

*Líneas – revue interdisciplinaires d'études
hispaniques*

1 | 2011

Pouvoirs et écritures. L'Autre en question
dans l'ère hispanique : xv^e-xviii^e siècles

Avant-propos

Isabel IBÁÑEZ

Université de Pau et des Pays de l'Adour



Cet ensemble de travaux se propose de cerner comment l'écriture (de fiction ou non) entre en relation avec les stratégies « du » Pouvoir ou « de » Pouvoir en matière de construction d'identité ou, au contraire, d'altérité. Les domaines d'étude sont littéraires (théâtre, prose narrative, poésie, ouvrages didactiques...) ou civilisationnels, au sens large du terme. La période choisie se structure autour du « double » Siècle d'or espagnol constitutif du « noyau dur » de l'identité hispanique, pour des raisons historiques, idéologiques et politiques. Elle inclut donc son « avant », le xv^e siècle, où d'autres destins sont encore possibles pour la péninsule, et son « après », le xvii^e siècle, qui peine à gérer et à dépasser cet encombrant héritage « identitaire ».

Ainsi le théâtre religieux du xv^e siècle exprime-t-il la croyance de principe dans le pouvoir intégrateur de la Religion (étymologiquement, le « lien » qui soude une communauté humaine), même dans le cas de cette altérité maximale que représente le juif déicide et sacrilège (Sébastien Riguët, Université de Pau et des Pays de l'Adour). Il n'en va plus de même à l'ère de la modernité, comme le montre l'étude des *comedias de batallas* (Luc Capique, Isabel Ibáñez, Marielle Nicolas, Université de Pau et des Pays de l'Adour), qui mettent en scène la gloire de l'UN catholique, monarchique, castillan et identitaire.

À la même période, c'est autour de cette identité que, lors de catastrophes épidémiologiques telle la peste, Gavalda, dominicain médecin des âmes autant que des corps, propose de réorganiser le corps social attaqué par cette altérité fondamentale qu'est la maladie (Nathalie Peyrebonne, Université de La Sorbonne Nouvelle, Paris 3). D'ailleurs, ne s'agit-il pas de la même entreprise de transformation morale – ou de son symétrique, la subversion morale – que proposent et la prose didactique et la picaresque, que ce soit, comme dans le premier cas, pour trouver une issue à la crise que connaît l'Espagne de Philippe IV (Blandine Daguerre, Université de Pau et des Pays de l'Adour) ou, comme dans le second cas, pour quitter ce territoire de l'altérité par excellence qu'est la marginalité et occuper l'espace central de l'Autre à défaut de devenir l'Autre ? (Cécile Bertin, Université des Antilles et de la Guyane).

Pendant ce temps, sous d'autres latitudes, la connaissance de l'Autre – l'indien, sa(es) société(s), sa langue – est un moyen efficace de domination progressive en vue de son assimilation par l'identité colonisatrice (Elvezio Canónica, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, Nejma Kermele, Université de Pau et des Pays de l'Adour).

Le xviii^e siècle, qui héritera de ces crises non-résolues, tentera également de gérer ce legs littéraire, culturel, et sociologique que fut le florissant théâtre commercial auriséculaire en prétendant le faire devenir « Autre ». Ainsi les *ilustrados* tentèrent-ils d'imposer un nouveau théâtre plus « moral », plus conforme – sur le plan éthique et esthétique – à la nouvelle identité qu'ils désiraient construire pour leur pays. Mais leur entreprise se heurta au goût du public fortement enraciné dans la tradition auriséculaire, obtenant pour seul résultat une scission entre un public populaire ou « traditionaliste » assumant une mythique identité hispanique et un public « éclairé » mais superposé au corps social comme un élément étranger, comme un Autre (Christian Peytavy, Université de Pau et des Pays de l'Adour).

À propos de l'itinérance picaresque : devenir Autre ? Devenir l'Autre ?

*A propósito de la itinerancia picaresca:
¿volverse Otro? ¿Convertirse en el Otro?*

Cécile BERTIN-ÉLISABETH

Université des Antilles et de la Guyane

La littérature picaresque attire l'attention par l'évocation de multiples déplacements dont la répétition semble exprimer une certaine quête entre identité et altérité. C'est pourquoi il importe de s'interroger : ces vagabondages erratiques sont-ils l'expression d'une recherche de simple amélioration d'une situation sociopolitique ou s'agit-il de la mise exergue de la stratégie subversive – même si c'est de façon utopique par l'expression d'un désir non encore réalisé – de marginaux qui aspirent à occuper le centre de la société ?

Mots-clés : genre picaresque, altérité, vagabondage, utopie, subversion

Domaine : littérature, Espagne

La picaresca evoca múltiples desplazamientos cuya repetición llama la atención y parece expresar cierta búsqueda entre identidad y alteridad. Por eso, cabe interrogarse : ¿Serán dichos vagabundeos erráticos la expresión de una búsqueda de un mero mejoramiento socio-político o revelan la estrategia subversiva – aunque sea de modo utópico por ser un deseo no realizado todavía – de marginales que desean ocupar el centro de la sociedad ?

palabras clave: picaresca, alteridad, vagabundeo, utopia, subversión



Jean-Claude Berchet affirme l'existence d'une relation homologique entre voyage, écriture et lecture¹. Si l'on considère alors que la littérature n'est jamais que récit de voyage, il importe d'en explorer les multiples facettes, par exemple celle de l'errance. Peut-on parler dans ce cas de « voyage » proprement dit ? Assurément, tous les voyages n'ont pas les mêmes intentions, d'où l'importance à accorder au projet des auteurs et cela à travers le pacte énonciatif du paratexte notamment. On pourrait de ce fait se demander si l'*homo viator*, l'homme pèlerin en route vers des chemins d'éternité et le picaresque partagent la même métaphysique de l'espérance ?

Le chevalier errant est déjà présenté par Paul Zumthor comme une figure laïcisée de l'*homo viator*² qui invite au dépassement de soi et au dévouement. Toutefois, un chevalier recouvre officiellement à la fin de son itinéraire son statut tandis qu'un picaresque se voit refusé, après de multiples déplacements (horizontaux), toute élévation sociale (verticale) pérenne. La marche picaresque ne relèverait-elle pas de ce fait d'une démarche « activiste », de revendication lui assurant de remplir l'espace réel dont la chevalerie s'était retirée ?

Autrement dit, quelle est la fonction de l'espace dans les récits picaresques et quel sens donner à cet espace picaresque ? On postule en effet que le choix d'un lieu ne saurait être neutre, entre centre et marges politiques et sociales. Interroger les oppositions : horizontalité/verticalité, fermeture/ouverture, marge/centre permettrait en conséquence de mieux comprendre les modes de fonctionnement de la dynamique picaresque, de synthétiser les jeux d'espaces en mouvement propres à ces récits. Car, partir, n'est-ce pas avant tout l'expression d'une quête, entre identité et altérité ? Si donc partir c'est chercher quelque chose, la place de l'imaginaire ne saurait être éludée, même dans des récits considérés comme réalistes. Déjà dans l'*Odyssée*, Homère mêlait éléments du réel et du merveilleux pour un voyage en fin de compte initiatique où la recherche de soi est primordiale. Entre départ, épreuve et rétablissement, il est de coutume de considérer qu'un voyage modifie l'être qui l'entreprend. Cependant, le picaresque ne semble guère changer, si ce n'est d'un point de vue purement externe et non de façon durable – au travers de métamorphoses vestimentaires et onomastiques³. Ou faudrait-il rechercher dès lors l'idée de soif de changement liée à tout déplacement ? En somme, le picaresque cherche-t-il à devenir autre ou à devenir l'Autre ? Quoi qu'il en soit, non (encore...) réalisé, mais transcrit par un vagabondage erratique que l'on qualifiera d'itinérance, ce désir de changement ne relèverait-il pas en fin de compte d'une certaine forme d'utopie ?

Du vagabondage erratique du picaresque ou la transcription d'une quête sociale : devenir Autre ?

Il importe de rappeler d'entrée de jeu que l'errance convoque pour le moins deux aspects distincts, du fait même de sa double étymologie. *Errare*, à savoir aller d'un côté et de l'autre, au hasard, à l'aventure, induit l'idée de vagabondage tout autant que d'égarements, d'errements, et d'écart quant à la vérité. L'errant peut en conséquence être perçu à la fois comme un vagabond et un pécheur, comme une source de danger pour l'ordre, un déviant en somme. En revanche, le bas-latin *iterare* induit l'absence d'attache particulière et sous-entend l'idée de voyage réalisé

1 Jean-Claude Berchet, « La préface des récits de voyage au XIX^e siècle », dans György Tverdota (dir.), *Écrire le voyage*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1994. Ainsi, comme le rappelle Roland Barthes en revenant sur le processus de fabrication textuelle, le sens d'un texte dépend à la fois de celui qui l'écrit et de celui qui le lit. Il s'agit d'une production commune de sens qui induit une dynamique particulière.

2 Paul Zumthor, *La mesure du monde : Représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1993, p. 206.

3 Voir Cécile Bertin, « Les changements symboliques de noms et de vêtements de Pablos ou le rejet de toute apparence subversive », *Les langues néo-latines*, décembre 2006, t. IV, p. 41-58.

au hasard, en apparence sans véritable but ; soit alors la quête de ce qu'Alexandre Laumonier qualifie de « lieu acceptable ». Quoi qu'il en soit, ce mouvement convoque indéniablement l'idée d'errance, résolument moderne puisque « le problème du lieu n'a pu se poser réellement qu'avec la naissance et la reconnaissance de la notion de Sujet »⁴. L'errance qui n'est ni un voyage ni une promenade entre l'ailleurs et le « là », démontre que pour le picaresque tous les lieux ne se valent pas. Le picaresque franchit des frontières géographiques – Estebanillo González le fait à l'envi –, mais franchit-il pour autant celles de la différence sociale ? On touche là à l'épineux problème de l'identité. Et Alexandre Laumonier d'affirmer : « On peut [...] étudier la naissance du roman moderne au regard du personnage errant, personnage désormais doué d'une conscience propre, conscience qui va le jeter dans le monde en état d'errance »⁵.

Il ressort pour le moins que l'errance se distingue du voyage traditionnel par son absence de retour (programmé), même si elle peut avoir une fin. Toutefois, tout voyage initiatique ne s'apparente-t-il pas à une errance ? On peut en effet considérer que pour certaines errances l'objectif n'est pas de se perdre, mais de se (re)trouver⁶.

Il semble que les récits picaresques puissent apparaître comme les véhicules d'une poétique particulière du lieu, d'une démarche novatrice non innéiste, d'une dynamique contre l'immobilisme sociopolitique. Comment ne pas penser de ce fait à l'affirmation de Paul Zumthor : « Globalement, une "littérature" constitue la projection imaginaire de l'espace social »⁷. Toute « oeuvre » (et sans doute encore plus tout « genre », si tant est que l'on veuille bien utiliser ce terme face à l'émergence de récits picaresques présentant tant de points communs) serait l'émanation d'un discours social et en quelque sorte de l'« espace social » environnant. Ainsi, pour Pierre Bourdieu, afin d'appréhender tout phénomène social, il s'avère nécessaire d'en connaître les circonstances et le lieu de production. Anne Gilbert confirme ce point de vue : « derrière le concept d'espace social se profilent les rapports sociaux, les pouvoirs qui les organisent », ajoutant que l'espace social est un révélateur des tensions entre les acteurs sociaux, dans leur pratique de l'espace, dans l'idéologie qui les guide⁸. Telle ou telle forme de relation à l'espace équivaldrait en conséquence à une transcription d'un certain type de lien avec ou contre le pouvoir en place. On comprend ainsi mieux pourquoi le picaresque se meut tant dans l'espace péninsulaire et/ou dans celui de l'empire espagnol, comme s'il cherchait à y adjoindre sa propre mesure.

Alors que l'homme médiéval et les héros chevaleresques étaient inscrits dans le sol, les héros picaresques, par le biais de leurs incessants déplacements sans réussite finale, inaugurent d'autres valeurs, hors-sol, pour des gueux qui ne tirent d'ailleurs pas leur nom d'une terre spécifique⁹, à la différence des nobles chevaliers. Les picaresques ne sont-ils pas de ce fait des héros de la marge, en tension avec le centre en cette époque de pouvoir théocratique ? De fait, aborder la thématique de la marge revient à convoquer l'idée de centre. La notion de marge renvoie à celle de marginalité selon une logique binaire qui l'oppose au centre, le héros étant traditionnellement et de façon

4 Alexandre Laumonier, « L'errance et la pensée du milieu », *Magazine littéraire-L'errance de Cervantès aux écrivains voyageurs*, n° 353, avril 1997, p. 20.

5 *Ibid.*, p. 22.

6 Pour différents sens de l'errance, voir par exemple Dominique Berthet, « Errances », *Recherches en esthétique*, n° 9, 2003.

7 Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 363.

8 Anne Gilbert (1986), citée par Guy Di Méo, *Géographie sociale et territoires*, Paris, Nathan-Université, 1998, p. 33.

9 Voir Cécile Bertin, *Le picaresque : entre identité et variation*, Fort-de-France, CRDP-Martinique, 2007, chapitre 1.

quasi tautologique une figure du centre. On rappellera que le terme « marge » vient du grec *margos*, aux sens liés à l'excès : fou, orgueilleux, libertin. Choisir d'écrire dans la marge et d'écrire la marge renvoie à une démarche d'opposition idéologique que transcrit la dynamique erratique des vagabondages picaresques.

En effet, l'errance conduit vers l'ailleurs, lequel est doté d'une dimension de rêve en une aspiration à un autre lieu. Soit un jeu de va-et-vient propre à un imaginaire de l'ailleurs qui joue de la réversibilité entre deux pôles et vise à l'ébranlement. Ce désir d'ailleurs se fonde contre l'Autre tout en y faisant exister sa propre altérité. Ce projet de transformation à l'aune d'un désir de mieux-être sous-tend un rôle politique de l'auteur qui témoigne, ainsi que l'on peut croire, ici et maintenant, à l'efficiencia de l'ailleurs. Mais pour que le rêve de l'ailleurs acquière réellement une dimension corrosive, voire subversive, pour qu'il dépasse l'indétermination, n'est-il pas nécessaire d'y adjoindre la dimension d'une utopie, celle de l'éventualité d'un contre-investissement des possibilités désirantes d'une société classique bloquée, celle du désir d'élévation sociale ?

Deux termes, « horizontalité » et « verticalité », usités autant en géographie qu'en géométrie, sont assurément convoqués pour évoquer les déplacements de personnages dans l'espace de la narration. Toutefois, ils peuvent avoir des sens différents. Le picaro quitte la maison familiale comme mu par une force, mais s'expulse-t-il seul ou est-il expulsé par quelque chose ? Quoi qu'il en soit, il importe de relever que le passage hors de soi donne naissance au récit et se développe selon une dynamique centripète (cas du *Buscón* à qui Quevedo ne veut laisser aucune issue) ou centrifuge (avec un salut possible, à l'instar de Guzmán qui affirme dès le 1er chapitre le rejet du déterminisme en assurant qu'il ne paiera pas pour les fautes de son père)¹⁰. La lecture et relecture innéiste qu'événementielle n'empêcha pourtant en rien le succès du genre picaresque que l'on a choisi de qualifier de genre rhizomique¹¹, c'est-à-dire à entrées multiples, se présentant comme carte et non pas comme calque, ainsi que l'ont démontré G. Deleuze et F. Guattari¹².

Il est d'usage d'attribuer à la dimension verticale une hiérarchie des êtres, entre élévation vers Dieu et chute. Or, le picaro connaît de constantes chutes et par là même des dessaisissements qui le renvoient au monde vil de ses origines. Autrement dit, l'on retrouve dans ces récits une verticalité dynamique et il y a « verticalisation » de l'espace social. Cependant, dans les récits picaresques, peut-on parler d'un centre générateur absolu puisque l'on croit déceler un certain désir de réorganisation des dimensions constitutives de la société, un espoir de recentrage ?

En règle générale, le picaro est présenté s'élançant sur une voie où il tente d'être à lui-même son propre code, son propre centre, visant à assumer la position qu'occupe originellement l'Autre. L'Autre le vouait à la distance, il convertit cette distance subie en une distance agie. Cela concourt à faire comprendre qu'il n'y a pas de dimension autonome de l'espace (émotionnel), lequel témoigne toujours d'une peur (ou d'une autre émotion) de l'Autre ou pour l'Autre. En somme, un rapport intersubjectif motive d'emblée l'échec à venir de tentatives qui ne peuvent, dès lors, être qu'utopiques.

10 Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, éd. de José María Micó, Madrid, Cátedra, 1994, I, I, 1, p. 130 : « *no purgará las culpas de suspadres* ».

11 Voir Cécile Bertin, « Mémoire et récits picaresques espagnols : de la création continuée du Lazarillo ou le modèle rhizomique », dans Marie-Sol Ortola, Marie Roig-Miranda (dir.), *Mémoire-Récit-Histoire 1. Actes du colloque organisé par ROMANIA (Nancy, 2005)*, Nancy, université de Nancy 2, 2007, p. 179-198.

12 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 20.

C'est pourquoi la hantise de l'enfermement¹³ ou, du moins, la dialectique de l'ouvert et du fermé semble motiver le genre picaresque. L'on retrouve cette crainte à la fois sur le mode géographique, social, religieux et idéologique, notamment à travers l'importance accordée dans ces récits aux espaces fermés, lieux d'immobilisme, voire de mort pour ces protagonistes qui se définissent par le mouvement. Carcélares ou non, ces espaces fermés mettent en valeur les chutes – physiques et symboliques – des picaros. L'on peut y adjoindre la prison du corps à laquelle ces héros de la marge s'évertuent d'échapper par le recours à des travestissements vestimentaires, enveloppes textiles, qualifiées par Monique Michaud de « sauf-conduit social »¹⁴. Ces enfermements narratifs peuvent faire écho à des enfermements réels vécus par les auteurs de ces récits, le meilleur exemple à cet égard étant sans nul doute celui de Mateo Alemán dont le père était médecin de la prison royale de Séville et qui eut lui-même maille à partir avec la Justice.

Sans doute a-t-on une si grande importance de l'espace dans ces récits et une mise en exergue d'une hantise de l'enfermement parce que le picaro est en recherche d'identité, laquelle s'enracine dans son passé sans s'y limiter toutefois. Oublier les limites de l'espace revient à se dessaisir d'une identité mal perçue par le centre. Le picaro n'accède pas, pour autant, à l'autonomie, laquelle exige un renoncement à ces biens matériels qui l'attirent, même s'il ne veut plus reconnaître la prévalence de l'Autre, du « centré » officiel. Le picaro reste du côté des biens du monde et n'engage guère son âme vers Dieu, comme voudrait l'y pousser le modèle développé par Mateo Alemán pour accéder à la question de sa propre vérité.

Claude-Gilbert Dubois montre combien cette notion de monde fermé, inséparable de l'idée de perfection, est à rapprocher de toute utopie ainsi que de la notion de monde centré¹⁵. En réalité, les paires disjonctives centre/vs/marge, horizontalité/vs/verticalité, fermeture/vs/ouverture, voilement/vs/dévoilement, constituent autant de jeux d'apparence développés au cours des déplacements des picaros, la route étant, *stricto sensu*, comme le suggère l'étymologie, la méthode du picaro dans l'espace social. Il ressort dès lors combien l'espace picaresque est travaillé en tant que métaphore sociale.

En effet, l'existence humaine se voit souvent métaphorisée par des images spatiales, notamment par celle du chemin parcouru et cette image d'une progression spatiale (horizontale) s'oppose aux freins de l'élévation sociale (verticale). Dans un roman d'apprentissage, le protagoniste (c'est-à-dire le Sujet) se voit transformé, une fois revenu de ses erreurs. Néanmoins, si le picaro reconnaît notamment dans le *Guzmán* ses errements moraux, il n'en rejette pas pour autant ses efforts pour être accepté comme quelqu'un d'autre. Ce n'est pas à la fin de ces récits que le picaro comprend qui il est ; il le sait très clairement dès l'*incipit*, lequel se construit justement sur cet apparent effort d'éloignement des origines qui est, à notre sens, effort de faire accepter une possible reconnaissance, quelles que soient ses origines. On rappellera à cet égard le leitmotiv de ces récits depuis le *Lazarillo* qui se fonde sur le désir de « se joindre aux gens de bien »¹⁶, ce que

13 Voir Cécile Bertin, « La littérature picaresque ou la hantise de l'enfermement : l'exemple du *Guzmán* au regard du *Buscón* », dans Philippe Meunier, Edgard Samper (dir), *Mélanges en hommage à Jacques Soubeyroux*, Saint-Etienne, Éditions du CELEC, université de Saint-Etienne, 2008, p. 49-77.

14 Monique Michaud, *Mateo Alemán, moraliste chrétien : de l'apologue picaresque à l'apologétique tridentine*, Paris, Aux amateurs de livres, 1987, p. 262.

15 Claude-Gilbert Dubois, *Problèmes de l'utopie*, Paris, Minard (Archives des Lettres Modernes), n° 85, 1^{er} trimestre 1968, p. 18.

16 *Lazarillo de Tormes*, éd. de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1998, p. 15 et p. 133 : « arrimarse a los buenos ».

Pablos reformule de la façon suivante : « Moi, qui eus toujours dès mon enfance des sentiments de gentilhomme ».¹⁷

Ces déplacements correspondent-ils alors à une « quête », et quelle en est la nature ? De fait, les espaces traversés ne sont pas des signes visibles de l'évolution du personnage picaresque puisque celui-ci ne change pas dans ses aspirations sociales, même s'il peut y avoir conversion religieuse. On déboucherait alors sur une sorte de circularité stérile s'il n'y avait pas de projet attendant, d'utopie en somme. La surcharge grandissante des espaces entre le *Lazarillo* et *Estebanillo González* évoquerait par conséquent l'enlisement, l'échec. Il paraît significatif que les rares descriptions de villes ou de paysages, étonnamment absentes pour un type de littérature que d'aucuns qualifient de réaliste, soient topiques. L'apprentissage du picaresque est en fin de compte centré sur la reconnaissance sociale, la valeur primordiale étant accordée à l'être humain et non aux paysages qui n'ont pas d'influence sur le picaresque, bien que ce dernier soit conscient que son lieu de survie reste urbain.

Il ne saurait exister d'espace en dehors du temps – les travaux d'Einstein l'ont démontré – et toute description de l'espace-temps passe par un système de représentation, lui-même tributaire de celui qui le propose, d'un individu en prise avec son contexte sociopolitique, si l'on en croit les propos d'Amelia Sanz : « l'espace est devenu subjectif, il n'existe qu'à travers la perception que l'individu en a »¹⁸. De même Paul Ricoeur indique-t-il clairement que l'idéologie paraît liée à la nécessité pour tout groupe de se donner une image de lui-même, de se représenter au sens théâtral du mot, c'est-à-dire de se mettre en jeu et en scène¹⁹. Il y aurait donc une « mise en scène » de l'espace, tributaire des modèles idéologiques retenus, les représentations permettant alors de « mesurer » l'espace, de lui trouver une lisibilité²⁰.

Tout lieu paraît donc à la fois chargé d'un passé et est doté d'une réserve d'imaginaire. L'espace et ce qu'il représente induit en conséquence une action, ce que synthétise Gaston Bachelard en affirmant que l'espace appelle l'action²¹. Le picaresque s'élancerait en définitive sur les routes et les mers pour tenter de dominer un espace vital, plus social que géographique. Et Mikhaïl Bakhtine de confirmer : « Dans le roman, l'homme peut agir non moins que dans le drame ou l'épopée, mais son action a toujours un éclairage idéologique, elle est toujours associée au discours (même virtuel), à un motif idéologique, et occupe une position sociale idéologique définie [...] »²².

L'on a de surcroît un protagoniste qui tend à s'individualiser, ce qui constitue une nouveauté. L'on assiste au surgissement d'une conscience qui veut s'exprimer dans un espace ouvert. Or, quitter un lieu revient à prendre ses distances quant à lui et par rapport à ce qu'il représente. Tout voyageur ne poursuit-il pas une quête dont l'aspect géographique n'est que la partie émergée d'une recherche plus profonde ? De surcroît, de ces itinérances découlent d'emblée une marginalisation, porteuse de sens au travers d'une esthétique de la mouvance qui exprime

17 Francisco de Quevedo, *El Buscón*, éd. de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1995, p. 100 : « Yo, que siempre tuve pensamientos de caballero desde chiquito ».

18 Amelia Sanz, « Lire l'espace contemporain », *Lire l'espace*, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, 1994, p. 9.

19 Paul Ricoeur, *Essais d'herméneutique 2 : du texte à l'action*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1986.

20 Paul Ricoeur (*Temps et récit III : Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985), rappelle que le travail de l'écrivain est de « refigurer » l'expérience que l'on peut avoir de quelque chose.

21 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* (1957), Paris, PUF, 1998.

22 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (1975), Paris, Gallimard (Tel), 1978, p. 154.

une philosophie de l'existence. N'est-ce pas pour les picares s'ériger en victime et, par là même, remettre en cause non pas le fonctionnement complet de la société, mais la répartition des rôles entre centre et marge ?

Nous rappellerons que dans le haut Moyen Âge, les bourgs s'étaient peu à peu dégagés de l'autorité seigneuriale et que l'instruction s'était répandue dans la société urbaine et bourgeoise. Et si l'on considère communément que la littérature épique ou courtoise était assez étrangère aux préoccupations des communautés urbaines d'artisans et de marchands nourris d'ambitions économiques, la littérature de type réaliste était plus conforme à l'attente de ces derniers, perceptible dans la réitération du schéma picaresque chez nombre d'auteurs. La ville, réunissant l'ensemble des catégories sociales, représente un lieu de tensions où la quête du picaresque se développe de façon idoine. Citons le *Guzmán* à cet égard : « La terre que l'homme connaît est une mère pour l'homme : je connaissais bien la ville et j'y étais connu. Je recommençai de chercher mon pain et ma vie comme devant. Je l'appelais ma vie : c'était ma mort. Il me semblait que j'étais dans mon élément »²³. José Antonio Maravall, quant à lui, présente la ville en tant qu'écosystème et que destin de tout picaresque : « Le picaresque est un personnage urbain, même de capitale et plus encore de Cour. Il ne s'agit pas de son lieu d'origine, mais de son centre d'attraction »²⁴. La ville ne se définit-elle pas de surcroît comme le lieu même des bourgeois dont, faut-il le rappeler, l'étymologie est « habitant du bourg » ? Ce groupe social à qui l'on associe l'apparition du roman put s'exprimer, en un temps donné, par le biais de la littérature picaresque. En somme, ces « bourgeois » n'ont-ils pas réussi à créer leur propre littérature avec les récits picaresques ? Il s'agit pour sûr d'un espace conflictuel, voire subversif (comme l'est déjà le roman). Or, il appert que dans la ville, lieu du conflit social, se construit une utopie, opposée à la mythologie de l'Arcadie pastorale. On retiendra cet exemple tiré du *Guzmán* qui révèle combien la ville relève du rêve utopique :

[...] Ainsi pris-je la résolution d'aller [...] à Madrid, séjour de la Cour, où tout n'était que rose et fleurs : il y avait là force Chevaliers de l'Ordre, Grands d'Espagne à foison, ducs, comtes et marquis, prélats, gens d'honneur et de qualité, et, brochant sur le tout, un Roi jeune et nouveau marié. Je me persuadai que sur ma bonne mine je croitrais en faveur et que je ne serais pas plutôt arrivé qu'on se battrait à qui m'aurait²⁵.

À la suite de Gérard Genette, qui s'est intéressé aux relations entre l'espace et la littérature, l'on retiendra l'idée d'une spatialité active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature²⁶. Qu'il s'agisse d'un « paysage » visuel ou verbal, l'on ne peut pas concevoir la perception créatrice sans participation du destinataire, car il y a combinaison de l'espace

23 Mateo Alemán, *op. cit.*, I, III, 6, p. 422 : « Y como la tierra que el hombre sabe, esa es su madre, yo sabía bien la ciudad, era conocido en ella ; comencé como antes a buscar mi vida. Vida la llamaba, siendo mi muerte. Y aquél me parecía mi centro ». Traduction de Maurice Molho, 1968, p. 307.

24 José Antonio Maravall, *La literatura picaresca desde la historia social (Siglos XVI y XVII)*, Madrid, Taurus, 1986, p. 717 : « El picaresque es un personaje de ciudad, más aún de capital, y más de Corte. No será su lugar de origen, pero sí su centro de atracción ». Dans Joseph Laurenti, « De la topografía picaresca peninsular del Siglo de Oro », *Quaderni ibero-americanos*, n° 76, Rome, Bulzoni Editore, décembre 1994) met en exergue la construction d'un discours panégyrique quant aux villes comparable aux laudis de la poésie médiévale.

25 Mateo Alemán, *op. cit.*, I, II, 1, p. 266-267 : « determiné pasar [...] a Madrid ; que estaba allí la corte, donde todo florecía, con muchos del tusón, muchos grandes, muchos titulados, muchos prelados, muchos caballeros, gente principal y, sobre todo, rey mozo recién casado. Parecióme que por mi persona y talle todos me favorecieran y allá llegado anduvieran a las puñadas haciendo diligencia sobre quién me llevara consigo ». Traduction de Maurice Molho, *op. cit.*, p. 183.

26 Gérard Genette, « La littérature et l'espace », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 44.

imaginatif du lecteur et de celui de l'auteur. De surcroît, l'espace littéraire se présente comme un feuilleté textuel parmi lequel l'on retrouve l'espace « géographique » du récit. Mais cela peut être également l'espace du texte, ce que G. Genette présente comme « la spatialité de l'écriture, la disposition atemporelle et réversible des signes, des mots, des phrases, du discours dans la simultanéité de ce qu'on nomme un texte [...] »²⁷, révélant l'importance à accorder à l'intertextualité et à l'intratextualité dans un genre picaresque qui se développe entre textes-modèles et textes-relais.

Ainsi, la métaphore sociale, entre centre, décentrement et désir d'auto-centrage peut fonctionner sous la forme littéraire des récits picaresques qui se développent en tant que récits de la Modernité selon une poétique de l'entr'ouvert, que l'on qualifiera d'herméneutique du décentrement et que l'ébullition des villes permet de mieux éclairer.

Une herméneutique du décentrement ou l'utopie de la reconnaissance et du recentrement : devenir l'Autre

Les itinérances picaresques peuvent apparaître comme une fuite en avant qui acquiert une valeur exponentielle chez Estebanillo. Il n'en reste pas moins que cette négation du statisme remet en cause les hiérarchies immuables et accompagne un changement de perspective, pour le moins une soif de recentrement déjà affichée par le choix d'une narration à la première personne du singulier. Assurément, en tant que protagoniste-narrateur, le picaresco occupe un espace de pouvoir.

Déjà chez les Grecs deux conceptions de l'espace prévalaient, l'une circulaire et l'autre verticale²⁸. La première tenait la cité comme le centre du monde, définissant un espace à valeur décroissante et allant du centre vers la périphérie. La seconde plaçait au-dessus de la Terre les Dieux et en dessous le royaume des morts. Depuis Aristote était véhiculée l'idée que plus l'on s'éloignait du centre, plus les éléments rencontrés paraissaient bizarres et vils.

Ainsi percevait-on le centre positivement²⁹, comme le lieu dominé par le pouvoir. En revanche, l'on attribuait à la périphérie la présence du chaos et de toutes les étrangetés. Tout centre était un lieu idoine pour les rencontres, notamment entre les régions inférieures et le monde terrestre, d'où le lien récurrent avec les symboles de la montagne, de l'arbre et du pilier, de sorte que le centre était également considéré comme le lieu le plus élevé. Comment ne pas penser alors au sous-titre de la seconde partie du *Guzmán : Atalaya de la vida humana* ?

La vision hiérarchique de l'espace se renforça au Moyen Âge (avec Jérusalem ou Rome comme centres), à travers une dimension désormais verticale puisque à la différence des morts grecs qui allaient tous aux enfers, les Chrétiens défunts pouvaient aller soit en enfer soit au paradis (ou encore au purgatoire). Le symbolisme du centre est ainsi analysé par Alain Milhou qui s'interroge sur l'importance de Rome à l'époque classique, en tant que ville-modèle, « centre des merveilles » et point de départ privilégié vers le « centre de l'immortalité »³⁰. Ce centralisme apparaît nettement dans les récits picaresques où la ville italienne la plus citée n'est autre que

27 *Ibid.*, p. 45.

28 Michel Serres dénonce cette géométrie de l'espace qui débouche sur un système à centre législatif.

29 Dans *Eranos-Jahrbuch*, Mircea Eliade rappelle que la conception d'un centre est une vision occidentale puisque dans les civilisations orientales il peut exister plusieurs centres.

30 Alain Milhou, « Le temps et l'espace dans le Criticón », *Bulletin Hispanique*, tome LXXXIX, 1987, no 1-4, p. 169.

Rome, véritable *umbiculus terrae*. En Espagne, l'on tendit à représenter les villes de Tolède et de Séville comme de Nouvelles Jérusalem³¹. Doit-on ne voir qu'une pure coïncidence à ce que ces cités jouent un rôle-clé dans les récits picaresques ? Séville est le plus souvent le double inversé de Jérusalem, soit une sorte de Babylone, terme d'ailleurs employé dans les récits qui retiennent ici notre attention. Terres périphériques longtemps musulmanes, l'Andalousie et Séville représentaient un risque pour le centre de la Chrétienté. Naples devait tenir le même rôle d'anti-Rome, de Babylone, dans les récits picaresques se déroulant en Italie, imposant toujours l'idée d'une périphérie pécheresse où les picaros scellaient leur sort.

Avec les avancées scientifiques de Nicolas Copernic (1543), et sous l'effet d'un basculement du géocentrisme à l'héliocentrisme, la Terre ne fut plus perçue comme le centre du monde³². L'idée d'une centralité, principe d'identité (Terre ou Soleil), fut en outre remise en cause avec Kepler (1571-1630), à travers le passage du cercle à l'ellipse, à cette image de cercle allongé, dont on ne savait dire si elle possédait un seul ou deux centres. Si les réponses divergeaient, il s'avéra qu'il n'y avait plus dès lors de cercle parfait mais des excentrismes³³ et des foyers. On assista en somme à l'émergence d'une pensée moderne, de la différence où s'engouffra notamment le genre picaresque qui développa une poétique de l'ouverture possible. De fait, l'époque d'Erasme, de Münzer, de More et de Campanella s'affirme bien comme celle de multiples décentrement : décentrement géographique avec la « découverte » du Nouveau Monde ; décentrement religieux avec le schisme entre Catholiques et Protestants ; décentrement politique avec un Empire de plus en plus contesté dans ses marges ; décentrement aussi de Dieu vers l'homme : renaissance, humanisme, insularité du Sujet... décentrement en somme subversif puisqu'il remet en cause les idéologies antérieures ; décentrement enfin en littérature avec un nouveau type de protagoniste qui dit « je » comme un nouveau foyer, émetteur d'une pensée différente. Nous rappellerons à cet égard l'influence de la Moria d'Erasme qui considère qu'il est juste qu'un personnage se loue lui-même s'il n'y a personne pour le faire à sa place.

L'on présente souvent l'espace de la Modernité comme un espace désenchanté qui n'est plus théocentré. C'est le Sujet qui se trouve au centre et non plus le problème de l'imitation, remettant en cause l'*ut pictura* poesis d'Horace. Les récits picaresques proposent dès lors une mise en scène d'une crise spatiale qui correspond à la représentation de la crise subjective vécue à cette époque. Reste à déterminer si le genre picaresque constitue une simple explicitation de ce décentrement ou s'il suggère une résolution de cette crise.

Le roman peut en effet apparaître comme un « contre-espace », une revendication en soi, choisissant par exemple la langue vernaculaire face au latin³⁴. Il s'agit donc de textes porteurs d'une revendication de « classe », déjà perceptible au Moyen Âge avec les mutations de la féodalité. Et comme, à l'époque médiévale, une personne n'existe que par le lieu de sa naissance, un protagoniste ne peut vivre que par l'espace. Ainsi, le héros épique médiéval se déplace de

31 *Ibid.*, p. 176-179.

32 Galilée, qui défendait la thèse héliocentriste, fut dénoncé à Rome en 1615. Nicolas Copernic avait exposé ses thèses en 1543 dans le *De Revolutionibus orbium coelestium*. Elles furent condamnées par l'Église en 1616. Aristarque avait déjà proposé dans l'Antiquité une théorie héliocentrique.

33 L'ellipse est dite excentrique lorsque le grand axe est vraiment plus grand ou presque circulaire ou encore si les deux axes se rapprochent de l'égalité. Voir l'interprétation de Benito Pelegrin, « Visages, virages, rivages du Baroque et rives et dérives », dans Jean-Marie Benoist (dir.), *Figures du Baroque. Actes du colloque de Cerisy*, Paris, PUF (Croisées), 1983, p. 26-28.

34 Rappelons qu'Isidore de Séville notait que le latin était inscrit sur le bois de la croix du Christ et qu'il permettait alors de dépasser l'éclatement linguistique issu de Babel.

lieu en lieu pour que son identité éclate au grand jour³⁵. Ce processus change avec le héros arthurien, identifié par un nom détaché du lieu. Sa véritable existence, celle de chevalier, repose sur l'espace parcouru, induisant un jeu d'opposition entre l'espace de la conservation et l'espace de la rénovation tout au long de sa quête. N'y aurait-il pas réélaboration de ce processus dans le genre picaresque ? Si l'on considère que la capacité d'un texte à construire des images d'espace dépend du contexte historique et culturel afférant, le picaro peut être amené à transgresser ce dernier en proposant des espaces autres.

Dans le genre picaresque l'on est confronté à la marginalisation et à l'exclusion, concepts indéniablement dotés d'une dimension spatiale³⁶ et qui renvoient à la logique du franchissement. Tout marginal se voit relégué en dehors de l'espace officiel de la conscience du groupe. Rejeté dans l'abjection, les aventures de ce personnage renvoient au traitement des *borderlines* où s'enracine la dynamique de constitution du picaro. Outre l'exclusion officielle des lépreux et des fous, les marginaux, les aveugles et autres picaros risquent l'enfermement ou le bannissement à cause de leurs méfaits. Ainsi bannit-on Guzmán pour ses exactions et les picaros cherchent-ils sans cesse à échapper à la Justice, pouvant être perçus en tant qu'allotopies³⁷.

En effet, par une transposition de cette figure rhétorique, l'on considère ce personnage comme se construisant à partir d'une rupture de l'isotopie de l'énoncé social. Il s'érigerait en figure de l'altérité ou en élément hétérogène, voire monstrueux. Or, les récits picaresques mettent en scène des protagonistes qui visent à réduire cet écart ou plus exactement à le déplacer pour ne plus se trouver en marge mais au centre. Élément allotope, le picaro constitue à la fois un ici et un ailleurs. Il est alors en même temps ce à quoi il se voit traditionnellement assimilé : un être vil, et ce à quoi il voudrait être assimilé, c'est-à-dire un être de qualité ; d'où la labilité virtuelle d'un personnage qui impose une lecture double, pour le moins non stabilisée de son identité propre.

Comment rapprocher deux choses qui n'ont *a priori* rien en commun et créer une ressemblance entre les marges et le centre ? C'est bien là que réside la « stratégie » picaresque d'extensibilité sociale, fondée sur la dissimulation. Le picaro peut, par le biais de cette subversion biaisée, se positionner dans l'horizon contextuel de l'Espagne classique. Il se situe donc dans un espace transitionnel et constitue un élément de transitivité qui fonde sa réussite sur une dialectique du montré et du caché, soustrayant son vrai « visage » – corps – (via des habits d'emprunts) aux regards de l'Autre, le centre officiel. Toutefois, cette substitution n'est jamais totale et ne parvient point à être définitive, entraînant l'instabilité inhérente à ce personnage et la difficulté à le définir. En fait, l'on pourrait reprendre une expression employée par Paul Ricoeur pour les figures poétiques et dire que le picaro se montre en se cachant³⁸. Un symbole n'a-t-il pas justement ce mode de fonctionnement ?³⁹ Alors, le picaro, symbole de qui ou de quoi ? Que nous aide-t-il à voir ? Quel sens lui donner ? Il exhibe assurément son occultation constante, laquelle participe de la curiosité herméneutique qu'il suscite. Chaque être vivant aménage son espace et

35 Au Moyen Âge, l'espace n'est pas un instrument de mesure du réel et, de ce fait, la spatialité ne peut agir comme principe d'unification des œuvres, soit une préséance du symbolique.

36 Paul Zumthor parle de « sanction spatiale », *op. cit.*, p. 156.

37 Du grec *allôtrios* : venu d'ailleurs. Voir Aristote, *Poétique*, traduction et notes de Michel Magnien, Paris, Livre de poche, coll. « Les classiques de poche », 1990, 1457 b, 7.

38 Paul Ricoeur, *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, p. 16.

39 L'une des définitions du *Robert* n'est-elle pas « Élément ou énoncé descriptif ou narratif qui est susceptible d'une double interprétation, sur le plan réaliste et sur le plan des idées » ? Voir Dictionnaire *Le petit Robert 1*, Paris, Société du Nouveau Littre, 1978, article « symbole ».

il semblerait que soient développées pour ces héros de la marge des stratégies discursives en vue d'un recentrage.

Il s'ensuit que l'on doit s'interroger et déterminer si le genre picaresque naît d'un rêve, d'une dynamique du non-lieu ((o)u-topos), d'une projection d'un imaginaire social, soit un regard porté sur l'utopie et sur sa fonction de subversion sociale. Cet axe d'étude requiert de « remotiver » (que les linguistes nous permettent cet emprunt) la notion d'utopie dans le cadre picaresque.

On note en premier lieu que la faim, omniprésente dans le *Lazarillo*, décroît dans les récits suivants où l'on assiste à une sublimation de cette faim physique en faim sociale, en désir d'élévation sociale. Le thème de la faim génère un dialogue intertextuel entre le *Guzmán*, qui présente la maigre ration proposée chez un « maître de pension »⁴⁰, et le *Buscón* où Quevedo caricature l'ébauche guzmanienne sous la forme de la célèbre pension de Cabra⁴¹. En second lieu, l'élément qui domine de plus en plus n'est autre que l'argent, « car il n'y a d'autre sagesse ni d'autre science dans le monde que la richesse et encore la richesse »⁴². Le pauvre, celui qui demeure sans richesses, est donc sans pouvoir, l'argent étant devenu un véritable pouvoir face à la montée en puissance de l'avoir qui caractérise la période pré-capitaliste que met bien en exergue le *Guzmán*. Lorsqu'il y a des ressources financières suffisantes, le picaresque peut alors choisir son sens et tendre vers le recentrage (voire l'auto-centrage).

La dynamique de l'espace picaresque s'enracine, semble-t-il, dans une peur de l'arrêt tout autant que de l'enfermement, justifiant le modèle spatial proposé qui recourt indéniablement à la fuite, interprétable comme une fuite en avant en quête de reconnaissance. Déjà Miguel de Giginta considérait le picaresque comme une fuite géographique et hors de l'humanité. Cette « mise en forme » de l'espace picaresque sous-tend les dialectiques de l'ouvert et du fermé, de l'intérieur et de l'extérieur, à partir de la construction d'un système narratif de type cyclothymique, soit une alternance de hauts et de bas, de réussites et d'échecs, de conjonctions et de disjonctions entre ici (et maintenant) et ailleurs (et futur), entre catabase et anabase. On retrouve alors les mêmes voies empruntées, des orientations identiques (descente vers le sud) et les mêmes destinations (notamment Séville, Madrid, Naples et Rome), comme si la constitution d'un possible nouveau centre passait par les mêmes points d'appui visant une certaine re-territorialisation. En choisissant le sud et ses villes, ex-centrées, qui regorgent de tant de gueux, les picaresques font le choix d'adhérer à des conduites marginales. Point de hasard alors si c'est à Séville que Pablos se convertit en criminel. Au fur et à mesure, l'espace du picaresque, qui pouvait donner l'impression de s'amplifier à l'aune de déplacements multipliés, se rétrécit dans l'entonnoir d'un sud, éloigné du centre politique⁴³.

