz del Castillo

era una pura mofa de la anglosajona que embelesaba a un número cada vez mayor de telespectadores. Estos usos y manipulaciones del crimen en la pequeña pantalla deben más al teatro que al cine.

El teatro televisado constituye uno de los grandes éxitos de la televisión franquista. Aparece regularmente entre los diez tipos de programas más vistos, hasta finales de los sesenta y llegó incluso a constituir un género televisivo aparte: el denominado en la jerga del ente público, “espacios dramáticos” o más llanamente “dramáticos”.

Sin ser un tema particularmente relevante, el crimen es evocado con mayor frecuencia en los escenarios que en la filmografía de los años cuarenta y cincuenta, la única que la legislación sobre protección de la producción y distribución cinematográficas permite sacar a antena. De ahí que sean las pautas teatrales las que hayan marcado más la presencia del crimen en televisión que las fílmicas. Sin olvidar que una parte importante de las escenas de crimen presentadas por la televisión, pertenecen en realidad a obras de teatro, tanto a la comedia pequeño burguesa en el caso de la *Mujer asesinada* de Miguel Mihura, como al gran repertorio clásico, en el de *El Alcalde de Zalamea*. Lo que contrasta con la naturaleza novelística del resto de los crímenes difundidos por la pequeña pantalla. Los contenidos directamente o por alusión, en los telefilmes *Crimen perfecto*, *Diez negritos*, en las telenovelas, ¿*Quién me asesinó?* o *Un actor para un crimen* y en la serie *Cita con la muerte* provienen del género policíaco y de suspense anglosajón que, como en el caso de la producción francesa, *Los cinco últimos minutos*, eran de un realismo y verosimilitud lo suficientemente eficaces para despertar no ya el interés momentáneo, sino la plena adhesión de los telespectadores³. Sin embargo y en contra de toda lógica mediática, el crimen no impactó en la creación ficcional televisiva de aquellos años, en donde siguió imperando el género histórico iniciado por la serie *Diego de Acevedo*⁴ y el costumbrista. La pequeña pantalla se desmarcaba así incomprensiblemente de lo que con *El Caso* empezaba a ser un verdadero fenómeno social.

³ Estas series cuentan entre los cinco programas más apreciados por los televidentes de los años sesenta y setenta, según el resultado de las encuestas llevadas a cabo por el propio ente público y el Estudio General de Medios (consorcio constituido por 22 empresas anunciantes, agencias de publicidad y medios de comunicación), in Durán Froix, Jean-Stéphane, *La télévision espagnole, un contre-modèle?*, Paris, Ophrys, 2009, p. 100.

⁴ Serie de trece capítulos realizada por Ricardo Blasco y emitida en 1966.

La competencia de *El Caso* e incongruencias de la política mediática del régimen

Cuando se inaugura la televisión en octubre 1956, el semanario de Eugenio Suárez llevaba ya más de cuatro años dando cuenta de los crímenes acontecidos por toda la península. Aunque todavía no había alcanzado la fama que se le conocerá más tarde, ya había empezado su firme andadura hacia ella. En 1960, su competidor más directo y coetáneo, la revista *Sucesos* dejaba de publicarse. Casi al mismo tiempo, otro de los escasos exponentes de este tipo de prensa, el rotativo *Por Qué*, que, desde la ciudad condal, había emprendido idéntica aventura, cesaba en su empeño de extenderse fuera de Cataluña. Y es precisamente durante esta etapa de pleno afianzamiento mercantil de *El Caso* y de expansión de su lectorado, cuando la pequeña pantalla se lanza a su vez a la divulgación de emisiones sobre este tema. Las primeras –recordémoslo– remontan a 1958.