On l'a dit, on ne privilégie pas la dimension proprement géographique et c'est l'éloignement symbolique des picaresques du Nord de la Castille, alors centre politique en cette époque classique qui nous importe. Ces héros de la marge se tournent vers un autre centre, en devenir d'un point de vue politique et économique étant donné le développement des relations avec l'Amérique : Séville en particulier et le sud en général. Le sud apparaît en conséquence comme une première étape avant un ailleurs autocentré pour celui qui tend à s'éloigner des lieux de ses origines. En

40 Mateo Alemán, *op. cit.*, II, III, 4, p. 413 : « señor maestro de pupilos ».

41 Francisco de Quevedo, *op. cit.*, I, 3.

42 Mateo Alemán, *op. cit.*, II, II, 7, p. 270 : « Que no hay otra cordura ni otra ciencia en el mundo, sino mucho tener y más tener ».

43 Franco Moretti, *Atlas du roman européen 1800-1900*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des Idées », 2000, p. 59.

tout cas, le picares ne choisit point un désert mais un lieu-carrefour, source de rencontres avec nombre de personnes désirant ardemment s'élever socialement, aspirant à ce recentrement utopique qui définirait le second foyer de l'ellipse du pouvoir espagnol.

Comment ne pas associer cette thématique de l'itinérance picaresque à celle de tous les livres fondateurs, à l'instar notamment de la *Bible* et des récits d'Homère où le développement d'aventures selon un axe horizontal (autant présent dans la littérature dite réaliste que dans l'idéaliste) correspond à la mise en exergue de la constante transgression de la « frontière », de cette zone de tension, d'entre-deux où serait facilitée l'échappatoire tant désirée. En somme, au cœur de la problématique du choix, le picares ne chercherait peut-être plus une voie ou l'autre (qu'il soit centre officiel ou marge), mais une troisième voie dont l'homme de la marge serait le centre.

L'homme du Moyen Âge, on l'a rappelé, était déjà *homo viator* en quête de l'Âge d'or. Toutefois, plus que les lieux, c'était Dieu qui dominait tout. Il fallut justement attendre les picares pour avoir de « vrais » errants qui faisaient leur chemin en marchant, sans idée véritable de transcendance, mais animés par un but d'élévation sociale, une soif de recentrage. Ce n'est plus Dieu qui crée le sens, c'est le chemin. Ce n'est plus Dieu qui se trouve au centre, mais l'individu. Le départ se présente pour certains de ces protagonistes comme volontaire, à l'instar de celui de don Quichotte qui s'autoproclame chevalier errant, bien que l'errance qui ensuit puisse davantage apparaître comme une fuite que comme un choix.

L'errance géographique transcrit l'errance intérieure et, en fin de compte, le picares ne s'échappe pas à un entre-deux, entre marges et frontières. S'impose une pensée du milieu, allant du non-lieu atopique au non-lieu utopique, acceptable. Les déformations sociales s'y notent avec force pour un picares dont les aspirations utopiques créent un monstre social. Les changements de peau des Lazare-poissons des secondes parties du *Lazarillo* mettent en exergue ces désirs de transformation ainsi que le problème entre-deux dans lequel ils se trouvent. Le monstre⁴⁴, en soi, représente un ailleurs, et ce n'est pas par hasard si Estebanillo se qualifie de centaure et se trouve ainsi à mi-chemin entre l'homme et l'animal. L'affirmation de Paul Zumthor, selon laquelle « au XVI^e s. [...] la curiosité pour le monstrueux renaît et s'affirme »⁴⁵, ne saurait être contredite par les picares, dont la naissance et les développements à la frontière du monstrueux semblent inextricablement liés à un espace hors-sol.

Comme ce personnage du picares ne vibre pas à l'unisson du monde tel qu'il est conçu à cette époque, il est donc soumis à des rencontres inachevées si l'on retient comme modèle l'axe « rencontre-contemplation-dépassement » proposé par Jean Rousset⁴⁶, pour autant de rencontres toujours en creux⁴⁷. La rencontre avec le centre à laquelle le picares aspire semble être du même type. Son univers de la répétition, via un mouvement incessant, induit en fin de compte une usure qui tend à l'absorber et à lui faire perdre toute capacité à concrétiser son désir

44 Voir Cécile Bertin, « Monstres, monstruosité et malformation sociale dans la littérature picaresque », dans Francis Desvois (dir.), *Le monstre. Espagne et Amérique latine*, Paris, L'Harmattan, 2009.

45 Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 272.

46 Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent : la scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1984.

47 Cécile Bertin, « Rencontres en creux dans les récits picaresques espagnols », dans Philippe Meunier, Jacques Soubeyroux (dir.), *Stratégies de l'encuentro et du desencuentro dans les textes hispaniques*, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2008.

de recentrage. Reste néanmoins ce désir et la dynamique utopique attenante, sans nul doute mise au goût du jour par le succès de *L'Utopie* de Thomas More (1516).

Toutefois, l'hésitation de Thomas More entre *Eutopia* et *Utopia* crée une ambiguïté que l'on qualifiera de génétique. Entre (*o*)*u-topia* : le lieu qui n'est (n'existe) pas – soit le non-lieu – et *eu-topia* – le lieu du Bien – c'est-à-dire la cité idéale, la relation au lieu varie. Il est certain que notre condition humaine, limitée, nous interdit d'avoir un rapport avec la totalité des choses, mais si l'on considère que le lieu est un espace-temps singulier, on peut percevoir sa dynamique et s'interroger par exemple quant aux deux extrêmes que sont le non-lieu (un espace de transit) et le haut-lieu (investi symboliquement). Le choix final de Thomas More nous invite à centrer notre regard sur le non-lieu. En effet, le non-lieu sous-tend la dynamique de l'errance qui vise à atteindre le non-lieu utopique, toujours dans un ailleurs et de ce fait jamais vraiment localisé. Ainsi, Marc Augé peut affirmer : « Le non-lieu est le contraire de l'utopie : il existe et il n'abrite aucune société organique »⁴⁸.

Si du point de vue juridique, le non-lieu signifie la non-existence, désigne ce qui n'a pas eu lieu et si en littérature il s'agit de tout ce qui est vidé d'une organisation sociale déterminée, qu'est-ce que le non-lieu offre à la relation dans les récits picaresques ? Quelle « dynamique » met-il en place ? Du grec *du(y)namikos*, à savoir ce qui étant en puissance est susceptible de se mettre à agir, cette notion renvoie en premier lieu à la Physique, à l'idée de mouvement (de force). L'on envisage donc une évolution à l'intérieur d'une structure en développement, ici le genre picaresque, genre rhizomique. En mécanique physique, la dynamique peut être considérée comme le point de départ de la science moderne, à partir des travaux de Galilée, mais surtout grâce à ceux de Newton dont l'une des lois, à savoir le principe de l'action et de la réaction, pourrait être transposée pour la compréhension des choix idéologiques. En effet, si un point matériel A exerce une force sur un autre point matériel B, B exerce sur A une force égale et opposée. Ainsi, si un groupe A exerce une pression sur un groupe B, l'on est en droit d'attendre le développement d'une force égale de réaction de la part de ce dernier. Reste à savoir déchiffrer cette force réactive. L'expression de l'utopie – et sa recherche du non-lieu (*ou-topos*) en aucun lieu – pourrait en être la forme archétypique. Marc Augé considère que l'archétype du non-lieu est l'espace du voyageur et que cette notion renvoie à un espace de transit. Le voyageur n'est dans le non-lieu que le temps du déplacement, ce qui inscrit d'autant plus ce topos dans le mouvement. Il semble de ce fait d'autant plus légitime d'associer utopie et errance. Aussi, la structure des récits picaresques avec leurs diverses itinérances s'inscrit de façon idoine dans cette logique.

L'utopie condamnerait-elle à l'errance ? Elle insuffle pour le moins une relation différente au lieu, qui ne relève plus de l'enracinement terrien. Les héros picaresques ne sont-ils pas justement liés à l'eau et à ses flux ? Point d'enracinement donc, car il s'avère impossible de vivre dans un non-lieu, un lieu sans âme en quelque sorte. Toutefois, on y fait des rencontres, des rencontres à prolonger ailleurs et c'est de ces non-lieux et du rejet qui les accompagne que naît l'aspiration utopique. Le picaro est effectivement présenté comme passant par diverses zones transitionnelles, par des lieux singuliers portant des noms précis et n'est pas décrit en train d'évoluer dans un espace abstrait. Aussi, le modèle picaresque est bien un modèle topologique, un modèle de circulation.

Ce schéma intrinsèque s'oppose en conséquence à toute forme de déterminisme, de codes ossifiés. L'identité du lieu fonde le groupe et le rassemble ; s'il n'y a pas reconnaissance de cette

48 Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du xx^e siècle », 1992, p. 140.

identité, le groupe n'est pas uni. L'itinérance picaresque transcrirait donc une dissension sociale, une menace pour le mythe du monde clos.

Étant donné que tout individu se situe par rapport à l'ordre qui lui assigne une place dans une culture localisée dans le temps et dans l'espace, si celle-ci ne lui convient pas, il lui faut apprendre à décentrer son regard, à ruser. Michel de Certeau parle des « ruses des arts de faire » pour ceux qui cherchent à tracer leurs itinéraires particuliers dans un monde que la Modernité leur présente comme non clos⁴⁹. Si chaque corps occupe un lieu, le fait qu'il y ait déplacement constant remet en cause la stabilité de l'espace social : « [...] le mouvement qui déplace les lignes » et traverse les lieux est, par définition, « créateur d'itinéraires, c'est-à-dire de mots et de non-lieux »⁵⁰. De surcroît, comme les récits picaresques commencent toujours par la description des lieux familiaux – lieux originels marqués par le déshonneur – comme une transposition des « lieux de mémoire » dont parle Pierre Nora, cette caractéristique incite à se rappeler que ces « lieux des origines » sont décrits justement pour que l'on y appréhende mieux la différence inhérente au picaresque. C'est un peu comme si le picaresque fournissait la preuve de son identité pour avoir le droit d'utiliser les non-lieux dans sa quête erratique du non-lieu utopique. Le fait qu'il commence sa marche dès l'enfance n'est pas anodin : sa première errance fonctionne alors comme une naissance à l'expérience de la différenciation. En marchant, le picaresque se voit autre. La pratique des lieux se réalise dans la solitude (même s'il rencontre de nombreuses personnes), avec les ruptures imposées par les eaux, comme autant de rites de passage.

Marc Augé propose également de retenir trois figures de l'excès pour caractériser la situation de surmodernité. Il semble possible de relever l'apparition de ces critères pour l'époque classique où l'émergence des romans picaresques accompagne la Modernité. Ainsi, les figures de l'excès retenues par ce critique – la surabondance événementielle, la surabondance spatiale et l'individualisation des références – prennent déjà place dans l'horizon de la Modernité et y font sens, via par exemple le genre picaresque puisque le picaresque ne cesse de connaître des mésaventures, de se déplacer et qu'il prend la parole à la première personne.

Ces non-lieux intègrent-ils les lieux anciens ? À l'évidence non ; ils les circonscrivent pour mieux les dépasser, les lieux dominants étant ceux du passage et de l'individualité. Parce que le picaresque traverse, il transgresse. L'espace, « lieu pratiqué » selon Michel de Certeau, est transformé par la marche. L'errance individuelle reste porteuse d'espoir (c'était d'ailleurs déjà le cas dans l'aventure chevaleresque). Michel Foucault parlait d'hétérotopie⁵¹ ; on choisit, on l'a dit, le terme allotopie, mais on conserve indéniablement l'idée de tension entre pouvoir et société en crise. Il ressort qu'en littérature, tout spécialement dans les œuvres accompagnant l'émergence de la Modernité en tant que moment de bifurcation, de mouvement et d'incertitudes vers un imaginaire neuf, on en vient à questionner, plus ou moins indirectement, les lieux du pouvoir.

En définitive, s'interroger sur les motivations et les enjeux de l'itinérance picaresque revient à s'intéresser au statut de l'espace dans les récits picaresques et à questionner les relations entre pouvoir et écriture. D'ailleurs, l'espace – comme toute re-présentation – est bien une

49 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

50 Marc Augé, *op. cit.*, p. 109.

51 Michel Foucault évoque dans une conférence donnée en mars 1967 au Cercle d'Études architecturales des « hétérotopies », sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux et considère que ces lieux sont réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, en état de crise. Michel Foucault, *Architecture, mouvement, continuité*, n° 5, 1984, p. 46-49.

construction de l'esprit porteuse de sens, qui véhicule des éléments corrosifs, voire subversifs, et met en exergue de véritables stratégies de pouvoir à l'assaut du pouvoir officiel centré.

Ainsi, la négation du statisme développée dans les récits picaresques induit une dilatation de l'espace et une mise en exergue de diverses transformations, de sorte que cette conception ne se confond pas avec un monde ordonné et une hiérarchie immuable. Elle accompagne plutôt un désir de changement de perspective qui confronte le picaresque à diverses frontières et limites et tend à remettre le pouvoir central innéiste en cause. Le picaresque, figure de l'intervalle, refuse alors l'enclosure déterminée. Dans les récits picaresques, le protagoniste-narrateur semble justement s'opposer à cette vision d'un monde fermé, clos⁵² et divisé entre un centre parfait et une périphérie pécheresse.

Ce héros de la marge et de la marche⁵³, qui mène un combat contre toute forme d'immobilisme, foule des lieux non plus investis par un sacré omniprésent, mais bien par l'individu. Le picaresque ne cherche pas à reproduire sur la terre la configuration du monde céleste, il aspire à trouver sa place sur cette terre, lui, le des-terrado social. Les récits picaresques s'affirment dès lors comme l'expression d'une bourgeoisie émergente à la recherche d'un équilibre renouvelé, pour la revendication utopique – car relevant d'un désir de changement non encore advenu – d'un recentrage, d'un nouveau « territoire » sociopolitique à conquérir sur l'Autre, incarnant le centre traditionnel de « l'Espagne des refus »⁵⁴.

52 Ainsi peut-on lire dans le *Criticón* de Baltasar Gracián : « [...] cualquier cosa criada tiene su centro en orden al lugar, su duración en el tiempo y su fin especial en el obrar y en el ser », p. I, cr. 3.

53 Nietzsche fera plus tard de la marche un combat. Nietzsche fera plus tard de la marche un combat.

54 Pierre Chaunu, *L'Espagne de Charles Quint*, Paris, SEDES, 1973, 2 vols.

BIBLIOGRAPHIE

ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, éd. de José María Micó, Madrid, Cátedra, 1994, 516 p.

ARISTOTE, Poétique, traduction et notes de Michel Magnien, Paris, Le Livre de poche, coll. « Les classiques de poche », 1990, 256 p.

AUGÉ, Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil coll. « La librairie du xx^e siècle », 1992, 149 p.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace* (1957), Paris, PUF, 1998, 214 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* (1975), Paris, Gallimard (Tel), 1978, 490 p.

BERCHET, Jean-Claude, « La préface des récits de voyage au xix^e siècle », dans György Tverdota (dir.), *Écrire le voyage. Actes du colloque organisé par le centre interuniversitaire d'études hongroises* (1993), Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 3-15.

BERTHET, Dominique (dir.), « Errances », *Recherches en esthétique*, n° 9, 2003.

BERTIN-ÉLISABETH, Cécile, « Les changements symboliques de noms et de vêtements de Pablos ou le rejet de toute apparence subversive », *Les langues néo-latines*, décembre 2006, t. IV, p. 41-58.

—, *Le picaresque : entre identité et variation*, Fort-de-France, CRDP-Martinique, 2007, 93 p.

—, « Mémoire et récits picaresques espagnols : de la création continuée du Lazarillo ou le modèle rhizomique », dans Marie-Sol ORTOLA, Marie ROIG MIRANDA (dir.), *Mémoire-Récit-Histoire 1. Actes du colloque organisé par ROMANIA* (Nancy, 2005), Nancy : université de Nancy 2, 2007, p. 179-198.

—, « La littérature picaresque ou la hantise de l'enfermement : l'exemple du Guzmán au regard du Buscón », dans Philippe MEUNIER, Edgard SAMPER (dir.), *Mélanges en hommage à Jacques Soubeyroux*, Saint-Etienne, éd. du CELEC, université de Saint-Etienne, 2008, p. 49-77.

—, « Rencontres en creux dans les récits picaresques espagnols », dans Philippe MEUNIER, Jacques SOUBEYROUX (dir.), *Stratégies de l'encuentro et du desencuentro dans les textes hispaniques. Actes du colloque organisé par le CELEC* (Saint-Etienne, 2006), Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2008, p. 31-46.

—, « Monstres, monstruosité et malformation sociale dans la littérature picaresque », dans Francis DESVOIS (dir.), *Le monstre. Espagne et Amérique latine. Actes du colloque organisé par le LLCAA* (Pau, 2008), Paris, L'Harmattan, 2009, p. 105-118.

CERTEAU, Michel (de), *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, 349 p.

CHAUNU, Pierre, *L'Espagne de Charles Quint*, Paris, SEDES, 1973, 2 vols, 344 p. et 312 p.

- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, 645 p.
- Paul Robert (dir.), *Dictionnaire Le Petit Robert 1*, Paris, Société du Nouveau Littré, 1978, XXXI-2171 p.
- DI MEO, Guy, *Géographie sociale et territoires*, Paris, Nathan-Université, 1998, 317 p.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, *Problèmes de l'utopie*, Paris, Minard (*Archives des Lettres Modernes*), n° 85, 1^{er} trimestre 1968, 64 p.
- ELIADE, Mircea, « Psychologie et histoire des religions – À propos du symbolisme du "centre" », *Eranos-Jahrbuch*, Zurich ; Rhein-Verlag, 1951, p. 247-298.
- FOUCAULT, Michel, *Architecture, mouvement, continuité*, n° 5, 1984, p. 46-49.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, 272 p.
- GRACIÁN, Baltasar, *Criticón* (éd. facsimil), Zaragoza, Institución « Fernando el Católico » (C. S. I. C.), 2009, 3vols.
- LAUMONIER, Alexandre, « L'errance et la pensée du milieu », *Magazine littéraire – L'errance de Cervantès aux écrivains voyageurs*, n° 353, avril 1997, p. 20-25.
- LAURENTI, Joseph, « De la topografía picaresca peninsular del Siglo de oro », *Quaderni ibero-americaeni*, n° 76, Rome, Bulzoni Editore, déc. 1994, p. 35-49.
- Lazarillo de Tormes*, éd. de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1998, 336 p.
- MARAVALL, José Antonio, *La literatura picaresca desde la historia social (Siglos XVI y XVII)*, Madrid, Taurus, 1986, 800 p.
- MICHAUD, Monique, *Mateo Alemán, moraliste chrétien : de l'apologue picaresque à l'apologétique tridentine*, Paris, Aux amateurs de livres, 1987, 500 p.
- MILHOU, Alain, « Le temps et l'espace dans le Criticón », *Bulletin Hispanique*, tome LXXXIX, 1987, n° 1-4, p. 153-226.
- MOLHO, Maurice, *Romans picaresques espagnols*, Paris, Gallimard; coll. « La Pléiade », 1968, 1120 p.
- MORETTI, Franco, *Atlas du roman européen 1800-1900*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des Idées », 2000, 240 p.
- PELEGRIN, Benito, « Visages, virages, rivages du Baroque et rives et dérives », dans Jean-Marie BENOIST (dir.), *Figures du Baroque. Actes du colloque de Cerisy*, Paris, PUF (Croisées), 1983, p. 17-41.
- QUEVEDO, Francisco (de), *El Buscón*, éd. de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1995, 288 p.
- RICOEUR, Paul, *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, 512 p.
- , *Temps et récit III : le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, 544 p.

—, *Essais d'herméneutique 2 : du texte à l'action*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1986, 409 p.

ROUSSET, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent : la scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1984, 216 p.

SANZ, Amelia, « Lire l'espace contemporain », *Lire l'espace*, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, 1994, p. 9-27.

SERRES, Michel, *Les origines de la géométrie : tiers livre des fondations*, Paris, Flammarion, 1993, 337 p.

ZUMTHOR, Paul, *La mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1993, 438 p.

La lengua Aimara como instrumento de evangelización en la obras «translingües» de Ludovico Bertonio

*La langue aymara, instrument d'évangélisation dans les oeuvres
« translingues » de Ludovico Bertonio*

Elvezio CANÓNICA

Université Michel de Montaigne, Bordeaux III

El estudio lingüístico del P. Bertonio (1555-1625) de la lengua aimara está constantemente supeditado a la tarea evangelizadora que su compañía llevaba a cabo en el virreinato del Perú. La labor de pionero del jesuita italiano para dar a conocer esta lengua es muy amplia y compagina una dimensión doctrinal con otra más propiamente lingüística. Tanto la estructura como el contenido de sus gramáticas y obras pías bilingües (aimara-español) vienen condicionados por el objetivo didáctico y catequístico que origina e impulsa su aprendizaje del aimara, esto, sin que se vea afectado el rigor científico del que da muestra a cada paso.

Palabras clave: alteridad, Ludovico Bertonio, aimara, evangelización, jesuitas, interculturalidad

L'étude linguistique du P. Bertonio (1555-1625) de la langue aymara est constamment soumise à l'œuvre d'évangélisation que sa compagnie menait à bien dans la vice-royauté du Pérou. Le travail de pionnier du jésuite italien pour faire connaître cette langue est très vaste et allie un aspect doctrinal avec un autre plus proprement linguistique. Autant la structure que le contenu de ses grammaires et livres de piété bilingues (aymara-espagnol) sont conditionnés par l'objectif didactique et catéchistique qui motive son apprentissage de l'aymara, et ce sans que la rigueur scientifique dont il fait preuve à tout moment en soit affectée.

Mots-clés : altérité, Ludovic Bertonio, aymara, évangélisation, jésuites, interculturalité

Domaine : civilisation, xvi^e siècle, xvii^e siècle, Indes orientales, Pérou colonial



Introducción

La figura del jesuita italiano Ludovico Bertonio, cuyo nombre es conocido básicamente entre los estudiosos de la lengua aimara por ser el autor de los primeros instrumentos lexicográficos de dicha lengua¹, ha sido recientemente rescatada para el gran público por Umberto Eco, quien lo menciona en las conclusiones de su ensayo *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*². El famoso semiólogo y novelista italiano afirma que el jesuita italiano es el precursor de la tendencia, divulgada desde la segunda mitad del siglo XIX, a considerar la lengua aimara, por lexicógrafo español de la época. Nuestro enfoque consiste en mostrar cómo el estudio lingüístico de la lengua aimara, por su extraordinaria flexibilidad y vitalidad en la creación de neologismos, como el prototipo de una lengua natural perfecta, una suerte de «lengua de Adán»³. De hecho, esta idea ocupa un lugar muy marginal en la obra del padre Bertonio, cuya preocupación principal a la hora de componer sus trabajos pioneros de la lingüística aimara era esencialmente de tipo doctrinal y estaba estrechamente vinculada con la evangelización de los indios de lengua aimara, entre los cuales ejercía su tarea misionera.

La obra de Ludovico Bertonio se inserta dentro de aquella tradición de autores italianos «translingües» que florece en el período de máximo contacto entre las dos penínsulas, o sea entre los siglos XVI y XVII⁴. En efecto, a pesar de que el italiano fue su lengua materna, escribió toda su obra en español. La preocupación por la corrección lingüística de su propia escritura asoma en algunos pasajes de sus obras, plasmándose en una serie de reflexiones metalingüísticas que muestran bien a las claras su conciencia «translingüe». Por ejemplo, la primera frase del prólogo «Al Christiano y piadoso lector» de su *Libro de la vida y milagros de nuestro Señor* publicado en el año 1612, es la siguiente:

1 Ver, entre las publicaciones más recientes, Félix Layme Pairumani, «Ludovico Bertonio y lengua Aimara», *Revista Andina*, n° 1, julio 1984, Lima y asimismo Iván Tavel, «Ludovico Bertonio, el primer etnólogo del mundo aimara», *Yachay* n° 13, s.a., p. 77-88. Véase también las páginas a él dedicadas por José Luis Suárez Roca, *Lingüística misionera española*, Oviedo, Pentalfa ediciones, 1992.

2 Cito por la edición italiana: Umberto Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Laterza, Roma-Bari, 1993, p. 372-373.

3 Umberto Eco afirma que Bertonio tendría la sospecha que la causa de la gran perfección de la lengua aimara estribaría en un «artificio». Esta apreciación, al no ir acompañada por ninguna cita textual, hace surgir la sospecha de que la mención de Bertonio por parte de Eco es una típica cita de segunda mano, probablemente procedente del texto citado a continuación en su ensayo (y cuya referencia bibliográfica brilla por su ausencia en la bibliografía final): *La lengua de Adán*, obra publicada en 1860 por el lingüista boliviano Emeterio Villamil de Rada, inspirada en las ideas lingüísticas del romanticismo alemán (en particular la obra de Schlegel: *Über die Sprache und Weisheit der Indier* de 1808). A continuación, el estudioso italiano aduce una cita de una publicación mimeografiada – por lo tanto de acceso muy problemático – en la cual varios autores ponderan la especial «traducibilidad» de la lengua aimara. Estos reparos mínimos al ensayo de Umberto Eco no pretenden de ninguna manera disminuir el alcance de esta obra, cuyo enfoque es muy amplio (desde el Génesis hasta nuestros días), sino tan sólo llamar la atención acerca de la utilización de las fuentes, a veces algo desenvuelta.

4 Esta temática constituye el campo de trabajo en el que se funda un proyecto de investigación a cargo del que escribe estas líneas y que se está actualmente llevando a cabo en el marco del equipo ERPI (Equipe de Recherche sur la Péninsule Ibérique) de la universidad de Burdeos. Doy una visión de conjunto sobre este fenómeno en las siguientes contribuciones: Elvezio Canónica, «Poesía translingue italoespagnola fra Cinque e Seicento: alcune prospettive di ricerca», in: Antonella Cancellier, Renata Londero (eds.), *Atti del XIX Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani*, Padova, Unipress, 2001, p. 85-95; Elvezio Canónica, «Producción española de autores italianos (siglos XVI-XVII)», dans María Luisa Lobato, Francisco Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2004, vol. I, p. 447-457. En otros trabajos presento

Bien cierto estoy Christiano Lector, que ningun Español habrá, por poco que sepa, después que hubiere passado los ojos por alguna plana deste libro, no diga haberse hecho muy grande injuria a su lengua, pues lo que aqui ve por escrito, está tan apartado de la elegancia y modo de hablar de la lengua Española⁵.

El español, pues, fue una lengua que Bertonio tuvo que aprender cuando, al entrar en la Compañía de Jesús a los 20 años, fue destinado a las misiones de las Indias Orientales. Sus 44 años de permanencia en el Perú se encargarán de afinar y perfeccionar su español, lengua que llegó a dominar, como demuestran sus escritos. En este trabajo, por lo tanto, no nos detenemos en estudiar el español de Bertonio, comparable con el nivel medio de cualquier lexicógrafo español de la época. Nuestro enfoque consiste en mostrar cómo el estudio lingüístico de la lengua aimara está constantemente supeditado a la tarea evangelizadora, que lo condiciona a todos los niveles.

Datos biográficos y contexto histórico

Ludovico Bertonio nació en el pueblo italiano de Roccacontrada, lugar de la diócesis de Sinigaglia, en la actual provincia de las Marcas, en el año 1555, y así lo hace constar en las portadas de sus obras, en las que se presenta como Italiano, de la Compañía de Jesús en la Provincia del Perú natural de Rocca Contrada de la Marca de Ancona. Llegó a Lima en 1581, terminó allí los estudios de coadjutor espiritual y en 1593 fue incorporado, siendo destinado al pueblo de Juli, en la provincia de Chucuito (Puno), a orillas del lago Titicaca, donde pasó el resto de su vida. Murió en Lima en 1625, a los 73 años de edad. El pueblo de Juli se encuentra en la cuna de la civilización aimara, situada alrededor del lago Titicaca, y el P. Bertonio entró en contacto especialmente con la etnia de los lupacas, que en juicio del historiador peruano Enrique Torres Saldamando, era la que mejor y más elegantemente hablaba el aimara⁶. El P. Bertonio, para ejercer su ministerio, tuvo que aprender esta lengua, aplicando en esto los preceptos de los jesuitas, que hacían del conocimiento de las lenguas autóctonas el vehículo principal de su obra de evangelización. Los motivos profesionales en el estudio de estas lenguas desembocaron pronto en un verdadero interés científico, cuyos frutos fueron las primeras gramáticas y los vocabularios de estas lenguas. El caso del P. Bertonio, por ejemplo, corre paralelo al del P. Diego González Holguín, que publicó los primeros instrumentos lingüísticos para el aprendizaje del quechua entre 1607 y 1608, o sea casi contemporáneamente a las obras de Bertonio consagradas al aimara, que se publicaron en su mayoría en 1612. La labor de pionero del jesuita italiano para dar a conocer esta lengua es muy amplia y compagina la dimensión doctrinal con la más propiamente lingüística. De la primera vertiente, tenemos un *Confesionario muy copioso en dos lenguas aymará y*

aspectos más puntuales de la misma problemática: en Elvezio Canónica, «Le poesie spagnole del Basile nel canzoniere del Duca d'Alba», dans Patrizia Botta, Carmen Parrilla, Ignacio Pérez Pascual (eds.), *Canzonieri iberici, Actes du Colloque International de Padoue*, du 27 au 30 mai 2000, La Coruña, Universidad de La Coruña, 2001, t. II, p. 167-188, en Elvezio Canónica, «Venere translingue: scrittura amorosa in spagnolo di autori italiani, fra Cinque e Seicento», in: *La penna di Venere. Scritture dell'amore nelle culture iberiche, Atti del XX Convegno*, Firenze 14-16 marzo 2001, Lippolis: Messina 2002, y Elvezio Canónica, «Un canzoniere secentesco italo-spagnolo di contenuto agiografico», in: Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzochi (ed.), *I Canzonieri di Lucrezia, Los cancioneros de Lucrecia, Atti del Convegno Internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli xv-xvii*, Padova, Unipress, 2005.

5 Cito por la princeps, Ludovico Bertonio, *Libro de la vida y milagros de Nuestro Señor Iesu Christo en dos Lenguas, Aymara, y Romance*,... Impreso en la Casa de la Compañía de Iesus de Iuli Pueblo en la prouincia de Chucuyto por Francisco del Canto, 1612.

6 Ver Enrique Torres Saldamando, *Los antiguos jesuitas del Perú*, Lima, 1892, p. 170.

española con una instrucción acerca de los siete sacramentos de la Santa Iglesia, publicado en Juli en 1612⁷; un *Libro de la vida y milagros de Ntro. Señor Jesucristo en dos lenguas aymará y romance*, que vamos a presentar a continuación; una *Historia de los cuatro evangelios en lengua aymará con varias reflexiones para exhortar e instruir a los indios*, que nos ha llegado gracias a una adaptación del P. Francisco Mercier, el cual afirma que la había sacado de un libro, hoy perdido, que en 1600 dio a luz el P. Ludovico Bertonio; de la vertiente lingüística, su obra ofrece los dos instrumentos imprescindibles, la gramática y el vocabulario. La elaboración de la fase gramatical es muy intensa y se estructura en varias etapas: a partir de una primitiva *Arte breve de la lengua aymará para introducción del Arte grande de la misma lengua*, cuyo título es una muestra de su labor lingüística in fieri, llegamos a una primera versión de dicha *Arte grande*, que se publicó en Roma en el año 1603 bajo el título de *Arte y gramática muy copiosa de la lengua aymará con muchos y muy variados modos de hablar para su mayor declaración con la tabla de los capítulos y cosas que en ella se contienen*; sabemos que esta edición romana no agradó a su autor, por las muchas faltas que contenía. Quizás por esta razón, Bertonio se decidió a publicar una nueva versión en 1612 titulada: *Arte de la lengua aymará con una selva de frases en la misma lengua y su declaración en romance*. Su labor lexicográfica se completa con la publicación de un amplio *Vocabulario bilingüe* de la lengua aimara, que aparece en dos tomos siempre en el mismo año de 1612: la *Primera parte* en la dirección español-aimara, y la segunda en la dirección contraria. Esta obra se ha vuelto a publicar en 1984 en edición facsimilar⁸.

En lo que sigue, nos proponemos presentar brevemente dos de estas obras, una de corte lingüístico, el citado *Vocabulario* y otra de contenido más doctrinal, la *Vida y milagros de nuestro señor*. Como veremos, a pesar de las diferencias de género, el afán evangelizador está presente en las dos obras en casi igual medida.

El vocabulario de la lengua aimara

Publicado en dos partes, como se ha dicho, en Juli en 1612, el *Vocabulario* está dedicado a Fray Domingo Valderrama Centeno, arzobispo y primer obispo de La Paz. Va precedido por un amplio prólogo dirigido a los sacerdotes y curas de la nación aimara y de algunas anotaciones para saberse aprovechar de este vocabulario y hablar con más propiedad esta lengua Aymara⁹, en el que Bertonio ofrece a sus lectores un condensado de su gramática. Finalmente encontramos el cuerpo del vocabulario, dividido en dos tomos, el primero en la dirección español-aimara y el segundo en la dirección contraria. Nos vamos a detener brevemente en cada una de estas tres partes. El prólogo a sus correligionarios nos ilumina acerca de las motivaciones profundas que impulsaron al jesuita a publicar su obra. De entrada, nos comunica que:

el principal intento que tuve [...] en sacar a luz este vocabulario de la lengua Aymara [...] fue acudir al buen deseo que vuestras mercedes tienen de saber hablar congruamente a los indios de sus dotrinas: para quitar de su entendimiento las tinieblas de inorancia en las cosas de su salvación, y enseñarles los misterios de nuestra catholica religión.

7 Esta obra ha sido recientemente reeditada por Iván Tavel (ver Ludovico Bertonio, *Confesionario muy copioso en dos lenguas aymará y española con una instrucción acerca de los siete sacramentos de la Santa Iglesia*, Lima, ed. Tavel, 2003).

8 Ludovico Bertonio, *Vocabulario de la lengua aimara*, La Paz, CERES, 1984.

9 Todas las citas proceden de la *editio princeps*: Ludovico Bertonio, *Vocabulario de la lengua aymara. Primera part, ...*, Impresso en la Casa de la Compañía de Iesus de Iuli Pueblo en la prouincia de Chucuyto por Francisco del Canto, 1612.

Aparece aquí con toda claridad el vínculo entre la lengua y la labor evangelizadora: el P. Bertonio concibe su *Vocabulario* como un instrumento para llevar a cabo eficazmente dicha evangelización y procurar la «salvación» de las almas. La supeditación de la preocupación lingüística a la doctrinal queda patente en las frases que siguen a continuación:

Y teniendo esto por fin deste mi trabajo, pareciome cosa escusada tomar por asunto juntar en este libro todos los vocablos, que las dos lenguas Española y Aymara tienen: lo uno porque son tantos que en muchos años no pudieran agotarse: lo otro, porque no es tan necesario saberlos todos para enseñar nuestros sagrados misterios, y para que se tenga satisfacción de que aquí no faltarán los que para esto se requieren, diré las diligencias que se hicieron para recogerlos.

Dichas «diligencias» nos muestran el método de trabajo del lexicógrafo italiano y de qué fuentes sacó su información. El acopio de datos se ha realizado gracias a la colaboración intensa con algunos indios ladinos, o sea los que «desde su niñez se han criado con la leche de la doctrina cristiana», los cuales recibieron el encargo de escribir:

en su lengua aymara con la mayor propiedad que fuese possible, los principales misterios de la vida de Cristo, grande copia de exemplos y de vidas de Santos, muchos sermones de diversas materias, varias comparaciones tocantes a vicios y virtudes, algunos tratados de la Misa, de la Confesión y Comunión, de la vana superstición de la Idolatría, y de otras muchas cosas, que fuera largo de contar.

Terminada esta fase del trabajo, el lexicógrafo reúne el material proporcionado por sus informantes y se pone a:

sacar cada vocablo que en cada renglón topaba y todas las frasis y modos de hablar elegantes, con que cada cosa se explicaba y después de averiguada la significación así de los vocablos como de las frasis con mucho trabajo, me puse a ordenar por sus letras el presente vocabulario con la mejor traza que supe.

Como se echa de ver, se trata de un método totalmente empírico, cuyo punto de partida está formado por material producido *ad hoc* según los planteamientos del recolector. Al mismo tiempo, es un procedimiento muy eficaz, que se corresponde perfectamente con los objetivos prefijados, es decir ofrecer un instrumento práctico para la salvación de las almas. Sin embargo, el P. Bertonio se da cuenta de que el dominio de la lengua indígena asociado con la mejor voluntad del mundo no son garantías automáticas de éxito, porque «los indios son tan mal habituados, tan llenos de espinas y abrojos sus corazones que la semilla de la divina palabra que en ellos se siembra no puede fructificar, y, finalmente, que es tiempo perdido el cultivar esta gente». Con todo, no es posible «sufrir que a vista de ojos el común enemigo del linaje humano triunfe de las almas redimidas con precio tan costoso».

A continuación, la evocación de la parábola evangélica del buen samaritano (*Lucas*, 10) le lleva a establecer un paralelismo entre la condición moral de los indios y la física del pobre hombre herido de muerte por los ladrones, al que socorre el buen samaritano, al contrario de los sacerdotes que se pasaron de largo sin ayudarlo. Afirma Bertonio: «Esta miseria y extrema necesidad de estas almas, antes nos ha de mover a compasión para ayudarlas, que no a tibieza, o cobardía para desampararlas». Estas consideraciones estimulan al jesuita italiano a emprender un examen de conciencia que desemboca en un verdadero mea culpa, como se echa de ver en estas reflexiones:

si queremos entrar un poco más adentro y examinar este negocio con el nivel de la razón y verdad, confessando con llaneza la puntualidad de lo que pasa, veremos que mucha culpa puede

echarnos, así de la mucha rudeza, como de los malos hábitos con que vive esta nación de los indios tan estragada.

La primera causa de este estado de abandono en el que se encuentran las almas es de tipo objetivo: Bertonio estima en más de mil los pueblos de la nación aimara y en apenas veinte, o a lo sumo cincuenta, los misioneros con conocimientos suficientes de la lengua aimara. La ignorancia de la lengua autóctona es muy perjudicial, porque los indios que reciben el bautismo son en su mayoría adultos y «el acto de creer qual es necesario en un cristiano adulto no se produce sin la instrucción necesaria de las cosas y misterios pertenecientes a la misma Fe». Además, los nuevos bautizados no pueden contar con el ejemplo de sus padres, que en su mayoría «guardan los ritos Gentílicos, adorando los cerros, confesandose con los hechiceros, y teniendo otras innumerables supersticiones [...] De donde resulta que los creen¹⁰ con muchos errores, y así vienen a ser un monstruo, ni del todo Gentiles, ni enteramente Cristianos».

En conclusión, Bertonio vuelve a reafirmar el *mea culpa*, puesto que:

si los indios son desta manera por falta de enseñanza, muy claramente se echa de ver que somos culpados en ello, pues por no saber su lengua no los enseñamos, ni damos bastante noticia del Evangelio [...] y donde no se siembra ¿qué esperanza puede haber ni aun de mediana cosecha?

Su actitud, sin embargo, no es meramente pasiva. Frente a esta situación, lanza un llamamiento a los demás misioneros para que reaccionen, en el que vuelve a insistir en la importancia central del conocimiento de la lengua indígena:

Para librarnos de esta culpa no hay otro remedio que sujetarnos al trabajo, animándonos con el ejemplo de los que no solamente le tomaron en aprender lenguas de naciones muy bárbaras para reducirlas a Cristo, sino de los que dieron sus vidas en esta tan gloriosa empresa de ganarlas para el Cielo.

Bertonio cierra su prólogo haciendo hincapié una vez más en el vínculo indisoluble entre lengua y doctrina, porque «ni el saber la lengua de los indios aprovechará, sin la enseñanza continua desta soberana doctrina; ni tampoco el saber esta misma doctrina, si no se supiese manifestar con claridad de los vocablos y frases y modos de hablar que para enseñarla se requieren».

Tras el prólogo, Bertonio presenta una serie de «anotaciones para saberse aprovechar deste vocabulario, y hablar con más propiedad esta lengua Aymara». Se trata de cinco breves apartados en los que se exponen los principales rasgos del aimara, que se reparten en: pronunciación y ortografía; vocablos; cosas menudas; modo de estudiar esta lengua y «de los verbos de llevar y de movimiento». El capítulo más extenso es el primero, que trata con cierto detalle los problemas de pronunciación y de ortografía de los fonemas aimaras que no tienen equivalentes en español. Bertonio descarta la posibilidad de inventar nuevos grafemas, aunque la considere la más correcta, porque «si no hubiere maestros de escuela que enseñen a pronunciar aquella nueva forma de letras, solamente el inventor dellas sabrá pronunciarlas».

Por lo tanto, opta por la segunda posibilidad, que consiste en usar «de las misma letras que tenemos en romance duplicándolas, o acompañándolas con otras, o de otra manera, como mejor pareciere, a así duplicadas, y acompañadas se apliquen a la pronunciación que fuere menester».

10 «Los» se refiere a los divinos misterios.

Al fin y al cabo, comenta Bertonio:

no es nuevo hacer esto, porque la lengua Italiana y Española usan de las mismas letras latinas, o las acompañan con otras, v.g. en esta dicción «Amarillo», aquellas dos ll se pronuncian differentemente que en latín, y para escribir esto mismo en italiano escribieran «Amariglio».

Sigue a continuación una lista de 13 grafemas iniciales con grafía geminada, que corresponden a fonemas guturales y oclusivos. Sin embargo, al no tener la posibilidad de juntar a su diccionario un juego de cintas o un CD-rom, Bertonio tiene que explicar de alguna manera cómo se realiza la pronunciación de dichos sonidos. Ante todo, aconseja seguir en esto el método empírico, o sea preguntar «al indio ladino o al criollo que mamaron esta lengua con la leche [...] y advirtiéndolo como pronuncia el indio, procurar de pronunciar de aquella propia manera, haciendo hábito en las tales pronunciaciones».

Sin embargo, se decide a dar también algunas indicaciones sobre la producción de los sonidos, es decir nociones de fonética articulatoria. Estamos aún lejos de la austeridad científica de las descripciones modernas, pero ganamos en el plano imaginativo y metafórico. Para dar a entender, por ejemplo, cómo se pronuncia el fonema «ka», acude a esta comparación: «apretando mucho la garganta como quien da castañeta».

Por último, Bertonio insiste en las posibles equivocaciones que pueden derivarse de malas pronunciaciones, que pueden acarrear conflictos o ser causa de burlas y de risas. Uno de los ejemplos se refiere a la esfera de la sexualidad, y el latín le sirve de pantalla y le permite evitar el término tabú con un elegante eufemismo: «en lugar de algún vocablo honesto dirá otro que es torpe, como Hallu con aspiración significa “lluvia”, o «aguacero», y sin ella quiere decir *pudenda virorum*».

El segundo apartado se refiere al vocabulario y pondera la gran abundancia de voces en la lengua aimara, que se debe al hecho de que «en las acciones de las cosas no miran tanto al efecto como al modo con que se hace: y como este sea vario resulta dello grande variedad, y copia de vocablos».

De ello se desprende que la categoría verbal es la más amplia y variada, lo que hace necesario un apartado en el que se presentan «los verbos de llevar y de movimiento». «Nosotros», dice el P. Bertonio, «para dezir llevar una cosa, no miramos más, sino que la cosa se pase de una parte a otra, y así hay un verbo general para personas y cosas qualesquiera que sean, que es el verbo llevar, y esto está recebido en la lengua romance».

Al contrario, en la lengua aimara «los verbos de llevar y movimiento no solamente alcanzan nueva significación sobre la que tienen: sino muchas veces la mudan totalmente, según las partículas con que se componen».

La lista de verbos de llevar y de movimiento es por ello muy nutrida, y da cabida a matices cuales: «llevar cosas largas», «llevar por delante muchas personas, o animales», «llevar loza», «llevar como en litera o en peso», «llevar arrastrando», «ir muchos juntos, personas, o animales», «caminar con la fresca de la tarde o mañana», «andar los niños», «andar los niños o los pájaros», «andar la culebra», etc.

Al lado de estas observaciones técnicas sobre las características del léxico aimara, el P. Bertonio advierte también la influencia del español en el de la lengua autóctona, lo que produce una situación de hibridismo lingüístico. En efecto, «los indios usan ya de muchos vocablos tomados de la lengua española, o porque no las hay en la suya, o porque se les han pegado con el trato de los españoles».

Frente a esta situación, la actitud del jesuita italiano dista mucho de las modernas preocupaciones en favor del purismo lingüístico, y ello una vez más se debe en última instancia a razones de eficacia y de oportunismo doctrinal. En este caso, es el uso el que determina el valor de un vocablo. Los ejemplos que proporciona se refieren a realidades importadas, como «candelero», «vinagrera», «sombrero». Aunque sería posible «inventarles nuevos términos en su lengua», sin embargo es mejor seguir usando los hibridismos, porque son «más recibidos y usados». Por último, siente la necesidad de disculparse por haber incluido en su vocabulario «algunos vocablos de cosas torpes», o sea términos vulgares y malsonantes. Sin embargo su conocimiento es importante para los confesores, los cuales «entenderán más fácilmente lo que se dice en confesión sabiendo los tales vocablos que no sabiéndolos, y servirán también para perceber mejor las circunstancias de los pecados, y aprenderlos con este fin no puede dañar».

Otro fenómeno que señala el P. Bertonio con respecto al vocabulario aimara, está en el elevado porcentaje de sinónimos, a lo cual encuentra una explicación en la «reducción de muchos pueblos, porque en cada uno habría alguna diferencia [...] juntándose después todos en un pueblo y comunicándose vinieron a usar para una misma cosa de otros vocablos que los moradores usaban, y los moradores de otros que eran propios de los advenedizos».

Esta aguda observación hace hincapié en el estado primitivo de la lengua aimara, que efectivamente se encontraba fraccionada en diferentes dialectos que se fueron unificando en una lengua general común. Sin embargo, la presencia de muchos sinónimos es un obstáculo serio para el aprendiz de aimara; aunque podría excusarse su estudio en la comunicación del español con el indio, esto no es posible en la dirección contraria «porque no sólo hemos menester saber hablar con los indios, para lo cual bastarían menos vocablos, sino que también es necesario que sepamos entenderlos cuando ellos hablan».

Al lado de estas observaciones acerca de las principales dificultades que plantea el estudio de la lengua aimara, el P. Bertonio añade un apartado de carácter pedagógico, en el que da algunos consejos prácticos para estudiar esta lengua. El motor de este aprendizaje se encuentra en el «deseo grande de salir con ella para procurar de veras la salvación de los indios: porque sin este despertador cesará todo el cuidado que en esto debe haber». El dominio de la lengua sólo se conseguirá con un constante ir y venir de la teoría, o sea los instrumentos lexicográficos y gramaticales, a la práctica, echando mano de los indios ladinos, aunque en esto «no hay duda sino que unos indios son más aptos, y entendidos que otros: y es bien hacer prueba de muchos».

El vocabulario propiamente dicho se abre con una advertencia en la que su autor, entre otras cosas, comenta el asombro que puede causar la presencia de «vocablos de cosas que no tienen los indios: pero por que muchas veces se ofrece ocasión es forzoso tratar de ellas, no será tiempo perdido poner aquí los tales vocablos, y decir el modo como los indios podrán entenderlos».

Un ejemplo de este método lo tenemos en la definición de la voz 'abadesa': tras dar una explicación en aimara, el lexicógrafo añade: «y cuando los indios estuvieren enterados en la significación de estos vocablos, bastará decir abad y abadesa: y lo mismo se hará en otros semejantes, y a dos o tres veces que los oigan por aquel circunloquio entenderán fácilmente lo que significa».

El Libro de la vida y milagros de Nuestro Señor

La publicación de esta obra puede considerarse como la realización práctica del programa de evangelización mediante el empleo de la lengua materna de los indios. La obra persigue dos objetivos: uno lingüístico y otro doctrinal. Como vemos, en el P. Bertonio estas dos dimensiones están siempre íntimamente vinculadas. Dicha elación queda tajantemente encarecida por el autor en el prólogo:

porque no quiero persuadirme que uno se atreva a decir que para Indios bárbaros basta saber hablar en sulengua comoquiera, aunque sea con lenguaje muy bárbaro, pues esto sería decir que no es menester tomar con tanto cuidado el negocio de procurar la salvación de los indios, los cuales cuánto menos capacidad tienen tanto mayor traza es menester hallar para hacerlos capaces de lo que tanto han menester para salvarse, que aunque no se les hayan de enseñar grandes teologías, ni cosas tan delicadas que no puedan alcanzar con su ratero y corto entendimiento. Pero por el mismo caso que concedemos que algunas, y aun muchas cosas se les han de enseñar para ser cristianos, tanto como pueden serlo según su talento y auxilio del Cielo, es necesario ambién concedamos que eso mismo que se les ha de enseñar, poco o mucho que sea, conviene se les proponga con la claridad y fuerza de razón que el modo de su entender pide y requiere¹¹.

Como podemos apreciar, su autor mata dos pájaros de un tiro, ya que esta obra fue concebida «para saber la lengua Aymara a los que desean aprenderla con mucha perfección, y por medio della guiar al puerto de su eterna salvación a estos Indios Aymaraes». Para alcanzar este doble objetivo el P. Bertonio opta por «traducir en lengua española algo que esté bien escrito en esta Aymara, tan universal en esta tierra». El texto elegido es: «el Vita Christi del Licenciado Alonso de Villegas, que se hallará al principio de su Flos Sanctorum». Se trata de una obra en prosa que da a conocer, en un estilo llano y directo, la figura ejemplar de Jesucristo, desde su ascendencia hasta su nacimiento, pasión y muerte. Se publicó al frente de uno de los muchos compendios de vidas de santos que florecieron a lo largo del siglo XVI, los populares Flos sanctorum. En este caso, el P. Bertonio elige la recopilación del dramaturgo toledano Alonso de Villegas, publicada en cinco tomos entre 1580 y 1603. Su autor es más conocido con el seudónimo de Selvago, del nombre de su comedia más famosa, la Comedia llamada Selvagia que se publicó en Toledo en 1554, una de las numerosas imitaciones de La Celestina y una de las primeras del teatro español en que aparece el personaje del indiano, o sea «el que ha ido a las Indias, que de ordinario éstos vuelven ricos», como explica Covarrubias en su Tesoro (1611). En realidad, se trata de una adaptación del texto de Villegas, «quitando y añadiendo algunas cosas según que a los padres desta casa mejor nos parecía». Esta operación de selección del material queda ya patente desde la portada de la obra, cuyo título completo reza Libro de la vida y milagros de Nuestro Señor Iesu Christo en dos Lenguas, Aymara y Romance, traducido de el que recopiló el Licenciado Alonso de Villegas, quitadas y añadidas algunas cosas, y acomodado a la capacidad de los Indios. Como se echa de ver, la obra se destina por su contenido a los indios, y por su forma a los

¹¹ Todas las citas proceden de la editio princeps, citada en la nota 4.

sacerdotes españoles, ya que el mantenimiento de las dos versiones frente a frente hace hincapié en su función didáctica. Sin embargo, la versión en aimara ocupa la columna de la izquierda, la que se corresponde en general con la lengua original, y el texto español la de la derecha, o sea la que se reserva a la lengua terminal. Esto significa que de hecho, la operación del P. Bertonio ha sido doble: en un primer momento ha traducido el texto de Villegas al aimara, y en una segunda fase ha vertido este texto aimara al español. Para la primera etapa, es decir la traducción del español al aimara, el jesuita italiano nos informa que ha sido ayudado en su tarea por «un indio ladino deste pueblo de Iuli por nombre don Martín de Sancta Cruz Hanansaya del ayllu Cara, bien conocido en esta provincia [...] muy hábil para cualquier cosa de ingenio y entendimiento y aun para aprender cualquiera ciencia si le enseñasen».

Es evidente que la colaboración de un nativo añade esmero y autoridad a la traducción, al tiempo que ofrece buenas garantías en materias de doctrina, puesto que el citado indio ladino es muy asiduo en lo tocante a la práctica devocional: «[ha] oído de ordinario los sermones y pláticas que en todo el discurso del año hacen los padres desta casa, que le ha importado mucho para entender mejor los misterios que en este libro se ponen».

Con todo, a pesar de las evidentes cualidades del indio, quedaba aún pendiente la cuestión de la ortografía:

porque don Martín de Santacruz, aunque es tan aventajado en su lengua pero todo lo que escribiera en ella lo escribiera como si se hubiera de pronunciar en romanze, lo cual causará tanta confusión al que comienza a estudiar esta lengua, que sin falta perdiera la esperanza de poder aprender por lo que fuese leyendo.

Por esta razón, el P. Bertonio se vio en la obligación de:

establecer la ortografía desta lengua para que se acierte a distinguir sus vocablos y a pronunciarlos. Y para que se tenga satisfacción que la deste libro y la del Vocabulario es bien trazada, di a entender al Indio la pronunciación que tengo aplicada a cada letra [...] y enterado dello el mismo Indio después sin decirle yo nada escribía los vocablos con la letra que su pronunciación pedía, y no con la confusión que antes solía.

Estas afirmaciones parecen indicar que esta traducción le sirvió al P. Bertonio de ejercicio preliminar para la composición de su Gramática y de su Vocabulario, obras en las que sus reglas ortográficas presentan una forma más acabada. Al mismo tiempo, da a entender que el mismo indio intervino activamente también en la elaboración de las obras lexicográficas. Como podemos apreciar, la colaboración entre el padre jesuita y el indio ladino es muy estrecha y tiene un carácter de reciprocidad, simbolizando el binomio renacentista entre Arte y Naturaleza: el primero ofrece sus conocimientos librescos mientras que el segundo pone a disposición su competencia de hablante nativo.

La segunda fase, la de la retraducción del texto aimara al español, es obra del propio Bertonio. Se trata de una traducción *ad sensum*, o sea atenta al significado, pero también, en lo posible, a la correspondencia de las categorías gramaticales, para que pueda cumplir con su cometido pedagógico, y por ello:

no va siguiendo rigurosamente el orden de las palabras de la otra lengua, sino que las va ordenando con anteponerlas, y posponerlas según fuere necesario, para que se entienda lo que en la otra se dice: guardando cuanto se sufre los modos, y tiempos que corresponden en cada lengua, traduziendo el nombre, por nombre, el verbo por verbo, y así cada una de las otras partes con que la oración se compone.

El resultado de esta retraducción al español no puede ser muy elegante, y de ello se da cuenta su autor, quien se disculpa en una nota preliminar: «El estilo de este libro en lo que toca al romance va muy atado al frasi de la lengua Aymara, de donde resulta ser tosco y humilde mucho».

Conclusión

Como se ha podido apreciar, en todas las obras lexicográficas del P. Bertonio la preocupación lingüística está siempre supeditada a la dimensión ética. En ocasiones, como se ha visto, el jesuita italiano no tiene reparos incluso en hacer violencia a la lengua española, su lengua adoptiva, porque esta operación le permite conseguir sus dos objetivos, doctrinal para los indios y pedagógico para sus correligionarios. Esta jerarquía de valores queda perfectamente ilustrada por la falta de traducción de los conceptos teológicos cristianos. Incluso el «nombre de Dios» se deja tal cual, añadiéndole a lo sumo un sufijo (por ejemplo «Diosna»); así ocurre también con los nombres de «Jesu Cristo», «gracia», «patriarca», «cruz», «ángeles». El mismo fenómeno se observa con palabras que remitían a realidades desconocidas por los indios, como «judíos», «ovejas», «mercaderes», «elementos», etc. El caso de la voz «escritura», referida a la Sagrada Escritura, es muy significativo, en cuanto va más allá de su contenido teológico. En efecto, la noción de «escritura» es extranjera a la cultura aimara, fundamentalmente de tipo oral. Son precisamente los jesuitas los que pretenden dar a esta cultura un soporte escrito, una «escritura» que es a la vez sagrada y profana, a un tiempo medio y fin de su obra de evangelización.

BIBLIOGRAFÍA

BERTONIO, Ludovico, *Confesionario muy copioso en dos lenguas aymará y española con una instrucción acerca de los siete sacramentos de la Santa Iglesia*, Juli, 1612.

—, *Libro de la vida y milagros de Nuestro Señor Iesu Christo en dos Lenguas, Aymara, y Romance, traducido de el que recopiló el Licenciado Alonso de Villegas, quitadas, y añadidas algunas cosas, y acomodado a la capacidad de los Indios por el Padre Lvdovico Bertonio, italiano dela Compañia de Iesus en la Prouincia de el Piru natural de Rocca contrada de la Marca de Ancona dedicado al illvstrissimo y reverendissimo Señor don Alonso de Peralta primer Arçobispo de los Charcos*, Impresso en la Casa de la Compañia de Iesus de Iuli Pueblo en la prouincia de Chucuyto por Francisco del Canto, 1612.

—, *Vocabulario de la lengua aymara. Primera parte, donde por abecedario se ponen en primer lugar los vocablos de la lengua española para buscar los que les corresponden en la lengua Aymara compuesto por el Padre Ludovico Bertonio italiano dela Compañia de Iesus en la Prouincia de el Piru natural de Rocca contrada dela Marca de Ancona, dedicado al illvstrissimo y Reuerendissimo Señor Don Fray Domingo Valderrama Centeno Maestro en sancta Theologia, Arçobispo, y primer Obispo de la Paz, del consejo de su Magestad*, Impresso en la Casa de la Compañia de Iesus de Iuli Pueblo en la prouincia de Chucuyto por Francisco del Canto, 1612.

—, *Vocabulario de la lengua aimara* (1612), La Paz, CERES, 1984, 387 p.

—, *Confesionario muy copioso en dos lenguas aymará y española con una instrucción acerca de los siete sacramentos de la Santa Iglesia*, Lima: ed. Tavel, 2003, 350 p.

CANÓNICA, Elvezio, «Le poesie spagnole del Basile nel canzoniere del Duca d'Alba» in: Patrizia BOTTA, Carmen PARRILLA, Ignacio PÉREZ PASCUAL (eds.), *Canzonieri iberici, Actes du Colloque International de Padoue* (du 27 au 30 mai 2000), La Coruña, Universidad de La Coruña, 2001, t. II, p. 167-188.

—, «Poesia translingue italo-spagnola fra Cinque e Seicento: alcune prospettive di ricerca», in: Antonella CANCELLER, Renata LONDERO (eds.), *Atti del XIX Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani* (Roma, 16-18 settembre 1999), Padova, Unipress, 2001, p. 85-95.

—, «Producción española de autores italianos (siglos XVI-XVII)», in: María Luisa LOBATO, Francisco DOMÍNGUEZ MATTO (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)* (Burgos-San Millán de la Cogolla, 15-19 juillet 2002), Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2004, vol. I, p. 447-457.

—, «Venere translingue: scrittura amorosa in spagnolo di autori italiani, fra Cinque e Seicento», in: *La penna di Venere. Scritture dell'amore nelle culture iberiche*, *Atti del XX Convegno* (Firenze 14-16 marzo 2001), Lippolis: Messina 2002, p. 59-69.

—, «Un canzoniere secentesco italo-spagnolo di contenuto agiografico», in: Andrea BALDISSERA, Giuseppe MAZZOCHI (eds.), *I Canzioneri di Lucrezia, Los cancioneros de Lucrecia, Atti del Convegno Internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV-XVII* (Ferrara, 7-9 ottobre 2002), Padova: Unipress, 2005, p. 487-502.

ECO, Umberto, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Laterza; Roma-Bari, 1993, p. 372-373.

L'autre dans la *comedia* historique : *Los amotinados de Flandes* de Luis Vélez de Guevara

El otro en la comedia histórica : Los amotinados de Flandes de Luis Vélez de Guevara

Luc CAPIQUE

Université de Pau et des Pays de l'Adour - Universidad de Navarra
Laboratoire LLC Arc Atlantique (EA 1925)

La représentation de l'autre dans le théâtre du Siècle d'or est inmanquablement influencée par de multiples facteurs tels que le contexte de l'écriture de la pièce ou encore la nature de l'intrigue développée. La pièce analysée dans cette étude est une *comedia* historique de Luis Vélez de Guevara, *Los amotinados de Flandes*. Cette *comedia*, bien que relatant des événements antérieurs, nous confronte à des thèmes d'actualité au moment de son écriture : la guerre des Flandres et les mutineries au sein de l'armée espagnole. L'action se déroulant sur des possessions espagnoles contestées par ses habitants, la représentation de l'autre (ici le peuple flamand) se distingue de celle de l'Espagnol, et du royaume d'Espagne, autant par sa culture et sa situation que par ses options religieuses. Cet article a pour but d'observer les mécanismes employés par le dramaturge pour forger la représentation de l'Autre et renforcer par là l'image que l'Espagne offre d'elle-même.

Mots-clés : Siècle d'or, *comedia*, altérité, guerre des Flandres, Luis Vélez de Guevara

Domaine : Littérature, xvii^e siècle, Espagne

La representación del otro en el teatro del Siglo de Oro está influida por múltiples factores como el contexto de la comedia o, también, el tema desarrollado en la trama dramática. La comedia analizada en este estudio, de género histórico, es de Luis Vélez de Guevara, Los amotinados de Flandes. Esta comedia, aunque refiere a acontecimientos anteriores, aborda temas de actualidad en la época de su escritura : la guerra de Flandes y los motines en el ejército español. La acción dramática tiene lugar en las posesiones españolas, impugnadas por sus habitantes. La representación de los flamencos se distingue de la del español (y del Reino) tanto por su cultura y su situación, como por sus opciones religiosas. Este artículo se propone observar los mecanismos utilizados por el dramaturgo para forjar la representación del Otro, reforzando de esta manera la imagen que España brinda de sí misma.

Palabras clave : Siglo de oro, *comedia*, alteridad, guerra de Flandes, Luis Vélez de Guevara

La comedia de historia

Les *comedias* ayant pour sujet des faits historiques sont nombreuses dans la production dramatique auriséculaire et ce, tout au long du Siècle d'or. Cela se vérifie plus particulièrement à partir de l'intronisation de Philippe III et de l'avènement, avec ce monarque, du gouvernement laissé aux mains des *privados*, l'intérêt propagandiste de ce type de pièces, à la fois politique et social, n'ayant de toute évidence pas échappé aux sphères du pouvoir¹. Les événements historiques abordés peuvent être plus ou moins proches de l'actualité et donc de l'expérience du public, comme dans *El Príncipe don Carlos* de don Diego Jiménez de Enciso, jouée à la Cour en 1622², qui revient sur le premier héritier de Philippe II, lequel mourut prématurément suite à sa fragilité physique et mentale en 1568, mort dont s'alimente entre autres la « légende noire » du monarque ; mais ils peuvent également remonter jusqu'à l'antiquité tel la *Troya abrasada* écrite par Calderón de la Barca avec la collaboration de Juan de Zabaleta. Les sujets peuvent donc être variés, traitant aussi bien d'événements nationaux qu'étrangers.

L'intérêt de traiter l'Histoire dans les *comedias* peut être multiple. Tout d'abord, il faut se rendre à l'évidence, ce thème permet d'instaurer un cadre dramatique commode avec lequel il est relativement aisé de prendre quelques libertés. En effet, si la mise en scène de faits réels possède un caractère informatif pour le public, souvent hétérogène et donc aux connaissances disparates, ce fait doit tout de même être nuancé car l'Histoire (matière référentielle) dans les *comedias* est, la plupart du temps, remaniée afin de correspondre à l'histoire (autrement dit l'intrigue, matière esthétique) voire à la servir. Cette volonté se retrouve, par exemple, dans *El desafío* de Carlos Quinto de Francisco Rojas y Zorrilla où l'empereur est défié par Soliman le magnifique, sultan ottoman. Or, dans la correspondance entre Charles Quint et l'Impératrice, qui constitue la documentation de référence correspondant à l'épisode mis en scène, on ne trouve aucune mention concernant une quelconque rencontre entre ces deux ennemis³. Rojas y Zorrilla prend donc quelques libertés avec les sources historiques dans la composition de sa pièce dans le but d'accorder une place centrale, structurante, et signifiante à des événements sortis de son imagination. À travers cette pièce on remarque que l'Histoire, soumise aux nécessités de l'histoire, a un rôle stratégique, visant premièrement à glorifier l'Espagne et son roi par ses faits d'armes puis, dans un second temps, à démontrer la supériorité spirituelle du camp catholique face aux incursions menées par les Ottomans au nom de l'Islam. Cette exaltation patriotique et religieuse est souvent présente dans les *comedias* de type historique du XVII^e siècle et, de façon transparente, dans celles qui traitent des faits et gestes des Habsbourg ou des événements liés à leur règne. Or, la vision que ces *comedias* proposent de l'Espagne et de sa monarchie supposent une vision différente, voire inverse, de ce qui lui est exogène à des degrés divers, de l'Islam aux autres nations européennes voire aux nations « exotiques » non-européennes.

L'exemple de *Los amotinados de Flandes* : un contexte particulier

Dans le cadre de cette étude nous allons nous pencher plus particulièrement sur une pièce de Luis Vélez de Guevara, *Los amotinados de Flandes*, qui met en scène des Espagnols en terre « étrangère » ou plutôt non-espagnole si l'on considère les Flandres comme une possession

1 Voir Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Catedra, 1995, p. 180.

2 Voir Cayetano Alberto de La Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Madrid, Gredos (facsimilé), 1969, p. 159.

3 Manuel Fernández Álvarez, *Corpus documental de Carlos V*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1981, p. 399.

légitime de la monarchie espagnole. Sa date d'écriture est incertaine mais on sait en revanche qu'elle fut représentée en 1633⁴, soit après la trêve de douze ans (1609-1621).

L'année 1633 est l'année d'achèvement de la première tranche du palais du *Retiro* et celle qui voit la mise au point du programme de peintures destinées à décorer le *Salón de Reinos* à la gloire militaire de Philippe. C'est aussi une année de difficultés économiques et financières pour la Couronne, et une période où l'issue de la guerre des Flandres, reprise en 1622, devient plus qu'incertaine pour l'Espagne. Il est intéressant de noter que sur les 12 tableaux de célébrations de victoires commandées par Olivares pour figurer dans le *Salón de Reinos*, 5 correspondent aux grandes victoires de 1625 (dont la reddition de Bréda aux mains de Spinola), 2 à des victoires antérieures et les 5 autres à des victoires de peu de conséquences de cette même année 1633. Jonathan Brown dit : « *Esta circunstancia hace pensar que Olivares pretendía representar 1633 como otro annus mirabilis, tal vez para conseguir una victoria política inmediata* »⁵. Il faut se souvenir que Olivares était à cette époque-là en très mauvais termes avec les grands généraux espagnols qu'il jugeait trop enclins à désobéir, même quand, manifestement, ils avaient quelques raisons à cela puisque le manque de moyens matériels qu'il leur avait accordés pour certaines campagnes fut clairement à l'origine de certains désastres militaires. On peut penser en particulier à Spinola, le vainqueur de Bréda, qui finança lui-même ses armées et qui mourut en 1630 au siège de Casale. La magnanimité dont il avait fait preuve avec les vaincus de Bréda lui avait été reprochée et elle n'est pas sans rappeler les propos tenus ici par le Duc de Fuentes à propos de sa magnanimité lors de la prise de Cambray, magnanimité payée de retour par une trahison (nous commenterons ce point plus avant). Ce contexte politique résonne donc comme un écho dans la pièce qui nous occupe et qui, comme c'est systématiquement le cas dans les *comedias de batallas*, parle davantage de l'actualité de l'époque de leur création que des faits historiques représentés.

Le texte et son auteur

L'édition employée pour cet article est une version imprimée de 1653 incluse dans la *Quinta parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España*. Nous analyserons à travers cette comedia la vision des Flamands proposée par le texte dramatique. Nous nous attarderons d'abord, partant ainsi de la matière esthétique et de sa configuration, sur les deux personnages féminins flamands qui rivalisent en tant que protagonistes de l'intrigue. Nous verrons ensuite l'image générale des Flamands qui se dégage de la pièce et, enfin, nous confronterons ce traitement de l'autre à la représentation que donne la pièce des personnages espagnols.

Le dramaturge, Luis Vélez de Guevara, appartient à la première moitié du XVII^e siècle. Il jouit d'une forte notoriété à son époque : il était reconnu par ses pairs et avait la protection du roi, ainsi que de certains nobles comme le Comte de Saldaña pour qui il travailla. Miguel de Cervantès fait allusion à son talent dans *El viaje del Parnaso* par ces quelques vers :

*Este, que es escogido entre millares,
de Guevara Luís Vélez es, el bravo,
que se puede llamar quitapesares*⁶.

4 Luis Vélez de Guevara, *Los amotinados de Flandes*, ed. Desirée Pérez Fernández, C. George Peale, Newark : Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2007, p. 22.

5 Jonathan Brown, John H. Elliott, *Un palacio para el rey. El Buen retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Revista de Occidente, Alianza Editorial, 1981, p. 173.

6 Miguel de Cervantes, *Obras de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Editorial Atlas, 1943, p. 68.

La particularité de cet auteur est de puiser amplement dans les faits historiques pour construire ses intrigues de fiction et même, faisant fi de la vérité historique, d'y faire participer des personnages réels, connus du public, contemporains de l'époque de référence, tel le Conde de Fuentes dans la pièce analysée ici. De manière générale, Vélez de Guevara reprend dans sa production de grands moments historiques comme la bataille de Lépante (*El Águila del agua*) traités pourtant auparavant par ailleurs, dans le cas cité, chez Lope de Vega et Cervantès.

L'action de *Los amotinados de Flandes* se déroule durant la *guerra de los ochenta años* (1568-1648), opposant les dix-sept provinces des Pays-Bas à leur souverain, le roi d'Espagne. L'action de la pièce a lieu durant l'année 1595, au moment de l'arrivée de l'archiduc Albert. Le personnage principal, don Diego, chevalier de l'ordre militaire de Santiago, est à la tête d'une compagnie qui se mutine suite aux retards de paiement des salaires.

Les personnages de fiction flamands

Dans la représentation des personnages flamands, on remarque une opposition entre deux personnages, l'un clairement fictif, Isabela, et l'autre également fictif, mais à caractère pseudo-historique, Sabina. Isabela est une dame issue de la noblesse flamande. Sa présence dans la pièce, bien que minime, reste l'une des rares représentations directes de Flamands que le public entrevoit tout au long de la pièce. Elle n'a pas d'incidence sur l'intrigue principale et n'intervient que dans le cadre de l'intrigue amoureuse qui est secondaire mais « obligée », car constitutive de toute comedia. Elle est présentée comme catholique et loyale à la couronne d'Espagne :

*foy católica, y a España
guardo lealtad, y obediencia [...]*⁷

Son soutien à la couronne d'Espagne s'explique aussi par ses origines bruxelloises, région qui vient en aide aux Espagnols dans la première phase du conflit. Ce choix effectué par Vélez de Guevara n'est pas anodin car il permet de montrer qu'une partie des Flandres apporte son soutien à la couronne espagnole et justifie par là même sa présence sur le territoire. L'amour que porte Isabela au capitaine du *tercio* espagnol, don Diego, l'amène même à mentir sur ses semblables en faisant part au Conde de Fuentes d'une fausse conspiration contre l'Archiducque Alberto⁸. Bien que cela soit un mensonge pour arriver à ses fins (épouser don Diego en récompense de sa fausse dénonciation), celui-ci est l'occasion pour Isabela de nous dépeindre l'esprit de trahison de certains nobles flamands protestants, opposants acharnés et impénitents à la présence espagnole. L'intrigue amoureuse pourrait donner à voir au public une entente possible entre le peuple flamand et le peuple espagnol mais cet amour est rejeté par don Diego dont les sentiments sont portés vers Lucrecia de Parma⁹ ; une *dama* pourtant discréditée du point de vue dramatique puisqu'elle n'apparaît jamais sur scène et n'a d'existence que narrative, c'est-à-dire à travers les propos des personnages. Finalement, cette préférence amoureuse se verra également condamnée puisque le Conde de Fuentes fera épouser à don Diego la fidèle Isabela après que celui-ci a eu connaissance de la trahison amoureuse de Lucrecia. La possibilité d'une entente entre les Espagnols et les catholiques flamands sera donc actée en fin de compte mais si cette piste est au départ écartée dans le texte, c'est tout simplement pour pouvoir développer l'intrigue militaire et « historique ». Par le peu d'espace qu'il accorde à cette action qui tourne court dans

7 Jornada segunda, p. 550 B.

8 Jornada segunda, p. 550 (A-B) – p. 551 A.

9 Jornada segunda, p. 542 B. À noter que cette *dama* appartient aussi à une nation qui a trahi les Habsbourg lors de l'épisode récent de la succession de Mantoue (1628-1630).

un premier moment, l'auteur marque qu'il préfère se focaliser sur l'intrigue martiale. Isabela étant un personnage fictif, le dramaturge peut ici composer avec facilité un personnage étranger qui soutient la cause espagnole, et l'utiliser au gré de ses intérêts idéologiques et esthétiques. Il n'en va pas de même pour le personnage pseudo-historique de Sabina. En effet, bien que le personnage soit « historique » dans la mesure où sa relation dramatique avec le Conde de Fuentes s'inspire de celle d'un personnage historique avec le Conte de Fuentes historique, Vélez de Guevara procède à quelques changements afin de l'intégrer dans l'intrigue principale de la pièce évoquant le soulèvement des rebelles flamands. Il change son nom, Renée de Clermont d'Ambroise¹⁰, pour Sabina, prénom fictif aux consonances romaines littéraires qui la configurent en personnage héroïque sui generis comme l'épisode va le confirmer. Cette configuration en personnage héroïque est tout de même un reflet de la réalité historique car, lors de la prise de Cambrai, elle fait preuve de courage en résistant vaillamment aux troupes espagnoles¹¹. Enfin, du point de vue chronologique, le personnage historique de Renée de Clermont d'Ambroise décède peu après la prise de Cambrai, en 1595, ce qui empêche une représentation crédible du personnage dans la pièce dont l'action est censée se dérouler en 1597. Renée de Clermont d'Ambroise devient donc, dans *Los amotinados de Flandes*, Sabina, l'épouse du seigneur de Balagny, ennemi des troupes espagnoles et du Conde de Fuentes lors de la prise de Cambrai, ville que ce dernier traite avec clémence après l'avoir prise. Ce personnage représente l'opposé d'Isabela, elle incarne la dissidence irréductible d'une frange de la population dont le seul intérêt est de nuire aux Espagnols. Elle n'apparaît qu'au début de l'Acte III, déguisée en simple villageoise pour porter un message du Conde Mauricio aux rebelles bruxellois. Elle est démasquée rapidement par le Conde de Fuentes à qui elle fait part des intentions de la rébellion. Dans l'échange qui s'ensuit, le dramaturge met en avant la noblesse du peuple espagnol face à la fourberie et aux stratagèmes des Flamands. Ainsi, comme le souligne le Conde :

*Si te di la libertad con tu marido
en Cambray, permitiendo que facara
fu hacienda toda, y que os acompañara
mi propia guarda, como ya que pierdas
el respeto a los cielos, no te acuerdas
de beneficios tantos?*¹²

L'auteur souligne par ces vers la clémence dont a fait preuve par le passé le Conde de Fuentes envers le personnage de Sabina et l'obstination de celle-ci et des rebelles flamands dans le conflit qui les oppose. Cet épisode étant, d'après les sources, en tous points fictifs, on ne peut s'empêcher d'y voir un écho des reproches qui furent fait au général Spinola pour la clémence dont il avait usé avec les habitants de Bréda lors de la reddition de la ville en 1625, un reproche qui permettait de dédouaner en partie les conséquences, néfastes sur le plan militaire, des choix d'Olivares. Par ailleurs, il est intéressant de remarquer qu'à la fin de leur échange, Sabina, apprenant la sentence de mort qui pèse sur elle, se repent et souhaite mourir en catholique, repentir dans lequel on est tenté de voir une preuve de fourberie supplémentaire mais qui a l'avantage d'exalter la magnanimité et la supériorité spirituelle des Espagnols¹³. Adouci par ses propos, le Conde de Fuentes décide de l'emprisonner. Cet événement est une invention de l'auteur car, comme le souligne de manière pertinente Desirée Pérez Fernández dans son édition critique de *Los*

10 *Encyclopédie méthodique : Histoire, Tome second*, Paris, Panckoucke, 1786, p. 181.

11 *Ibid.*, p. 181.

12 *Jornada tercera*, p. 560.

13 *Jornada tercera*, p. 563.

amotinados de Flandes, la Sabina historique (c'est-à-dire Renée de Clermont d'Ambroise) se suicida lors de la capitulation de la ville de Cambrai acceptée par son mari, Jean de Montluc, seigneur de Balagny¹⁴. Dès lors, on constate la volonté de l'auteur de ternir l'image du peuple flamand pour en grandir d'autant celle de la couronne espagnole, guidée par la vertu.

À travers ces deux personnages féminins au comportement opposé, l'auteur semble vouloir décrire une population flamande divisée, sur laquelle tranche la suprématie espagnole due à la noblesse et à la vertu, deux qualités héritées de l'appartenance de cette nation au catholicisme.

Le peuple flamand

Le peuple flamand en tant que personnage collectif apparaît également lors d'une scène de l'Acte II, durant laquelle des paysans soumettent des requêtes à l'Archiduc Alberto¹⁵. La courte intervention des paysans ne laisse aucun doute sur le soutien qu'ils portent à la monarchie espagnole. En effet, placés dans un autre contexte, les termes employés par ces derniers à propos de l'archiduc pourraient parfaitement être tenus par des personnages espagnols (c'est nous qui soulignons) :

Villano 1:

Por aquí dicen que paffa

*el **serenífsimo** Alberto*

Villano 2:

Déle Dios vida tan larga,

como pide la obediencia

de las que el gobierno aguardá

*de Príncipe **tan** Chriftiano¹⁶.*

Le texte use de superlatifs pour renforcer l'aspect laudatif du discours des paysans : « *serenífsimo* », « *tan* ». Un peu plus loin dans la même scène, apparaît un personnage de vieillard dont le discours est de la même teneur que celui de ses compatriotes ; mais là où les paysans ne manifestaient que de l'admiration, le vieillard, lui, apporte un soutien pratique aux Espagnols. Cette figure de vieux sage se fait le porte-parole des gens de son peuple en venant offrir à l'archiduc leurs possessions, ainsi que leurs maisons et leurs personnes. Bien que porteur de ce message amical, ce personnage est tout d'abord considéré comme un traître par l'Archiduc Alberto. Ce n'est qu'à la lecture de la missive que l'on apprend les nobles intentions des marchands de Bruxelles qui offrent trois cent mille écus afin de payer les mutins espagnols¹⁷. Cette collaboration avec la couronne d'Espagne présentée et mise ainsi en relief par le dramaturge vise à légitimer l'action entreprise par celle-ci en Flandre. Il oppose ce soutien à la rébellion luthérienne, présente en toile de fond tout au long de la pièce et donne un sens spirituel à cette guerre de conquête, participant ainsi à la doxa politique courante véhiculée sur les planches des *corrales*. Il faut toutefois souligner que cette bipartition catholiques / vs / protestants correspond à une certaine réalité de terrain qui a rendu possible certains succès espagnols et explique les difficultés des insurgés flamands dans la deuxième phase de la Guerre des 80 ans (soit dans les années où fut écrite la pièce).

14 Luis Vélez de Guevara, *op. cit.*, p. 90.

15 Jornada segunda, p. 551 B – p. 553 A.

16 Jornada segunda, p. 551 B.

17 Jornada segunda, p. 552 B.

Les personnages flamands à caractère historique

L'opposition aux Espagnols est représentée par les personnages à caractère historique du Conde Mauricio et de son frère Felipe de Nassau. Ils sont à la tête de la rébellion flamande et agissent principalement en retrait de l'action dramatique comme nous pouvons le voir dans le message des rebelles signé par le Conde Mauricio, intercepté par les troupes espagnoles¹⁸. Dans la bataille qui oppose les deux camps à la fin du troisième Acte, les chefs de la rébellion font leur unique apparition et subissent une déroute qui se solde par la mort de Felipe de Nassau. On notera que le personnage historique du même nom, mort effectivement en 1595 au combat, n'avait eu, de fait, pas de rôle important dans le conflit qu'avait eu à gérer le nouveau gouverneur des Pays-Bas. L'intérêt de la convocation de ce « couple » fraternel est tout esthétique : il s'agit de configurer une « alliance » irréductible car nourrie par les liens du sang et de l'hérésie, point capital sur lequel nous devons revenir Avant d'être confrontés directement (sur scène) aux Espagnols, ces personnages emploient un vocabulaire négatif à l'égard de leurs ennemis avec, par exemple, l'emploi répété de « *fiero* »¹⁹. Toutefois, lors de son duel avec don Diego, Felipe de Nassau change de point de vue sur son ennemi, en le qualifiant cette fois de « *valiente* »²⁰. Se sachant vaincu, même un chef de la rébellion reconnaît la suprématie espagnole. À la suite de ce duel, don Diego décide de lui épargner la vie même si cette clémence, bien qu'honorable, ne correspond pas au souhait exprimé par le Conde de Fuentes de ne pas faire de prisonniers²¹.

La représentation du peuple flamand ne s'effectue qu'au travers de ces rares personnages (historiques ou non) aux courtes apparitions scéniques mais il est également possible de s'en faire une idée à travers la présentation qu'en font, dans leurs propos, les personnages espagnols de la pièce.

Dès la première scène de *Los amotinados de Flandes*, nous notons cette description du peuple flamand tout en contraste par rapport à celle des soldats espagnols dans la bouche de Gonzalo, soldat espagnol et valet de don Diego :

*Entre las voces y eftruendo
de las caxas te enamoras,
de un Efpañol, y soldado,
que ponen folo el cuidado
en las armas vencedoras,
de quien el Flamenco fiero
tiébla en la marcial campaña
en viédo el pendón de Efpaña*²².

Le dramaturge impose dès le commencement de la pièce la supériorité espagnole face aux Flamands. De manière générale, l'anti-espagnol est mentionné par les Espagnols sous le nom

18 Jornada tercera, p. 559.

19 Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Iberoamericana, 2006, p. 901 : « Presupone y se ha de entender, bestia, aunque no se exprima. [...] Al que tiene la condición cruel y carnícera solemos decir que no es hombre, sino fiera ; [...] Ovidio, en la épist. Ariadne : “Mitius inveni quam te genus omne ferarum” ».

20 Jornada tercera, p. 571 B.

21 Jornada tercera, p. 571 B.

22 Jornada primera, p. 528 A.

de « *flamencos* » et le pays sous le nom de « *Flandes* », bien que l'on puisse observer une occurrence du terme *Olanda*²³ qui correspond aux provinces rebelles sous le commandement du prince d'Orange, provinces protestantes également, un détail qui a son importance²⁴. On pourrait séparer les termes employés à l'égard des Flamands en deux catégories : les termes plutôt politiques (ou militaires) et les termes religieux. Ces derniers sont, contrairement à ce que l'on pourrait penser, peu présents dans la pièce. Une étude du champ lexical religieux de la pièce démontre une prépondérance statistique des termes renvoyant à la religion catholique au détriment de ceux renvoyant au luthéranisme²⁵, quasi vinexistants. Du point de vue religieux, les Flamands rebelles sont évoqués seulement par les termes « hereje » ou « luterano », lesquels sont souvent accompagnés d'adjectifs péjoratifs comme « filisteos »²⁶, par exemple, ces termes fonctionnant comme des équivalents de 'Flamands insurgés'. Concernant les termes politiques, les Flamands sont souvent mentionnés par les Espagnols en tant que « *traidores* » et « *rebeldes* ». Enfin, les traîtres à la couronne d'Espagne sont configurés comme des êtres violents. Ils sont caractérisés par l'adjectif « *bárbaro* »²⁷ à plusieurs reprises ce qui, dans le contexte de la pièce, renvoie au dernier des sens évoqués par Covarrubias : « [...] *los que son inorantes sin letras, a los de malas costumbres y mal morigerados, a los esquivos que no admiten la comunicación de los demás hombres de razón, que viven sin ella, [...] y finalmente los que son despiadados y crueles* »²⁸.

Le dramaturge stigmatise donc la dissidence politique des Flandres menée par des êtres « *traidores* » et « *bárbaros* », barbarie et trahison qui prend sa source dans l'hérésie alors que le catholicisme garantit la voie de l'humanité, de l'ordre comme on peut le constater chez les Flamands catholiques de Bruxelles qui vont généreusement offrir de payer les soldats espagnols. La distinction entre l'Espagnol et l'autre se fait donc selon un double clivage : la supériorité de la nation espagnole sur les autres, notamment en matière de vertus guerrières (noblesse, générosité, héroïsme, esprit de sacrifice, clémence...) et son attachement profond au catholicisme qui en vient à être un constituant identitaire.

Les personnages appartenant à d'autres nations

Le dernier point que nous souhaiterions aborder est le cas de la représentation des mutins qui permet d'évoquer en creux une autre catégorie d'étrangers qui, au contraire des hérétiques hollandais, ne sont pas intrinsèquement des ennemis des Espagnols puisqu'ils combattent pour eux. Dans l'étude préliminaire à son édition critique, Desirée Pérez Fernández conclut, d'après les sources possibles du dramaturge, que la mutinerie présentée dans la pièce serait celle de Zichem-Tienen²⁹ qui eut lieu du 26 Juillet 1594 au 6 Juillet 1596³⁰. Dans la pièce, le soulèvement

23 Jornada tercera, p. 561.

24 Yolanda Rodríguez Pérez, *The Dutch Revolt through Spanish Eyes: Self and Other in historical and literary texts of Golden Age Spain (c. 1548-1673)*, Oxford, Peter Lang, 2008, p. 223.

25 Étude du champ lexical effectué à partir du texte issu de la *Quinta parte de comedias de los mejores ingenios de España* dont les résultats sont les suivants : *Católico* : 6 occurrences ; *Cristo* : 3 occurrences ; *Cristiano* : 4 occurrences ; *Hereje(s)* : 6 occurrences ; *Luterano(s)* : 4 occurrences.