A esta competencia mediática inicial, fruto de la coincidencia cronológica más que de cualquier cálculo estratégico o estudio de mercado, se suma la que deriva del tipo de contenidos ofrecido por uno y otro medio de comunicación. Si el recién aparecido *noticiero* televisivo –que no tomará su nombre actual hasta mediado de los sesenta– se limitaba entonces, en el mejor de los casos, a mostrar alguno de los reportajes filmados por el NO-DO sobre el acontecer del caudillo o del gobierno y corrientemente a la mera lectura del *parte informativo* expendido por los servicios de Radio Nacional, no solía por estas circunstancias hacer particular hincapié en crímenes o violencia social alguna; mientras que *El Caso* al contrario, acompañó sobre todo al principio, la relación periodística de sucesos de relatos criminales:

Nous trouvons [dans *El Caso*] des auteurs de romans noirs mais aussi des récits d'énigme qui fonctionnent selon le procédé qui est à l'origine même du feuilleton, puisque ces romans ont sans doute pour mission de fidéliser de nouveaux lecteurs (Franco, 2004, p. 352).

La utilización de esta argucia editorial durante los dos primeros años de la publicación debió ser lo suficientemente satisfactoria para que, a partir de entonces, la revista de Eugenio Suárez siguiera ofreciendo regularmente a sus lectores “de grands feuilletons”. Entre 1952 y 1955, llegó incluso a publicar *Memorias*, como las *del Comisario Ríos* o las *de un soldado español* (en la Legión Extranjera). Posteriormente, perennizó este tipo de entregas, publicando series enteras de artículos folletinescos sobre temas tan variados

como *Mujeres en el banquillo*, *Mujeres Duelistas* o *La Conquista del espacio* (Franco, 2004, p. 352). Con esta apertura hacia el relato seriado, *El Caso* no sólo daba un paso hacia la novela popular, sino que colmaba ya una demanda que la televisión apenas empezaba a tomar en cuenta.

Sin embargo la experiencia adquirida gracias a este desfase por los autores de estas relaciones de sucesos, tanto reales como ficticios, no fue en ningún momento aprovechada por la pequeña pantalla. Ninguno de los redactores o colaboradores – inclusive fotográficos, como Isidro Cortina o Manuel de Mora López– de este semanario figuran entre los guionistas, encargados de la imagen y menos aún realizadores de las escasas producciones televisivas dedicadas al crimen. Qué duda cabe de que el conocimiento y la pericia de un José María Vega, de un Enrique Rubio o de una Margarita Landi –que llegó incluso a asistir y a participar en más de un interrogatorio de la Brigada de Investigación Criminal (Franco, 2004, p. 23)– hubiesen permitido subsanar la falta de tradición policíaca del cine y del teatro españoles, principales referentes de la creación televisiva. Pero en ningún momento, se cruzaron los caminos de estos dos medios de comunicación de la segunda mitad del siglo XX. Es más, a finales de los ochenta: “*El Caso* fut, semble-t-il, totalement remplacé par la télévision [...]” (Franco, 2004, p. 29). Este remplazo por conversión completa del lectorado del morboso semanario en adictos telespectadores fue sin duda facilitado por las similitudes existentes en el trato que ambos medios dieron al crimen y que acentuaron la competencia entre ellos.

El recurso a la ficción, que iniciara *El Caso* mucho antes de que la televisión estuviera ni siquiera en condiciones de emitir, fue seguramente uno de los elementos que más influyera en la presencia y en el tipo de representación del crimen en estos dos mass media, y consecuentemente en la esfera mediática española. Lo que no deja de sorprender, por parte sobre todo de una revista dedicada a relatar sucesos verídicos y cuya fuerza de impacto residía en el realismo de lo ocurrido y mostrado. Aunque ya hemos tenido ocasión de explicitar la finalidad comercial de este ardid editorial, el hecho de que la única publicación de este género en perdurar durante más de cuarenta años reiterara en múltiples ocasiones su empleo muestra más que una supuesta falta de material, la necesidad de distracción y evasión de la sociedad española de entonces. Carencia contra la cual fue principalmente creada la televisión española que

contrariamente a las demás televisiones occidentales, no recibió mandato inicial de informar, sino de educar y distraer⁵ de manera “sana”, según expresa voluntad de su primer ministro de tutela, Gabriel Arias Salgado. La concepción ultra católica y conservadora de este ex Vicesecretario de Educación Popular, excluía obviamente de la categoría de los “programas siempre sanos y variados” toda representación de muerte violenta que no fuera bíblica, evangélica o hagiográfica. De ahí que el crimen tuviera, hasta la etapa aperturista del régimen (e incluso después), tan escasa presencia televisiva mientras que, durante todos estos años, campeaba en la prensa popular.

Este imperativo ideológico inicial tuvo además dos consecuencias principales en el poco trato que la pequeña pantalla reservó a este tema. En primer lugar, la censura apenas incidió en estos escasos programas, como tampoco lo fue de forma particularmente incisiva con la televisión en general, cuya trayectoria esencial se realizó bajo el régimen de autocensura instaurado por la Ley de Prensa e Imprenta de 1966. Una vez más el tratamiento recibido por el crimen en el nuevo medio de comunicación se asemeja al dispensado por la prensa escrita:

Malgré les différents exemples que l'on vient de présenter et la fréquence des interventions subies par *El Caso*, on constate que la censure n'a pas eu d'incidence réelle sur le contenu de la revue et que son activité a surtout porté sur des questions de détails (Franco, 2004, p. 73).

Igualmente ocurre con el segundo de estos efectos. El recurso a la ficción extranjera que se observa en los dos casos⁶, obedece sin embargo a finalidades distintas. Contrariamente al uso mercadotécnico que le da la primera revista especializada en estos temas, en TVE obedece ante todo a la imperiosa necesidad de hacer frente al aumento de horas de emisión⁷ con contenidos que fuesen, a la vez, poco costosos e ideológicamente aceptables por la doctrina franquista en vigor. Aunque esta ampliación

⁵ La referencia educativa se encuentra incluso mencionada en dos ocasiones en el discurso inaugural del ministro de Información y Turismo, Gabriel Arias Salgado, in Bustamante, Enrique, *Radio y televisión en España. Historia de una asignatura pendiente de la democracia*, Barcelona, Gedisa, 2006, p. 31.

⁶ *El Caso* echó repetidamente mano de obras de William Irish, de Agatha Christie, de H.G. Wells, de Pierre Boileau o de Roger Menanteau, entre otros, in Franco, Marie, *Le sang et la vertu. Faits divers et franquisme, dix ans de la revue El Caso (1952-1962)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2004, p. 352.

⁷ La televisión empieza emitiendo cuatro horas diarias de programación (entre las 19h45 y las 0h00) y el doble los domingos. A partir de 1958, la pequeña pantalla también está abierta durante ocho horas los viernes y los sábados. En septiembre de ese mismo año, el volumen horario de emisión pasa a doce horas diarias. Al final del franquismo, las dos cadenas de TVE emitirán un total de 5 366,7 horas anuales, in *RTVE 1976. Nuestro libro del año*, RTVE, Madrid, 1976.

del tiempo de antena coincidiera con el giro tecnocrático del régimen⁸, gracias al cual cierto liberalismo empezó a tener eco entre los responsables de los sectores más modernos de la actividad socio-económica del país, nada indica que el recurso a los muy laicos y materialistas suspenses anglosajón y francés, hiciese explícita y directamente parte del cambio entonces iniciado. Si Arias Salgado accedió, pese a su vocación nacional-católica, a contratar y difundir estas series, fue ante todo por falta de una oferta televisiva internacional más acorde con sus principios, por el buen precio conseguido por ellas y por el escaso alcance “pervertidor” que ofrecían⁹. Intrínsecamente, estas representaciones de crímenes, sin ser forzosamente ejemplares, tampoco estaban exentas de una moral maniquea próxima a la del régimen. La vileza del acto quedaba siempre redimida con la captura y posterior castigo del verdadero culpable, que a veces incluso acababa en la silla eléctrica o en la guillotina, para tranquilidad de Jesús Aparicio Bernal, entonces director de programas de TVE e iniciador de esta apertura televisiva. Cara a la audiencia, el riesgo corrido era todavía menor. La televisión no empezó en España a convertirse en mass media, hasta la segunda mitad de los años sesenta, tras autorizarse en 1965, la venta a plazos de receptores. Con lo que la dimensión lúdica y ociosa del crimen –que más podía entonces preocupar a los responsables del ente público– estuvo reservada a las clases pudientes urbanas, las más adictas a la dictadura. Mientras que al mismo tiempo, la revista *El Caso* seguía satisfaciendo el morbo popular con técnicas, artificios y estilo dignos del siglo XIX.