26 Jornada tercera, p. 567 B.

27 Jornada tercera, p. 560 ; p. 564.

28 Sebastián de Covarrubias Horozco, *op. cit.*, p. 291.

29 Luis Vélez de Guevara, *op. cit.*, p. 32.

30 Geoffrey Parker, *El ejército de Flandes y el camino español 1567-1659*, Madrid, Alianza editorial, 2000, p. 344.

estappelé le « *motín de Tilemon* »³¹, ce qui correspond au nom espagnol pour Tienen, en flamand, et Tirlemont, en français. Bien que Luis Vélez de Guevara se soit probablement basé sur des sources historiques dans l'élaboration dramatique de la mutinerie, le dramaturge prend quelques libertés par rapport à la réalité historique. En effet, en se référant aux recherches approfondies entreprises par Geoffrey Parker, on constate que la mutinerie dont l'auteur se ferait l'écho n'était pas celle d'un *tercio* composé uniquement d'Espagnols mais celle d'une compagnie de soldats aux origines diverses³². Le changement opéré par Vélez de Guevara renforce paradoxalement l'image des Espagnols au détriment de celle des Flamands³³. Le fait que les mutins soient tous espagnols permet au dramaturge d'insister sur l'honneur et la noblesse du peuple espagnol qui seront des ressorts suffisants pour les faire réagir dans le bon sens et se ressaisir. Les mutins de la pièce se soulèvent donc suite au non paiement de dix mois de salaire et, durant le premier Acte, ils sont décrits comme violents, souhaitant exécuter leur propre capitaine, don Diego. Celui-ci leur rappelle alors ce qui fait la singularité du soldat espagnol par rapport au mercenaire étranger :

*Y no es a mí a quien se pierde*³⁴,
fino al Rey, a España, al cielo,
quando españoles foldados,
que fon militar espejo,
en que fe ven las naciones,
fe amotinan, buen exemplo
dais en Flandes, q han de hazer
los Valones, los Tudescos,
Efguizaros, y Alemanes,
que firven por folo el sueldo
al Príncipe que los llama,
quando les falte dinero?
Quando vio jamas el mundo,
que firvan por folo el precio,
y fueldo de cada mes
los Españoles, fi vemos,
que el mas baxo foldadillo
fe precia de tan foberbio,
y bizarro, que fe arroja,
fiendo la honra fu premio,
a los tonantes cañones
de la artillería, abriendo
paffo fu Española espada
por entre el plomo, y el fuego?
Baxa materia aveis dado
al mundo, para ponerlos
en el número comun

31 Jornada primera, p. 539 A.

32 Geoffrey Parker, *op. cit.*, p. 245.

33 Yolanda Rodríguez Pérez, *op. cit.*, p. 213.

34 Sous-entendu : *el respeto*.

*de las naciones, perdiendo
aquel blafon fingular
de Efpañoles, que tuvieron
nombre ilustre, y fuperior [...]*³⁵

Dans le second acte, les mutins sont mis à l'épreuve par don Diego qui veut les toucher dans leur sentiment d'appartenance à la nation espagnole :

*De los libros del Rey os han borrado,
mirad que afrenta para el buen foldado;
y en público pregon, (Qué tal fucedá !)
el de Fuentes mandò, que nadie pueda
llamaros Efpañoles, Que hóbres fabios
podrán fufrir tal genero de agravios !*³⁶

Suite à cette menace, le Conde de Fuentes décide de mettre un terme à cette mutinerie en offrant sa propre argenterie en guise de paiement aux mutins, faisant ainsi preuve d'un désintéressement et d'un dévouement à la couronne exemplaires. Ils prennent alors conscience de la gravité de leurs actes et rejoignent les rangs du Conde de Fuentes tout en renonçant à être payés par ce dernier. Ce ressort dramatique employé par Vélez de Guevara glorifie la représentation de l'Espagne vue par elle-même. Confirmant cela, l'analyse d'un large corpus de pièces traitant le conflit des Flandres par Yolanda Pérez Rodríguez, démontre que la « *Spanish self-projection* » est présente tout au long de la production auriséculaire, nuancée suivant les différentes périodes de la guerre de quatre-vingt ans.

Ainsi dans une pièce de Calderón de la Barca, *El sitio de Bredá* (datée de 1628 par Vorster), le général Spinola peut compter sur le désintéressement des soldats espagnols alors que les mercenaires appartenant aux autres nations ne combattent que s'ils sont payés et préfèrent se diriger vers la ville de Grave facile à piller plutôt que vers Bréda, place forte difficile à prendre. Il joue même de cette division dans ses troupes pour faire diversion et tromper l'ennemi en laissant les mercenaires étrangers se diriger vers la Grave, pendant que l'arrière-garde espagnole s'en retournera à mi-chemin vers Bréda de façon à encercler la ville par surprise³⁷. Dans le cas de *Los amotinados de Flandes*, cette *self-projection* influe sur le traitement du peuple flamand. L'image d'une Espagne forte, unifiée et au sens de l'honneur aigu joue en la défaveur des Flamands hérétiques qui apparaissent alors comme divisés, fourbes et perdus dans et par leur « foi » hérétique. Mais elle s'impose aussi aux autres nations qui n'ont pas accès aux vertus héroïques et guerrières ni au sens de l'honneur de la nation espagnole : en ce sens tant les mercenaires étrangers vénaux que les généreux mais faibles catholiques flamands offrent une image inversée de l'hispanité selon la *doxa* espagnole que l'on retrouve à quelques variantes près dans toute la *comedia* auriséculaire.

Conclusion

Luis Vélez de Guevara propose-t-il, dans cette *comedia histórica*, une vision du conflit antérieure à la trêve de douze ans ? Durant cette période, que l'on peut qualifier de guerre civile, les camps

35 Jornada primera, p. 529 B.

36 Jornada segunda, p. 554-555.

37 Pedro Calderón de la Barca, *El sitio de Bredá, Parte XXVIII de comedias nuevas de los mejores ingenios desta corte*, Madrid, por Joseph Fernández de Buendía, 1667, en particulier l'Acte I.

ne sont pas encore formés et l'on observe une frange de la population flamande qui soutient la couronne espagnole. Cette image ne correspond pas tout à fait à la situation du conflit lors de la représentation de la pièce. À la reprise de la guerre en 1621, les événements prennent la tournure d'une guerre de siège³⁸. Les rebelles n'ont plus autant de soutiens dans la population qui commence à craindre l'intolérance des protestants plus que l'occupation espagnole : il est vrai que l'habileté de Farnèse avait réussi à instaurer un divorce politique Nord/Sud basé sur un clivage religieux avant même la trêve des douze ans. Les études historiques récentes laissent entrevoir que la couronne espagnole pour de multiples raisons – dont certaines erreurs d'appréciation d'Olivares –, a perdu dans la dernière phase de la guerre une opportunité de reconquérir ses territoires flamands. Tout n'était pas joué d'avance en faveur des insurgés³⁹. Dans *Los amotinados de Flandes*, le dramaturge développe une image de l'Espagne basée sur sa légitimité religieuse et dynastique en Flandres et sur sa puissance militaire ce qui, intrinsèquement, amène des répercussions sur le traitement de l'étranger ennemi ou non. Par sa vocation propagandiste qui, à certains moments, éloigne totalement l'intrigue de la réalité historique, *Los amotinados de Flandes* dévoile une population flamande divisée avec, d'une part, les flamands catholiques, glorifiant la couronne d'Espagne et, d'autre part, les rebelles luthériens, une population qu'en 1633 il est encore possible d'espérer rallier partiellement pour gagner la partie qui se jouait alors dans cette Europe du Nord rebelle.

Comme toujours, les intentions des *comedias de historia* sont à chercher du côté de l'actualité de leur création et, dans celle qui nous a occupé, la configuration de l'Espagnol par rapport à l'Autre permet de poser les jalons de victoires encore espérées.

38 Yolanda Rodríguez Pérez, op. cit., p. 177.

39 Voir Encyclopædia Universalis, Universalis France : S. A., 1995, T. 17, p. 675-676.

BIBLIOGRAPHIE

- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, 768 p.
- BARRERA Y LEIRADO (de la), Cayetano Alberto, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Madrid, Gredos (fac-similé), 1969, 728 p.
- BROWN, Jonathan, ELLIOTT, John. H. *Un palacio para el rey. El Buen retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Revista de Occidente, Alianza Editorial, 1981, 319 p.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El sitio de Bredá, Parte XXVIII de comedias nuevas de los mejores ingenios desta corte*, Madrid, por Joseph Fernández de Buendía, 1667 (Biblioteca Nacional, sig., R 22681).
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Obras de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Editorial Atlas, 1943, 718 p.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Iberoamericana, 2006, 1639 p.
- Encyclopædia Universalis*, Encyclopædia Universalis France, S. A., 1995, t. 17, p. 675-676.
- Encyclopédie méthodique : Histoire, Tome second*, Paris, Panckoucke, 1786, 731 p.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *Corpus documental de Carlos V*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1981, 320 p.
- PARKER, Geoffrey, *El ejército de Flandes y el camino español 1567-1659*, Madrid, Alianza editorial, 2000, 366 p.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Yolanda, *The Dutch Revolt through Spanish Eyes: Self and Other in historical and literary texts of Golden Age Spain (c. 1548-1673)*, Oxford, Peter Lang, 2008, 346 p.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *Los amotinados de Flandes, dans Quinta parte de comedias de los mejores ingenios de España*, Madrid, por Pedro de Val a costa de Juan de san Vicente, 1653.
- , *Los amotinados de Flandes*, ed. Desirée Pérez Fernández, C. George Peale, Newark, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2007, 305 p.

L'Autre en question dans *El Pasajero* de Suárez de Figueroa

El Otro en entredicho en El Pasajero de Suárez de Figueroa

Blandine DAGUERRE-DÍEZ GARCÍA

Université de Pau et des Pays de l'Adour

Cet article se propose d'étudier la question de l'altérité dans *El Pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa. Il s'agit de montrer comment le discours sur l'Autre s'inscrit dans la mission réformatrice d'un ouvrage qui cherche à remédier à la situation de décadence de l'Espagne du xvii^e siècle en érigeant la *discreción* en idéal de vie. La thématique de l'altérité est donc au centre de la réflexion du personnage clé, le Docteur, qui se propose de réformer les mœurs de ses contemporains. Si le changement joue une fonction essentielle dans l'argumentaire développée par le Docteur, il prend forme à travers la référence contrapuntique aux modèles italien et turc, si bien que le voyage vers l'Autre et vers l'Ailleurs devient en quelque sorte l'idéal à atteindre au terme d'une mutation perçue comme nécessaire.

Mots-clés : littérature didactique, Siècle d'or, altérité, Suárez de Figueroa

Domaine : Littérature, xvii^e siècle, Espagne

Este artículo se propone estudiar el tema de la alteridad en El Pasajero de Cristóbal de Suárez de Figueroa. Se trata de mostrar cómo el discurso sobre el Otro se inscribe en la misión de reformación de una obra que pretende remediar la situación de decadencia de la España del siglo xvii haciendo de la discreción un ideal. La temática de la otredad está pues en el centro de la reflexión del personaje clave, el Doctor, que se propone reformar las costumbres de sus coetáneos. Si el cambio desempeña una función esencial en la «ponencia» del Doctor, se plasma en la referencia contrapuntista a los modelos italiano y turco, de modo que el viaje hacia Otro Lugar y hacia el Otro pasa a ser, de algún modo, el ideal que hay que alcanzar al cabo de una mutación sentida como necesaria.

Palabras clave : literatura didáctica, siglo de Oro, alteridad, Suárez de Figueroa

Par la forme même du dialogue, l'Autre occupe une place de choix dans *El Pasajero*¹, un Autre multiple, qui se décline sous différentes modalités puisqu'il est à la fois locuteur, personnage anecdotique ou historique ou bien encore lecteur. L'œuvre, rappelons-le, se présente sous la forme d'un échange entre quatre hommes qui partent de Madrid pour Barcelone dans l'intention de se rendre en Italie. Pendant le trajet, ils conversent autour de thématiques aussi diverses que la *comedia* et les acteurs, la vie universitaire à Alcalá, les femmes, l'amour, le gouvernement, la société de l'époque, etc. En ce sens, l'ouvrage prétend être le reflet fidèle de la société espagnole du XVII^e siècle, tant sur le plan culturel que sur le plan de la quotidienneté. L'analyse de Francisco Ruiz Ramón² qui affirme que, grâce à la *comedia*, on peut reconstruire tout le complexe culturel du XVII^e siècle, car elle combine un héritage littéraire universel et des éléments inhérents à la vie espagnole serait, en fin de compte, tout à fait applicable à cette œuvre de Figueroa qui entretient par ailleurs des rapports de similitude avec le théâtre tout en étant « autre ». Dans ce kaléidoscope de l'Espagne de la deuxième partie du Siècle d'or, l'Autre par excellence – parmi tous ces « autres » dont parle le dialogue –, c'est aussi le pouvoir et ses représentants car la Monarchie, ses institutions et ses acteurs jouent un rôle prépondérant dans le tableau de mœurs que dresse l'auteur. Mais que pouvons-nous lire de l'Autre dans le discours sur le pouvoir dans *El Pasajero* ? Voici quelques propositions de réponses.

Une oeuvre critique et didactique

L'œuvre de Figueroa se distingue, c'est évident, par sa tonalité nettement critique. Personne ou presque n'est épargné par son acide diatribe qui trouve son origine dans le constat désabusé d'une Espagne en pleine décadence.

Une décadence que l'auteur, dans une démarche assez proche de celle adoptée par les arbitristes, attribue à un déclin moral auquel il convient de remédier. Cet élément explique la perspective didactique dans laquelle s'inscrit l'ouvrage dans sa globalité. C'est d'ailleurs là que se trouve l'essentiel du message que l'auteur veut faire passer à son lecteur, message qui apparaît de façon explicite dans le sous-titre « *Advertencias utilísimas a la vida humana* », c'est-à-dire une série de règles et d'interdictions pour montrer ce qu'est un homme discreto, qui représente l'idéal à atteindre.

Les adjectifs « pessimiste », « nostalgique » et « critique » sont révélateurs du contenu de l'œuvre de Suárez de Figueroa. Si nous tenons à les mettre sur un même plan c'est parce qu'ils sont, selon nous, étroitement liés. En effet, à de nombreuses reprises, l'auteur met en exergue les dysfonctionnements de la société dans laquelle il vit en comparant son époque à une période antérieure qu'il prend grand soin de valoriser. Cet éloge nostalgique a pour corrélat une appréciation pessimiste de la situation que vit l'auteur. Ainsi n'y-a-t-il rien d'étonnant à lire les commentaires amers d'un Figueroa déçu sur les victoires passées de Charles Quint : « *Fue, sin duda, siglo feliz el de nuestro invictísimo emperador Carlos* »³.

Ce pessimisme reflète la pensée de l'auteur qui a conscience que la grandeur de l'Espagne correspond à une étape révolue de l'Histoire. Toutefois, il ne s'exprime pas seulement au travers des propos du Docteur⁴, son véritable porte-parole. Il figure en effet également dans les réflexions

1 Cristóbal Suárez de Figueroa, *El Pasajero: advertencias utilísimas a la vida humana*, éd. Rodríguez Marín, Madrid, Renacimiento, 1913.

2 Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra, 1979.

3 Cristóbal Suárez de Figueroa, *op. cit.*, p. 25.

4 « DOCTOR : Todo para vergüenza desta edad, en que triunfan todos los indignos, en que los vicios privan

d'autres personnages qu'ils interviennent directement dans le dialogue ou que leurs paroles soient rapportées par l'un des quatre locuteurs. L'exemple le plus éloquent reste celui de Juan le *ventero* qui s'insurge contre les faveurs accordées injustement – selon lui – aux bouffons de Cour.

Il convient donc de souligner la lucidité du regard que l'auteur porte sur un « état » qui amorce un déclin spectaculaire. Les regrets de l'écrivain trouvent un écho littéraire dans l'expression d'une critique féroce adressée à la société et au monde du moment : « *Todo es mentira, todo estratagema, todo propio interés* »⁵.

De là à voir en Suárez de Figueroa un iconoclaste, il n'y a qu'un pas que nous nous abstenons de franchir. L'auteur juge durement ses contemporains et son époque et il en perçoit nettement les maux ; c'est un fait. Cela étant, il conserve une conception traditionnelle de la société. Son invective contre l'Espagne ne s'inscrit absolument pas dans une démarche anti-patriotique et il serait erroné d'y voir une remise en cause de la Monarchie.

En effet, plus qu'un désir de rompre avec les schémas mentaux et institutionnels de l'époque, c'est une volonté de guider ses pairs qui anime l'auteur. Ce désir est lui-même orienté vers un but bien précis, leur faire découvrir un Ailleurs, source de renouveau et leur permettant de devenir ou de re-devenir « Autres ».

Une nécessaire mutation : le voyage vers l'Ailleurs pour devenir Autre

La volonté première de Figueroa, nous l'avons dit, est de sortir ses contemporains de l'erreur dans laquelle ils sont plongés. Par le biais du *desengaño*, l'Homme doit devenir Autre. La notion d'évolution voire de différence est d'ailleurs au cœur des préoccupations de l'auteur comme en atteste l'usage récurrent de verbes comme « *cambiar* » ou « convertir » et de tout un champ lexical de la dissemblance.

Le voyage en lui-même, toile de fond de toute l'œuvre, constitue de fait un facteur de mutation puisque voyager suppose sortir du cadre de la quotidienneté en basculant vers un nouvel environnement géographique notamment. Le changement affecte également les personnages qui sont soucieux de voir leur situation évoluer : l'orfèvre Isidro souhaiterait devenir noble et le jeune soldat Don Luis aimerait, quant à lui, pouvoir s'adonner aux plaisirs de l'écriture. Celui qui affiche le plus manifestement ce désir reste le Maître en Théologie qui s'exclame dans le premier alivio : « *Estoy deseoso de verme vuelto romano* »⁶.

Son appétit de transformation aurait difficilement pu être formulé de manière plus explicite ; en effet, l'emploi du verbe *volver*, pris dans cette phrase dans son acception de « devenir, se transformer en » est révélateur. Avec cette expression, le Maître semble renoncer à sa condition d'Espagnol pour se changer en Romain. Le Docteur bénéficie, quant à lui, d'un statut particulier : il ne veut pas changer mais souhaite voir les autres changer. Il désire jouer un rôle de catalyseur, être celui qui éveille la conscience.

Cette dynamique de mutation est également perceptible dans les raisons qui motivent leur départ et que nous pourrions toutes réunir sous l'étiquette « espoir d'une vie meilleure ». À ce

tanto, en que las costumbres padecen tanta corrupción, y en que tantos se hallan excluidos del número de buenos ». Ibid.

5 Ibid., p. 132.

6 Ibid., p. 12.

titre, on signalera que la tristesse des trois hommes (le Maître, Isidro et Don Luis) au moment du départ ne signifie pas qu'ils n'aient pas eu à vivre des instants douloureux dans leur pays d'origine. N'oublions pas que ce sont le manque d'argent et parfois l'absence de reconnaissance de leurs mérites qui les poussent à s'exiler. Ces trois protagonistes comptent sur l'Italie pour amorcer une nouvelle étape de leur vie. L'Italie n'est pas seulement un but, la destination d'un voyage, c'est aussi une solution, ou tout au moins, une échappatoire. Ce statut de « porte de sortie » dont semble être dotée l'Italie nous permet de toucher du doigt la connotation positive qui est conférée au changement. Ce que recherchent les voyageurs, au-delà d'une évolution, c'est bel et bien un progrès. Dans ce contexte, le changement par excellence c'est l'Italie. C'est l'élément qui rend l'amélioration possible, viable.

Au-delà de l'interprétation que nous venons d'en faire à un niveau littéral, l'utilisation de cette dynamique du changement sert la stratégie argumentative de Figueroa dans le sens où elle tend à faire apparaître le changement comme une nécessité. Si l'auteur insiste avec autant de vigueur sur l'Italie, c'est pour faire ressortir par contraste la situation inacceptable dans laquelle son pays se voit plongé. Soulignons à ce titre qu'il s'agit aussi de permettre à l'Espagne de devenir autre, en renouant avec un passé glorieux. Enrichie de ce nouvel éclairage, l'idée de changement, de transformation prend tout son sens. Figueroa invite en quelque sorte ses contemporains vers un Ailleurs qui leur permette de devenir Autres dans une démarche qui n'est pas sans rappeler celle du pèlerinage. Si nous confrontons et réunissons les points que nous venons d'aborder, nous nous trouvons face à un tableau à trois entrées : un voyage dont la destination doit apporter une amélioration, un voyage qui suppose un ensemble de mutations sur le plan spatio-temporel et qui permettra à celui qui le réalisera de découvrir des facettes cachées de lui-même, enfin, un voyage, riche en expérience(s). Tout porte à croire que la thématique qui recoupe l'ensemble de ces éléments est celle de l'aventure pèlerine.

L'Autre et l'Ailleurs sont idéalisés dans *El Pasajero* puisque la critique et la recherche d'une amélioration pour l'Espagne passent par la mise en regard avec d'autres modèles... le modèle suprême étant l'Italie. Mais l'Italie n'est pas le seul Ailleurs envisagé par Suárez de Figueroa. L'auteur porte aussi un regard sur le monde oriental en prenant le système turc comme élément de référence pour mener sa réflexion et établir son discours sur le pouvoir.

Le peuple turc

La réflexion sur le peuple turc et surtout sur l'organisation de son gouvernement est développée longuement dans le cinquième *alivio*. Elle trouve son origine dans une digression sur le bien-fondé de l'utilisation de termes tels que « *a fe de caballero* » ou « *a fe de cristiano* » qui suscitent chez le personnage du Docteur une vive irritation. Ce dernier les juge inutiles et leur préfère l'usage turc dans lequel « *no se hallan juramentos, ni más caballerías que el modo simple de afirmar o negar* »⁷. L'argumentation du Docteur repose une fois de plus sur la mise en regard et elle répond à un objectif clair : montrer que, selon lui, il est tout à fait inutile de s'encombrer de fioritures lexicales pour exprimer une idée aussi simple que l'affirmation ou la négation.

Ce parallèle ne manque d'ailleurs pas de déclencher une réaction chez don Luis piqué au vif, qui s'insurge d'être mis sur un pied d'égalité avec un peuple qu'il juge barbare et dont il dresse un portrait peu élogieux. Pour preuve nous citerons le passage suivant :

7 *Ibid.*, p. 183.

*¡Bueno es querernos confundir con el ejemplo de unos perrazos, faltos de fe, de verdad, de amor; de cuyo gobierno tiránico apenas están seguras vidas y haciendas; donde campean las maldades, donde triunfan los vicios y todo es confusión, injusticia, violencia!*⁸

Le jugement sans appel du Docteur ne se fait pas attendre : son compatriote fait fausse route.

Avant de se lancer dans une nouvelle étape du processus de désabusement qui sous-tend l'œuvre, le *Letrado* s'attire la bienveillance de son interlocuteur en manifestant un accord partiel avec les propos que celui-ci vient de tenir. On reconnaît d'ailleurs là toute la finesse des stratégies de persuasion mises en œuvre par Figueroa dans l'ouvrage. Cet « accord de principe » précède la réfutation claire et nette de la thèse avancée par Don Luis : « *No concedo sea su gobierno de las calidades que decís* »⁹.

La prise de position du *letrado* se double d'un jugement de valeur à l'encontre de son interlocuteur qu'il intime de ne plus critiquer les aspects qu'il méconnaît.

Il est intéressant d'observer dans ce passage l'accumulation de termes exprimant la négation. Elle s'inscrit dans le projet que prétend mener à bien le Docteur : nier le bien-fondé de la théorie défendue par Don Luis. Il s'agit de prouver que les topiques abordés par Don Luis sont faux et que la présentation négative qui est faite du peuple turc est infondée. La thèse que s'attache à défendre le Docteur pourrait être résumée comme suit : les Turcs forment un peuple vertueux car ils accordent plus d'importance aux mérites personnels qu'à la noblesse qui n'est, pour sa part, pas toujours synonyme de vertu :

*Entre ellos son antepuestas las honras militares, no sólo a la riqueza, a la sangre ilustre de la familia sin virtud, sino a la sola virtud, a la fortaleza y valor. Ni la invidia o mordacidad ajena es parte a impedir o retardar los premios debidos a los hombres fuertes; habiéndose visto a menudo acompañar el mismo día con el galardón la operación valerosa. Profesan dar los cargos y dignidades supremas a los cuya virtud hace beneméritos, por estimar en poco o nada la nobleza que carece de propio esplendor y merecimiento; así como, al contrario, estiman en mucho el valor, bien que desnudo de nobleza*¹⁰.

Dans ce contexte, l'utilisation filée de deux champs lexicaux totalement opposés (vices / vs / vertus) prend tout son sens. Signalons que cette opposition de base est étroitement liée à l'expression « entre ellos ». La remise en cause par le Docteur de tous les défauts imputés aux Turcs est à rapprocher du procédé de mise en regard que nous avons abordé plus haut. Si Figueroa, à travers son porte-parole, nie cette série de caractéristiques négatives chez les Turcs, c'est parce que ce ne sont pas eux qu'il vise mais bien ses contemporains. Quand le Docteur nie les vices du peuple turc, quand il remet en cause l'existence de pratiques frauduleuses chez les Turcs, et qu'il réfute que la justice n'est pas appliquée chez les Turcs, c'est pour mieux insister sur les écueils dans lesquels se fourvoie l'Espagne.

C'est un idéal de justice, d'équité et de vertu morale que construit Figueroa dans cette présentation du pouvoir turc, un idéal vers lequel devrait tendre son pays. L'objectif à atteindre est de rompre avec des pratiques peu vertueuses, de renouer avec une ligne de conduite fiable et respectable et de devenir « Autre » en s'inspirant des autres.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*, p. 183.

Conclusion

Le processus de désabusement que souhaite déclencher Figueroa chez ses contemporains est donc la clé de voute sur laquelle repose tout l'ouvrage. Or malgré ses accents acides, le propos de Figueroa ne répond pas, rappelons-le, à des visées iconoclastes et ne s'inscrit aucunement dans une démarche de remise en cause de l'ordre établi. Ce n'est pas vers l'élimination d'un système que tend l'œuvre mais plutôt vers sa mutation. L'Autre joue donc un rôle fondamental dans l'argumentation de l'auteur et ce à deux niveaux distincts. Tout d'abord, l'Autre c'est (évidemment) celui qui est différent, qui sert de point de comparaison et qui, partant, permet de mettre à jour les dysfonctionnements de la société espagnole. C'est pour cela que cet Autre fonctionne avec un Ailleurs, que cet

Ailleurs se nomme Italie ou Turquie. Un ailleurs idéalisé, cela va de soi, puisque sa fonction est d'insister, par confrontation, sur les écueils de l'Espagne. Celle-ci doit devenir Autre si elle ne veut pas périliter sur le plan moral notamment. L'Autre, dans *El Pasajero*, c'est en fin de compte l'objectif à atteindre, le but ultime.

BIBLIOGRAPHIE

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra, 1979, 391 p.

SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *El Pasajero : advertencias utilísimas a la vida humana*, ed. Rodríguez Marín, Madrid, Renacimiento, 1913, 366 p.

—, *El pasajero: advertencias utilísimas a la vida humana*, éd. Enrique Suárez. Figaredo [en ligne], disponible sur : <http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTE/othertexts/Suarez_Figaredo_El_Pasajero.PDF>, (page consultée le 1^{er} mars 2008.)

De l'union sacrée et de l'identité dans deux comédies de batailles : *El Brasil restituido* de Lope de Vega et *Pérdida y restauración de la Bahía de Todos Santos* de Juan Antonio Correa

De la unión sagrada y de la identidad en dos comedias de batallas : El Brasil restituido de Lope de Vega y Pérdida y restauración de la Bahía de Todos Santos de Juan Antonio Correa

Isabel IBÁÑEZ

Université de Pau et des Pays de l'Adour

Laboratoire LLC Arc Atlantique (EA 1925)

La perte de la colonie portugaise de Bahia du Brésil aux mains des Hollandais puis sa reconquête en 1625 par la flotte castillano-portugaise commandée par don Fadrique de Toledo fut un événement de grand retentissement dans la péninsule ibérique. Preuve de ce retentissement, sa diffusion massive par le biais de divers media dont le théâtre, vecteur privilégié de la propagande monarchique. En cet annus mirabilis pour le régime du favori Olivares que fut 1625, la célébration dramatique de la victoire d'outremer sur les Hollandais venait à point nommé conforter le projet d'Union de Armas, première pierre dans l'édifice des réformes projetées par le Comte-Duc. Cependant, cette union autour de la personne sacrée du roi d'Espagne glorifiée par deux comedias de batalla, l'une du Castillan Lope de Vega, l'autre du Portugais Correa, fut portée sur les planches selon deux conceptions différentes du rassemblement contre l'Autre, entendu comme l'hérétique et/ou le non-hispanique. Cette unité, absorption au cœur de l'identité castillane chez le premier, devient, chez le second, revendication d'identité implicite au sein d'une union librement consentie.

Mots-clés : Siècle d'or, théâtre, propagande, comédie de batailles, altérité

Domaine : Littérature, xvii^e siècle, Espagne

La pérdida de la colonia portuguesa de Bahía del Brasil a manos de los holandeses y su reconquista en 1625 por la escuadra castellano-portuguesa capitaneada por don Fadrique de Toledo fue un sonado acontecimiento de gran trascendencia en la península ibérica. Como prueba de tal trascendencia, su difusión masiva por distintos media entre los cuales el teatro, vector privilegiado de la propaganda monárquica. En aquel annus mirabilis que fue 1625 para el régimen del valido Olivares, la celebración dramática de la victoria ultramarina sobre los holandeses venía en buen punto para respaldar el proyecto de «Unión de Armas», primera piedra del edificio de reformas proyectadas por el Conde-Duque. Sin embargo, aquella 'unión' en torno a la persona sacra del rey de España celebrada por dos comedias de batallas, una del castellano Lope de Vega, la otra del portugués Correa, fue proyectada al tablado según dos conceptos distintos de la alianza contra el Otro, o sea contra el hereje y/o el no-hispano. Esta unidad, mera absorción en el seno de la identidad castellana en aquél, viene a ser en éste, reivindicación implícita de identidad en el marco de una «unión» libremente consentida.

Palabras clave : Siglo de oro, teatro, propaganda, comedia de batallas, alteridad

Les faits historiques

Dès 1624, dans le cadre d'un plan d'action visant à assurer le commerce, vital pour l'Espagne, avec le nord de l'Europe, Olivares entreprit de vaincre les Provinces Unies rebelles sur leur propre terrain, c'est-à-dire la mer. Dans cette optique il renforça l'escadre de Dunkerque (mise sur pied entre 1621 et 1622) dont les effets furent effectivement dévastateurs pour la flotte hollandaise. L'alliance avec l'Angleterre s'étant éloignée avec l'échec du projet de mariage anglais (entre le Prince de Galles et l'Infante espagnole), il s'agissait d'assurer une autonomie et une suprématie maritimes dans le nord en particulier, sans oublier la protection du trafic avec les colonies américaines. Les événements du printemps 1624 donnèrent amplement raison à ce choix politique¹ : en mai, une expédition maritime hollandaise aborda la côte brésilienne, mal défendue, et prit la ville de San Salvador de Bahia, profitant de la présence dans la ville d'une forte communauté judaïsante. Les habitants s'enfuirent pour la plupart dans la campagne environnante mais, sous l'impulsion du belliqueux évêque portugais don Marcos Texeira (puis, à sa mort, du Capitaine don Francisco de Moura), ils organisèrent une résistance armée faite d'escarmouches suffisamment meurtrières pour enfermer de fait les Hollandais derrière les murailles de la ville dont ils perfectionnèrent la défense, si bien qu'en quelques mois elle était devenue une place bien plus difficile à prendre qu'elle ne l'avait jamais été.

La nouvelle de la prise de Bahia arriva en juillet à Lisbonne puis en Castille et l'indignation puis la riposte qui s'ensuivirent furent unanimes. Faisant assaut de patriotisme, Portugais et Castillans rivalisèrent de générosité, autant sur le plan financier et matériel qu'en envoi d'hommes de toutes conditions. Ainsi, en février 1625, sous le commandement de don Fadrique de Toledo, une escadre comptant 12 000 hommes et 52 bâtiments leva l'ancre depuis le Cap Vert où les 22 navires portugais sous le commandement de don Manuel de Meneses l'avait ralliée. Des renforts venus d'autres points de la côte brésilienne permirent un débarquement des Castillans et de leurs troupes italiennes et une prise assez rapide des avant-postes fortifiés, mais la ville paraissait inexpugnable et elle attendait des renforts par mer de Hollande. Portugais et Castillans rivalisèrent de bravoure sous ses murs mais en réalité leur victoire fut facilitée par deux faits : le retard pris par la flotte de secours hollandaise qui avait eu à essuyer plusieurs tempêtes et les dissensions internes dans le camp hollandais provoquées par l'ineptie du gouverneur hollandais Schouten, qui fut d'ailleurs renversé et remplacé par Hans Kyff. Le 28 avril, celui-ci demanda à capituler et bien que ses conditions eussent été rejetées, celles qu'imposa don Fadrique furent généreuses : les vaincus livreraient la ville en l'état, biens et hommes, jureraient de ne pas engager d'action militaire contre l'Espagne de là à trois mois, temps nécessaire pour rejoindre la Hollande à bord des navires chargés de vivres et armés pour leur assurer l'autonomie et la sécurité pour ce laps de temps. Le 1er mai, la ville fut évacuée par ses défenseurs, des mercenaires aguerris de toutes nationalités européennes. Il ne manqua plus, pour que la victoire fût complète, que la destruction des deux escadres hollandaises qui apparurent au large de Bahia trois semaines plus tard, mais le manque d'eau et de vivres dissuada don Fadrique de lancer ses navires à leur poursuite. Cette prudence et la clémence dont il avait usé envers les vaincus lui furent reprochés mais comme la même année il remportait en Afrique une éclatante victoire contre l'une de

¹ Pour plus ample information, voir John H. Elliott, *El conde-duque de Olivares*, Barcelona, Editorial Crítica-Grijalbo Mondadori, 1990, p. 250-251. Pour les détails de la prise de Bahia par les Hollandais et sa récupération par les Espagnols, voir Lope de Vega Carpio, *El Brasil Restituido*, in : *Obras de Lope de Vega*, Marcelino Menéndez Pelayo (éd.), Madrid, Real Academia Española, 1901, BAE, Tomo XXVII, p. 23-32 et Diego Martínez Torrón, « Valores informativos en el teatro de Lope de Vega. La Fuente de El Brasil Restituido » in : Manuel Criado del Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del Teatro español*, Madrid, Edi 6, 1981.

ces deux escadres, précisément, qui tentait de s'emparer de San Jorge de la Mina, les critiques tombèrent d'elles-mêmes.

L'épisode de la récupération de Bahia sur les Hollandais fut célébré triomphalement dans toute l'Espagne et le roi récompensa généreusement les protagonistes de la campagne, aussi bien les Portugais que les Castillans, ou même que les Italiens. Et c'est que cette bataille était un parfait exemple en raccourci des conceptions d'Olivares en matière de monarchie et d'état monarchique, un exemple qui illustrait et justifiait les projets de réforme qui lui tenaient à cœur, en particulier la *Unión de Armas* qu'il présenta quelques mois plus tard devant le Conseil d'Etat réuni le 13 novembre 1625. Le principe en était simple : pour que le Roi soit en mesure de défendre tous ses nombreux territoires et royaumes, dispersés aux quatre coins de l'Europe, voire du globe, la Castille ne devait pas être la seule à contribuer à l'effort de guerre. Les autres royaumes et territoires devaient contribuer à l'effort commun. Ce projet d'intégration dans l'effort militaire était l'avant-goût d'un projet d'intégration politique plus ambitieux et qui allait contre les privilèges des autres royaumes mais aussi contre leur sentiment d'identité. On sait par exemple que le Portugal et la Catalogne se rebellèrent en 1640 contre ce 'castillano-centrisme', avec succès dans le cas du Portugal. Les événements de Bahia avaient prouvé par la pratique le bien-fondé d'un tel projet. Bien plus, l'image idéale d'un roi « *triunfante en la batalla, magnánimo en la victoria, y glorioso en la paz y la prosperidad que había de dar a sus pueblos* »² se trouvait projetée à la face du monde.

La médiatisation de l'affaire

Trois types de *media* diffusèrent l'affaire 'Bahía del Brasil' et la victoire sur les Hollandais que nous présentons ici dans l'ordre chronologique de leur mise en œuvre.

• Les chroniques et témoignages divers

Menéndez Pelayo recense, parmi les nombreux écrits suscités par l'événement, une dizaine de relations, d'origine portugaise ou castillane. Pour ce qui est de la pièce de Lope *El Brasil restituido* datée du 29 octobre 1625, Martínez Torrón propose comme source et ce, contre l'avis de Menéndez Pelayo et de Solenni³, la lettre de don Fadrique de Toledo au roi Philippe IV donnant un compte rendu de la reprise de la ville, compte rendu qui fut publié à Séville dès 1625. Il s'appuie sur le fait que le premier acte de *BR* ne mentionne que de façon allusive les événements qui précédèrent l'expédition commandée par don Fadrique (la prise de la ville par les Hollandais et les premiers actes de résistance des Portugais et des indigènes). Lope se serait donc calqué sur le récit de don Fadrique et aurait écrit son premier acte à partir de sources moins fiables, ce qui est tout à fait recevable quand on examine la conception de la pièce. Un autre argument avancé est que la note du censeur Vergas Machuca à la suite du texte de Lope stipule que la pièce a été écrite à partir du témoignage d'un des acteurs de la bataille, lequel en a ramené de glorieuses blessures⁴. La note de Machuca oriente donc le Polygraphe vers la *Relación del viaje y suceso de la Armada... Hecha por D. Francisco de Avendaño y Vilela, que se halló en todo lo sucedido, así en la mar como en la tierra* publiée en 1625 à Séville (et la même année à Rome traduite en italien, ce qui atteste de

2 Voir J. H. Elliott, *op. cit.*, p. 238.

3 Gino Solenni, Lope de Vega's *El Brasil restituido*, Thesis (PHD), Columbia university, 1929, p. XXII-XXXI.

4 Voir *BR*, p. 29-30 : « *Esta gloria de las armas de España en la restitución del Brasil, que es asunto de esta comedia, la ha escrito Lope de Vega Carpio, muy ajustado y conforme a la mejor relación que de este suceso tenemos, calificada de un testigo instrumental que se halló en esta guerra y trajo de ella honrosas señas en sus heridas. En la comedia se habla de él y de muchos caballeros con la honra y alabanza que se les debe...* ».

son impact). Le problème, c'est qu'aucun Francisco de Avendaño ne figure dans les personnages de *BR*⁵. À la lecture de la pièce de Lope, on peut penser que le témoin peut se trouver parmi les blessés cités et n'est pas forcément l'auteur de la relation puisqu'aucun des personnages autres que don Fadrique n'est l'auteur d'une quelconque relation connue. Dans cette perspective, il est un blessé qui accapare l'attention, et dispute presque la vedette à don Fadrique, c'est Enrique de Alagón, huitième comte de Sastago et qui sera fait Comte de Fuenclara et Grand d'Espagne par Philippe IV, probablement en récompense de ses exploits militaires puisqu'il s'illustrera par la suite dans la Valteline et en Flandres. Dans la pièce (*BR*) on insiste sur son lien de parenté avec don Fadrique et surtout sur sa blessure (un doigt arraché) dont on parle abondamment. Sachant que ce personnage fait partie des mécènes qui protégèrent Lope⁶, il serait intéressant de trouver un compte rendu de ces événements ou une trace de compte rendu ayant pu inspirer Lope ; il conviendrait alors de chercher et du côté de la correspondance de Lope, de ses préfaces, et du côté des écrits réalisés par ce personnage ou écrits pour lui (on peut penser à un mémorial destiné à une requête auprès du roi). L'intérêt de cette recherche péri-textuelle serait de comprendre ou plutôt de confirmer ce que nous dit le texte de *BR* : hommage à don Fadrique de Toledo certes, mais promotion, à l'ombre de sa gloire incontestable, de celui qui est donné pour son neveu dans la comedia, don Enrique de Alagón. Quant à la pièce de Correa, *Pérdida y Restauración de la Bahía de Todos Santos*, publiée dans un recueil de *Comedias Varias* en 1670, et seule et unique pièce connue de son auteur, on peut se demander si la source n'est pas plus directe encore et ce, pour plusieurs raisons. Non seulement parmi les *relaciones* citées par Menéndez Pelayo il en est une d'un certain Juan de Medeiros Correa, mais encore de nombreux Correa sont cités parmi les volontaires portugais qui s'engagèrent dans l'expédition de reconquête de Bahia⁷. La précision des détails, surtout du côté portugais, le fait que l'Acte I mette en vedette les colons portugais sur le plan militaire, tendent à prouver une source directe ou presque et, qui plus est, portugaise, un « *homem de boas letras e bilingüe como Gil Vicente, sá de Miranda, Camões ou D. Francisco Manuel de Melo, se fôr português* »⁸. Une recherche documentaire et historique reste à faire pour confirmer cette hypothèse.

• Le théâtre

1) La pièce *El Brasil Restituido* de Lope de Vega est datée du 23 octobre 1625⁹, date intéressante à plus d'un titre, d'une part par la proximité avec la victoire (reddition de la ville le 1^{er} mai) et, d'autre part, par la proximité encore plus grande avec la présentation au Conseil par Olivares de

5 Le manuscrit conservé à la Biblioteca Nacional de Madrid est l'œuvre d'un copiste qui a reproduit l'autographe appartenant à Carlos O'Rich qui l'avait acquis lui-même de la bibliothèque du défunt Fernando de la Serna. Or le copiste, d'après Menéndez Pelayo, note qu'une autre main remplace en maints endroits le nom de don Enrique par Don Fernando. Faute de ne pouvoir consulter le manuscrit autographe, nous ne pouvons que risquer deux hypothèses : soit le manuscrit remplace « Enrique » par une abréviation du type Fo pouvant désigner aussi bien « Fernando » que « Francisco », auquel cas il s'agirait de rétablir la « vérité historique » en faisant allusion à Francisco de Avendaño ; soit « Fernando » mis pour « Enrique » vise à flatter le dernier propriétaire connu du manuscrit autographe ou un propriétaire antérieur.

6 Pour l'anecdote : son frère, le septième comte de Sastago don Martín de Artal eut, lui, des relations privilégiées avec Tirso de Molina.

7 Voir à ce sujet, Juan Carlos Lisboa, in : Juan Antonio de Correa, *Uma peça desconhecida : sobre os holandeses na Bahia*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1961, p. XVII-XVIII.

8 *Ibid.*, p. XVIII.

9 Le document de censure de Vargas Machuca est daté du 29 octobre 1625, ce qui signifie que la pièce fut jouée pour la première fois au plus tôt le 30 octobre.

son projet d'*Unión de Armas*, le 13 novembre de la même année, soit à peine 14 jours plus tard. Cette proximité explique certains traits de la pièce comme on le verra plus avant.

2) Publiée en 1670, la pièce de Juan Antonio Correa, *Pérdida y Restauración de la Bahía de Todos Santos*, a été probablement écrite dans la foulée de la victoire également, peut-être avant celle de Lope, laquelle semble davantage liée à la politique et surtout aux groupes de pression gravitant autour d'Olivares¹⁰. Le point mystérieux reste outre son auteur, le fait qu'elle soit écrite en castillan, ce qui supposerait un public castillan et donc une représentation en Castille si l'existence d'aires 'bilingues de fait' au début du XVII^e siècle (Cour etc.) n'était pas un fait attesté, pour des raisons politiques contradictoires puisque le castillan, principalement dans la première moitié du XVII^e siècle, fut le vecteur privilégié aussi bien des textes pro-monarchie espagnole que des textes destinés à la promotion des excellences du Portugal et, à partir de 1630, de la propagande de la « restauration » portugaise. Très schématiquement, le portugais se voyait concurrencé par le castillan pour des raisons de facilité de diffusion, cela même chez les élites sociales et intellectuelles pénétrées d'un sentiment « national »¹¹.

Les pièces commémoratives d'événements nationaux glorieux ne sont pas un phénomène ni un genre nouveau dans ces années 1620. Elles ne constituent pas non plus un genre à part entière : entre la *comedia* historique et l'œuvre de propagande commanditée (politique ou généalogique, parfois les deux, ce qui est peut-être le cas de *BR* de Lope), elles subissent les mêmes contraintes que la comédie de saints, avec laquelle elles entretiennent des rapports de similitude. Les pièces qui nous intéressent (comme toutes les *comedias de batallas* écrites à partir de 1622) se distinguent de leurs aînées (en gros celles écrites avant 1620), par le fait que le discours de propagande politique officielle y est beaucoup plus présent et pesant. Ainsi, on y met en scène, de façon constante :

- l'endurance, la bravoure et la fierté (« soberbia ») à toute épreuve des Espagnols (entendons Castillans) non seulement en comparaison de leurs ennemis mais encore en comparaison de leurs alliés ou de leurs soldats étrangers mercenaires ;
- leur belle allure qui leur gagne les faveurs des dames ;
- leur « désintéressement » aristocratique, leur seul idéal étant d'assurer la gloire du roi et le triomphe de la foi catholique ;
- leur sens du devoir nobiliaire, puisqu'ils ont conscience que leurs privilèges ont pour contrepartie de mettre leur vie au service du Roi ;
- le sens profondément religieux des entreprises militaires : l'Espagne est le bras armé du Pape et du catholicisme ;
- la protection évidente de Dieu, l'ennemi étant toujours en position de supériorité objective, et perdant malgré cela la bataille ;
- la courtoisie chevaleresque des Espagnols (sauf dans *RB* de Correa où elle est partagée avec les Portugais) ;

10 La pièce de Lope peut être aussi indirectement liée aux intérêts de Enrique de Alagón, puisqu'on sait que le dramaturge ne fut pas en faveur auprès du Comte-Duc, mais en 1625 les lignes de sa relation avec le favori n'étaient peut-être pas encore définitivement fixées : ce point devrait être examiné avec l'étude nécessaire des sources et des possibles commanditaires directs ou indirects de la pièce.