Crímenes, morbosidad y cultura bajo el franquismo

Esta dicotomía clasista en la recepción y percepción mediáticas de la criminalidad, refleja en realidad el gusto y la atracción por el morbo de la sociedad española en su conjunto. Morbosidad que estuvo alimentada, por toda una serie de asesinatos que tuvieron un gran impacto en la opinión pública, pese a la propaganda y a la desinformación practicadas por el régimen.

⁸ Alberto Ullastres y Mariano Navarro Rubio habían pasado a formar parte del gobierno en febrero de 1957.

⁹ Recuérdese que durante toda esta época, TVE se despedía diariamente de sus telespectadores con el espacio *Tiempo de plegaria*.

En su *Crónica de la España negra*, Francisco Pérez Abellán registra nada menos que una docena de crímenes “famosos” entre los años cincuenta y el final del periodo franquista. Todos ellos parecen haber suscitado en la opinión pública, un interés comparable al que, en su día, despertaran el crimen de Don Benito en 1902 y el caso del cadáver descuartizado, veinte años más tarde. Si la guerra civil y la cruenta represión que la prolongó, saturaron por un tiempo el afecto morboso de la sociedad española, ni lo subsanaron, ni modificaron sustancialmente su interés por la muerte violenta. Las manifestaciones públicas de esta morbosidad reaparecen justamente en las postrimerías de la posguerra. Tres años apenas después de que las ejecuciones de Cristino García y de la campesina Manuela Sánchez, pusieran triste fin a la actividad guerrillera por tierras peninsulares, saltó a la palestra mediática el asesinato de Carmen Broto, conmocionando a la burguesía barcelonesa y poco después al resto del país. Con el brutal apaleamiento de esta prostituta en 1949, se iniciaba la saga de crímenes que, hasta el perpetrado en el cortijo de los Galindos (provincia de Sevilla) en julio de 1975, tuvo en vilo a la opinión pública española durante el franquismo, particularmente en la década de los cincuenta durante la cual se sucedieron los crímenes del “Mochito” (1951), de Tárdaquila y de las quinielas en 1954, los de Jarabo, cuatro años más tarde, y el de la envenenadora de Valencia en 1959. De todos ellos, los más nombrados fueron los cometidos por José María Jarabo.

Contrariamente a los demás, los cuatro asesinatos cometidos por este señorito juerguista, mujeriego, dilapidador de la fortuna familiar y sin escrúpulos, presentaban todos los ingredientes para apasionar a un público tan ávido de distracciones como de justicia social, incluida la repulsión que provocaba en una sociedad estructurada en torno a la familia, el hecho de que una de las víctimas estuviese embarazada. La inmoralidad de este individuo sin honor ni dignidad convenía perfectamente a los poderes en vigor. Para la dictadura, su arresto y posterior ejecución probaban tanto la eficacia de su policía como el rigor de su justicia. Sin embargo –y por mera casualidad histórica, sin duda–, Jarabo fue el último ejecutado en cumplimiento de sentencias dictadas por la jurisdicción ordinaria. Para la Iglesia, su caso se convertía en parangón y providencial lección de moral. *El Caso* consiguió una de sus mayores tiradas, unos 400 000 ejemplares (Franco, 2004, p. 27), dando a conocer tan ilustre y ejemplar suceso. Gracias a estos acontecimientos y a su política editorial, el semanario de Eugenio

Suárez superaba con creces, en los años cincuenta, a la televisión. Su lectorado era entonces cinco veces mayor que el número de telespectadores de TVE (el parque de receptores era apenas de unos cuantos miles). Su red de distribución llegaba ya además regularmente a todos los rincones de la península, mientras que las ondas hertzianas de la televisión no consiguieron cubrir la totalidad del territorio nacional hasta mediados de los años setenta –e incluso 1982, en lo que concierne la segunda cadena–. Prácticamente hasta el final del franquismo, el referente y principal fuente popular en materia criminal fue *El Caso* y no la pequeña pantalla, que sólo jugó este papel de forma muy esporádica y lúdica –como ya hemos tenido ocasión de demostrarlo– para las clases pudientes y más cultas.