11 Voir à ce sujet Ana Isabel Buescu, *Memoria e poder : ensaios de história cultural (séculos xv-xviii)*, Lisboa, Edições Cosmos, 2000, p. 51-66.

- le courage et la proximité physiques de leurs hommes chez les chefs espagnols : ils se mêlent au combat ne se contentant pas de le diriger, et n'hésitent pas s'il le faut à manier la pioche dans les travaux de terrassement au cours des sièges ;
- le fait que les généraux ne sont que les représentants, l'incarnation de Philippe IV sur le lieu de bataille ;
- la puissance illimitée du roi d'Espagne qui peut entretenir plusieurs fronts militaires en même temps ;
- l'idée que la solidarité entre les divers états du monarque est nécessaire et gage d'efficacité¹² à mettre en relation avec le projet d'Olivares qui n'aboutit jamais réellement de la *Unión de Armas*.

• La peinture

Dix ans plus tard, dans le cadre d'un programme pictural destiné à mettre en scène la puissance royale de Philippe IV, Juan Bautista Maino peint *La Recuperación de Bahía del Brasil* en 1625¹³. Menéndez Pelayo, dans son introduction à la pièce de Lope de Vega *El Brasil restituído*, signale un tableau de Félix Castello célébrant le débarquement de Don Fadrique de Toledo dans la Baie du Salvador et ayant appartenu à la série du *Salón de Reyes (sic)*. Or, le seul tableau de Castello est celui célébrant un épisode mineur en 1629, de la reprise de l'île de San Cristobal sur les Hollandais. Que ce soit ou non une erreur du célèbre Polygraphe, il y a fort à parier qu'un tel événement suscita de nombreuses reproductions iconographiques de plus ou moins grande diffusion comme c'était couramment le cas pour les événements d'actualité marquants. On en a un exemple dans le cas de la victoire de Bréda à l'origine du fameux tableau de Velázquez *Las lanzas*, lequel fut précédé d'une iconographie imprimée de diffusion plus large. Une recherche est à faire sur ce point, recherche qui ne nous éloigne pas du propos littéraire si l'on en juge par les relations qu'entretiennent la fin de la pièce de Lope de Vega et le tableau de Maino, similitudes déjà relevées par la critique¹⁴. J'ai moi-même montré ailleurs¹⁵ comment le tableau de Velázquez *Las lanzas* s'inspirait davantage de la façon théâtrale de signifier de la pièce de Calderón *El sitio de Bredá* que des représentations iconographiques antérieures qui se structuraient, elles, sur le mode de la narrativité.

Regards de l'Autre et regards sur l'Autre dans *BR* (Lope) et *RB* (Correa)

L'Autre dans ces deux pièces est celui qui n'appartient pas à la communauté politique ou et/ou culturelle du dramaturge (castillan ou portugais) et/ou du pouvoir commanditaire direct ou indirect de celles-ci.

12 Elle est très nette dans *BR*, mais aussi dans *La Victoria de Norlingen* de Castillo Solórzano ou encore dans *El sitio de Bredá de Calderón* (voir Alonso del Castillo Solórzano, *La Victoria de Norlingen*, in : *Parte XXVIII de comedias nuevas de los mejores ingenios desta corte*, Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1667 et Pedro Calderón de la Barca, *El sitio de Bredá*, in : *Parte XXVIII de comedias nuevas de los mejores ingenios desta corte*, Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1667).

13 1634-1635, huile sur toile, 309 x 381 cm, Madrid, Prado.

14 Voir Diego Martínez Torron, *op. cit.*, p. 159, qui cite lui-même Orozco, dans *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969, p. 220-222.

15 Voir Isabel Ibáñez, « Création et diffusion d'images du pouvoir en Espagne sous Philippe IV : l'exemple du Salón de Reinos du Buen Retiro », dans J.-Pierre Castellani, *Mónica Zápatá, Texte et image dans le monde ibérique et ibéro-américain*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2007, p. 337-344.

- **Le regard de l'Autre confisqué**

Dans la pratique son regard, celui qu'il porte sur son ennemi, ou sur ses alliés (cas des indiens dans *BR* de Lope et des noirs dans *RB* de Correa) est conforme à celui que la voix autorisée de la *comedia* (celle des Castellans et Portugais) déploie sur lui et sur elle-même. Ainsi l'ennemi hollandais est-il souvent admiratif de la bravoure et de la générosité des militaires espagnols et portugais, tel Lorenzo de Brito (*RB*, Correa) qui continue de se battre après que ses soldats ont battu en retraite, provoquant ainsi l'admiration du général hollandais. Comme bien souvent dans la *comedia de batalla* la parole du militaire ennemi et le regard qu'il porte sur le soldat espagnol (ou portugais dans ce cas) servent de faire-valoir à celui-ci

Dans le cas des juifs portugais, la manipulation se situe à un autre niveau : ainsi à la fin de l'Acte III de *BR* (Lope), le traître juif Bernardo est-il désespéré car il n'attend pas de clémence du vainqueur. C'est ce qui se produira effectivement, car si don Fadrique, après avoir promis la rigueur pour les vaincus, sous l'injonction muette de l'*apariencia* finale de Philippe IV, use de clémence avec eux, il maintient ses intentions répressives envers les juifs. On sait que don Fadrique fut taxé de faiblesse envers les vaincus (voir *supra*) : ce détail contribue à le racheter car il montre qu'il est capable de bonnes initiatives (l'*apariencia* du monarque ne spécifie rien au sujet du traitement des juifs) et recentre un peu plus la pièce sur la légitimation religieuse des guerres de conquête espagnole puisque, en matière religieuse, il y a une nette gradation d'infamie entre les hérétiques protestants – qui sont tout de même des chrétiens – et les juifs – qui sont un peuple déicide.

Les indiens d'opéra-bouffe qui, lors d'une opération d'escarmouche, aident le non moins bouffon Machado dans la pièce de Lope à la fin de l'Acte I, ont un statut difficile à définir : ce sont des alliés objectifs mais ils sont dépourvus de véritable caractérisation. Ils s'adonnent à un cannibalisme bouffon sur les Hollandais qui tombent entre leurs mains ou plutôt sous leurs flèches, et sont donc en complète inadéquation avec les deux répliques rhétoriques adressées par Ongol à Brasil dans la scène d'*apariencias* qui précède la scène finale d'escarmouches. Dans cette séquence, Brasil insistait sur le bonheur qu'elle (c'est-à-dire cette contrée et donc ses habitants) avait eu à être christianisée par les Portugais puis les Espagnols qui la protègent. La pratique du cannibalisme revendiquée quelques vers plus loin par Ongol est donc plus que surprenante et ses répliques précédentes à Brasil apparaissent comme ce qu'elles sont : des paroles sans conséquence ni engagement dramatique. En tant que personnages, les indiens de *BR* constituent donc une absurdité dramatique car ils ne participent pas au « dialogue général » de la pièce tenu par les divers personnages. Leurs paroles n'ont d'autre but que de porter celles de Brasil ou d'amplifier les tartarinades avant la lettre de Machado.

Quant aux *negros* qui prêtent main forte à la résistance portugaise sous les ordres de l'évêque Teixeira¹⁶, ils n'ont même pas la parole et n'apparaissent jamais sur scène. Les autres personnages parlent d'eux comme d'une machine de guerre redoutable. En fait, ni les indiens de Lope ni les *negros* de Correa ne participent à la parole proférée sur l'Autre ou sur eux-mêmes. Ils n'ont aucune raison spéciale de se battre contre les Hollandais si ce n'est de se trouver sous la juridiction (relative dans le cas des indiens) des colonisateurs castillano-portugais. Dans le schéma actantiel de Greimas, ils ne se situent pas au niveau III des « acteurs » où se situent les autres personnages mais au niveau intermédiaire des « rôles » (entre le niveau II des « actants » et le niveau III des

16 Ces *negros* semblent une synthèse des esclaves noirs (Bahia avait dès le xvr^e siècle une importante population d'esclaves et fut longtemps la plaque tournante de la traite des noirs) et des indiens sagittaires de Lope.

« acteurs »), voire au simple niveau des actants (comme adjuvants) dans le cas des noirs de *RB* de Correa¹⁷.

- **Le regard sur l'Autre**

L'Autre dans les deux *comedias* est réellement « autre » sur deux plans : il est hétérogène par nature. C'est bien un Autre « multiple », autrement dit traversé par diverses altérités qui menacent sans cesse son intégrité.

1) Il est d'abord l'hérétique hollandais, autrement dit l'Autre religieux, allié à un Autre religieux encore plus infâme, le juif.

2) Cet Autre religieux se subdivise en plusieurs « Autres » : outre les traîtres portugais juifs, ce sont les nationalités différentes auxquelles appartiennent les mercenaires hérétiques, même le libidineux français Rigepe (*RB*, Correa) chez qui on devine un huguenot, en tout cas quelqu'un dont le catholicisme éventuel n'irait pas jusqu'à souhaiter la victoire espagnole, au contraire du mercenaire anglais Rugero, catholique clandestin, qui sera en quelque sorte délivré de sa double vie (sa foi catholique occulte) par la victoire espagnole, laquelle lui permettra d'épouser doña María et de s'établir à Lisbonne, intégrant ainsi le camp harmonieux de l'UN (voir *infra*).

Cette hétérogénéité consubstantielle de l'Autre est ce qui explique sa défaite finale. Certes, les dissensions internes du camp hollandais reflètent simplement la vérité historique mais ce trait est souligné de façon insistante à plusieurs reprises. Alors que Castellans et Portugais se retrouvent sous une nationalité commune (l'espagnole) et une même foi (le catholicisme), les personnages insistent à diverses reprises (et ce, dans les deux pièces mais plus particulièrement dans *BR* de Lope) sur la disparité nationale et religieuse dont le mariage trompeur de Guiomar et de Leonardo (*BR*) est le meilleur exemple. C'est, comme le remarque le *gracioso* Machado, un mariage de dupes (presque un sacrilège, une profanation de sacrement) puisque Guiomar est enceinte de Diego Meneses. Qui plus est, c'est un mariage entre hérétiques qui ne peut aboutir qu'à la désagrégation. Cela se produira effectivement à la fin de la pièce quand Leonardo refusera sa protection à celle qui est pourtant sa femme. Par ailleurs, cet Autre opposé au camp de la Vérité politique et religieuse est la pierre de touche du montage idéologique des deux pièces : il justifie et la colonisation du Brésil, et la reconquête de Bahia qui ne peut, pour des raisons de militantisme religieux, tomber entre des mains hérétiques.

Le UN : construction et dé-construction

Opposé à cet Autre hétérogène, nous avons un UN identitaire, fédérateur et rassembleur en son sein d'altérités diverses qu'il fond dans son creuset. Cet UN est évidemment le catholicisme militant et militaire incarné par la personne du roi, figure abstraite, chez Correa (dont on ne fait que parler) mais présente sur scène chez Lope au moyen de son image montrée dans l'apariencia finale, et qui, telle une idole, a le pouvoir de communiquer (même à distance) sa puissance et sa volonté (le parallélisme avec les thèses tridentines sur la présence réelle dans l'hostie devait certainement être perçu par le spectateur des corrales). Ainsi Acte III, *BR*, p. 290 B et 294 B (c'est nous qui soulignons) :

17 Au sujet du schéma actantiel de Greimas, voir Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, éd. Sociales, 1987, p. 23-35.

Leonardo :

belicoso Del joven Felipe es tal,
Que desde el pecho real,
De su valor poderoso,
un espíritu animoso
pone en su gente, de suerte,
como le miran tan fuerte
para emprender toda hazaña,
que no volverán a España
sin la victoria o la muerte.

Don Fadrique (devant le portrait de Philippe IV montré sur scène) :

Magno Felipe, esta gente
Pide perdón por sus yerros :
¿quiere Vuestra Magestad
que esta vez les perdonemos?
Parece que dijo sí.

Si l'on prend l'exemple du UN tel que le configure la pièce de Lope (BR), le plus solidaire d'intérêts idéologiques et politiciens visibles, même dans leur traduction scénique, c'est que paradoxalement ce UN royal identitaire et unificateur est, si l'on met en regard les deux pièces, celui qui nous semble le plus fractionné en altérités inavouées car inavouables. On pourrait mettre en évidence – au moyen d'une étude statistique sémantico-dramatique et syntaxique – la légère mais nette prépondérance castillane dans cette exemplaire *Unión de armas* castillano-portugaise. Cependant, quelques traits immédiatement perceptibles confirment l'aspect castillano-centré de ce texte. Lope, dans une vision folklorisante qui ne devait pas déplaire au public madrilène, fait parler portugais le pilote qui dialogue avec le pilote castillan au début de l'Acte II. On remarquera que les gentilshommes portugais eux, parlent toujours castillan ce qui renvoie implicitement à une hiérarchie linguistique sociale (celle de la langue de cour, alors que la réalité est toute autre et plus complexe¹⁸) et ravale le portugais à un patois, objet d'attendrissement amusé et bienveillant. Aucun des personnages de Correa ne parlent, eux, portugais ce qui, à première vue, est un paradoxe si l'on considère l'origine portugaise de l'auteur et de la pièce, mais devient tout à fait compréhensible, vu la situation de bilinguisme latent que connaissait la société portugaise (voir *supra*) que le public de la pièce fût un public de cour portugais ou un public castillan.

Un autre aspect révélateur dans la pièce de Lope est le discours d'explicitation tenu par les personnages allégoriques des *apariencias* qui émaillent la pièce. Dès la première *apariencia* à la fin de l'Acte I, les Portugais sont « court-circuités ». En effet, Brasil et les indiens représentés par Ongol, rappellent comment les Portugais d'abord puis les Portugais sous l'égide espagnole (et donc fortement encadrés par la monarchie espagnole dès ce premier épisode) lui ont apporté la vraie foi. Brasil fait alors appel au Portugal pour qu'il implore l'Espagne de venir à son secours. C'est finalement la Fama qui se rendra directement auprès de la Monarchie espagnole (sans même passer par les terres portugaises), laquelle ripostera aussitôt. Les *apariencias* suivantes évoquent certes des Portugais, mais comme alliés valeureux des Espagnols castillans (les

18 Voir à ce sujet A. I. Buescu, *op. cit.* : le portugais étaient plutôt perçu comme une langue littéraire dont le maniement exigeait plus de compétences que celui du castillan. Par ailleurs la situation de bilinguisme portugais/castillan fut historiquement et chronologiquement parlant d'abord un phénomène populaire des régions frontalières avant de devenir une langue liée aux cercles du pouvoir et, dirions-nous aujourd'hui, « une langue de communication ».

deux termes sont employés l'un pour l'autre), et tendent à construire la figure mythique de don Fadrique comme simple image du roi Philippe IV. Les *apariencias* construisent ainsi un discours interprétatif explicite de la pièce et sont régies sur le plan dramatique par le détenteur du discours centralisateur (l'instance dramaturgique) qui met en « actes » cette histoire de reconquête militaire. Celui-ci, agissant pour le compte extra-textuel d'intérêts politiques et de propagande bien définis, incarnés dans cet UN-modèle construit par la pièce, a donc le pouvoir d'accréditer ou de discréditer de façon graduelle les forces en présence selon qu'elle leur octroie le statut d'acteurs, de simple actants ou qu'elle les prive d'existence théâtrale en en faisant une simple matière narrative. La mise en récit allusif de la résistance portugaise refuse tout à la fois existence dramatique et autorité à cet événement.

Toutefois, c'est peut-être dans les éléments fabuleux de la pièce que ce recentrement castillan est le plus évident. En effet, la trame galante qui agrmente *BR* (Lope) se fonde sur des rumeurs ayant une base historique, soit la trahison des judaïsants de Bahia. Diego de Meneses, qui a eu des relations coupables avec Guiomar, femme d'origine juive, refuse de l'épouser au nom d'une clause qui relève à la fois de l'honneur et de la conscience religieuse (il ne peut salir son lignage par une alliance avec une judaïsante). Elle se plaint alors à son père Bernardo le quel, par vengeance, pactise avec les hérétiques hollandais auxquels il facilite l'entrée dans la ville. Le parallélisme avec la légende de la Cava Florinda et la trahison du comte Don Julián est d'autant plus évidente que Diego Meneses est puni de son péché de chair comme le fut le roi Rodrigo, par la mort. La castillanisation de l'« affaire Bahia » est évidente – nous semble-t-il – puisque ce traitement fantaisiste de l'histoire en fait un duplicata d'un mythe fondateur de l'Espagne entendue comme l'ensemble des royaumes agrégés sous l'égide de la Castille de la Reconquête, mythe amplement diffusé par le *romancero* entre autres *media*. Il y a fort à parier que l'allusion ne devait pas passer inaperçue au spectateur madrilène ou castillan. En fait, l'unité autour du roi cache mal une intégration-absorption dans le giron castillan, dont l'exemple tangible est le *gracioso* Machado auquel est dévolu un protagonisme, bouffon, certes, mais protagonisme certain, un personnage d'ascendance portugaise et castillane à la fois mais dans la proportion de trois quarts (proportion qui reflète peut-être, dans un souci d'exactitude, celle de l'aire castillane dans la péninsule ibérique) en ce qui concerne la lignée castillane.

Une unité génératrice d'altérité et d'individuation

Du point de vue idéologique, on observe une coïncidence exacte entre la doxa monarchique et l'armature idéologique de *RB* (Correa) : puissance de Philippe IV capable de porter secours à tous ses vassaux quelle que soit leur nationalité, catholicisme militant, efficacité de cette *Unión de armas* avant la lettre. Même les aspects linguistiques, comme on l'a dit plus haut, soulignent cette soumission au centralisme monarchique unificateur, puisque le castillan est la seule langue employée, trait plus remarquable encore que le portugais de cuisine employé occasionnellement par Lope. La pièce de Correa – avec l'anecdote des amours de Rugero, l'anglais catholique, le combat pour la reprise de Bahia – s'inscrit dans un combat pour le catholicisme comme le rappelle à Don Fadrique à la fin de la pièce, Don Francisco de Almeida intercédant en faveur de Rugero « *También ay/ mil Christianos encubiertos/ en Inglaterra* »¹⁹. Ce n'est pas ce que fait la pièce de Lope qui, comme on l'a vu, inscrit l'exploit de Bahia dans l'histoire de l'Espagne agrégée autour de la Castille de la Reconquête. Cette unité sans faille autour de la *doxa* monarchique des Habsbourg dessine en réalité une autre unité, celle de la nation portugaise qui se construit autour

19 Juan Antonio de Correa, *Pérdida y Restauración de la Bahía de Todos Santos*, in : *Parte treinta y tres de comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1670, p. 268 (notée 248 par erreur manifeste).

de cette *doxa*. En se fondant dans cette conception à prétention universaliste de ces valeurs, la nation portugaise se construit une unité identitaire qui la sépare de fait du conglomerat hispano-ibérique, nettement dessiné, lui, en deux nations qui se parlent sur un pied d'égalité. Cette configuration entre en résonance avec le protagonisme octroyé par RB (Correa) au groupe portugais dès l'Acte I, groupe qui a l'initiative de la résistance et de la guerre contre l'envahisseur hollandais. L'évêque Texeira prêche une croisade qui donnera ses premiers fruits précisément le jour de la fête de Saint Antoine, patron du Portugal. Chez Lope, cet épisode était traité de façon allusive dans la scène bouffonne qui ne mettait en scène que les indiens cannibales et Machado, évacuant totalement sur le plan dramatique la participation portugaise à la guerre d'escarmouches même si, au début de l'Acte II, il y est fait allusion verbalement. La lecture du passage qui met en scène la seule *apariencia* de la pièce de Correa, nous donne de façon très explicite le concept idéologique qui sous-tend le texte : Fama rappelle à España les conditions de la conquête de Bahia par les Hollandais et la riposte conjointe de l'Espagne (Castille et Portugal) qui unit ses efforts et ses élites dans l'expédition²⁰. Fama ne peut demeurer plus longtemps car pendant que les gentilshommes portugais et castillans se battent, elle, elle se doit d'aller chanter leurs exploits. Il s'agit bien d'un rassemblement identitaire autour d'un principe identificateur universaliste, incarné par le roi catholique et militant qui se doit de porter assistance à toutes les identités réunies sous son sceptre et ce, sur un pied d'égalité²¹.

Conclusion

Ainsi, il apparaît que l'acte d'adhésion à la politique impériale des Habsbourg, chez Correa, est bien ce qu'il affirme être, à savoir l'acte libre d'une nation libre. Chez Lope, cet acte d'adhésion, un reflet du castillano-centrisme au pouvoir, devient un simple acte d'allégeance, innommé car menaçant l'unité sacrée construite contre l'Autre – le non-castillan en réalité –, toujours sur le point de se désagréger mais toujours, tel la tête de l'hydre de Lerne, prêt à renaître de son propre cadavre et au lieu où on l'y attend le moins.

20 Cela, par le biais de l'énumération des noms illustres de combattants, avec une nette prépondérance des Portugais.

21 *Ibid.*, Jornada III, p. 262 B-263 B. Par ailleurs cette idée entre en consonance avec l'accord octroyé au Portugal par Philippe II aux Cortes de Tomar en 1581 et encore en vigueur, en principe, en 1625.

Bibliographie

BUESCU, Ana Isabel, *Memoria e poder : ensaios de história cultural (séculos xv-xviii)*, Lisboa, Edições Cosmos, 2000, 180 p.

CALDERÓN DE BARCA, Pedro, *El sitio de Bredá*, in : *Parte XXVIII de comedias nuevas de los mejores ingenios desta corte*, Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1667 (Biblioteca Nacional : R 22681).

CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso del, *La Victoria de Norlingen*, in : *Parte XXVIII de comedias nuevas de los mejores ingenios desta corte*, Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1667 (Biblioteca Nacional : R 22681).

CORREA, Juan Antonio de, *Pérdida y Restauración de la Bahía de Todos Santos*, in : *Parte treinta y tres de comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1670 (Biblioteca Nacional : R 2286), [RB].

—, *Uma peça desconhecida : sobre os holandeses na Bahia*, Juan Carlos Lisboa (éd.), Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1961, 150 p.

ELLIOTT, John H., *El conde-duque de Olivares*, Lozoya Teófilo (trad.), Barcelona, Editorial Crítica-Grijalbo Mondadori, 1990, 679 p.

IBÁÑEZ, Isabel, « Création et diffusion d'images du pouvoir en Espagne sous Philippe IV : l'exemple du Salón de Reinos du Buen Retiro », dans J.-Pierre CASTELLANI, *Mónica ZAPATA, Texte et image dans le monde ibérique et ibéro-américain*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2007, p. 337-349.

MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, « Valores informativos en el teatro de Lope de Vega. La Fuente de El Brasil Restituido » in : Manuel CRIADO DEL VAL (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del Teatro español, Actas del Primer Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, Edi 6, 1981, p. 151-160.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, éd. Sociales, 1987, 482 p.

SOLENNI, Gino, *Lope de Vega's El Brasil restituido, Thesis (PHD)*, Columbia university, 1929, 161 p.

VEGA CARPIO, *Lope de, El Brasil Restituido*, in : *Obras de Lope de Vega*, Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), Madrid : Real Academia Española, 1901, BAE, Tomo XXVII, p. 259-296 [BR].

—, *Lope de Vega's El Brasil restituido, together with a study of patriotism in his theater*, Gino Solenni (ed.), New York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1929, 161 p.

Pouvoir indigène et écriture coloniale : la place du cacique dans les Lois de Don Francisco de Toledo

Poder indígena y escritura colonial : el espacio del cacique en las Leyes de Don Francisco de Toledo

Nejma JALAL-KERMELE

Université de Pau et des Pays de l'Adour

Cet article a comme finalité l'étude de la réaction de l'État ibérique, dans le Pérou de la seconde partie du xvi^e siècle, face aux pouvoirs indigènes existants et notamment face aux caciques, chefs locaux dont la collaboration était précieuse mais qu'il fallait pouvoir contrôler. Le vice-roi Don Francisco de Toledo (1569-1581), en réécrivant, d'une part, l'Histoire du monde incaïque et en mettant fin, d'autre part, à l'existence d'un royaume néo-inca rebelle, repensa le rôle de ces chefs indigènes, le restructura pour mieux l'intégrer dans une logique coloniale. Toledo affirma ainsi la volonté de soumettre les Indiens et leurs structures au nouveau modèle colonial imposé par l'Espagne.

Mots-clés : Pérou colonial, pouvoir indigène, cacique, Don Francisco de Toledo

Este trabajo tiene como meta estudiar la reacción del Estado español, en el Perú de la segunda parte del siglo XVI, frente a los poderes indígenas existentes y en particular frente al poder de los caciques, estos jefes locales cuya colaboración era sumamente importante pero que era necesario controlar. El virrey Don Francisco de Toledo (1569-1581) reescribió por una parte la Historia incaica y acabó con el Estado neo-inca rebelde de Vilcabamba. Así pudo pensar de nuevo el papel de estos jefes indígenas, reestructurarlo para integrarlo mejor en una lógica colonial. Así fue como Toledo afirmó la voluntad de incorporar mediante la fuerza a los indios en el nuevo modelo colonial impuesto por la Corona española.

Palabras clave : Perú colonial, poder indígena, cacique, Don Francisco de Toledo civilisation

Le Pérou du xvi^e siècle fut, sans doute, l'un des lieux majeurs de réflexion et d'écriture du Pouvoir – cette réflexion étant d'une certaine façon consubstantielle au fait colonial. Si le pouvoir s'exerce dans le réel ou veut s'exercer dans le réel, s'il a une finalité concrète, il se pense et s'écrit souvent en amont, faisant ainsi de l'écriture un espace multiple, espace de médiation, de tensions, de stratégies, de débats, faisant donc de l'écriture un véritable lieu de pouvoir. En ce qui concerne l'objet de notre étude, ces lieux de pouvoir sont multiples. Nous pouvons envisager tour à tour lettres officielles, rapports, instrucciones et ordenanzas, mais aussi textes de propagande ou traitant de points précis comme ceux de Polo de Ondegardo¹ qui portaient sur l'analyse de l'économie incaïque ou encore ouvrages de réflexion politique comme le fameux *Gobierno del Perú* de Juan de Matienzo². Ces textes posent la question de l'altérité et du pouvoir soit passé – pour mieux l'interroger ou le déconstruire –, soit présent – pour mieux le penser et l'adapter aux nécessités nouvelles. Face à cette masse de documents possibles qui marque bien l'importance de l'écrit pour le monde ibérique du xvi^e siècle, je me suis concentrée sur quelques textes de lois promulgués par le vice-roi Don Francisco de Toledo entre 1569 et 1572, qui permettent à mon sens de dessiner une image de l'Autre – c'est-à-dire ici, bien sûr, de l'Indien – et plus particulièrement de comprendre comment allait s'organiser le pouvoir colonial, un pouvoir qui ne pouvait se construire qu'en contrôlant le pouvoir indigène. Celui-ci était incarné au plan local par le curaca³, c'est-à-dire le chef ethnique traditionnel. Son image, somme toute positive au début de la Conquête, allait se dégrader au fur et à mesure de l'organisation du pouvoir colonial.

Le contexte

Avant d'aborder le cœur de mon exposé, il me semble nécessaire de rappeler brièvement le contexte qui est tout à fait essentiel pour appréhender les réformes tolédanes. Toledo arriva au Pérou à la fin de l'année 1568, à un moment où la Couronne d'Espagne vivait une situation particulièrement critique, notamment sur le plan économique. L'Amérique devait alors représenter un moyen de remettre cette économie à flot et de poursuivre les engagements de la politique extérieure de Philippe II. Il fallait donc que la vice-royauté du Pérou devienne plus rentable et, pour cela, plus stable politiquement. Cette nécessité avait fait éclore, depuis le début des années 1560, tout un courant de réflexion – à l'œuvre au Pérou comme en Espagne – qui tentait de penser cette nouvelle société coloniale et de donner à la Couronne des solutions. L'ouvrage de l'auditeur de Charcas, Juan de Matienzo, intitulé *El gobierno del Perú* – titre programmatique s'il en est – posait ainsi de manière emblématique un état de la société péruvienne et proposait un certain nombre de réformes. Or, le Pérou connaissait une situation particulière, due à la frustration des Espagnols qui tentaient d'oublier leurs rêves de société semi-féodale, à l'instabilité économique générée par la baisse de production des mines d'argent de Potosí, due enfin à l'émergence d'un mouvement millénariste inquiétant parmi les Indiens et à la présence d'un Etat néo-inca rebelle susceptible d'alimenter les espoirs de retour en arrière, portés par une masse indienne exploitée et affaiblie. Dans ce contexte, la question des Justes Titres qui avaient occupé l'Espagne dans les années 1550 était loin d'être réglée. Elle se trouvait donc naturellement au point de départ

1 Polo de Ondegardo, *El mundo de los incas (notables daños de no guardar a los indios sus fueros)*, n° 58, Madrid, Historia 16, 1990.

2 Juan de Matienzo, *Gobierno del Perú : 1567*, Paris-Lima, Institut Français d'Études Andines, 1967, t. XI.

3 Le mot *cacique*, originaire des Caraïbes, a été appliqué ensuite dans toute l'aire hispano-américaine, remplaçant même le terme de *curaca* au Pérou. Notons que Matienzo définit le terme de la façon suivante : « *Caciques, curacas y principales son los príncipes naturales de los indios, y los que los gobiernan y mandan con muy gran concierto, aunque con muy gran tirania...* ». Juan de Matienzo, *Ibid.*, p. 20. Dans les textes de Toledo, le terme *cacique* semble plus récurrent que celui de *curaca*. Nous utiliserons les deux termes en alternance.

de nombre de réflexions sur le possible gouvernement du Pérou : le livre de Juan de Matienzo s'ouvrait sur cette question, de même que la fameuse *Representación [...] sobre los daños y molestias que se hacen a los indios du licencié Falcón*⁴ écrite à l'occasion du deuxième Concile de Lima (mars 1567-janvier 1568) ; il apparaît clairement, à la lecture de ces textes, que poser la légitimité de la domination castillane était un préalable aux réformes dont le Pérou avait besoin.

La Couronne avait réagi en convoquant en 1568 une commission : la *Junta Magna* chargée de réfléchir à la résolution de ces problèmes et de proposer un nouveau modèle politique. Toledo avait assisté aux débats et avait reçu un certain nombre d'Instructions. Il avait été ainsi autorisé à châtier les religieux trop bavards. Il reçut également un peu plus tard le droit de retirer les livres de *Las Casas* des mains des religieux⁵. Cela ne suffisait certes pas et le vice-roi entama très tôt une véritable contre-campagne idéologique et ce, parallèlement à sa très longue inspection générale du territoire qui allait lui permettre de légiférer sur le terrain. Il fit réaliser entre 1569 et 1572 une enquête connue sous le nom de *Informaciones*, enquête qui interrogeait les indiens les plus âgés et les plus susceptibles de répondre aux questions sur le passé incaïque et, notamment, sur la place des chefs ethniques. Dans le même temps, car tout se déroula très vite (en un peu plus de deux ans), le vice-roi fit rédiger par son cousin Fray García de Toledo⁶ le fameux *Parecer de Yucay* et par Sarmiento de Gamboa un texte intitulé la *Historia Indica* qui voulait être une nouvelle histoire du passé incaïque, censée répondre à la *Historia de las Indias de Las Casas*⁷. Dans la mesure où, chez Toledo, l'idéologie était réellement au service d'un projet colonial et d'une pratique, il tira toutes les conséquences des réflexions menées auparavant. Au centre, se trouvait entre autres le cacique, dont le rôle essentiel auprès des Indiens était parfaitement compris par le vice-roi qui allait chercher à l'asservir au système colonial qu'il devait mettre en place.

Le discours de Don Francisco de Toledo

Le vice-roi allait construire un discours qui visait à dévaloriser les chefs ethniques dont il se méfiait en raison de leur influence et de leur rôle, notamment au sein du *Taqui Onkoy*. Il reprit pour ce faire les accusations habituelles de tyrannie, topiques déjà chez nombre d'auteurs – pensons à Matienzo – ainsi que dans les Instructions données par la Couronne en 1568 à Toledo. Notons à cet égard que le passage était identique dans les Instructions données précédemment au Marquis de Cañete. Il s'agissait d'un leitmotiv ancré dans le discours législatif :

4 Francisco Falcón, *Representación hecha por el licenciado Falcon en concilio provincial, sobre los daños y molestias que se hacen a los indios*. Coll de documentos inéditos par la historia de América y Oceanía, vol. VII. 1864-1884.

5 Si l'on en croit une lettre de Don Francisco de Toledo datée de mars 1572, le projet de retirer les livres de Bartolomé de Las Casas du Pérou datait de la *Junta Magna* mais le Conseil des Indes s'y était opposé. Toledo pensait que ce retard avait été fort dommageable. Le vice-roi se déclarait prêt à les récupérer mais il soulignait la difficulté de l'opération. Les religieux n'étaient pas tenus de lui obéir sur ce point, et c'est pourquoi le vice-roi réclamait une autorisation particulière. Il semble que Toledo ait obtenu satisfaction.

6 Monique Mustapha, « Encore le Parecer de Yucay : essai d'attribution », *Ibero-Amerikanisches Archiv*, 3, 1977.

7 Le *Parecer de Yucay* était daté du 16 mars 1571 tandis que la *Historia Indica* fut terminée à la fin du mois de février 1572. Le 29 février, Sarmiento de Gamboa remit son *Historia* à Don Francisco de Toledo. Celui-ci chargea le Docteur Loarte de réunir des Indiens représentants des douze *ayllus* de Cuzco pour leur lire le texte. Leur rôle consistait à ratifier les assertions de Sarmiento de Gamboa. Le 2 mars, tous étant d'accord, l'ouvrage fut déclaré terminé et Gamboa mit un point final à son introduction le 4 mars 1572. Le texte fut envoyé en Espagne, accompagné d'une série de toiles peintes qui illustraient de manière fort expressive les théories développées dans les deux ouvrages suscités.

*También he sido informado que en dichas provincias del Perú los caciques usan gran tiranía con sus indios en que los hacen tributar, especialmente después que los españoles entraron en aquella tierra y porque por una cédula nuestra está mandado al presidente y oidores de la audiencia real de dichas provincias que se informen qué servicios tributos vasallaje llevan dichos caciques a sus indios, y por qué causa y razón, y si hallaren que se lleva injustamente, y que no tienen buen título para llevarlos, provean lo que conviniere y sea justicia, y que si lo llevaren con buen título y los tributos fueren excesivos, los moderen y tasen conforme a justicia, de manera que los dichos indios no sean fatigados por sus caciques, la cual os mando entregar. Tendréis cuidado, llegado que seáis a aquella tierra, de hacer que se guarde y cumpla dicha cédula y de no dar lugar a que dichos indios sean fatigados por sus caciques.*⁸

Ce texte ne mettait cependant pas en cause la qualité de « seigneur naturel » des caciques :

*Otrosi. He sido informado que a causa de las necesidades que han puesto a los que aquella tierra han gobernado, y de contentar a muchos, se han desmembrado del dominio de casi todos los caciques muchos indios en que se ha hecho algún agravio a los señores naturales. Y porque es bien que esto se remedie y no se haga, y sean restituidos los señores naturales y caciques en sus indios, según antes los tenían, estaréis advertido que todas las veces que tales indios vacaren se vuelvan al dominio de los caciques naturales de ellos cuyos eran, y si los indios que se volvieren a tales caciques fueren de tanto provecho que se sufra tener más de un encomendero, podéis encomendarlos a dos o tres encomenderos, como os pareciere convenir.*⁹

C'est sur ce point que Toledo allait agir. Les *Informaciones* allaient permettre d'établir l'origine tyrannique du pouvoir caciquial. Le *cacique* allait donc être dans les textes du vice-roi et de ses collaborateurs à la fois des tyrans d'exercice et des tyrans d'origine, ce qui allait conduire à affirmer la fragilité du titre de *curaca*. Il est certain que Toledo n'inventait rien, il reprenait des accusations anciennes mais leur donnait une caution : celle de l'enquête. Il y avait eu en effet des antécédents. Monique Alapperine cite, dans l'un de ses articles, la *Instrucción para los sacerdotes que se ocuparen de la conversión de los Indios del Perú* de Fray Diego de Porras¹⁰, qui montre que l'autorité des caciques pouvait être contestée¹¹. Toledo allait finaliser et surtout généraliser un certain nombre de choses en s'appuyant sur ce qu'il considérait comme des preuves. En effet, tel était le rôle assigné aux *Informaciones* qui avaient été elles-mêmes précédées par la *Visita*, puisque Toledo demandait aux *visitadores* d'enquêter sur les *curacas*, sur la transmission et sur la légitimité de leur pouvoir. Cette légitimité allait obéir avec Toledo à des critères bien précis que l'on peut schématiquement réduire au nombre de deux : soumission au pouvoir espagnol et conversion à la foi catholique. Un document paraît tout à fait emblématique des exigences du vice-roi ; il s'agit d'un texte de nomination d'un *cacique* qui date de 1575 et qui résume toute la pensée de Don Francisco de Toledo sur ce thème¹². Ce document détaillait les nouvelles modalités d'accession au pouvoir pour les *caciques* en affirmant notamment qu'elles étaient calquées sur des procédés incaïques antérieurs. Le discours, manipulateur et pragmatique, rappelait la tyrannie du gouvernement inca mais validait ici une pratique particulière jugée bonne. On remarquera,

8 Lewis Hanke, *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la Casa de Austria, Perú*, Madrid, Atlas, 1978, I, B.A.E, t. CCLXXX, p. 82.

9 *Ibid.*

10 Monique Alapperine-Bouyer, « Recurrencias y variaciones de la imagen del cacique », *Máscaras, tretas y rodeos del discurso colonial en los Andes*, Lima, IFEA, 2005.

11 *Ibid.*

12 Guillermo Lohmann Villena et María Justina Sarabia Viejo, *Francisco de Toledo. Disposiciones Gubernativas para el virreinato del Perú*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-americanos, 1989, t. II, p. 113-116.

à ce propos, l'usage de la parole ou de l'expérience indigène, toujours médiatisée, manipulée et finalement mise au service de la politique coloniale :

*Y que a los caciques que se hallaren que son idólatras y predicadores confesores de idolatrías o de hechicerías o de otras supersticiones y que consintieren que los haya no los castigando ni desterrando y quitando los ídolos que hubiere, pierdan los dichos cacicazgos para que no los tengan ni puedan tener ni obtener y por el mismo caso sean desterrados de sus naturales y se dé noticia de ello al Gobernador que fuere de este Reino para que provea otro cacique de buen ejemplo, habilidad y cristiandad en la forma susodicha que es en la costumbre y posesión que se halló que sucedían los dichos caciques cuando esta tierra se descubrió y conquistó, sin embargo de que procedía de hombres tiranos, ha parecido que lo que en esto hacían era bueno y que se debía mandar así [...]*¹³

Du discours à la pratique : l'écriture des Lois de Don Francisco de Toledo

Les modalités pratiques de cette réduction du pouvoir caciquial peuvent être observées à travers les lois établissant les réformes fondamentales de Toledo à l'égard du monde indigène. J'en envisagerai deux qui me semblent essentielles. Il s'agit d'une part de la réforme-pivot des Reducciones – c'est-à-dire la réforme de l'habitat indigène qui se traduit par le regroupement des Indiens en villages construits sur le modèle ibérique – et de la réforme fiscale que le recensement réalisé lors de la Visita allait permettre de mettre en place. Certes, ces réformes étaient étroitement imbriquées avec d'autres, mais elles permettent d'observer les concepts qui régissaient les relations entre le pouvoir et le monde indigène.

L'analyse des textes sur les *Reducciones* est, à cet égard, particulièrement intéressante car elle codifie une relation de pouvoir entre deux groupes (dominés/ dominants) clairement identifiés, les Indiens et les Espagnols. Assurément, la *Reducción* a comme but de faciliter l'évangélisation, mais aussi l'Occidentalisation¹⁴, le contrôle politique global et de rendre accessible une main-d'œuvre nécessaire. Dans ce processus, le cacique est perçu à la fois comme un frein et comme un intermédiaire obligé. Pour l'ancrer dans ce rôle, les lois allaient tenter de l'hispaniser en proposant – et c'est là une idée récurrente – aux enfants de caciques une école, dans laquelle l'enseignement du castillan serait assuré par des indiens ladinos, qui, selon Toledo – et cette remarque ne manque pas de surprendre – abondent au Pérou :

*Item, ordeno y mando que en cada repartimiento haya casa de escuela para que los muchachos, especialmente los hijos de los caciques, principales y demás indios ricos, se enseñen a leer y escribir y hablar la lengua castellana como Su Magestad lo manda, para lo cual se procure un indio ladino y hábil, de que hay bastante número en todas partes, que sirva de maestro en la dicha escuela [...]*¹⁵

Instruire les enfants de *curacas*, c'était à la fois assurer leur conversion et celle de leurs subordonnés en tablant sur l'autorité naturelle des caciques ; l'idée était ancienne et allait se prolonger notamment avec Toledo par les tentatives de création des collèges de caciques¹⁶. C'était

13 « *Nombramiento de Don Hernando Pillohuanca como curaca de Carabuco. Arequipa, 17 de septiembre de 1575* », *Ibid.*

14 Nous empruntons ce terme aux travaux de Serge Gruzinski. Voir Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999.

15 « *Ordenanzas generales para la vida comun en los pueblos de indios. Arequipa, 6 novembre 1575. Título VIII. Ordenanza III* », Guillermo Lohmann Villena, María Justina Sarabia Viejo, *op. cit.*, t. II, p. 251.

16 Monique Alapperine-Bouyer, *La educación de las élites indígenas en el Perú colonial*, Lima, IFEA-Instituto Riva Agüero, 2007 et « Education des élites indiennes dans le Pérou colonial : de la marge à l'effacement », dans Louise Bénat-Tachot, Bernard Lavallé, *Marges et Liminalité dans le monde hispanique et hispano-*

donc faire des *curacas* des intermédiaires privilégiés entre les *Indios del común* et les Espagnols, flatter l'amour propre de ces chefs qui voyaient leur pouvoir s'amoindrir de jour en jour – pensons à cet égard à l'introduction du corregidor en 1563 –, et c'était aussi les éloigner des *ayllus*¹⁷. Mais ces lois tolédanes limitaient de fait l'acculturation des caciques, en ne les autorisant pas à opter, par exemple, pour un costume autre que le leur, en leur interdisant de se faire transporter en litière comme du temps des Incas et en ne concédant qu'à une faible partie d'entre eux le droit de monter à cheval comme un Espagnol, interdictions symboliques, lourdes de sens pour la population indigène. La politique tolédane renforçait les clivages existant non seulement au sein de la société coloniale divisée artificiellement en *República de Indios* / *República de Españoles* mais aussi au sein de la société indigène elle-même. Par ailleurs, conformément aux Instructions qu'il avait reçues, Toledo tenta d'instaurer un cabildo indigène, pensé sur le mode ibérique :

*[...] porque Su Magestad manda que se hagan alcaldes y regidores y alguaciles de los indios y se le ordene república con que se gobiernen al modo de los españoles, proveeréis en cada repartimiento cómo se elija, en cada un año oficiales de justicia con jurisdicción limitada [...] en las partes y lugares donde no hubiere elegidos alcaldes y los demás oficiales de justicia, los elegiréis vos por el primer año.*¹⁸

Cette idée non plus n'était pas nouvelle, puisque Polo de Ondegardo était favorable à la création d'Alcaldes et de regidores indiens, et que Matienzo préconisait d'installer dans chaque repartimiento un indien ladino originaire d'une autre province, qui arborerait la fameuse vara de justicia, qui aurait le titre de corregidor et qui muterait tous les deux ans. De plus, il y avait eu quelques tentatives antérieures de nomination d'alcaldes indigènes. Toledo reprit donc cette idée en inscrivant la construction de cette nouvelle institution dans la durée, arguant du peu d'habitude des Indiens :

*[...] porque a los dichos indios les será dificultoso de acabar de entender cómo han de hacer la dicha elección en la forma sussodicha si los dichos corregidores no se la diesen ahora a los principios a entender y declarar hallándose presente a ella hasta que de por sí lo pudiesen hacer los dichos indios.*¹⁹

Cela dit, le rôle de ce *cabildo* restait fortement codifié : il devait exercer une activité judiciaire et administrative restreinte, sous contrôle espagnol, et surtout veiller à l'application des nouvelles normes. Il apparaît clairement que cette institution visait à développer, parallèlement à l'institution caciquale, une autre autorité indigène. Toledo avait cependant conscience du fait que le *cacique* s'inscrivait dans un passé, dans une sacralité et ne pouvait être oblitéré sans autre forme de procès. En créant une nouvelle forme de gestion du pouvoir politique indigène et en réduisant parallèlement les privilèges des *curacas*, le vice-roi marquait sa volonté de les cantonner dans un rôle d'auxiliaire tout en reconnaissant leur importance comme relais de l'organisation économique : « *Por muchas cosas es forçoso que los naturales sean gobernados por medio de sus caciques curacas y principales segun que con ellos los yngas los conservaron en su buen gobierno* »²⁰. Car les chefs ethniques étaient au cœur de l'activité économique qui allait, avec Toledo, s'organiser

américain (xvii-xx), Paris, Le Manuscrit, 2011.

17 *Ibid.*

18 « Instrucción General para los visitadores. Ciudad de Los Reyes. 1569-1570 », Guillermo Lohmann Villena, María Justina Sarabia Viejo, *op. cit.*, t. I, p. 36.

19 « Ordenanzas particulares para los pueblos de indios del distrito de La Paz. Arequipa, 6 de noviembre de 1575 », *Ibid.*, t. II, p. 205.

20 Roberto Levillier, *Gobernantes del Perú. Cartas y papeles del siglo xvi*, Madrid, Ribadeneyra, 1921-1926, 14 vol., p. 344.

autour de la Mita, travail obligatoire, impensable sans la collaboration des *caciques*, chargés de l'organiser. Ils devaient déclarer également le nombre d'Indiens susceptibles de payer l'impôt. Mais cela n'empêchait pas le vice-roi de construire sans cesse leur image négative, pour mieux en jouer bien sûr, en les accusant de vol et d'oppression. Les *curacas* joueraient notamment de leur pouvoir pour infliger aux Indiens un travail dans les mines afin de payer le tribut mais ce labeur était effectué en vain car les *curacas* conservaient l'argent pour eux et forçaient les autres Indiens du *repartimiento* à travailler pour payer. Détournement de fonds, abus de confiance, recherche du profit personnel à défaut du bien-être de la communauté, voilà qui confirmait l'image tyrannique du cacique :

[...] por cuanto en esta visita general que voy haciendo estoy informado que de muchos repartimientos los caciques principales envían a esta villa indios por cierto tiempo para que trabajen en las minas y otras cosas y ganen para la paga de las tasas que los dichos repartimientos tienen y los dichos indios están el dicho tiempo en este dicho asiento y van enviando la plata que los dichos caciques les obligan para la paga de las dichas tasas, mucha parte de lo cual soy informado que roban y toman los dichos caciques y que después reparten la tasa entre los demás indios del dicho repartimiento y muchas veces se quedan con lo uno y lo otro [...].²¹

Pour remédier aux abus des *curacas* et des *encomenderos* – mis ici sur le même plan²² – envers les indigènes « *habiendo de ser ellos los que habían de procurar su bien y conservación* »²³, il convenait tout d'abord de poursuivre les contrevenants. Le recensement, première étape préalable à la taxation, impliquait obligatoirement les caciques qui devaient déclarer tous les Indiens sous leur commandement. En cas de mensonge, ils s'exposaient à perdre leur titre. La loi date de 1570 et permet de voir que, pour le vice-roi, l'idée d'une possible destitution des caciques préexistait bel et bien aux *Informaciones*, contrairement à ce qu'il put affirmer ultérieurement. Par ailleurs, la Couronne s'interrogeait sur les habitudes fiscales des Incas :

Por otra [cédula] nos manda VM que no se exsenten ningunos indios de pagar tributo ni hijos de caciques de los que les pagavan en razon de lo cual mando escribir luego a todos los visitadores porque en el audiencia se avian dado hidalguías a lugares enteros y como VM avra entendido por las Ynformaciones que he ymbiado por ellas parece que los mismos caciques pagavan tributo a los yngas aun de sus mismos hijos que los ymbiavan y en esta tierra a avido gran corrupcion y descuido ansi en estos yanaconas como en mucho número de yndios que se han dado y andan sin pagar tributo fugitivos y yanaconas como a VM esta dada razon en particular y del tributo que se les a hechado y va hechando para Vuestra Real Corona...²⁴

Il s'agissait de savoir si les *curacas* payaient ou non un impôt. Le désir de Philippe II était, bien entendu, de voir s'accroître le nombre de tributaires. Toledo allait donc réduire le nombre de privilégiés. Comme il ne pouvait, sans provoquer de remous, toucher aux privilèges des Espagnols, même non-hidalgos, la seule catégorie susceptible de voir sa condition changer était celle des Indiens, d'où l'insistance de Toledo qui tentait de déterminer quels étaient les véritables chefs indigènes et de supprimer tous ceux qui pouvaient être considérés comme inutiles. La

21 « Instrucción y ordenanzas para los veedores de las minas e ingenios de Potosí. Potosí, 18 de abril de 1573 », G. Lohmann Villena, M. J. Sarabia Viejo, *op. cit.*, t. I, p. 275.

22 « [...] vos mando que procedáis contra los encomenderos, caciques y principales y otras personas que hubieren excedido de las tasas que hasta aquí han tenido, o hubieren hecho malos tratamientos y otros agravios en cualquier manera, procediendo contra ellos, haciendo las informaciones y averiguaciones necesarias para saber y averiguar la verdad, castigando a los culpados[...] », *Ibid.*, p. 8.

23 « Instrucción general para los visitadores, Ciudad de Los Reyes, 1569-1570 », G. Lohmann Villena, M. J. Sarabia Viejo, *op. cit.*, t. I, p. 8.

24 *Ibid.*

réforme de Toledo aboutissait à la concentration du pouvoir entre les mains des seuls *caciques* nécessaires. Le nombre de chefs indigènes par *repartimiento* était toujours précisé dans la *tasa* de Toledo²⁵. La classe des *curacas* devait être réduite pour pouvoir être contrôlée de façon plus efficace. L'enjeu politique était clair, l'enjeu économique également. Toledo commençait d'ailleurs par rappeler que la nombreuse parentèle des *curacas* devait être touchée par l'impôt, ce qui n'était pas le cas. Cela constituait, selon le vice-roi, une grave injustice dont les conséquences retombaient inévitablement sur les Indiens tributaires. Quant aux fils des *curacas*, ils furent tous dispensés de *servicio personal* – ce qui était une manière de reconnaître leur appartenance à une classe noble indigène – mais pas de l'impôt. De fait, seuls le *cacique* et son fils aîné furent dispensés de tribut, ce qui démontrait que les nobles indiens ne pouvaient être confondus avec les *hidalgos* espagnols :

Item, porque en el dicho repartimiento y en los demás que se han visitado había muchos indios que por ser hijos y parientes de caciques no pagaban tasa ni servían en servicios personales y la tasa que ellos habían de pagar, con ser por la mayor parte de indios ricos y de mucho posible, cargaba sobre los indios pobres que habían de ser relevados en parte de ella, lo cual yo mandé a los visitadores deshicieren el agravio y quitaren los mandones y principales que hubiese superfluos y demasiados en los ayllus y parcialidades de cada repartimiento y solamente les dejasen los necesarios para el gobierno de los dichos ayllus y parcialidades y los demás pagasen tasa, sin que ninguno de ella²⁶ fuese relevado, y porque alguno de los dichos mandones y principales son hijos de los caciques principales que han sido o son al presente y éstos, aunque han de pagar tasa si no fuere el hijo mayor que le haya de suceder en el cacicazgo, que este no ha de pagar tasa, y los demás que se reservan por la dicha nueva tasa, no parece justo que sirvan en servicios personales de tambos, plazas, puentes y otros semejantes, por tanto ordeno y mando que los dichos hijos o descendientes de los dichos caciques paguen todos su tasa como está dicho y que sean reservados de los dichos servicios personales, con tanto que sean hijos de los dichos caciques y de sus hermanos legítimos que hayan sido hasta la dicha Visita General principales y mandones de los dichos ayllus y parcialidades²⁷.

Conclusion

Les *curacas* se retrouvaient donc à la charnière entre deux mondes et au cœur des changements qu'impliquait l'instauration d'un véritable pouvoir colonial, qui se voulait plus structuré et plus global. Contraints de s'acculturer en partie pour répondre à ces nouvelles exigences, ils se virent contraints d'abandonner une part de leur pouvoir. Ce processus déjà en germe s'accéléra – comme j'ai tenté de le montrer – sous le gouvernement de Don Francisco de Toledo qui voulut, en fixant l'image du « *cacique* tyran », instaurer une conception définitive du *curaca* et de son rôle. Il resterait bien entendu à étudier de manière diachronique la portée réelle d'une telle volonté²⁸. Je voudrais donner, pour terminer ce bref tour d'horizon, l'opinion du père Bartolomé Álvarez qui, dans un *Memorial* à Philippe II écrit entre 1587 et 1588, jugeait la société péruvienne après Toledo et après le III^e Concile de Lima (1582-1583)²⁹.

25 Noble David Cook, *Tasa de la Visita General de Francisco de Toledo (Introducción y versión paleográfica de...)*, Lima, Universidad Mayor de San Marcos, 1975. 26 Sic.

26 Sic.

27 « Ordenanzas particulares para los pueblos de indios del distrito de La Paz, Arequipa, 6 de noviembre de 1575 », Guillermo Lohmann Villena, María Justina Sarabia Viejo, *op. cit.*, p. 214-215.

28 Il est évident que la législation sur les *caciques* n'avait pas commencé avec Don Francisco de Toledo et elle ne s'arrêta pas avec lui. Notons que tout le titre sept du livre 6 de la *Recopilación de Indias* de 1680 est consacré aux *caciques*. Voir également les *Ordenanzas* de l'auditeur González de Cuenca de 1566.

29 Bartolomé Álvarez, *De las costumbres y conversión de los indios del Perú. Memorial a Felipe II (1588)*,

Bartolomé Álvarez dessinait dans son ouvrage un portrait extrêmement négatif des Indiens et des caciques, en reprenant avec une virulence accrue tous les topiques connus. Il les jugeait incapables, par exemple, de recevoir les sacrements et pensait – comme Toledo – que la mise en place d'une Inquisition destinée aux Indiens serait une bonne chose. Pour le père Álvarez, les Indiens manifestaient un véritable refus politique face aux valeurs du christianisme et il affirmait que l'attitude paternaliste des Jésuites n'était en rien une solution. De fait, Álvarez soutenait que pour les Indiens, la culture occidentale était impossible à accepter et que seule la force pourrait remédier à la situation. Il allait jusqu'à comparer l'influence de certains *dogmatizadores* et curacas avec celle d'hérétiques comme le docteur Agustín Cazalla, condamné lors de l'autodafé de Valladolid de 1559 :

Por la misma orden que en España pretendió Cazalla pervertir al pueblo católico, pretenden los curacas pervertir y atraer al pueblo ignorante a sus opiniones. Cazalla pretendió con su falsa predicación aplacar a la gente viciosa y sucia [e] ignorante, enseñándole libertades en el modo de vivir, desordenado y pésimo, para atraer los ánimos de las gentes, incitándoles a nuevo bando por la pretensión del nuevo imperio y ambición mundana infernal. [...] Por el mismo camino, los curacas favorecen [y] sustentan la idolatría y todas sus antiguas ceremonias y suciedades ; máxime porque ven y conocen que se les ha quitado parte del imperio que tenían y, deseosos de sustentarse en él, persuaden al pueblo de la perseverancia en sus ritos. Y para ayuda suya favorecen y esconden [a] los viejos, que todos los tienen como a padres venerables, y así los aman y obedecen.³⁰

Par ailleurs, Álvarez soulignait que, quels que soient les abus de *caciques*, les Indiens *del común* seraient toujours leurs alliés inconditionnels et que cette entente se trouvait renforcée par leur haine commune des Espagnols :

De todo este proceso³¹ se deja entender el grave daño que viene a toda la tierra [por causa] del imperio de los curacas, del cual – aunque digo mucho – no digo lo que hay, porque no se puede alcanzar todo lo que hay secreto entre los indios y los curacas. Porque en efecto se aman unos a otros, y a nosotros aborrecen como a enemigo común, de suerte que [los indios] muchas veces sufren daño y agravios – como [si fueran] de otros – que no los quieren decir ni pedir remedio, por no obligarse y por no tener que agradecer, o por no ver castigar al de su nación. Entre éstos [las víctimas] hay algunos pocos que quieren más su interés que [a] su prójimo, y a veces piden [remedio].³²

En assimilant l'attitude des Indiens à celle des protestants, Bartolomé Álvarez montrait que la résistance à l'évangélisation avait aussi une résonance politique certaine et que la collusion des Indiens *del común* et des *caciques* était le résultat d'une histoire et d'une confrontation avec une pensée coloniale dont le vice-roi Toledo fut sans aucun doute l'un des meilleurs représentants. Toledo mit en place, en effet, une série de réformes qui visaient à instaurer au Pérou une nouvelle politique plus pragmatique. En déconstruisant l'Histoire et l'image des *caciques* par l'écriture des lois et des textes de propagande et en exécutant le dernier Inca rebelle en 1572, Toledo voulut affirmer que le monde indigène n'était pas irréductible, que son pouvoir était maintenant soumis et qu'il était possible, en définitive, d'écrire pour lui et pour le monde ibéro-américain une nouvelle page d'Histoire coloniale.

Madrid , Ediciones Polifemo, 1998.

30 *Ibid.*, p. 135.

31 Il vient de parler de la « *mala vida* » des *caciques*.

32 B. Álvarez, *op. cit.*

Bibliographie

ALAPERRINE-BOUYER, Monique, « Recurrencias y variaciones de la imagen del cacique », *Máscaras, tretas y rodeos del discurso colonial en los Andes*, Lima, FEA, 2005, p. 189-209.

—, *La educación de las élites indígenas en el Perú colonial*, Lima, IFEA- Instituto Riva Agüero, 2007, 545 p.

—, « Les collèges de caciques de Lima y de Cuzco : promesses et réalités d'une éducation controversée », dans Nejma KERMELE, Bernard LAVALLÉ (coord.), *l'Amérique en projet : utopies, Controverses et réformes dans l'Empire Espagnol (xvi^e- xviii^e siècle)*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 99-113.

—, « Education des élites indiennes dans le Pérou colonial : de la marge à l'effacement », dans Louise BÉNAT-TACHOT, Bernard LAVALLÉ, *Marges et Liminalité dans le monde hispanique et hispano-américain (xvi^e- xx^e)*, Paris, Le Manuscrit, 2011.

ÁLVAREZ, Bartolomé, *De las costumbres y conversión de los indios del Perú. Memorial a Felipe II (1588)*, Madrid, Ediciones Polifemo, 1998, 608 p.

BERNARD, Carmen, GRUZINSKI, Serge, *Histoire du Nouveau Monde*, Paris, Fayard, 1991-1993, 2 tomes, 768 p. et 791 p.

COOK, Noble David, *Tasa de la Visita General de Francisco de Toledo (Introducción y versión paleográfica de...)*, Lima, Universidad Mayor de San Marcos, 1975, 341 p.

FALCÓN Francisco, *Representación hecha por el licenciado Falcón en concilio provincial, sobre los daños y molestias que se hacen a los indios*. Coll de documentos inéditos par la historia de América y Oceanía, 1864-1884, vol. VII, p. 451-495.

GRUZINSKI, Serge, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, 345 p.

HANKE, Lewis, *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la Casa de Austria, Perú*, I, Madrid, Atlas, 1978, B.A.E, t. CCLXXX, 296 p.

LEVILLIER, Roberto, *Don Francisco de Toledo, Supremo Organizador del Perú : su vida, su obra*, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso Argentino, 1935-1940, 3 vol., 493 p., 199 p., 397 p.

—, *Gobernantes del Perú. Cartas y papeles del siglo xvi*, Madrid, Ribadeneyra, 1921- 1926, 14 vol.

LOHMANN VILLENA, Guillermo, SARABIA VIEJO, María Justina, *Francisco de Toledo. Disposiciones Gubernativas para el virreinato del Perú*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-americanos, 1989, 2 vol. , 1007 p. et 1007 p.

MATIENZO, Juan de, *Gobierno del Perú : 1567*, Paris-Lima, Institut Français d'Études Andines, 1967, t. XI, 366 p.

MUSTAPHA, Monique, « Encore le Parecer de Yucay : essai d'attribution », *Ibero-Amerikanisches Archiv*, 3, 1977, p. 215-229.

ONDEGARDO, Polo de, *El mundo de los incas (notables daños de no guardar a los indios sus fueros)*, n° 58, Madrid, Historia 16, 1990, 173 p.

Parecer de Yucay, Dictamen sobre el dominio de los Ingas y el de los Reyes de España en los Reynos del Perú, Yucay 16/03/1571, Biblioteca nacional Madrid, ms 9442. Fol. 220-237, Colección de Documentos inéditos para la Historia de España XIII, p. 425-469.

Recopilación de leyes de los reinos de las Indias (1681), Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1973, 4 vol.

SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro, *Historia índica (historia de los incas)*, Madrid, ed. Miriguano, ed. Polifemo, 1988, 191 p.

L'image du puissant magnifiée par la *comedia* : le duc d'Albe et le duc de Parme dans *El asalto de Mastrique* de Lope de Vega

*La imagen del jefe militar engrandecida por la comedia : los duques de
Alba y de Parma en El asalto de Mastrique de Lope de Vega*

Marielle NICOLAS

Université de Pau et des Pays de l'Adour

La dimension apologétique de la *comedia* espagnole du Siècle d'or n'est plus à démontrer. Par la résolution d'un conflit, d'une crise, cette dernière forge et véhicule des modèles politiques, sociaux, moraux... Lope de Vega, dans la *comedia* *El asalto de Mastrique*, publiée 35 ans après les faits et portant, comme le titre l'indique, sur le long siège de la ville flamande de Maastricht par les troupes espagnoles (1579), manipule la vérité historique pour mieux rehausser la figure de deux puissants. La première est celle du troisième duc d'Albe, Ferdinand Alvarez de Tolède, ancien régent des Flandres, qui, malmenée par la propagande ennemie, véhicule l'image d'un stratège militaire cruel (éloigné de considérations humanitaires, imposant les visées de la monarchie espagnole par la force plutôt qu'en négociateur, ayant du sang sur les mains - alors que, comme il a été attesté, on sait qu'il était retenu en Espagne au moment des faits historiques dramatisés. Seconde figure de puissant exaltée, celle du duc de Parme, Alexandre Farnèse, autre grand militaire au service de la monarchie espagnole, qui n'hésite pas à montrer l'exemple à ses soldats, creusant une tranchée ou zigzaguant entre les balles. Lope de Vega utilise toutes les ressources de son art dramatique afin de redorer *in fine* l'image ternie d'un Empire espagnol sur le déclin.

La dimensión apologética de la comedia española del siglo XVII no está ya por demostrar. Esta última plasma, mediante la resolución de un conflicto o de una crisis, modelos políticos, sociales, morales... Lope de Vega, en su comedia El asalto de Mastrique, publicada 35 años después de los acontecimientos y cuyo tema central, enunciado en el título, es el largo asedio de la ciudad flamenca de Maastricht por las tropas españolas en 1579, manipula la verdad histórica con el objetivo de engrandecer a dos figuras militares relevantes. Una de ellas es la del tercer duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo, ex-regente en Flandes, una imagen maltrecha por los enemigos flamencos quienes propagan la fama de un estratega militar despiadado, con las manos ensangrentadas, aun cuando queda demostrado que éste se hallaba recluido en España cuando los acontecimientos impugnados. La otra es la del duque de Parma, Alejandro Farnesio, otra gran figura diplomática y militar de la monarquía española ; éste, en la obra, no vacila en animar a sus soldados cavando trincheras o sorteando balas. Lope de Vega se vale de todos los recursos dramáticos de su arte para mejorar in fine la imagen desgastada de un imperio en su ocaso.

Mots-clés : *comedia*, Flandres, duc d'Albe, Alexandre Farnèse, légende noire, propagande, guerre idéologique, théâtralisation d'un discours officiel

Palabras clave : *comedia*, Flandes, duque de Alba, Alejandro Farnesio, leyenda negra, propaganda teatral, guerra ideológica

La *comedia* historique comme vecteur d'images préétablies

La *comedia* était certes destinée au divertissement du public, mais elle portait, et dans le choix du thème, et dans son traitement même, une orientation idéologique latente et néanmoins clairement identifiable. Antonio Maravall a analysé le concept même de *theatrum mundi*, dans lequel s'inscrit la *comedia* auriséculaire, comme socialement et politiquement conservateur : le récepteur y était invité à jouer au mieux son rôle, sans chercher à en changer¹. Ce genre des *comedias*, et plus particulièrement celles portant sur les thèmes historiques, était très efficace pour générer des images mentales, pour les enfermer dans un contexte historique donné, réel ou fictionnalisé, pour les véhiculer, ce qui est d'ailleurs en parfaite affinité avec la définition de l'essence de la politique selon Hannah Arendt : « La politique se compose, d'une part, de la fabrication d'une certaine "image" et, d'autre part, de l'art de faire croire en la réalité de cette image »². Les pièces historiques permettent de créer des images de puissants magnifiés, de les présenter dans des situations plus ou moins connues de tous, de les incarner afin de les rendre plus crédibles, plus « réels », ou du moins plus sensibles (dans tous les sens du terme) aux yeux du public. La *comedia* historique devient un moyen, pour la Couronne espagnole, de forger et de propager une image d'elle-même plus favorable que celle de son inévitable déclin, une représentation symbolique de son action politique, non pas véritable, mais souhaitée.

Outre son déclin sur l'échiquier international, la Couronne espagnole avait fort à faire dans les territoires flamands, où le conflit se durcissait à mesure que l'armée espagnole s'y enlisait. Qui plus est, la guerre des Flandres fut également le théâtre de la première guerre idéologique et guerre d'images de l'époque moderne³, plus connue sous le nom de « légende noire ». La guerre se livrait, certes, sur les champs de bataille, mais aussi dans les *comedias* de batailles, et en particulier celles relatant les assauts de villes flamandes. Le détour par le spectacle total de la *comedia* permettait d'unir au poids des mots l'évidence de ce qui est représenté directement, qui acquiert par là même le pouvoir singulier de « créer un état d'opinion concret »⁴ et d'orienter l'avis des sujets du roi sur le bienfondé et l'opportunité de poursuivre les combats.

Le contexte historique de El asalto de Maastrique

La pièce a été publiée en 1614, en pleine Trêve de douze ans, au moment où la politique de *Pax hispanica* promue par le duc de Lerma, favori de Philippe III, était en passe de jeter définitivement le discrédit sur la Couronne espagnole en tant que puissance hégémonique européenne. S'inscrivant à l'opposé de cette ligne de force pacifiste, Lope de Vega choisit pour thème de sa pièce le siège de Maastricht, événement historique qui a duré quatre mois, de mars à juin 1579, en raison de la difficulté à miner les solides fortifications de la ville, ainsi que de la maladie d'Alejandro Farnesio, duc de Parme, qui commandait cette opération militaire. La ville devait rester espagnole jusqu'en 1632. Le rappel de cet événement historique, choisi comme élément central de la *comedia* s'inscrit donc jusqu'en 1632. Le rappel de cet événement historique, choisi comme élément central de la *comedia* s'inscrit donc pleinement dans une intention de magnifier

1 Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990, p. 72.

2 Hannah Arendt, *Du mensonge à la violence : essai de politique contemporaine*, Paris, Calmann-Lévy, 1972, p. 13.

3 Joseph Pérez, « Felipe II ante la historia. Leyenda negra y guerra ideológica », in : Henry Kamen, Joseph Pérez, *La imagen internacional de la España de Felipe II : "Leyenda negra" o conflicto de intereses*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1980, p. 34.

4 Laura Manzano Baena, « La imagen de la Monarquía Hispánica en la propaganda europea (s. XVI-XVII) », *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, 2001, t. 14, p. 199.

l'armée espagnole et la grandeur de la Couronne, capable d'exploits militaires à forte résonance politique.

La guerre des Flandres a dès le début revêtu, pour le pouvoir royal espagnol, une importance cruciale sur les plans économique, géopolitique, mais surtout stratégique et symbolique. Les coûts étaient élevés, des impôts étaient levés afin de payer les soldats et de régler les frais occasionnés par ce conflit, mais Philippe III, tout comme son père avant lui, s'était toujours refusé à perdre ces territoires flamands, hérités de Charles Quint. Cependant, la guerre des Flandres pâtissait d'une image détestable : des conditions de combat extrêmes et difficiles pour les soldats, des coûts considérés comme exorbitants et un conflit très éloigné des préoccupations matérielles immédiates des sujets de la péninsule justifiaient ce rejet⁵. Elle a pourtant été l'argument principal de plusieurs comedias au fil des ans⁶. C'est qu'il était fondamental, pour la Monarchie espagnole, de tenter de présenter cette guerre sous un autre jour, grâce au talent des dramaturges et en se basant sur l'effet perlocutoire consubstantiel aux pièces théâtrales : les personnages faisaient comprendre aux spectateurs combien il était nécessaire de réduire l'ennemi, combien il était important de défendre la patrie en conservant les territoires flamands, grâce au courage des vaillants soldats, et à l'exemple de grands hommes de guerre. Preuve de l'efficacité du procédé : les dramaturges flamands ont également écrit de nombreuses pièces basées sur la guerre des Flandres, mais bien entendu du point de vue des rebelles et de la famille d'Orange⁷.

L'image retouchée du soldat et du chef de guerre

Deux images du soldat coexistent : l'une, dépréciative ; l'autre plus clémentine. La première, très en vogue à l'époque en raison de l'hostilité de l'opinion à une guerre à la fois perçue comme ruineuse et inutile, remonte, du point de vue de la tradition littéraire, au miles gloriosus de Plaute : le soldat apparaît souvent comme un homme violent, menteur⁸, peu respectueux des biens d'autrui, de ceux des paysans et qui peut commettre impunément des délits⁹. Il peut aussi, et ce malgré la nature de son métier, être représenté comme un benêt¹⁰.

La seconde, choisie ici par le dramaturge, présente le soldat dans toute sa bravoure, dans son abnégation courageuse qui lui fait oublier la mort qui rôde, le froid ou la faim et qui le pousse à combattre pour sa patrie : « Alonso : [...] *Mientras un hombre no muera, /denle a comer y beber, /no hay más de andar sin comer/ tras una rota bandera!* »¹¹. Lope de Vega n'élude pas les problèmes,

5 Joseph Pérez, *Histoire de l'Espagne*, Paris, Fayard, 1996, p. 238.

6 Les principales pièces ayant pour thème central la guerre des Flandres sont les suivantes : Lope de Vega : *El asalto de Mástrique por el príncipe de Parma*, *Los españoles en Flandes*, *Pobreza no es vileza*, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córbo*, *Don Juan de Austria en Flandes*, *El aldegüela* ; Calderón de la Barca : *El sitio de Bredá* ; Cubillo de Aragón, *El bandolero de Flandes* ; Francisco de Rojas : *El saco de Amberes* ; Lanini Sagredo, *El sitio y toma de Namours* ; Diamante : *El Hércules de Ocaña* (sur le même thème que *El valiente Céspedes de Lope*) ; Bances Candamo : *El sitio de Amiens o Por su rey y por su dama*.

7 L. Manzano Baena, *op. cit.*, p. 229.

8 Voir le personnage qui feint d'être soldat dans *De fuera vendrá quien de casa nos echará* (Moreto).

9 John Huxtable Elliott, *La España imperial : 1469-1716*, Barcelona, Vicens-Vives, 1998, p. 320-21.

10 Voir par exemple, le personnage de l'Alférez dans *El casamiento engañoso* (Cervantes).

11 Lope de Vega Carpio, *El asalto de Mástrique*. Parma [en ligne], [sl] : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, disponible sur : <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-asalto-de-mastrique-por-el-principe-de-parma--0/html/>, v. 17-20. Dorénavant, nous nous référerons à cette pièce sous la forme abrégée AM.

réels, tels que le manque de nourriture, le retard dans le paiement des salaires, la désertion (le retour en Espagne)¹², la mutinerie¹³. Celle-ci est d'ailleurs évoquée par Farnesio lui-même, ce qui en fait un problème à prendre très au sérieux. Ces possibilités – qui sont autant de tentations auxquelles sont soumis les soldats –, servent en réalité de contrepoint et de faire-valoir aux soldats qui, dans le feu de l'action et sous les balles, se battent vaillamment au mépris de leur vie. C'est précisément dans le contraste que réside l'exaltation du soldat, de son infrangible loyauté envers son monarque et son pays. Ainsi, « Alonso : *Yo sirvo al rey/ a vuestra Alteza, la ley/ de Cristo ensalzo y su nombre./ Mandadme, que me echaré/ vivo en un fuego* »¹⁴.

Le discours élogieux sur les soldats dialogue également avec celui, dénigrant, des Flamands, qui dès 1575, rapportent que le soldat espagnol, au combat, est : « courageux comme un lion quand il se trouve dans une forteresse, mais il fuit comme un lapin lors des combats en plein champ, et il est doux comme un agneau quand on le fait prisonnier »¹⁵. Lope de Vega reprend ce discours et le met dans la bouche des rares personnages flamands de sa pièce ; ici dans celle du gouverneur de Maastricht : « *Yo tengo bien conocidas/ españolas amenazas,/ sus ardides y sus trazas,/ diles que guarden sus vidas,/ que ya conozco españoles ;/ no me espanta lo que suena,/ aunque para cada almena/ mil banderas enarboles* »¹⁶.

Si le soldat espagnol est courageux¹⁷, son supérieur, qui montre l'exemple, se doit d'être encore meilleur, pour susciter l'émulation et parce que, en tant que représentant de la noblesse, il se doit d'être un modèle irréprochable. Seuls ses exploits méritent d'être représentés¹⁸. Le puissant émule donc le soldat, et le soldat se doit à son tour d'être parfait, parce que de son courage et de sa loyauté dépendent la victoire, et donc la réputation militaire du chef, qui a planifié toute la stratégie d'attaque. Une telle délégation d'honneur, du puissant vers le subalterne oblige en retour ce dernier à l'excellence : « Duque de Parma : *Que su honor [del rey], y el mío, estriba/ en vuestros nobles aceros* »¹⁹.

L'image des chefs militaires de l'armée espagnole est exaltée non seulement par des personnages aristocratiques entre eux, mais également par les simples soldats : ainsi sont mis en avant leur grande capacité de commandement et le respect qu'ils ont su obtenir. « *Gran nombre el de Toledo* », répète-t-on à l'envi, en hommage au duc d'Albe, grande figure controversée, tantôt fin stratège militaire, tantôt homme cruel et dépourvu d'humanité (selon les personnages flamands).

12 « Soto : *Vivimos tan maltratados/ que, si no hay remedio, presto/ daremos la vuelta a España* ». *Ibid.*, I, v. 185-87.

13 « Duque de Parma : *Tengo temor que amotinarse quieren,/ porque la sed y hambre los aflige,/ y ha mucho tiempo que la paga esperan, si no es que los empleo en algún sitio/ de tierra, que pudiese la esperanza/ del saco entretenellos algún tiempo[...]* ». *Ibid.*, I, v. 271-76.

14 *Ibid.*, III, v. 758-62.

15 Emblemes sur les actions perfections et meurs du seignor espagnol. Traduit du castillien. (Vers 1575). Cité par Manzano Baena, op.cit., p. 238.

16 *AM, op. cit.*, II, v. 161-68.

17 Pour une étude des soldats comme entité de goupe, voir Teresa J Kirschner, « Técnicas de representación de la multitud en el teatro de Lope de Vega », in : *Encuentros y desencuentros de culturas : desde la edad media hasta el siglo XVIII, Actas del XI Congreso de la AIH*, Université de Californie, Asociación Internacional de Hispanistas, 1994, p. 160.

18 « Capitán Castro : *Mas, ¿ qué trato tu alabanza ?/ Presto estos muros dirán/ si es dichoso el capitán/ o el siglo y Rey que lo alcanza* ». *AM, op. cit.*, II, v. 121-27.

19 *Ibid.*, II, v. 836-37.

Le capitaine Alejandro Farnesio est d'ailleurs parfois entouré d'une aura presque mythologique : le personnage, par son prénom, par ses exploits militaires est un autre Alexandre le Grand, un nouvel Ulysse, et même « un *Júpiter español* ». Ces images, bien entendu, contrastent toutes violemment avec celle qui circulait à la même époque à son égard aux Pays-Bas, celle d'un serpent malfaisant²⁰. Mais c'est surtout par leurs actes mêmes que les puissants démontrent qu'ils sont tout à fait à leur place, et assument pleinement leur rôle : Farnesio lui-même n'hésite pas une seconde lorsqu'il faut creuser des tranchées sous le feu ennemi, avec du mauvais matériel, se moquant ainsi du risque d'être ensuite accusé d'avoir pris part à des tâches viles et mécaniques, indignes de son rang. Lope n'hésite pas non plus à insérer dans sa pièce l'épisode de la maladie de Farnesio, où, en proie à de violentes fièvres, il délire. Mais dans son délire même, il demeure héroïque et préoccupé par sa mission : gagner la guerre contre les Flamands. Une nouvelle fois, Lope de Vega intègre un élément qui pourrait sembler peu glorieux ou peu approprié, comme contre-point rhétorique afin de mieux souligner la dignité du puissant, sa grande résistance physique, sa loyauté et son entier dévouement au roi. Compte tenu de la relative proximité des événements historiques, Lope de Vega ne peut pas vraiment réécrire l'histoire, cacher des faits connus, mais il peut en revanche les instrumentaliser, de façon à générer des images mentales durables dans l'esprit des spectateurs, des tableaux vivants saisissants (un duc une pelle à la main creusant une tranchée sous les balles et les flèches) qui magnifient les plus hauts représentants de l'aristocratie espagnole et, par retour, rehaussent l'image du monarque lui-même ainsi que celle de la Couronne.

Si, dans l'entreprise de légitimation qu'est la *comedia*, les combats se livrent au nom du roi, défenseur de la Chrétienté conçue comme la transmission héréditaire des territoires et des charges morales, depuis que Charles Quint a été élu Empereur du Saint-Empire Romain Germanique, ils se livrent aussi au nom de Dieu : « Duque de Parma : [...] *Pues no hay un palmo de tierra/ a devoción de Felipe* »²¹. Le glissement sémantique permet la bascule du politique vers le religieux. En fait, les destinataires des combats sont Farnesio (et le roi) pour le pouvoir temporel, et Dieu pour le pouvoir spirituel : « Duque de Parma : *Pues alto,/ en nombre de Dios la asalto,/ y de su madre también* »²². Cette dimension religieuse s'accroît vers la fin de la pièce, alors que les combats sont de plus en plus rudes, et que les combattants ont besoin d'un but et de courage pour vaincre : « Don Lope : [...] *pero crea que en servicio/ del rey y suyo no hay hombre/ que de la muerte se asombre* »²³.

La défense de la foi par un soldat dévoué corps et âme au combat dessine une image du soldat bien éloigné du fanfaron ou du soulard : au *miles gloriosus* Lope de Vega oppose le *miles christi*, un soldat rehaussé par la grandeur de sa mission, et qui sait, le moment venu, être à la hauteur de la tâche.

Théâtralisation du discours élogieux

Lope de Vega utilise tous les éléments dramaturgiques possibles afin de présenter la meilleure image possible du soldat et du capitaine et il multiplie les effets afin de susciter l'empathie du spectateur : la *Jornada III* s'ouvre sur une scène de combat et les balles fusent : « *granizo de*

20 L. Manzano Baena, *op. cit.*, p. 227.

21 *AM*, *op. cit.*, II, v. 773-74.

22 *Ibid.*, II, v. 687-90.

23 *Ibid.*, III, v. 596-98.

plomo » « *ruiseñores de plomo* » ; le danger en devient palpable²⁴. La mort n'est jamais loin, et Lope de Vega montre que même les jeunes nobles valeureux peuvent mourir au combat, comme ce fut le cas de Gilles de Berlaymont (Gil de Barlamón dans la pièce).

La seconde technique est la teichoscopie : elle présente l'avantage de situer le récepteur au coeur des combats ; les personnages sur scène décrivent les horreurs de la guerre (explosions de mines et de contre-mines, corps déchiquetés, qui vont au ciel « *todos hechos pedazos* »²⁵), ce qui permet de rendre la réalité des batailles plus sensibles. Cela crée des images mentales fortes et efficaces, directement dans l'imagination du spectateur.

Lope de Vega recourt fréquemment à l'hypotypose, et met l'accent sur les détails les plus violents ou les plus crus. L'avant-dernier assaut, infructueux et meurtrier, est de nouveau présenté en teichoscopie²⁶ : chaque soldat, anonyme ou aristocrate qui tombe est nommé, pour inspirer au spectateur l'horreur devant le massacre, mais aussi pour rendre un dernier hommage à un combattant valeureux qui s'est sacrifié. Bien que la situation paraisse désespérée, le courage des Espagnols ne faiblit pas, et la perception du combattant valeureux est parfois amplifiée par le sentiment de surprise, tout rhétorique, des capitaines. La difficulté de l'entreprise est soulignée par Farnesio, notamment dans l'expression oxymorique « *es imposible y forzoso* »²⁷.

Le seul assaut présenté sur scène sera celui qui mènera à la victoire : le dramaturge ne cherche plus à créer d'images mentales violentes, mais à leur opposer celle de l'incroyable courage des soldats espagnols. Sa parfaite connaissance des champs de bataille et des stratégies militaires rend très vraisemblables les scènes proposées, y compris celles des diversions (qui sont également historiques).

Le spectateur est convoqué, par de multiples moyens, au coeur des combats, des morts, dans des scènes qui n'ont rien d'artificiel, du moins du point de vue de leur référent historique.

L'image projetée du puissant

La comedia *El asalto de Mástrique* élabore patiemment, par couches successives, une image du duc de Parme, Alejandro Farnesio, extrêmement positive. Ce faisant, Lope de Vega ne cherche pas seulement à faire plaisir à un seul homme, mais il entend présenter une image positive de la Monarchie espagnole et justifier ses choix, même les plus difficiles à défendre, comme celui de la Guerre des Flandres. Rappelant les hauts faits du passé, il pense ranimer une ardeur guerrière que le duc de Lerma lui-même a contribué à réduire, et rappeler un passé glorieux où la Couronne espagnole était hégémonique en Europe. D'ailleurs, le combat n'est pas présenté comme expansionniste ni impérialiste, mais simplement comme visant à de conserver l'existant, l'héritage d'un ancêtre glorieux et légitime. Qui se bat pour son bon droit ne saurait perdre.

Farnesio est sans cesse complimenté pour son courage, louanges qui ne sont pas usurpées : sa vaillance est prouvée par ses actes. Et si le courage des ennemis est parfois mis en avant, ce n'est que pour mieux souligner celui des Espagnols qui, remportant une victoire, prouvent

24 « Alonso : ¡oh, animosos españoles,/ que, entre brazos y cabezas,/ piernas y troncos, bañados/ de sangre, los muros trepan! », *Ibid.*, III, v. 487-90.

25 *Ibid.*, III, v. 89.

26 Voir note 24.

27 *AM*, *op. cit.*, III, v. 628.

leur qualité et leur efficacité. De la même façon, les détails peu glorieux ne sont pas totalement évacués ; minimisés et savamment présentés, ils renforcent l'image positive du soldat et du capitaine espagnols. La perfection des uns des autres rejaillit sur le monarque, et plus encore sur Dieu, pour qui l'on se bat.

Il est difficile aujourd'hui de savoir si *El asalto de Mástrique*, et d'autres *comedias* historiques sont parvenues à remotiver l'arrière, à rendre plus acceptables des frais et des combats mal perçus, à recruter de nouveaux soldats prêts au sacrifice, si elles ont pu contrebalancer les images négatives portées par « la légende noire » ; il est en tout cas certain que le dramaturge n'a pas économisé son talent mais a au contraire usé de totalement de celui-ci pour donner une image parfaite et conquérante de la Couronne espagnole, via ses représentants, depuis les plus humbles, jusqu'aux plus aristocratiques.

BIBLIOGRAPHIE

- ARENDT, Hannah, *Du mensonge à la violence : essai de politique contemporaine*, Paris, Calmann-Lévy, 1972, 261 p.
- BARRERA Y LEIRADO (de la), Cayetano A., *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1969, 728 p.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Novelas ejemplares (1613)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957, 325 p.
- ELLIOTT, John Huxtable, *La España imperial : 1469-1716 (1965)*, Barcelona, Vicens-Vives, 1998, 458 p.
- FERNÁNDEZ GUERRA Y ORBE, Luis, *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1856, B.A.E. XXXIX, 654 p.
- KAMEN, Henry, *Felipe de España*, Madrid, Siglo XXI, 1997, 364 p.
- KIRSCHNER, Teresa J., « Técnicas de representación de la multitud en el teatro de Lope de Vega » [en ligne], in : *Encuentros y desencuentros de culturas : desde la edad media hasta el siglo XVIII, Actas del XI Congreso de la AIH*, Université de Californie, Asociación Internacional de Hispanistas, 1994, p. 155-161, disponible sur : <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_3_018.pdf> (consulté le 01 décembre 2011)
- MARAVALL, Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca (1972)*, Barcelona, Crítica, 1990, 202 p.
- MANZANO BAENA, Laura, « La imagen de la Monarquía Hispánica en la propaganda europea (s. XVI-XVII) », *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, 2001, t. 14, p. 197-243.
- PAÉZ-CAMINO ARIAS, Feliciano, *La imagen de Felipe II y los estereotipos sobre Españoles y su historia* [en ligne], disponible sur : <<http://dutchrevolt.leiden.edu/dutch/bibliografie/Pages/bibliografie-Secundaire%20literatuur-paez%20camino.aspx>> (consulté le 01 décembre 2011)
- PÉREZ, Joseph, *Histoire de l'Espagne*, Paris, Fayard, 1996, 920 p.
- PÉREZ, Joseph, « Felipe II ante la historia. Leyenda negra y guerra ideológica », in : Henry KAMEN, Joseph PÉREZ, *La imagen internacional de la España de Felipe II : "Leyenda negra" o conflicto de intereses*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1980.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Yolanda, « Leales y traidores, ingenio sos y bárbaros. El enemigo de Flandes en el teatro español del siglo de Oro », in : Alain BARSACQ, Bernardo J. GARCÍA GARCÍA (eds.), *Hazañas bélicas y leyenda negra : Argumentos escénicos entre España y los Países Bajos*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2004, p. 96-115.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El asalto de Mástrique por el príncipe de Parma*, in : *Doze comedias de Lope de Vega Carpio ... sacadas de sus originales : quarta parte...* Madrid, por Miguel Serrano de Vargas, a costa de Miguel de Siles..., 1614. [AM]. Consultation de l'édition digitalisée, *El asalto de Mástrique por el príncipe de Parma* [en ligne], [sl] : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, disponible sur : <<http://www.cervantesvirtual.com/obravisor/el->

[asalto-de-mastrique-por-el-principe-de-parma--0/ html/](#) > (consulté le 01 décembre 2011).