En la España franquista, la representación gráfica y el relato criminal siguieron llegando a la inmensa mayoría de los ciudadanos de la misma manera en que lo habían hecho en el siglo diecinueve. La televisión no modificó sustancialmente este modo de transmisión, ni por lo tanto la representatividad y presencia de la criminalidad en la sociedad española y en su imaginario colectivo. Sin embargo tampoco este prolongado uso decimonónico enriqueció la cultura del momento o contribuyó a homogeneizar la percepción de la “norma”, como lo aventura Dominique Kalifa en la introducción de su excelente estudio sobre *Crime et culture au XIXe siècle*:

[La] présence du crime entretient [...] d'étroites relations à la culture. Ne serait-ce d'abord qu'en raison de cette multitude d'objets et de pratiques culturelles que les affaires criminelles n'ont cessé d'engendrer. Livres, journaux, fascicules, chansons, pièces de théâtre, affiches, films, etc., ont de longue date adossé aux réalités criminelles une large part de leur répertoire. Celui-ci permet bien sûr de donner au crime accès et visibilité sociale, mais il contribue aussi à diffuser un imaginaire homogène de la norme, des perceptions communes et partagées du tolérable et de l'intolérable (Kalifa, 2005, p. 10).

Es más, crímenes tan sonados como los de Jarabo, los de la envenenadora de Valencia en 1959 o la veintena de los cometidos por “El Arropiero” en 1964, no fueron llevados a la pequeña pantalla, ni dieron lugar a ficción alguna, hasta mediados de los años ochenta. Durante todos estos años, la popularidad y capacidad evocativa de estos hechos delictivos pasaron totalmente desapercibidas a la naciente industria audiovisual española, pese al éxito que iban registrando al mismo tiempo las series criminales extranjeras. Esta larga impermeabilidad es tanto más sorprendente que –como ya se ha dicho– la censura no parece haberse interesado particularmente por este género, y que

es justamente el momento en el que se adopta como modelo de desarrollo televisivo el parangón americano, basado en la dinámica audiencia-publicidad como fuente principal de financiación.

La paradoja tiene por lo tanto visos de tener un origen meramente cultural. La novela, el teatro y el cine españoles de los que se nutre casi exclusivamente la ficción televisiva, hasta bien entrado los años ochenta, carecen de tradición policíaca. La literatura decimonónica y de principios del siglo XX, que es la principal fuente de inspiración de los seriales, telenovelas y otros telefilmes, es la que sin duda más adolece de esta merma:

[...] el buscar en la literatura española una tradición de este género [policíaco] en sentido estricto ha resultado, hasta hace muy poco tiempo, una empresa abocada al fracaso. Los contados casos que se podrán encontrar como, Pardo Bazán, Joaquín Belda o Mario Lacruz, aparecen aislados unos de otros, más directamente relacionados con la tradición del género en Europa y Norteamérica, que con el resto de la producción literaria española, surgiendo más como anómalas excepciones que integrados en una corriente literaria (Colmeiro, 1994, p. 89).

Por su parte, el teatro, que diera lugar a uno de los espacios más genuinos y longevos de la televisión española, “los dramáticos”, tan sólo afloró el género policíaco tardíamente y gracias a las traducciones, adaptaciones, cuando no al plagio de obras extranjeras. Pero sin que este contacto con las fuentes primeras del género (fruto de una demanda real) recalase lo suficiente en la dramaturgia nacional para inspirar una corriente propia, pese al éxito cosechado por compañías como la de Enrique Rambal que se especializaran en su representación en el primer tercio del siglo XX¹⁰. Falto de este arraigo, el teatro policíaco no pudo, contrariamente a otros géneros dramáticos coetáneos –pero bastante menos populares, como el moralista drama burgués benaventino–, traspasar la barrera mediática. La preponderancia que la televisión franquista otorgó a la tradición y el enraizamiento cultural de los géneros a la hora de producir sus propios contenidos sobre cualquier otro criterio –incluido sorprendentemente el de la popularidad– favoreció no sólo el éxito de la producciones extranjeras (inclusive las de peor calidad), sino también el hecho de que el telespectador identificara rápidamente lo foráneo con lo moderno (aunque no lo fuera en realidad) y