WHICKER, Jules. « La caballería bajo fuego : la representación de la virtud militar española en El asalto de Mastrique de Lope y el sitio de Breda de Calderón », in : Ignacio ARELLANO AYUSO (dir.), *Calderón 2000, Actas del IV centenario del nacimiento de Calderón de la Barca*, Universidad de Navarra, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, vol. 2, p. 411-424.

Identité perdue puis retrouvée, ou le passage par l'altérité : la peste à Valence au xvii^e siècle

Identidad perdida y recuperada, o el paso por la alteridad: la peste en Valencia en el siglo xvii

Nathalie PEYREBONNE

Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3

La peste est, à partir du xvi^e siècle, l'archétype même de la maladie, comme avait pu l'être la lèpre au Moyen Âge ou comme le sera, selon des modalités un peu différentes, la tuberculose au xix^e siècle ; chaque époque possédant ses marqueurs pathologiques, sortes de sillons identitaires en creux, repoussoirs face auxquels l'identité du groupe social peut se désagréger mais aussi parfois se raffermir. À Valence, au milieu du xvii^e siècle, un dominicain, Francisco Gavalda, rédige un traité relatant l'épidémie de peste qui ravage la ville en 1647-1648. Le texte explique l'origine du fléau – c'est un châtement divin face à l'égarement des habitants de la ville, au relâchement de leurs mœurs, à leur aveuglement dans le vice –, son déroulement – brutal, marqué par un renforcement de ces mêmes vices – et présente les moyens mis en œuvre pour le combattre, en particulier la réorganisation engagée du corps social autour des principes d'une religion alors réaffirmée dans ses dogmes par le mouvement de la Contre-Réforme. En ce sens, la maladie – altérité fondamentale – permet un redressement du groupe social et un raffermissement de ce que doit alors être son identité.

La peste es, a partir del siglo xvi, el arquetipo mismo de la enfermedad, como había podido serlo la lepra en la Edad Media o como llegará a serlo, según modalidades algo diferentes, la tuberculosis en el siglo xix: cada época posee sus marcas patológicas, como surcos que recogen la identidad en hueco, y ante los cuales la identidad del grupo social puede deshacerse o, a veces, fortalecerse. En Valencia, a mediados del siglo xvii, un dominicano, Francisco Gavalda, redacta un tratado que relata la epidemia de peste que asola la ciudad en 1647-1648. El texto explica el origen de la plaga – se trata de un castigo divino, respuesta a la relajación de las costumbres y propagación del vicio –, su desarrollo – brutal y marcado por una multiplicación de esos vicios – y presenta los medios utilizados para combatirlo, en particular la reorganización del cuerpo social en torno a los principios de una religión cuyos dogmas se reafirman entonces en esa época de Contrarreforma. En ese sentido, la enfermedad – alteridad fundamental – le permite al cuerpo social enmendarse mientras refuerza lo que tiene que ser su identidad.

Mots-clés : Valence, identité, altérité, maladie, peste, crise, corps social

Domaine : civilisation, xvii^e siècle, Espagne

Palabras clave : Valencia, identidad, alteridad, enfermedad, peste, crisis, cuerpo social

« Ils n'en mourraient pas tous, mais tous étaient atteints »

La Fontaine, Les animaux malades de la peste

La peste est, à partir du xvi^e siècle, l'archétype même de la maladie, comme avait pu l'être la lèpre au Moyen Âge ou comme le sera, selon des modalités un peu différentes, la tuberculose au xix^e siècle ; chaque époque possédant ses marqueurs pathologiques, sortes de sillons identitaires en creux, repoussoirs face auxquels l'identité du groupe social peut se désagréger mais aussi parfois se raffermir.

La célérité avec laquelle la peste s'étend et frappe les êtres sans distinction d'âge, de sexe ou de catégorie sociale lui assure un impact profond sur les sensibilités et les imaginaires. Le pestiféré, parallèlement, est couramment présenté comme une figure de l'altérité, de son rejet, de son refus¹ : il est isolé, rejeté, stigmatisé et, dans la perspective qui fait de la maladie un châtiment divin, la ville en proie à l'épidémie « vit sa propre indignité, dans une situation d'altérité caractérisée qui la sépare du reste du pays »².

À Valence, au milieu du xvii^e siècle, un dominicain, Francisco Gavalda, rédige un traité relatant l'épidémie de peste qui ravage la ville en 1647-1648. L'ouvrage, *Memoria de los sucesos particulares de Valencia y de su Reino en los años mil seiscientos cuarenta y siete, y cuarenta y ocho, tiempo de peste*, est publié en 1651. L'intention de l'auteur est clairement apologétique, il vise avant tout à louer le rôle joué par le clergé dans l'épidémie – et le sien, notamment – mais il n'en livre pas moins un aperçu significatif de ce moment particulier de l'histoire de Valence et commente abondamment les origines supposées de la maladie et la lutte entreprise pour la juguler³.

On peut d'emblée souligner le statut intéressant de ce texte. Georges Vigarello, dans son *Histoire des pratiques de santé*⁴, s'attarde sur le cas d'un Vénitien, Luigi Cornaro, mort à Padoue en 1566, et qui publie en 1558 un traité resté fameux sur le régime de santé permettant selon lui de prolonger la vie⁵. « Au passage – écrit Vigarello – Cornaro invente un genre : celui des témoignages personnalisés sur les pratiques de santé, l'association de l'expérience individuelle et du compte rendu savant, un genre bien vivant encore au xvii^e et au xviii^e siècle ». L'espagnol Gavalda peut sans doute être inséré dans ce courant, à ceci près qu'il décrit une crise sanitaire collective, mais son ouvrage met en scène sa ville, la communauté à laquelle il appartient, et sa propre personne. Or, la ville atteinte par l'épidémie, dangereuse, est rapidement isolée : elle bascule de ce fait dans l'altérité, espace infecté qu'il faut couper du reste du corps social. Dans le texte de Gavalda, cette altérité est décrite de l'intérieur, ce passage par l'altérité qu'est la maladie est relaté par l'un des habitants de la ville qui y restera durant toute la durée de l'épidémie. L'auteur n'est pas lui-même atteint par la maladie mais fait partie de la communauté touchée par le fléau : la ville infectée n'est pas l'*Autre*, elle est nous, première personne du pluriel constamment utilisée dans le récit.

1 Voir Augustin Redondo, « Le pestiféré ou divers aspects du refus de l'autre au xvi^e siècle », dans Augustin Redondo (dir.), *Les représentations de l'Autre dans l'espace ibérique et ibéro-américain*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1991, p. 121-137.

2 *Ibid.*, p. 125.

3 Voir José María López Piñero, « Francisco Gavalda, adelantado en el estudio social y estadístico sobre la peste », *Revista Española de Salud Pública*, v. 80, n° 3, mai-juin 2006.

4 Georges Vigarello, *Histoire des pratiques de santé : le sain et le malsain depuis le Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1999.

5 1^{ère} édition italienne : 1558. Voir Luigi Cornaro, *De la sobriété, conseils pour vivre longtemps* (1558), éd. Georges Vigarello, Grenoble, Million, 1991.

Pourquoi la peste s'est-elle abattue sur la ville de Valence ? Francisco Gavalda revient avec insistance sur cette question, et cela dès les premiers mots de son ouvrage :

Por nuestros pecados vimos a esta tierra a un tiempo herida de dos graves contagios, tan apagadizo, y universal el uno, como el otro. La peste (que assí se deve llamar según sus efetos) hirió, y mató a muchos, pero como los ministros que executavan el castigo eran Ángeles, que sólo pretendían con él la enmienda, y reformation de nuestros costumbres, davan lugar a los heridos para confesarse⁶.

La peste est donc un châtement que les hommes se sont attirés en péchant, et ce châtement, d'origine divine, a clairement une visée réformatrice. La maladie, on le verra, doit assainir la ville qu'elle touche. Elle est « l'ire de Dieu » : l'expression, utilisée par Ambroise Paré dans son Discours sur la Peste [1582], est répétée à plusieurs reprises par Gavalda et se trouve dans le titre de l'un de ses chapitres, le quatrième, « *Crece el mal en Valencia, y ésta procura con públicas rogativas aplacar la ira de Dios* ». L'idée est développée plus loin dans le traité :

Muchas cosas vimos en Valencia de las quales podíamos temer no viniesse sobre nosotros el açote de la justicia divina : la deshonestidad avía profanado los mayores sagrarios, la vengança no avía dexado calles que no bañara con sangre humana, mucho tiempo corrió en Valencia que cada mañana se publicaban dos y tres muertes violentas, y algunas llegaron a cinco : avíase perdido el temor y respeto a la justicia [...] y a los santos [...] alguna vez se les perdió el respeto. Crecieron las culpas hasta llenar el celemín y irritar la justicia divina, cuya espada se ensangrentó en tres heridas, guerra, hambre y peste⁷.

Les médecins eux-mêmes le reconnaissent : « [...] dixo un médico que era castigo de Dios y que el mayor remedio de su curación era aplacar la ira divina »⁸.

Enfin, le traité se clôt sur cette même idée :

Remato esta memoria haziéndola que la causa total de la desdicha que padecemos en Valencia fueron las sobradas ofensas de Dios en género de deshonestidad y vengança, y la poca reverencia o mucha irreverencia en los Templos sagrados, quiso Dios que su justicia hiziera abrir los ojos a los que el sufrimiento de tantos años no pudo, para que assí los que le avían ofendido, con el açote temporal, unos purgaran su culpa, y mejoraran otros su vida [...]⁹

Purgar, mejorar : le fléau doit purger et permettre aux hommes de s'améliorer, et le processus doit être accompagné d'une prise de conscience, il doit leur « ouvrir les yeux ».

Par ailleurs, le dominicain ne désigne pas un ou des coupables particuliers au sein de la ville. La démarche est pourtant fréquente, comme le souligne Augustin Redondo :

Dans la ville assiégée par la peste, on recherche par suite le coupable (ou les coupables) du mal. Il n'est pas douteux que celui qui apparaît suspect, de quelque façon que ce soit, le non-intégré, le marginal, l'étranger, l'Autre en un mot, est transformé en bouc émissaire de la communauté menacée dans sa survie et son identité¹⁰.

6 Il s'agit là des premiers mots du texte liminaire situé en prélude au traité, « Intento del autor y fin desta obra ».

7 Francisco Gavalda, Memoria de los sucesos particulares de Valencia y de su Reino. En los años mil seiscientos cuarenta y siete, y cuarenta y ocho, tiempo de peste, Valence : Silvestre Esparsa, 1651, Chapitre 28.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, chapitre 34 : Derniers mots du dernier chapitre de l'ouvrage.

10 A. Redondo, *op. cit.*, p. 129.

À Valence même, le phénomène a pu être observé au cours d'une précédente épidémie :

C'est ainsi qu'en 1519, alors que Valence était envahie par la peste, celle-ci fut attribuée à la sodomie et la foule – exaltée par les prédications du dominicain fray Luis de Castelloli – exigea que plusieurs homosexuels fussent brûlés¹¹.

Selon Gavalda, dominicain lui aussi, la ville entière s'est rendue coupable, par un relâchement global, par une multiplication des péchés et des violences : il s'agit d'un dévoiement du corps social dans son ensemble et non d'un de ses groupes en particulier. L'auteur insiste d'ailleurs sur le fait que la maladie n'est pas venue d'ailleurs, elle n'a pas été apportée par les bateaux comme certains (médecins) ont pu le dire, non, elle a surgi des entrailles d'une ville qui s'est elle-même contaminée par le péché.

Comment va se manifester cette colère divine, cet « *açote temporal* » envoyé à la ville de Valence ?

Les médecins, au début de l'épidémie, sont divisés :

En este tiempo iba la medicina valenciana notabilísimamente dividida ; algunos médicos, si bien no de los más teóricos, argüían por el efeto ser peste el mal que corría ; a estos se oponían los demás, diziendo que no lo era¹².

Et pourtant, la peste, comme toujours, est brutale :

Veíase que una calentura de veinte y quatro horas a un hombre le quitaba la vida ; y esta no era de las peores, porque en la baxada de San Francisco se supo que un hombre a las diez de la noche se despidió bueno de sus vezinos dándoles buenas noches, y a las tres de la mañana ya era muerto¹³.

Elle est brutale, et ses manifestations, physiques et morales, sont catastrophiques. En effet, si son surgissement est à mettre en relation avec une multiplication des péchés, son installation entraîne à son tour un développement du vice, notamment, bien sûr, chez les femmes, prompts à se laisser entraîner s'il vient à leur manquer un garde-fou :

[...] pondero que en ningún tiempo corre el vicio tan libre y suelto como en el de la peste : los malos con la ocasión de la turbación que aquella lleva consigo, son peores ; heriase fácilmente la vergüenza en las mugeres, si el temor de Dios no la manda guardar ; unas sin marido, otras sin padre, ni madre, otras sin el pedagogo cuya cara las ceñía y obligaba a vivir bien ; otras pobres, y no faltando los jabonzillos que el demonio suele echar por sus ministros, los que solicitan estas caydas, qual será la que dexada a la flaqueza de su natural, no caiga, o no peligre ? La necesidad, y descuido que en este tiempo es común, a los que lo son les perficiona ; y a los que no lo eran haze ladrones¹⁴.

La peste surgit donc comme châtiment face à un relâchement condamnable du corps social et elle va, dans un premier temps, entraîner une aggravation de cette situation¹⁵, car la crise aiguë

11 *Ibid.*

12 Francisco Gavalda, *op. cit.*, Chapitre 3.

13 *Ibid.*, Chapitre 2.

14 *Ibid.*, Chapitre 13.

15 Voir à ce propos Michel Foucault (Les anormaux, Cours au Collège de France (1974-1975), Paris, Seuil/Gallimard, 1999, p. 43) : « Vous savez qu'il existe toute une littérature sur la peste, qui est fort intéressante, dans laquelle la peste passe pour être ce moment de grande confusion panique où les individus, menacés par la mort qui transite, abandonnent leur identité, jettent leur masque, oublient leur statut et se livrent à la grande débauche des gens qui savent qu'ils vont mourir. Il y a une littérature de la peste qui est une littérature de la décomposition de l'individualité ; toute une sorte de rêve orgiaque de la peste,

les tempéraments, les révèle : les bons deviennent excellents, mais les mauvais sombrent. Le bon grain est séparé de l'ivraie. On atteint alors une sorte de climax qui va préluder à la reprise en main, par les hommes d'Église en particulier, de la communauté déchirée, au traitement du corps malade de la ville.

Le premier traitement mis en place, bien sûr, est la piété collective. La faute initiale est d'ordre moral, sa réformation le sera donc. Des processions sont organisées, comme cela se faisait de façon systématique dans les villes touchées par la maladie : on les trouve ainsi déjà représentées, hors d'Espagne, dans les *Très belles heures du duc de Berry*¹⁶.

Les prières et messes publiques dites à la demande des autorités municipales, provinciales, ou nationales pour prévenir ou arrêter la peste, ont été extrêmement fréquentes. Les processions, considérées comme l'une des manifestations religieuses les plus agréables à Dieu, furent règlementées dès la fin du XVI^e siècle : on avait pris conscience du danger de dissémination infectieuse qu'elles comportaient ; les municipalités les interdirent pendant la durée de l'épidémie, mais elles y participaient dès la fin de celle-ci¹⁷.

Gavaldá, effectivement, évoque les processions organisées, loue la ferveur qui y prévaut, mais souligne également le danger de contagion qu'elles représentent.

Il insiste par ailleurs sur l'importance de la communion et de la confession, d'où l'accueil fait aux malades qui arrivent à l'infirmerie : « *Si acaso el mal no les traía enagenados, o con vómitos, accidente que muchos le padecían, la primera acción era exortarles a una buena confesión, dándoles tiempo, si acaso no la tenían dispuesta, para el examen [...]* »¹⁸.

Puis ils recevaient les saints Sacrements et enfin « *Recebidos los sacramentos, el escribano recibía en su libro el nombre del enfermo, calle y estado, y para que el herido fuesse conocido quando muriese, le atava a la muñeca una cedulilla con su nombre* ».

L'auteur précise ensuite que, malades, sur le point de mourir, les hommes et les femmes confessent ce qu'ils n'avaient jamais confessé et se purgent ainsi de leurs péchés longtemps inavoués : la peste nettoie¹⁹, elle est l'instrument par lequel la ville va se purger de ses péchés.

où la peste est le moment où les individualités se défont, où la loi est oubliée. Le moment où la peste se déclenche, c'est le moment où dans la ville toute régularité est levée. La peste franchit la loi, comme la peste franchit les corps. C'est, du moins, le rêve littéraire de la peste ». Le moment où les individus abandonnent leur identité, écrit Foucault, où donc ils basculent pleinement dans l'altérité.

16 *Les Très belles heures de Jean de France, duc de Berry ...*, François Boespflug, Eberhard König (éds.), Paris, Éd. du Cerf, 1998. Il existe pour l'épidémie qui se développa à Séville en 1649 une chronique des « Procesiones con motivo de la peste », publiée dans l'ouvrage qui regroupe des relaciones anonymes de l'époque conservées à la Biblioteca Capitular Colombina de Séville, publié par Francisco Morales Padrón, *Memorias de Sevilla. Noticias sobre el siglo XVII*. Voir Francisco Morales Padrón, *Memorias de Sevilla. Noticias sobre el siglo XVII*, Cordoue, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Aharros de Córdoba, 1981, p. 157-176.

17 Jean-Marc Lévy, *Médecins et malades dans la peinture européenne du XVII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2007, vol. 1, p. 71-72.

18 Francisco Gavaldá *op. cit.*, Chapitre 17.

19 *Ibid.*, Chapitre 18.

Il y a d'ailleurs un terme qui revient de façon récurrente sous la plume de Gavaldá, celui de limpieza. Le terme est tout d'abord à prendre au sens propre. L'infirmier est ainsi lavé quotidiennement :

Por la mañana entrava uno a limpiar los vasos ; después dos barrían, y regaban las quadras con agua y vinagre, y en unos braseros que avía a trechos, echaban romero, incienso, y espliego, aliñaban las camas de los enfermos, y assí quedava todo muy limpio para la hora del médico²⁰.

et... :

La limpieza es uno de los mayores enemigos que tiene la peste, ésta procuramos siempre que fuera grande en las quadras, hazíamos lavar los suelos alguna vez a la semana²¹.

Des mesures d'assainissement sont prises dans toute la ville. On contrôle ainsi tous les aliments qui y circulent, on jette tout ce qui pourrait être avarié²². Ce tri s'étend aux êtres humains, puisque, dès les débuts de l'épidémie, on fait sortir de la ville les mendiants :

Mandó la Ciudad recoger todos los pobres mendigos que van de puerta en puerta por la calles pidiendo limosna, a los hombres en el Hospital de en Bou, a las mugeres en la Cofradía de San Jorge, y allí les davan de comer, que no fuessen por la ciudad tomando o pegando el mal²³.

Les mendiants sont des instruments de propagation du mal ; on les ramasse donc et on les regroupe dans des hôpitaux/prisons, les hommes d'un côté, les femmes de l'autre. On expulse également toutes les prostituées²⁴, ce qui indique que cette limpieza va aussi être d'ordre moral. Il s'agit en effet de limiter certains commerces : ceux considérés comme moralement condamnables sont immédiatement empêchés.

Les malades, par ailleurs, vont être regroupés et soignés en dehors de la ville :

Entiendo que esta resolución de sacar los heridos fuera [de la] ciudad es muy necessaria, y la más importante para atajar un contagio ; por lo qual se deve executar sin diferencia alguna de personas plebeya, noble, o eclesiástica. Y aunque para algunos no parezca lugar conveniente a su calidad, o estado la curación de una enfermería común, deve la Ciudad, y más siendo gente de hazienda, obligarles a que busquen, o deputarles algunas casas de campo para su curación, guardando indispensablemente sacar de sus muros los contagiosos²⁵.

Les victimes de la peste vont être enterrées en dehors de la ville : « *Señalase un lugar fuera de la Ciudad para sepultura común de los empestados* »²⁶.

Et ce sont des esclaves et des forçats qui conduisent ces convois mortuaires : « [...] *estos ministros eran forçados, porque los unos eran esclavos y los demás sacados de las cárceles para purgar en esta obra sus culpas* »²⁷.

20 *Ibid.*, Chapitre 20.

21 *Ibid.*, Chapitre 22.

22 *Ibid.*, Chapitre 3.

23 *Ibid.*, Chapitre 3.

24 *Ibid.*, Chapitre 9.

25 *Ibid.*, Chapitre 8.

26 *Ibid.*, Chapitre 14.

27 *Ibid.*, Chapitre 14.

L'on voit là que, si le corps social dans son ensemble doit expier ses fautes, certains de ses éléments sont tout de même plus coupables que d'autres, et seront de ce fait directement confrontés au mal.

Dans ce grand ménage auquel est soumise la ville dans son ensemble, le feu est un auxiliaire précieux :

Quando confessábamos los heridos, una antorcha encendida entre la cara del herido y la nuestra, nunca de frente a frente, sino a un lado, para guardarnos del aire. Quando entravamos en las cuadradas, la antorcha en la mano y un servicial delante con una sarten de fuego echándole incienso y espliego²⁸.

On brûlait systématiquement les vêtements de ceux qui arrivaient à l'infirmierie, car il s'agit de « ropa infecta »²⁹.

La peste, aussi appelée « feu sacré » ou « feu de saint Antoine », peut être combattue par le feu : « feu », « contrefeu », il s'agit là de retourner là contre l'ennemie sa propre arme.

On nettoie, on lave. Mais cette *limpieza* va bien sûr, nous l'avons déjà indiqué, avoir également un versant moral.

On crée ainsi des maisons de convalescence, certaines pour les hommes, d'autres pour les femmes. Une discipline extrêmement rigoureuse y est imposée. Chez les femmes, par exemple : « *Avía dentro un cepo donde se castigaban las faltas caseras, como eran cantares deshonestos, palabras descompuestas, riñas entre ellas y otras deste género* ». Aucun homme n'a le droit de s'approcher de cette maison : « *incurría en tres años de galeras qualquier que fuesse hallado hablando con muger convaleciente* »³⁰.

Limpieza physique et morale, donc. Mais, pour apaiser la colère divine, il va falloir aller plus loin. La situation impose des sacrifices. Et, nous l'avons déjà vu, le texte ne désigne pas précisément de bouc émissaire, pas de coupable à sacrifier sur l'autel collectif (l'auteur emploie d'ailleurs l'expression « *bien común* » pour justifier des mesures qui parfois ont pu être cruelles pour certains individus). Quel va donc être le sacrifice ? « [...] soit le sacrifice est un rituel collectif et mortifère qui engendre du sacré, soit il peut être envisagé au contraire comme une décision individuelle de don de soi »³¹.

Le sacrifice va concerner ici les plus justes, et l'auteur insiste sur le lourd tribut versé à la peste par ceux dont l'âme était droite et bonne :

Puedo asegurar de mí, y de mis compañeros, y lo he oído dezir a otros confesores, que lo común y más ordinario de los empestados era gente de buena vida. Llevóse Dios los buenos, y su misericordia dexó los malos para que se emendaran ay destos sino lo entienden³².

Trois chapitres sont consacrés à un portrait dithyrambique de l'archevêque de la ville, modèle de vertu chrétienne dont la mort prend l'allure d'un sacrifice christique :

28 *Ibid.*, Chapitre 19.

29 *Ibid.*, Chapitre 23.

30 *Ibid.*, Chapitre 23.

31 Stéphane Vinolo, René Girard : *épistémologie du sacré*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 201.

32 F. Gavalda, *op. cit.*, Chapitre 32.

... nuestro Arçobispo afreció su vida a Dios [...] para aplacar su ira, dándose ésta por satisfecha con la del Pastor, dexando con ella a las ovejas. Podemos creer que aceptó Dios el sacrificio, pues desde el día de su muerte fue mitigándose el mal³³.

La ville en proie à la peste va ainsi être purgée de ses péchés et offrir à la colère divine le sacrifice de martyrs prenant sur eux les péchés de la communauté et se donnant comme substitut des pécheurs à la colère divine.

Après cette terrible épreuve, les Valenciens vont pouvoir recouvrer leur identité : « [...] *quiso nuestro Patrón que la peste entrara por nuestras puertas para que se abrieran con las de nuestros coraçones nuestros ojos...* »³⁴.

Lavés des péchés qui obstruaient leurs yeux et leurs coeurs, les Valenciens, dotés d'une virginité nouvelle, sont enfin rendus à leur identité véritable.

La maladie, châtement divin qui fait basculer ses victimes dans l'altérité, ne peut être vaincue que par un sacrifice de nature christique qui rendra aux hommes frappés par le fléau vie et identité. L'ire de Dieu est à l'origine de la catastrophe. Dans son étude sur la notion de catastrophe, François Walter précise que dans « la société dite « traditionnelle » des xvi^e-xviii^e siècles [...] le terme récurrent est celui de « fléau »³⁵.

Il signifie que les désastres s'inscrivent dans un schéma d'explication où intervient la Providence divine attentive à admonester, punir ou corriger les hommes coupables de transgressions »³⁶. « Au-delà des signes, il y a leur interprétation. De ce point de vue, [...] le syndrome de Laocoon traverse l'histoire », ajoute-t-il³⁷. Et il n'en finit pas de la traverser :

[...] aux multiples calamités, les sociétés ont surtout tenté de conférer du sens. L'explication scientifique, le recours au religieux, la sublimation esthétique, les différentes formes de fiction et de mise en scène graphique sont autant de moyens culturels pour gérer la catastrophe ou anticiper le risque³⁸.

Face au fléau, il faut donc, d'abord et avant tout, essayer d'expliquer, de comprendre. Dans le cas de Gavalda, l'explication est d'ordre religieux. Une fois le fléau ainsi appréhendé, il s'agit de le combattre. Et cette réponse est entièrement dépendante de l'explication qui en aura été donnée. La grille de lecture de la calamité étant ici religieuse, la réponse sera donc avant tout du même ordre : renforcement de la piété, confessions, redressement moral, sacrifices christiques de religieux dévoués. Il faut procéder à un recentrage du corps social autour de ce qui doit être son identité première, à savoir l'attachement à une religion alors réaffirmée dans ses dogmes par le mouvement de la Contre-Réforme. En ce sens, la maladie provoque un redressement du groupe social et un raffermissement de ce que doit être son identité. À partir du milieu du xvi^e siècle environ – a écrit Michel Foucault –, on commence à passer d'un modèle qui est celui de l'exclusion des lépreux, qui « entraînent dans la mort » dès qu'ils étaient touchés³⁹, à un autre

33 *Ibid.*, Chapitre 27.

34 *Ibid.*, Chapitre 28.

35 Le terme latin *Pestis* signifie d'ailleurs maladie contagieuse mais aussi fléau, désastre.

36 François Walter, *Catastrophes : une histoire culturelle, xvi^e-xxi^e siècles*, Paris, Seuil, 2008, p. 25.

37 *Ibid.*, p. 29-30.

38 *Ibid.*, p. 25.

39 « Ils entraînent dans la mort, et vous savez que l'exclusion du lépreux s'accompagnait régulièrement d'une

modèle où « il ne s'agit pas de chasser, il s'agit au contraire d'établir, de fixer, de donner un lieu, d'assigner des places »⁴⁰ : autrement dit, d'imposer une identité.

sorte de cérémonie funèbre, au cours de laquelle on déclarait morts (et, par conséquent, leurs biens transmissibles) les individus qui étaient déclarés lépreux, et qui allaient partir vers ce monde extérieur et étranger ». Michel Foucault, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 43.

Bibliographie :

CORNARO, Luigi, *De la sobriété, conseils pour vivre longtemps (1558)*, éd. Georges Vigarello, Grenoble, Million, 1991, 197 p.

FOUCAULT, Michel, *Les anormaux, Cours au Collège de France (1974-1975)*, Paris, Seuil/Gallimard, 1999, 351 p.

GAVALDÁ, Francisco, *Memoria de los sucesos particulares de Valencia y de su Reino. En los años mil seiscientos cuarenta y siete, y cuarenta y ocho, tiempo de peste*, Valence, Silvestre Esparsa, 1651, feuillets non numérotés. Une édition plus récente : Valencia : Librerías París-Valencia, 1979. Le texte est consultable sur le site www.cervantesvirtual.com

LÉVY, Jean-Marc, *Médecins et malades dans la peinture européenne du XVII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2007, vol. 1, 240 p.

Les Très belles heures de Jean de France, duc de Berry..., François Boespflug, Eberhard König (éds.), Paris, Éditions du Cerf, 1998, 271 p.

LÓPEZ PIÑERO, José María, « Francisco Gavaldá, adelantado en el estudio social y estadístico sobre la peste », *Revista Española de Salud Pública*, v. 80, n° 3, mai-juin 2006, p. 279-281.

MORALES PADRÓN, Francisco, *Memorias de Sevilla. Noticias sobre el siglo XVII*, Cordoue, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1981, 241 p.

REDONDO, Augustin, « Le pestiféré ou divers aspects du refus de l'autre au XVI^e siècle », dans Augustin REDONDO (dir.), *Les représentations de l'Autre dans l'espace ibérique et ibéro-américain*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1991, p. 121-137.

VIGARELLO, Georges, *Histoire des pratiques de santé : le sain et le malsain depuis le Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1999, 390 p.

VINOLO, Stéphane, *René Girard : épistémologie du sacré*, Paris, L'Harmattan, 2007, 270 p.

WALTER, François, *Catastrophes : une histoire culturelle, XVI^e- XXI^e siècles*, Paris, Seuil, 2008, 380 p.

Poderes y escritura en algunos sainetes de la segunda mitad del siglo xviii: el público cuestionado¹

Pouvoirs et écriture dans quelques sainetes de la seconde moitié du xviii^e siècle : le public en question

CHRISTIAN PEYTAVY

Université de Pau et des Pays de l'Adour, Langues littératures et civilisations de l'arc atlantique-EFM, EA 1925

¹ Artículo elaborado en el marco del Proyecto de Investigación FFI2009-08442 Edición electrónica del corpus *Teatro Breve Español (siglos xvii y xviii)*. Ministerio de Ciencia e Innovación. Del 01/01/2010 al 31/12/2012.

Los ilustrados neoclásicos del siglo xviii quisieron reformar el teatro para que fuera un instrumento de las masas e intentaron aclimatar al público español otros géneros venidos de Francia, como la tragedia. En cambio, dirigieron numerosas críticas al teatro breve, muy del gusto popular por su lenguaje, su comicidad y sus personajes. En este artículo, a partir de ejemplos sacados del teatro breve, se ha tratado de sacar a relucir una muestra de las luchas de influencias que se dieron entre los diferentes eslabones de la cadena teatral para imponer sus criterios y preservar sus intereses: los ilustrados (a través de la censura), el público, las propias compañías y los dramaturgos

Palabras clave: teatro, Madrid, sainete, censura, público, reforma

Les élites néoclassiques du Siècle des Lumières ont souhaité réformer le théâtre pour en faire un instrument d'éducation des masses et ont essayé d'acclimater au public espagnol d'autres genres théâtraux venus de France, telle la tragédie. Le théâtre dit «mineur», dont le public populaire appréciait pourtant beaucoup le langage, le comique et les personnages, a été la cible de nombreuses de leurs critiques. Dans cet article, à partir d'exemples extraits de saynètes, nous avons cherché à évoquer quelques exemples des luttes d'influences exercées par les divers maillons de la chaîne théâtrale pour tenter d'imposer leur point de vue, leurs intérêts ou leurs goûts: les élites éclairées (à travers la censure), le public, les compagnies elles-mêmes et les dramaturges. .

Mots-clés : théâtre, Madrid, saynète, censure, public, réforme littérature

Domaine : xviii^e siècle, Espagne

Los Ilustrados del siglo XVIII querían crear una sociedad nueva basada en valores nuevos, y tenían conciencia de que el teatro, al mismo tiempo que deleitaba al público, podía ser un vector de educación de las masas a condición de reformarlo. Ignacio de Luzán ya sugería en su *Poética* (1737) que se ejerciera una selección más estricta de las obras para que las que se representaran fueran respetuosas de las reglas poéticas y también fueran útiles, o sea que instruyeran al público:

Sería muy acertada política [...] que los magistrados de las ciudades deputasen sujetos eruditos y entendidos de la poética y de todas sus reglas, los cuales tuvieran a su cargo el examinar con mucha madurez todas las comedias antes de darlas a luz y representarlas, y según el dictamen de estos examinadores, se mandaren quemar las comedias del todo malas, concediendo al teatro sólo las buenas, o al menos, aquellas cuya utilidad compensase abundantemente el daño que de ellas pudiera resultar.¹

Y es lo que de cierta forma pasó: por una parte se prohibieron los autos sacramentales y las comedias de santos (1765) así como los entremeses antiguos (1780), y por otra los Ilustrados buscaron obras que correspondieran a las nuevas exigencias teatrales, o sea la separación de lo trágico y de lo cómico, el respeto de las tres unidades, el decoro, una mayor verosimilitud y la ya mencionada perspectiva moralizadora.

Al no poder ignorar el peso de la tradición teatral, no solamente volcaron sus ojos hacia el pasado, tratando de refundir las obras áureas susceptibles de amoldarse a estos nuevos criterios, sino que también buscaron en el extranjero otras obras más acordes con la nueva estética y las nuevas costumbres. De ahí la intensa labor de traducción y adaptación, así como el amplio debate que hubo acerca de la necesaria calidad de la traducción, el papel del traductor y su libertad para enmendar, añadir o recortar la obra original². De ahí también, por ejemplo, el repertorio de clara influencia francesa de los teatros de los Reales Sitios – que sin embargo se cerraron en 1777 – o la efímera escuela de Pablo de Olavide en Sevilla, donde fueron formados unos actores para que supieran interpretar adecuadamente sus nuevos papeles.

No sorprende por lo tanto que el teatro breve, heredero de la tradición entremesil, también fuera el blanco de constantes críticas de los neoclásicos. En efecto, a los entremeses y a los sainetes, cuya denominación ya no correspondía a mediados de siglo a ningún otro criterio que el de su ubicación en el programa teatral – entre los dos primeros actos o los dos últimos –, se les acusaba, entre otros aspectos, de romper la trama, la seriedad o la emoción de la obra principal³ y de ser ejemplos perniciosos de dudosa moralidad⁴. El propio Ramón de la Cruz fue duramente criticado por dedicarse a este género al que sin embargo hizo evolucionar, dando a sus sainetes mayor verosimilitud, una estrecha conexión con la sociedad de su tiempo, una mayor coherencia en su sintaxis dramática así como un toque moralizador⁵.

1 Ignacio Luzán, *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, 1737, vol. III, cap. 10.

2 Ver Francisco Lafarga, María Jesús García Garrosa, *El discurso sobre la traducción en la España del siglo XVIII: estudio y antología*,

3 En Francia, no era tanto el caso ya que la «petite pièce» se colocaba al final de la obra principal. Ver Nathalie Bittoun, «Petite pièce et sainete», in: José María Sala Valldaura (ed.), *Teatro español del siglo XVIII, Actas del congreso internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, I, Lleida: Universitat de Lleida, 1996, p. 95-113.

4 Ver Mireille Coulon, *Le sainete à Madrid à l'époque de Ramón de la Cruz*, Pau, PUPPA, 1993, p. 267-269.

5 Josep María Sala Valldaura, *Caminos del teatro breve del siglo XVIII*, Lleida, Ediciones de la Universitat de Lleida/ Pagès editors, 2010, p. 63-130.

Pero para reformar el teatro, no basta con cambiar la formación de los actores y el repertorio, o mejorar las circunstancias de la representación, como se hizo mientras el conde Aranda estaba al frente del Consejo de Castilla: hay que reformar al público, lo cual supone cuestionar sus gustos barrocos, su manera de pensar, su comportamiento y su moral. Y ahí es donde pueden chocar los intereses de las autoridades con los de los protagonistas del teatro, desde el propio público hasta los actores, los sainetistas o incluso las instituciones de beneficencia. Son estas distintas influencias enfrentadas que me he propuesto sencillamente ilustrar en este trabajo, apoyándome en varios sainetes, principalmente de Sebastián Vázquez⁶ pero no exclusivamente, para ver en qué medida y de qué manera cada uno podía ejercer un poder sobre la escritura teatral.

El peso de las autoridades: ideología y censura

A pesar de todo lo que se reprochaba al contenido de los sainetes (el protagonismo dado a los personajes de la plebe, la risa intrascendental que suscitan, las alusiones escatológicas o sexuales apenas veladas, las peleas a palos o a manos limpias etc.), hay que reconocer que estas obras también se hacían eco de algunas ideas, sociales o más políticas, muy difundidas de la época y la mayoría defendidas por los propios ilustrados.

Al igual que en el famoso cuadro de Francisco de Goya *La boda* (1792) y en *El sí de las niñas* 1806) de Leandro Fernández de Moratín, en los sainetes se defiende la libre elección de los amantes, y su consiguiente condena de las bodas desiguales por edad o por condición social. A menudo es lo que justifica la trama de los sainetes, al tratar de casarse dos jóvenes a pesar del impedimento que pueden suponer un tutor, un padre o un viejo con veleidades de bodas. Tan sólo citemos como ejemplo lo que en *Amo y criado en casa de los vinos generosos* (1782) dice Fermín a Pretona acerca del viejo tutor de ésta que se quiere casar con ella: «Anda, en queriendo los dos, / poco importa que él no quiera».

La actitud de las autoridades con respecto a los delincuentes también se ve reflejada en los sainetes: en los de Sebastián Vázquez, se castiga con pena de cárcel en Orán a los ladrones profesionales, juzgados irrecuperables, y se condena a la horca a unos gitanos ladrones⁷, mientras que para todos aquellos para quienes robar sólo es un desliz momentáneo (o sea que existe una posibilidad de redención), se observa cierta clemencia con tal de que prometan enmendarse. Y pasa lo mismo con el discurso dicotómico de las autoridades acerca de los legítimos y los falsos pobres, ya que en un buen número de sainetes un representante del orden trata de distinguir cuáles son los verdaderos de los que no lo son, para castigar a estos últimos. Así es como en *La residencia de defectos* (Vázquez, 1792), por ejemplo, un alcalde hace que se suelte un oso domado supuestamente furioso para desenmascarar a unos falsos «tullidos» (el mudo suplica que le salven, el cojo echa a correr, etc.) y premia finalmente a la única verdadera ciega. Esta preocupación de las autoridades va estrechamente unida a la voluntad de poner todos los brazos disponibles al trabajo en aquel entonces, como lo demuestra el hecho de que se haya abolido la infamia asociada con el trabajo manual (1783). No sorprende, pues, que en los sainetes se critique a los afeminados y ociosos *petimetres* que se pasan el tiempo haciendo de cortejos o

6 Era uno de los exitosos sainetistas madrileños que seguían la estela de Ramón de la Cruz en la segunda mitad del siglo XVIII. Ver Christian Peytavy, «Vázquez», in: Javier Huerta Calvo (coord.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2008, p. 784-800 y Christian Peytavy, «Más sobre Sebastián Vázquez: nuevas obras atribuidas y estado de su producción (1766-1798)», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, n° 18, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2008, p. 81-118.

7 *No hay rato mejor que el de la Plaza Mayor* (1777), *El Míralo Todo en la tarde de san Blas* (1778) y *Los volatines fingidos* (1779).

persiguiendo en vano a las majas. Así declara el Alcalde en *Los locos con juicio* (Anónimo, 1776-1777) para justificar que encierre a un petimetre en la casa de locos del pueblo:

ALCALDE

¿Qué más loco majadero
que por vanidad juzgarse
(sin ciencia ni entendimiento)
hábil por sólo el vestido?
Desbaratado el cerebro
huyendo de todo juicio
eres loco el más perverso.

Al igual que en varias de las *Cartas marruecas* de José Cadalso, en los sainetes de la segunda mitad del siglo XVIII se critica la vanidad y la frivolidad de las clases medias y altas cuyas preocupaciones tan sólo giran en torno a su modo de vestir y su peinado, y el que dilapiden su dinero en fruslerías o se endeuden hasta la ruina para vestir siguiendo las modas extranjeras. En *El Cuidado de Ronda en el Prado* (Vázquez, 1776), un vendedor que acompaña a un representante del orden en su ronda, declara acerca de una usía con la que se topan «que cuanto lleva debe», lo que la señora admite sin rubor añadiendo que es el caso de todos:

USIA

Eso en este siglo es gala.
Si los que vestidos van,
en este lugar, de trampas,
se les fueran los vestidos
por el aire, se quedarán
innumerables personas
lo propio que Mariblanca.⁸

A veces, todo el sainete gira en torno a la ridiculización de estas modas extranjeras, como en *El nuevo modelo del peinado de París* (Vázquez, 1778), donde dicho nuevo peinado es tan alto que para medirlo o averiguar (con plomada) si está recto, los peluqueros se suben a una escalera; en *La gallega discreta* (Joseph Sort, 1785), es una humilde gallega quien, para burlarse del peluquero y de los inmensos peinados de las petimetras, finge desear uno que represente «enteru todú el jardín butánicu, con macetas / árboles, estufa, fuentes, / y que corran agua estas / porque rieguen llas flores [...]»; y en otros muchos, como ocurre en *El ensayo de los juicios o el moño* (Anónimo, 1774), hasta se presenta abiertamente la superioridad de las modas y vestimentas españolas (en este caso el uso del moño) frente a todo lo extranjerizante. De hecho, esta actitud se puede extender al rechazo de la cocina francesa y de los galicismos, así como a la crítica de los costosos viajes que los padres acomodados pagan a sus hijos para instruirse en las cortes extranjeras pero de donde éstos vuelven tan ignorantes como antes, por haberse dedicado a frecuentar los teatros, los paseos y las tertulias, como se puede comprobar en *El retorno de Francia del viajante majadero* (Vázquez, 1782).

La censura

En todo caso, la manifestación más tangible del control que el Estado y la Iglesia ejercían sobre la escritura es la censura. A la vez civil y religiosa, esta doble censura podía llegar a truncar

⁸ Mariblanca es una de las representaciones de Venus, muy ligeramente vestida.

o modificar la historia hasta el punto de que el sainete quedara totalmente incoherente o incomprensible, como lo comprobó varias veces Mireille Coulon⁹. Aunque no parece que haya ocurrido con los sainetes de Sebastián Vázquez, las correcciones o los comentarios puntuales y precisos de algunos censores, cuando por suerte figuran en los manuscritos de las bibliotecas madrileñas, son significativos de la intención moralizadora y didáctica que se confería al teatro. El censor don Santos Díez González, por ejemplo, explica que el título *El chasco de la bebida* (1792) «[...] no es el que principalmente le tiene con propiedad, así porque de toda acción dramática se debe deducir alguna moralidad o doctrina importante (y no lo es *El chasco de la bebida*) [...]»¹⁰. Por eso, tras resumir el argumento del sainete para justificar su opinión, concluye: «el objeto del sainete es desempañar y abrir los ojos a los casados y escarmentar a las mujeres de una conducta inconsiderada. Ésta es la materia del sainete, de la cual se saca la moralidad que corresponde, y conforme a la cual debe ser el título que la anuncie». Siguiendo aquellas observaciones, el título fue sustituido por otro mucho más explícito y moralizador: *El marido desengañado y escarmiento de mujeres*.