¹⁰ Ricci, Evelyne, "Du sang sur scène : le théâtre criminel en Espagne (1912-1918)", ver artículo en este volumen.

se fuese desligando de los “espacios dramáticos” conforme la televisión ganaba audiencia. Por muy televisada que fuera una obra teatral sin occiso, ni su correlativo suspense, no podía ser ni moderna, ni atractiva para la inmensa mayoría de los “teleadictos”¹¹ de los últimos decenios del siglo pasado. La ausencia de un repertorio dramático policíaco nacional pesó sin duda alguna sobre la progresiva desafección de los telespectadores por el teatro y desde luego, más aún sobre la escueta presencia del crimen en la pequeña pantalla que la desidia con la que el cine también trato este tema.

Si escasas fueron las películas que antes de los años cincuenta se pueden incluir en el género “negro”, las que lo cultivaron en los sesenta, como *A tiro limpio* (1963) de Francisco Pérez-Dolz o *Crimen de doble filo* (1965) de José Luis Borau, tuvieron una difusión tan confidencial que no pudieron satisfacer las exigencias de audiencia requeridas por la televisión, ni influenciar o siquiera mínimamente interesar –parece– la nueva generación de realizadores que junto al propio Borau, hacía sus pinitos en televisión. De entre la apretada nómina¹² de los que pasaron por TVE antes de recabar en la industria cinematográfica, tan sólo Pilar Miró, con su ya culto *Crimen de Cuenca* (1979), José Luis Garci con su “thriller” clásico *El Crack* (1980) y Narciso Ibáñez Serrador, cuyas dos únicas incursiones en el universo fílmico (*La residencia*, premio a la mejor película, Taormina 1976) y *¿Quién puede matar a un niño?*, segundo premio a la mejor película, Avoriaz 1976) pertenecen al género “negro”, incurrieron en la ficción criminal.

Como en el caso del teatro, no se puede achacar la falta de producciones sobre este tema al desinterés del público. Aunque los largometrajes de Pérez-Dolz y Borau pasaron en su día prácticamente desapercibidos –por culpa, en buena parte, de la distribuidora–, tanto el de la futura directora del ente público, como el del futuro director oscarizado, consiguieron un más que honroso éxito de taquilla. La desidia en este caso parece obedecer tanto a las carencias del entorno cultural en el que se formó esta generación –y a los que ya hemos hecho alusión– como al desinterés, cuando no el desprecio con el que muchos de estos cineastas acometieron su quehacer televisivo y para los cuales : “[...] el trabajo en el medio no iba con ellos y era tan sólo una etapa alimenticia de

¹¹ Título de uno de los principales ensayos sobre público televisivo escrito bajo el franquismo, in Rodríguez Méndez, José M^a, *Los Teleadictos*, Barcelona, Estela, 1971.

¹² Y en la que cabe destacar a figuras tan relevantes de la filmografía española como Mario Camus, Fernando Fernán Gómez, Iván Zulueta, Jaime Chávarri, Jorge Grau, Alfonso Ungría, entre otras.

transición hacia la industria del cine” (Palacio, 2005, p. 87). Con la notable excepción de Ibáñez Serrador, quien introdujera el suspense y el misterio en la ficción televisiva, el resto de los realizadores reservó por lo general, los destellos de su creatividad y originalidad a su obra cinematográfica pura. La falta de huellas realmente visibles e identificables de la representación del crimen en la pequeña pantalla refleja ante todo una de las más soterradas tradiciones de la cultura española contemporánea.

Partiendo de la premisa de que “la historia de un país, es la historia de sus crímenes”, el periodista y realizador Pedro Costa intentó poner fin a ese vacío, lanzando, a partir de 1984 y por TVE 1, la serie la *Huella del crimen* (Cristóbal, 1984, p. 26). Y este parece haber sido su principal empeño a lo largo de las tres temporadas en que ha estado en antena, alternando recreaciones de crímenes antiguos, como el de la calle Fuencarral de 1888 y el del capitán Sánchez en 1913, con el de otros muchos más recientes entre los que cabe destacar –durante la primera temporada (1985)–, el de José María Jarabo en 1958, el del llamado de las envenenadoras de Valencia (1959), o el más reciente de Velate, perpetrado en 1973. Esta tónica continúa en la siguiente entrega que tiene lugar a principios de los años 1990 y en la que al lado de los asesinatos de Carmen Broto de 1949 y el de los amantes de Perpiñán en 1971, el antiguo cronista de *El Caso*, propone a los telespectadores las representaciones del de Don Benito de 1902 y del expreso de Andalucía, basado en el sangriento asalto sufrido por este tren en 1924. Sin embargo, esta puesta en perspectiva de los homicidios más sonados de ayer y de hoy, sobre la que *El Caso* había fraguado su éxito, distó de mucho de dar los mismos resultados en televisión y la tercera entrega de la serie se demoró hasta el año 2009. Esta vez y tras un alentador 13,5 % de audiencia, conseguido por el capítulo de apertura dedicado al crimen de los Marqueses de Urquijo¹³, el serial se focalizó en la docuficcionalización de homicidios, ya en su día objetos del *infoentertainment*. *El secuestro de Anabel* que reproduce el secuestro y el posterior asesinato de la joven Anabel Segura en 1993, superó los tres millones seiscientos mil telespectadores, elevando el récord de audiencia de la serie a un –nada despreciable– 18,1% del *share*¹⁴, del que no quedaría lejos el

¹³ “Audiencias con el culo al aire” in www.formula.tv.com/series/. Consultado el 18/06/14.

¹⁴ “El secuestro de Anabel y lo nuevo de “CSI” se reparten la noche”, in ” in www.formula.tv.com/series/. Consultado el 18/06/14.

siguiente y último número de la serie, *El asesino dentro del círculo*, dedicado al caso del asesino en serie Joaquín Ferrándiz Ventura¹⁵. Para entonces, la representación televisiva del crimen había quedado reducida a la inmediata, despiadada y rentabilísima satisfacción de la morbosidad colectiva. Pasaba –casi sin pausa– de una discreta e incómoda existencia, a tronar en los *rankings* de la telebasura.

BIBLIOGRAFÍA

- COLMEIRO, José F., 1994, *La novela policíaca española. Teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos.
- CRISTOBAL, Ramiro, 1984, “La huella del crimen. La otra historia de España”, *Teleradio* n° 1394, 23 de noviembre, Madrid.
- DURAN FROIX, Jean-Stéphane, 2009, *La télévision espagnole, un contre-modèle?*, Paris, Ophrys.
- FRANCO, Marie, 2004, *Le sang et la vertu. Faits divers et franquisme, dix ans de la revue El Caso (1952-1962)*, Madrid, Casa de Velázquez.
- KALIFA, Dominique, 2005, *Crime et culture au XIXe siècle*, Paris, Perrin.
- PALACIO, Manuel, 2005, *Historia de la televisión en España*, Barcelona, Gedisa.
- PÉREZ ABELLÁN, Francisco, 1998, *Crónica de la España negra, los 50 crímenes más famosos*, Espasa Calpe, colección España hoy, Madrid.
- RICCI, Evelyne, 2014, *Du sang sur scène : le théâtre criminel en Espagne (1912-1918)*, Voir dans ce même volume, in Collection “Les travaux du CREC en ligne” n°8, ISSN 1773-0023.

¹⁵ La relación televisiva de los cinco homicidios de mujeres perpetrados por este asesino en serie de Castellón entre 1995 y 1996, alcanzó un 16% de la cuota de pantalla.