Sin embargo, los censores, según sus propias ideas o según fueren civiles o religiosos, se mostraban más o menos sensibles a diversos temas. Por ejemplo, el censor don Thomas Antonio Fuertes se ensaña contra cualquier uso de la palabra Dios, por muy banal que sea: incluso cuando una hidalga, en Los pasajes graciosos de un lugar (Vázquez, 1779) se despide diciendo «Locos, a Dios», lo substituyó por «Os vais?»¹¹. Otro, en cambio, vigila con sumo cuidado la moralidad de la actuación tratando de evitar cualquier roce entre actores y actrices como no estén casados o no sean de la misma familia los personajes a los que interpretan en la historia, y así lo manifiesta:

He leído el sainete que antecede titulado El degollado fingido y chascos del bodeguero, y con tal que se eviten los abrazos que en la octava hoja se expresan con la palabra 'abrazo' que va rayada, se puede conceder la Licencia para que se represente.

A veces, por supuesto, tachan con saña unas alusiones sexuales metafóricas, aunque también otras pasan sorprendentemente desapercibidas: los censores, por ejemplo, no apreciaron nada que, en *El/La farfulla de las mujeres y jardineros graciosos* (Vázquez, 1777), un marqués contestara a la joven a quien corteja que si ella se ruboriza es buena señal, porque cuando los cangrejos tienen este color es que están en su punto para que los coman. En cambio, no suscitó la menor reacción el que le dijera, cuando ella se asusta creyendo ver un gigante cuando tan sólo era la sombra del marqués: «Puede, que sombra y mujer / nos hacen crecer a palmos». En *Amo y criado en la casa de vinos generosos* (Vázquez, 1782), tampoco vieron ninguna posible alusión sexual en la respuesta de Antón que tomó en sentido literal la pregunta de Pretón («¿Cómo vamos a casarnos?»), pensando en el estorbo que representaba su viejo tutor, también enamorado de ella: «De la mesma / manera que los demás: / vamos juntos a la iglesia, / mano, bendición, y a casa / a finalizar la fiesta»¹².

9 Así fue el caso de *La función completa* (Ramón de la Cruz, 1772) donde el censor civil Ignacio López de Ayala quiso que se quitara toda alusión al estado de una de las protagonistas, supuestamente embarazada y a punto de dar a luz, dando a entender en su lugar que la mujer tenía accesos de locura y fuertes dolores de cabeza. M. Coulon, *op. cit.*, p. 191-192.

10 Biblioteca Municipal de Madrid, signatura: TEA 1-157-25 B.

11 Y así en todo el sainete: «No era malo el pensamiento / de querer saber lo que / Dios en ese bulto ha puesto», fue substituido por «en ese bulto hay puesto», «¿Matar? A los Vizcaínos / sólo Dios nos mata, necios» por «jamás mataron los necios», «¡Ay, Dios, los locos son éstos!» por «¡Ay, que...»; «Por Dios, / ¡que no me hagan mal!» por «Mirar, ...», «Quedad con Dios» por «En hora buena», etc.

12 El subrayado es nuestro.

Sin embargo, las circunstancias de la representación y en particular la necesidad de cambiar a menudo de obra, la poca preparación de los actores, el poco tiempo para ensayar y por lo tanto el aprendizaje aproximativo de las obras¹³ hacen que no se pueda asegurar que la labor de los censores sea del todo eficaz por no respetar los actores al pie de la letra las enmiendas hechas en el texto. Por lo menos es lo que da a entender el censor Martínez Ceballos en el comentario siguiente al final de *Merino en su estudio* (Anónimo, 1778):

[...] ustedes tomarán las providencias que le parecieren suficientes para que los versos i expresiones que en ésta y otras piezas suelen ir corregidas o borradas no se digan luego en público sin atender a las correcciones como ha sucedido más de una vez.

Y quizás ahí estén los límites del poder de los censores: además de comprobar que sus correcciones no siempre se respetan, también saben que aunque en una obra no se pueda reprochar nada al texto, la manera con la que se representa puede ser una peligrosa fuente de inmoralidad, como se deduce del siguiente comentario receloso de un censor que avisa del posible peligro para la moral y la decencia de una situación que se crea en el sainete: «[...] ejecutando la mezcla (en tinieblas) de hombres y mujeres con decencia, puede representarse».

El poder de los sainetistas

Ante todo, es evidente que los sainetistas practicaban la autocensura. Por ejemplo, sean cuales sean sus opiniones acerca de la monarquía, era impensable que la criticaran en los sainetes, un género que además de por sí no podía contar entre sus personajes a gente de sangre real. Eso no impide, sin embargo, que unas raras veces se hable del rey y de la monarquía en algunos sainetes. En *Las Provincias españolas unidas por el placer* (Cruz, 1789), evidentemente, se hace la apología de la monarquía y del nuevo rey Carlos IV, demostrando la perfecta unidad de los territorios de España, y en *La locura más graciosa en obsequio del monarca* (Vázquez, 1789), aparte de unos elogios muy convencionales a los reyes, un pueblo se vuelve loco de alegría al enterarse de la subida al trono de Carlos IV y de los grandes festejos que tuvieron lugar en Madrid por tal motivo. En el caso de Vázquez, sin embargo, llama la atención que para dicha ocasión haya elegido proponer una mera refundición de un sainete suyo de 1782, sin alejarse siquiera del título (*Las locuras más graciosas por el engaño creído*), y nos podemos preguntar si fue por falta de entusiasmo o de inspiración, o si se debe a la urgencia del posible encargo¹⁴.

Otro tanto se puede decir de la visión dada de los representantes locales del poder, un tema ya ampliamente estudiado por otros¹⁵. Si un ministro, o sea un alguacil, puede ser objeto de burla o víctima de un chasco, y un alcalde de pueblo puede ser una figura risible (tonto o incluso borracho), en cambio siempre se respeta la figura del alcalde de barrio, creada con la

13 Se puede percibir en los mismos sainetes de costumbres teatrales: Polonia impone como castigo al segundo galán y a la segunda dama en *El castigo en diversión...* (1782) («Que sin apunte / salgáis siempre a decir versos»), y el chasco que Diego Coronado quiere pegar a sus compañeros al principio de *Los graciosos descontentos* (1779) es modificar algunos fragmentos de la tragedia en los ejemplares destinados al apuntador. En *El sueño* (Vázquez, 1782), la mayoría de los actores están echando una siesta en varios lugares del teatro en vez de ensayar, y en *Los embustes creídos* (Vázquez, 1783) Vicenta Sanz, recientemente nombrada 'graciosa' de la compañía de Manuel Martínez es la única que se presenta en el ensayo, con lo cual decide vengarse y chasquear a sus compañeros.

14 Ver Christian Peytavy, «Tres sainetes de R. de la Cruz y S. Vázquez para celebrar a los nuevos reyes», in: Elena Lorenzo Álvarez (coord.), *La época de Carlos IV (1788-1808): actas del IV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2009, p. 915-926.

15 Ver por ejemplo Mireille Coulon, *Entre burlas y veras: l'exercice de la justice dans les sainetes de Ramón de la Cruz*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.

nueva división administrativa de Madrid tras los acontecimientos de 1766. Si algún espacio de libertad tenía el sainetista, quizás fuera en la figura del alcalde de pueblo. En *Los volatines fingidos* (Vázquez, 1779), el propio Manuel Martínez es el alcalde de un pueblo y ejerce su cargo con rigor pero también con humanidad y modestia, diciendo por ejemplo que orden y diversión no son opuestos¹⁶ y que sólo quiere que lo respeten y valoren por su acción¹⁷. Y cuando las respectivas mujeres del escribano y del abogado vienen protestando que no se quieren sentar entre payos y payas porque no es un sitio digno de su rango, les contesta:

MARTÍNEZ

Muchachas,
sentaros donde encontréis
sin andar en circunstancias,
que en el nacer y el morir,
a todos Dios nos iguala,
y así yo quiero en los medios
seguir conducta tan sabia.
a que pretenda excepciones,
que las disfrute en su casa.

El principio de su razonamiento recuerda evidentemente el contenido de *El gran teatro del mundo de Calderón*, esa igualdad de los hombres ante Dios, sea cual sea el papel que Éste les haya dado en vida. Pero la aplicación de esta lógica al alcalde conduce, de hecho, a cierta negación si no de las clases sociales por lo menos de algunos privilegios, que Vázquez llama con pudor «excepciones». Sin embargo, este tipo de reflexiones no debió de tener mucho impacto en el público, a la vez porque son cinco versos aislados en el sainete, porque éste no se volvió a representar, y porque en otros casos se recuerda claramente que el orden social no se puede desbaratar. En *El señorito enamorado* (Vázquez, 1776-1777), un señorito quiere casarse con una paya, mostrándose dispuesto incluso a perder su herencia por ello, y aunque diga porfiar en su decisión, son las payas quienes lo chasquean y le recuerdan al final «que usía nació para damas / y nosotras para payos».

Quizás el poder del sainetista radique en su capacidad para jugar con los límites impuestos. En efecto, Vázquez (y los demás sainetistas indudablemente) tenía conciencia del desfase que existía entre el texto manuscrito y el texto representado. En ocasiones, parece tratar de burlar la vigilancia de la censura. En *El Míralo Todo en la tarde de san Blas* (Vázquez, 1777-1778), un viejo más interesado por una naranjera que por el contenido de la cesta de ésta, actúa, según la acotación, de la manera siguiente: «Hace que va a tomar naranjas de la cesta, pellízcala un brazo, ella chilla [...]». Aunque Vázquez haya indicado claramente que le pellizcaba el brazo, es evidente que en su mente no era un gesto anodino y que el viejo pellizcaba otra parte del cuerpo, porque no sólo la naranjera, airada, lo califica de «viejo endemoniado» sino que también los representantes del orden, prontos en intervenir, lo tachan de «abuelo muy verde». Los censores tacharon la acotación, por precaución, percibiendo sin duda el peligro de que el día de la representación, en un ‘desliz voluntario’, el actor pellizcara lo que bien le hubiera parecido.

16 «Martínez: Mira, una cosa es que arraya / traiga en lo lícito a todos / y otra que en las temporadas / que es común la diversión / la permita y se la traiga / yo propio al pueblo, [...]». Y sabemos hasta qué punto las autoridades querían asegurar el orden de cualquier diversión pública.

17 «Martínez: Basta, basta ya de elogios / que aunque tengo capa parda, / solicito que me alaben / las justicias, no las gracias».

En mi tesis¹⁸, también puse de relieve la insistencia con la que parece que Vázquez trató de conseguir que un hombre y una mujer se abrazasen en escena cuando los censores hacían lo posible para que esto no ocurriera, salvo si eran de la misma familia o ya estaban casados: Vázquez intentó con dudosos argumentos que lo hiciera una mujer simple e inocente, que por ello no medía supuestamente el alcance de su abrazo; lo intentó con unos amantes que se habían comprometido a casarse o con unos novios el mismo día de su boda, pero siempre fueron tachadas las acotaciones que indicaban que se abrazaban. A pesar de todo, lo consiguió (voluntariamente o no) en *El esquileo o los amantes descubiertos* (1779), sainete donde dos jóvenes pretenden que están casados y se abrazan repetidas veces sin que los censores tachen nada, hasta el momento en que, al final del sainete, nos enteramos de que todavía no se han casado, pero que en su mente es como si ya lo hubieran hecho – se fugaron de casa para hacerlo. El censor entonces reacciona y tacha el último «se abrazan», pero olvidando la larga serie de abrazos anteriores.

Otra vertiente del poder del sainetista podría ser su capacidad para dar a creer que respeta el marco impuesto por las autoridades, o incluso que va en su mismo sentido. En cuanto a Vázquez, nos podemos preguntar cuáles eran las ideas presentes en sus sainetes que realmente hacían suyas, porque dar a un sainete un barniz moralizador no quería decir que el sainetista hubiera querido dar una lección moral al pueblo. En efecto, el caso de *El chasco de la bebida* evocado anteriormente es una primera pista: donde Vázquez tan sólo veía un chasco, la censura vio un escarmiento. Lo mismo pasa en *Los bribones descuidados por las mujeres chasqueados* (Vázquez, 1777): la elección del término «chasqueados» en el título en vez de «escarmentados» es bastante revelador cuando sin embargo se trata de un sainete donde un pueblo está al borde de la ruina porque el alcalde y los demás hombres se pasan el tiempo en la taberna y se emborrachan, en vez de ser responsables y trabajar. En el sainete, por lo tanto, es cierto que se condena de alguna manera la excesiva afición al vino y la pereza de los hombres, pero no solamente el castigo es muy leve (tan sólo les dan un buen susto las mujeres, organizando una divertida y exótica invasión mora improbable en ese pueblo situado en Asturias), sino que también los razonamientos absurdos, los titubeos y las canciones de los dos graciosos ocupan buena parte de la obra: los defectos supuestamente criticados se presentan de forma tan divertida y lúdica que no resulta descabellado preguntarse si Vázquez no se servía de este barniz moralizador más bien como de un pretexto para enseñar en escena la diversión que al público le gustaba ver: unos borrachos, un humor muy popular y tradicional, mucho movimiento, un desfile, un asalto digno de una comedia militar, bailes y canciones con una pizca de exotismo. En *El señorito enamorado* (Vázquez, 1776-1777), la borrachera colectiva incluso se presenta como un espectáculo: en un pueblo, se organiza una mojiganga, el triunfo del dios Baco, y se dice que «para hacerlo a lo vivo, / todos se han empenecado». En efecto, poco después, «al son de tambor y dulzaina, salen todos los hombres que puedan de dos en dos, de varias figuras de mojiganga graciosas y risibles, todos muy alegres y haciendo de borrachos, sacando en la mano botas, botellas» y «cuatro sacan en hombros sobre una angarilla a un muchacho que hará la figura del dios Baco como en carnes coronado de hojas y uvas en una mano, copa y en la otra botella y sentado sobre un tonel chico dan así la vuelta al tablado». En *Los cómicos indianos* (Vázquez, 1777), el alcalde incluso junta a los payos de su pueblo y les obliga a que se emborrachen bebiendo seis arrobas de vino que tiene. Y otras numerosas veces, la borrachera no se castiga. En *La residencia de defectos* (Vázquez, 1792), el zapatero borracho es el único que se muestra impertinente de entre los habitantes a quienes juzga el alcalde para corregirlos, ya que cuando éste le amenaza con multarle en una peseta cada vez que se emborrache, el zapatero decide darle enseguida cinco «para los días que restan /

18 Ver Christian Peytavy, *Les sainetes de Sebastián Vázquez: entre tradition et modernité (1773-1793)*, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2006.

de la semana», retando incluso al alcalde: «veremos / quién se cansa más *aprieta*, / usted a echar multas por monas / o yo a pagarlas y cogerlas». Más adelante, además, es el único que no promete enmendarse, no sin cierta gracia: «Yo / aún no doy palabra cierta / porque estoy hecho a las monas / y en dejarlo hay contingencias / para mi salud»¹⁹.

Con lo cual, el sainetista podía valerse del objetivo de los ilustrados – denunciar los excesos o los defectos – con un fin totalmente opuesto, aprovechando que para que tal o cual comportamiento se castigara, se aceptaba que se enseñara primero en escena, y a menudo detenidamente. El castigo final, si lo hay, suele ser insignificante y parece más bien un medio cómodo y meramente convencional para dar un rápido punto final a una historia. Aunque globalmente podemos observar por parte de Vázquez cierta benevolencia con respecto a los comportamientos populares y un mayor rigor en contra de las pretensiones de las clases medias y altas, es imposible decir si esta postura correspondía a la ideología del sainetista o si era una forma de populismo. Aunque no parece descabellado pensar que Vázquez era de un origen social más humilde que Ramón de la Cruz, dada la naturaleza de sus sainetes y el abanico de sus personajes²⁰, no hay que olvidar que los sainetistas, además de ver su libertad limitada por los censores y las autoridades, también tenían que respetar los gustos del público a quien trataban de seducir, ya que de su fama dependía la cantidad de obras que le iban a pedir las compañías y por lo tanto el dinero que iba a cobrar²¹. El poder del público sobre las obras representadas

El público de la época era bastante poderoso porque disponía de un verdadero derecho de censura espontánea que no vacilaba en ejercer y al que las compañías debían de temer más que a la censura oficial. En la portada del manuscrito de *El Míralo todo en la tarde de San Blas* (Vázquez, 1778), se puede leer «apestó», prueba de la hostil acogida que el público reservó a este sainete abiertamente moralizador – un alcalde y dos alegorías, Verdad y Vigilancia, van castigando los comportamientos de algunos personajes que desfilan por el paseo. En la portada de *Los payos de Trillo* (Vázquez, 1781), se puede leer que «en el entierro murió», o sea que la representación debió de interrumpirse algo antes del final, en una escena donde se celebra el entierro de una bolsa vacía, símbolo del dinero despilfarrado por un indiano. Quizás el público no haya apreciado que estos sainetes, con su desfile de figuras criticadas en estos animados paseos de moda, fueran tan abiertamente morales. Lo que podemos constatar es que otro sainete de Vázquez, muy similar en forma y contenido – *El cuidado de ronda en el Prado* (1776) –, tampoco se volvió a representar, y que en Garrido ingenio (1774), Vázquez pone en escena a un tal Simón, emisario del patio, que ruega al gracioso, al principio de la temporada teatral, que no se representen los sainetes que llama con desprecio «sainetes de moda», aquellos que no tienen otro objetivo que educar al público: «¿Qué me importa a mí saber / si aquél tiene mil ducados / y gasta dos mil y todo / lo que en su asunto notamos ? / Es perniciosa doctrina, / que nos demuestra lo malo [...]».

19 Más aún, en *El señorito enamorado* (Vázquez, 1776-1777), se organiza una mojiganga, el triunfo del dios Baco, y se dice que «para hacerlo a lo vivo, / todos se han empenecado». Y en efecto, poco después, «al son de tambor y dulzaina salen todos los hombres que puedan de dos en dos, de varias figuras de mojiganga graciosas y risibles, todos muy alegres y haciendo de borrachos, sacando en la mano botas, botellas» y «cuatro sacan en hombros sobre una angarilla a un muchacho que hará la figura del dios Baco como en carnes coronado de hojas y uvas en una mano, copa y en la otra botella y sentado sobre un tonel chico dan así la vuelta al tablado».

20 Ver C. Peytavy, *op. cit.*

21 A partir de 1770, los sainetistas cobraban entre 300 y 600 reales, siendo la tarifa máxima la de Ramón de la Cruz, igualada por Sebastián Vázquez tan sólo en una ocasión, en Navidades de 1775: cobró 1200 reales por dos sainetes, Lo que es del agua el agua se lo lleva y Hasta aquí llegó el sainete.

El poder del público sobre la escritura, por lo tanto, no se podía ignorar, ya que las compañías tenían que satisfacer a los espectadores, so pena de que los teatros se vaciaran. Y las compañías tenían que sufragar numerosos gastos: parte de las recaudaciones iban destinadas a las instituciones caritativas (un cuarto por persona), y había que pagar además a los músicos, a todo el personal del teatro (los cobradores, los acomodadores, los que aseguraban la manutención y mantenimiento de la escena y del alumbrado), a los soldados y otros oficiales de justicia que aseguraban el orden durante la representación, sin olvidar los gastos de tablado, como el alquiler o compra de trajes y accesorios, los gastos de la censura, el sueldo de los copistas, la compra eventual de nuevas obras o decorados, etc. y, por supuesto, el primer puesto que no se pagaba cuando faltaba dinero, es decir cuando las recaudaciones no bastaban para cubrir todos los gastos eran los sueldos de los actores²². Con lo cual, hasta los actores tenían mucho interés en que el público asistiera a la representación, o sea que las obras representadas fueran de su gusto. Y varios son los sainetes de costumbres teatrales que hacen referencia a las dificultades financieras de las compañías debido a la poca afluencia de público. Vázquez escribió dos – *Pues ya que lucro no tenemos trabajando noche y día, deshagamos compañía y otro destino busquemos* (1780) y *El castigo en diversión y petición de Polonia* (1782) – en los cuales presenta las decisiones que toman los actores para subsistir. En el uno, varios actores se dedican a otro empleo, en el otro la mayoría de la compañía quiere dejar la capital en busca de un público más numeroso. Es de notar que al final del segundo sainete la actriz Polonia Rochel lee una solemne petición donde suplica al público que acuda al teatro para que éste no tenga que cerrar sus puertas, y llega a tirar al público ejemplares impresos de su petición, como si realmente quisiera que circulara la información fuera del coliseo:

Petición:

Polonia, en nombre de esta compañía
que por puntos se mira agonizando,
al Público suplica en este día
la vaya con su vista mejorando.
Con lágrimas lo pide el ansia mía,
amable Corte tu piedad implorando,
pues a no conseguir este deseo,
morirnos y se cierra el coliseo.

En cuanto al «barba» José Espejo, en otro sainete titulado *Introducción jocosa para presentar a María Monteis en el teatro* (Vázquez, 1779), evoca con nostalgia aquella edad de oro pasada en que las comedias – pero vale también para los sainetes – tenían como único objetivo el hacer reír al público, lo cual les aseguraba unos buenos ingresos:

ESPEJO

Estaba considerando
en la miserable época
que padecen nuestros teatros,
en aquellos comediones
de ángeles legos y diablos.
¡Cómo reían las gentes!
¡Qué dinares sacamos!

22 M. Coulon, *op. cit.*, p. 62-63.

Es al neoclasicismo sin nombrarlo que Vázquez-Espejo atribuye la pérdida de vitalidad del teatro. Declara en efecto que algunos «criticones» «[...] han desustanciado / las tablas de carcajadas / tramoyas, lances y encantos [...]». Según él, todos los preceptos formales (entre los cuales el respeto a las tres unidades) son un marco demasiado estricto, sin olvidar que su aplicación requiere mucho más trabajo para el dramaturgo y que no suelen sacar mucho dinero de estas obras cada vez más morales e ‘intelectuales’, al no gustar finalmente al público:

ESPEJO

[...] al presente
nos las han ido llenando
de puñaladas, venenos
de tarquinadas, tiranos,
odios, comparsas, cafées,
viciosos y degollados,
con daca las unidades,
toma los númenes santos,
la acción, el verso, el preludio,
tanto heroísmo y tanto
tanto perfeccionar el asunto
y no se gana ochavo.

La tragedia, aquel género que no contaba con ninguna tradición en España, no consiguió cuajar en aquel entonces entre el público popular. En *Los graciosos descontentos* (Vázquez, 1779), de hecho, el «gracioso» Diego Coronado dice que los fragmentos de la tragedia donde la dama «tiene aquello de llorar, / expresar la pena, el ansia, / la opresión del corazón / y otras cosas conque en Francia / lloran a moco tendido / y se ríen en España». Así también se comprueba que la declamación a la francesa no corresponde al temperamento español, un argumento del propio José Espejo en el sainete anterior:

ESPEJO

Sobre que a los españoles sólo les gusta fandango,
y así pues fandango quieren,
darles fandango hasta hartarlos.

Y en *Los cómico indianos* (Vázquez, 1777), una compañía de teatro de la legua desastrosa ofrece una representación de una supuesta tragedia en un acto, anunciándola así al público: «prevenid / pañuelos para enjugaros / los lagrimones», y a los payos que se preguntan lo que es, contesta el Marqués sin entusiasmo que «por el nombre [...] / no será ningún son / para bailar el fandango». Y por supuesto, fracasa la insulsa tragedia no solamente por la patética actuación sino también porque el público se fija en que el degollado de la obra se pone a reír y se mueve, de manera que los actores se enfadan entre sí y acaban a cachetes.

Recordemos también que un sainete no se podía acabar sin una de las múltiples fórmulas que, aunque muy convencionales, demuestran cierta servidumbre de la compañía hacia el público, ya que habitualmente se le suplica con modestia que se muestre indulgente con la obra y la actuación, y que gratifiquen con sus aplausos a los exhaustos actores. Por ejemplo, al final de uno de los manuscritos de *Paca la salada y merienda de horterillas* (Vázquez, 1790), se puede leer: «al público suplicamos / que de su mucha piedad / consiga perdón y aplauso». Además de los elogiosos calificativos que podemos encontrar en otras ocasiones («pío auditorio», «auditorio tan discreto», etc.), y que se dirijan al público globalmente o según su ubicación en el teatro

(cazuela, gradas, aposentos, luneta y bancos), algunas fórmulas reflejan más abiertamente una de las razones de estas alabanzas. Al finalizar *El castigo en diversión y petición de Polonia* (Vázquez, 1782), se puede leer que «esta humilde compañía» pide «perdón, protección²³ y premio». Y terminaré con otra muy significativa de esta estrecha dependencia entre el público y la situación económica de las compañías, y que figura en un manuscrito autógrafo de *Los bribones descuidados por las mujeres chasqueados* (Vázquez, 1777): «Aquí da fin el sainete, / todos perdonad sus yerros / premiando nuestra fatigas / con aplauso y con dinero»²⁴.

Conclusión

Hacer del teatro un medio para cambiar las mentalidades y los gustos no era ninguna tarea fácil, porque además de los múltiples aleas propios del proceso que llevaba de la creación a la representación se sumaban otros múltiples factores entre los cuales un fuerte criterio económico, contrario a las preocupaciones estéticas y cualitativas de los neoclásicos. El peso ideológico, el papel de la censura, la selección de las obras representadas eran unos medios para ir en el sentido deseado por los ilustrados, pero pudimos constatar los límites de dicho cambio: el público más popular no parecía dispuesto a trocar su afición por la alegre efervescencia en escena, como lo declara el emisario del patio del sainete de Vázquez ya mencionado anteriormente:

SIMÓN

Y así, broma, botón gordo,
con esto ríe uno a pasto.
¿dice el crítico? Que diga,
que más vale en estos casos
que enferme el entendimiento
que no el alma.

La tragedia, en particular, se presenta como algo contrario al temperamento español, y no son los destinos respectivos de las tragedias de Nicolás Fernández de Moratín, *Lucrecia*, *Hormesinda* o *Guzmán el bueno*, que desmentirán este punto de vista. Así que viendo que iba a ser difícil cambiar los gustos del público, se eligió otra solución para acelerar el proceso: amoldar al público influyendo sobre su composición. Se haría realidad a finales del siglo, mediante una subida de las tarifas de las entradas para las comedias de teatro de 1798 a 1800, penalizando mucho más al público popular y apartando parte de él como lo declara René Andioc:

Aparece claramente que el aumento perjudicaba mucho más al aficionado a comedias de teatro del sector popular que al auditorio de los asientos caros. El mismo Leandro Fernández de Moratín escribe en sus notas a la Comedia nueva (1792) que los Chorizos y Polacos ya no dictan su ley en los coliseos, y que los mosqueteros del patio, antes tan temidos, pasan ya desapercibidos entre el público.

23 El subrayado es nuestro.

24 El subrayado es nuestro.

BIBLIOGRAFÍA

ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1976, 571 p.

BITTOUN, Nathalie, «Petite piece et sainete» in: J. María SALA VALLDAURA (ed.), *Teatro español del siglo XVIII, Actas del congreso internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, I, Lleida, Universitat de Lleida, 1996, p. 95-113.

COULON, Mireille, *Le sainete à Madrid à l'époque de Ramón de la Cruz*, Pau, PUPPA, 1993, 602 p.

—, *Entre burlas y veras: l'exercice de la justice dans les sainetes de Ramón de la Cruz*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009, p. 171-185.

LAFARGA, Francisco, GARCÍA GARROSA, María Jesús, *El discurso sobre la traducción en la España del siglo XVIII: estudio y antología*, Kassel, Edition Reichenberger, 2004, 466 p.

LUZÁN, Ignacio, *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, vol. III, 1737, 406 p.

PEYTAVY, Christian, *Les sainetes de Sebastián Vázquez: entre tradition et modernité (1773-1793)*, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2006, 515 p. Tesis doctoral sin publicar.

—, «Vázquez», in: Javier HUERTA CALVO (coord.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2008, p. 784-800.

—, «Más sobre Sebastián Vázquez: nuevas obras atribuidas y estado de su producción (1766-1798)», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, nº 18, Oviedo: Universidad de Oviedo, 2008, p. 81-118.

—, «Tres sainetes de R. de la Cruz y S. Vázquez para celebrar a los nuevos reyes», in: Elena LORENZO ÁLVAREZ (coord.), *La época de Carlos IV (1788-1808): actas del IV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2009, p. 915- 926.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *El conde de Aranda y el teatro*, Zaragoza, Ibercaja, 1998, 193 p.

SALA VALLDAURA, Josep María, *Caminos del teatro breve del siglo XVIII*, Lleida, Ediciones de la Universitat de Lleida/ Pagès editors, 2010, 342 p.

Le rôle des juifs dans le théâtre assomptionniste péninsulaire : de l'antagonisme viscéral à la conversion exemplaire¹

El papel de los judíos en el teatro península asuncionista: del antagonismo visceral a la conversi ó ejemplificante

SÉBASTIEN RIGUET

Université de Pau et des Pays de l'Adour

¹ Le présent article prend appui sur les conclusions d'un des chapitres de ma thèse de Doctorat inédite. Sébastien Riguet, *La représentation scénique de l'Assomption en Espagne aux xv^e et xvi^e siècles*, université de Vincennes-Saint Denis, Paris 8, novembre 2006.

Qu'il s'agisse des mystères aragonais de tradition médiévale ou des autos sacramentales castillans, les pièces du théâtre religieux espagnol des xv^e et xvi^e siècles se sont employées à diffuser et promouvoir la croyance en l'Assomption de Marie auprès des fidèles. La représentation scénique de ce qui n'était encore qu'une croyance en devenir – la promulgation dogmatique définitive n'interviendra qu'en 1950 – nécessitait l'existence d'opposants, de personnages antagonistes, permettant de générer une plus importante tension dramatique. Les personnages de juifs ont souvent joué ce rôle, mais leur présence attestée dans les œuvres les plus anciennes semble progressivement devenir accessoire jusqu'à finalement disparaître dans les textes de la fin du xvi^e siècle.

Mots-clés : théâtre religieux, Assomption, antijudaïsme, *Misteri d'Elx*, théologie dogmatique

Domaine : xv^e siècle, xvi^e siècle, xvii^e siècle, Espagne

Tanto en los misteris aragoneses de tradición medieval como en los autos sacramentales castellanos, el teatro religioso español de los siglos xv y xvi parece haber otorgado una especial importancia a la difusión y promoción del culto a la Asunción de María. La representación escénica de lo que todavía sólo era una creencia por definir – la promulgación dogmática definitiva no interviene hasta 1950 – precisaba la intervención de personajes antagónicos, que permitían generar una mayor tensión dramática. Con frecuencia, fueron los personajes judíos quienes desempeñaron este papel, pero su recurrente presencia en los textos más antiguos parece progresivamente decaer hasta desaparecer finalmente en las obras de finales del siglo xvi.

Palabras clave : teatro religioso, Asunción, antijudaísmo, teología dogmática littérature

La *comedia* historique comme vecteur d'images préétablies

La *comedia* était certes destinée au divertissement du public, mais elle portait, et dans le choix du thème, et dans son traitement même, une orientation idéologique latente et néanmoins clairement identifiable. Antonio Maravall a analysé le concept même de *theatrum mundi*, dans lequel s'inscrit la *comedia* auriséculaire, comme socialement et politiquement conservateur : le récepteur y était invité à jouer au mieux son rôle, sans chercher à en changer¹. Ce genre des *comedias*, et plus particulièrement celles portant sur les thèmes historiques, était très efficace pour générer des images mentales, pour les enfermer dans un contexte historique donné, réel ou fictionnalisé, pour les véhiculer, ce qui est d'ailleurs en parfaite affinité avec la définition de l'essence de la politique selon Hannah Arendt : « La politique se compose, d'une part, de la fabrication d'une certaine "image" et, d'autre part, de l'art de faire croire en la réalité de cette image »². Les pièces historiques permettent de créer des images de puissants magnifiés, de les présenter dans des situations plus ou moins connues de tous, de les incarner afin de les rendre plus crédibles, plus « réels », ou du moins plus sensibles (dans tous les sens du terme) aux yeux du public. La *comedia* historique devient un moyen, pour la Couronne espagnole, de forger et de propager une image d'elle-même plus favorable que celle de son inévitable déclin, une représentation symbolique de son action politique, non pas véritable, mais souhaitée.

Outre son déclin sur l'échiquier international, la Couronne espagnole avait fort à faire dans les territoires flamands, où le conflit se durcissait à mesure que l'armée espagnole s'y enlisait. Qui plus est, la guerre des Flandres fut également le théâtre de la première guerre idéologique et guerre d'images de l'époque moderne³, plus connue sous le nom de « légende noire ». La guerre se livrait, certes, sur les champs de bataille, mais aussi dans les *comedias* de batailles, et en particulier celles relatant les assauts de villes flamandes. Le détour par le spectacle total de la *comedia* permettait d'unir au poids des mots l'évidence de ce qui est représenté directement, qui acquiert par là même le pouvoir singulier de « créer un état d'opinion concret »⁴ et d'orienter l'avis des sujets du roi sur le bienfondé et l'opportunité de poursuivre les combats.

Le contexte historique de El asalto de Maastrique

La pièce a été publiée en 1614, en pleine Trêve de douze ans, au moment où la politique de *Pax hispanica* promue par le duc de Lerma, favori de Philippe III, était en passe de jeter définitivement le discrédit sur la Couronne espagnole en tant que puissance hégémonique européenne. S'inscrivant à l'opposé de cette ligne de force pacifiste, Lope de Vega choisit pour thème de sa pièce le siège de Maastricht, événement historique qui a duré quatre mois, de mars à juin 1579, en raison de la difficulté à miner les solides fortifications de la ville, ainsi que de la maladie d'Alejandro Farnesio, duc de Parme, qui commandait cette opération militaire. La ville devait rester espagnole jusqu'en 1632. Le rappel de cet événement historique, choisi comme élément central de la *comedia* s'inscrit donc jusqu'en 1632. Le rappel de cet événement historique, choisi comme élément central de la *comedia* s'inscrit donc pleinement dans une intention de magnifier

1 Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990, p. 72.

2 Hannah Arendt, *Du mensonge à la violence : essai de politique contemporaine*, Paris, Calmann-Lévy, 1972, p. 13.

3 Joseph Pérez, « Felipe II ante la historia. Leyenda negra y guerra ideológica », in : Henry Kamen, Joseph Pérez, *La imagen internacional de la España de Felipe II : "Leyenda negra" o conflicto de intereses*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1980, p. 34.

4 Laura Manzano Baena, « La imagen de la Monarquía Hispánica en la propaganda europea (s. XVI-XVII) », *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, 2001, t. 14, p. 199.

l'armée espagnole et la grandeur de la Couronne, capable d'exploits militaires à forte résonance politique.

La guerre des Flandres a dès le début revêtu, pour le pouvoir royal espagnol, une importance cruciale sur les plans économique, géopolitique, mais surtout stratégique et symbolique. Les coûts étaient élevés, des impôts étaient levés afin de payer les soldats et de régler les frais occasionnés par ce conflit, mais Philippe III, tout comme son père avant lui, s'était toujours refusé à perdre ces territoires flamands, hérités de Charles Quint. Cependant, la guerre des Flandres pâtissait d'une image détestable : des conditions de combat extrêmes et difficiles pour les soldats, des coûts considérés comme exorbitants et un conflit très éloigné des préoccupations matérielles immédiates des sujets de la péninsule justifiaient ce rejet⁵. Elle a pourtant été l'argument principal de plusieurs comedias au fil des ans⁶. C'est qu'il était fondamental, pour la Monarchie espagnole, de tenter de présenter cette guerre sous un autre jour, grâce au talent des dramaturges et en se basant sur l'effet perlocutoire consubstantiel aux pièces théâtrales : les personnages faisaient comprendre aux spectateurs combien il était nécessaire de réduire l'ennemi, combien il était important de défendre la patrie en conservant les territoires flamands, grâce au courage des vaillants soldats, et à l'exemple de grands hommes de guerre. Preuve de l'efficacité du procédé : les dramaturges flamands ont également écrit de nombreuses pièces basées sur la guerre des Flandres, mais bien entendu du point de vue des rebelles et de la famille d'Orange⁷.

L'image retouchée du soldat et du chef de guerre

Deux images du soldat coexistent : l'une, dépréciative ; l'autre plus clémentine. La première, très en vogue à l'époque en raison de l'hostilité de l'opinion à une guerre à la fois perçue comme ruineuse et inutile, remonte, du point de vue de la tradition littéraire, au miles gloriosus de Plaute : le soldat apparaît souvent comme un homme violent, menteur⁸, peu respectueux des biens d'autrui, de ceux des paysans et qui peut commettre impunément des délits⁹. Il peut aussi, et ce malgré la nature de son métier, être représenté comme un benêt¹⁰.

La seconde, choisie ici par le dramaturge, présente le soldat dans toute sa bravoure, dans son abnégation courageuse qui lui fait oublier la mort qui rôde, le froid ou la faim et qui le pousse à combattre pour sa patrie : « Alonso : [...] *Mientras un hombre no muera, / denle a comer y beber, / ¡no hay más de andar sin comer / tras una rota bandera!* »¹¹. Lope de Vega n'élude pas les problèmes,

5 Joseph Pérez, *Histoire de l'Espagne*, Paris, Fayard, 1996, p. 238.

6 Les principales pièces ayant pour thème central la guerre des Flandres sont les suivantes : Lope de Vega : *El asalto de Mástrique por el príncipe de Parma*, *Los españoles en Flandes*, *Pobreza no es vileza*, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córbo*, *Don Juan de Austria en Flandes*, *El aldegüela* ; Calderón de la Barca : *El sitio de Bredá* ; Cubillo de Aragón, *El bandolero de Flandes* ; Francisco de Rojas : *El saco de Amberes* ; Lanini Sagredo, *El sitio y toma de Namours* ; Diamante : *El Hércules de Ocaña* (sur le même thème que *El valiente Céspedes de Lope*) ; Bances Candamo : *El sitio de Amiens o Por su rey y por su dama*.

7 L. Manzano Baena, *op. cit.*, p. 229.

8 Voir le personnage qui feint d'être soldat dans *De fuera vendrá quien de casa nos echará* (Moreto).

9 John Huxtable Elliott, *La España imperial : 1469-1716*, Barcelona, Vicens-Vives, 1998, p. 320-21.

10 Voir par exemple, le personnage de l'Alférez dans *El casamiento engañoso* (Cervantes).

11 Lope de Vega Carpio, *El asalto de Mástrique*. Parma [en ligne], [sl] : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, disponible sur : <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-asalto-de-mastrique-por-el-principe-de-parma--0/html/>, v. 17-20. Dorénavant, nous nous référerons à cette pièce sous la forme abrégée AM.

réels, tels que le manque de nourriture, le retard dans le paiement des salaires, la désertion (le retour en Espagne)¹², la mutinerie¹³. Celle-ci est d'ailleurs évoquée par Farnesio lui-même, ce qui en fait un problème à prendre très au sérieux. Ces possibilités – qui sont autant de tentations auxquelles sont soumis les soldats –, servent en réalité de contrepoint et de faire-valoir aux soldats qui, dans le feu de l'action et sous les balles, se battent vaillamment au mépris de leur vie. C'est précisément dans le contraste que réside l'exaltation du soldat, de son infrangible loyauté envers son monarque et son pays. Ainsi, « Alonso : *Yo sirvo al rey/ a vuestra Alteza, la ley/ de Cristo ensalzo y su nombre./ Mandadme, que me echaré/ vivo en un fuego* »¹⁴.

Le discours élogieux sur les soldats dialogue également avec celui, dénigrant, des Flamands, qui dès 1575, rapportent que le soldat espagnol, au combat, est : « courageux comme un lion quand il se trouve dans une forteresse, mais il fuit comme un lapin lors des combats en plein champ, et il est doux comme un agneau quand on le fait prisonnier »¹⁵. Lope de Vega reprend ce discours et le met dans la bouche des rares personnages flamands de sa pièce ; ici dans celle du gouverneur de Maastricht : « *Yo tengo bien conocidas/ españolas amenazas,/ sus ardides y sus trazas,/ diles que guarden sus vidas,/ que ya conozco españoles ;/ no me espanta lo que suena,/ aunque para cada almena/ mil banderas enarboles* »¹⁶.

Si le soldat espagnol est courageux¹⁷, son supérieur, qui montre l'exemple, se doit d'être encore meilleur, pour susciter l'émulation et parce que, en tant que représentant de la noblesse, il se doit d'être un modèle irréprochable. Seuls ses exploits méritent d'être représentés¹⁸. Le puissant émule donc le soldat, et le soldat se doit à son tour d'être parfait, parce que de son courage et de sa loyauté dépendent la victoire, et donc la réputation militaire du chef, qui a planifié toute la stratégie d'attaque. Une telle délégation d'honneur, du puissant vers le subalterne oblige en retour ce dernier à l'excellence : « Duque de Parma : *Que su honor [del rey], y el mío, estriba/ en vuestros nobles aceros* »¹⁹.

L'image des chefs militaires de l'armée espagnole est exaltée non seulement par des personnages aristocratiques entre eux, mais également par les simples soldats : ainsi sont mis en avant leur grande capacité de commandement et le respect qu'ils ont su obtenir. « *Gran nombre el de Toledo* », répète-t-on à l'envi, en hommage au duc d'Albe, grande figure controversée, tantôt fin stratège militaire, tantôt homme cruel et dépourvu d'humanité (selon les personnages flamands).

12 « Soto : *Vivimos tan maltratados/ que, si no hay remedio, presto/ daremos la vuelta a España* ». *Ibid.*, I, v. 185-87.

13 « Duque de Parma : *Tengo temor que amotinarse quieren,/ porque la sed y hambre los aflige,/ y ha mucho tiempo que la paga esperan, si no es que los empleo en algún sitio/ de tierra, que pudiese la esperanza/ del saco entretenellos algún tiempo[...]* ». *Ibid.*, I, v. 271-76.

14 *Ibid.*, III, v. 758-62.

15 Emblemes sur les actions perfections et meurs du seignor espagnol. Traduit du castillien. (Vers 1575). Cité par Manzano Baena, op.cit., p. 238.

16 *AM, op. cit.*, II, v. 161-68.

17 Pour une étude des soldats comme entité de goupe, voir Teresa J Kirschner, « Técnicas de representación de la multitud en el teatro de Lope de Vega », in : *Encuentros y desencuentros de culturas : desde la edad media hasta el siglo XVIII, Actas del XI Congreso de la AIH*, Université de Californie, Asociación Internacional de Hispanistas, 1994, p. 160.

18 « Capitán Castro : *Mas, ¿ qué trato tu alabanza ?/ Presto estos muros dirán/ si es dichoso el capitán/ o el siglo y Rey que lo alcanza* ». *AM, op. cit.*, II, v. 121-27.

19 *Ibid.*, II, v. 836-37.

Le capitaine Alejandro Farnesio est d'ailleurs parfois entouré d'une aura presque mythologique : le personnage, par son prénom, par ses exploits militaires est un autre Alexandre le Grand, un nouvel Ulysse, et même « un *Júpiter español* ». Ces images, bien entendu, contrastent toutes violemment avec celle qui circulait à la même époque à son égard aux Pays-Bas, celle d'un serpent malfaisant²⁰. Mais c'est surtout par leurs actes mêmes que les puissants démontrent qu'ils sont tout à fait à leur place, et assument pleinement leur rôle : Farnesio lui-même n'hésite pas une seconde lorsqu'il faut creuser des tranchées sous le feu ennemi, avec du mauvais matériel, se moquant ainsi du risque d'être ensuite accusé d'avoir pris part à des tâches viles et mécaniques, indignes de son rang. Lope n'hésite pas non plus à insérer dans sa pièce l'épisode de la maladie de Farnesio, où, en proie à de violentes fièvres, il délire. Mais dans son délire même, il demeure héroïque et préoccupé par sa mission : gagner la guerre contre les Flamands. Une nouvelle fois, Lope de Vega intègre un élément qui pourrait sembler peu glorieux ou peu approprié, comme contre-point rhétorique afin de mieux souligner la dignité du puissant, sa grande résistance physique, sa loyauté et son entier dévouement au roi. Compte tenu de la relative proximité des événements historiques, Lope de Vega ne peut pas vraiment réécrire l'histoire, cacher des faits connus, mais il peut en revanche les instrumentaliser, de façon à générer des images mentales durables dans l'esprit des spectateurs, des tableaux vivants saisissants (un duc une pelle à la main creusant une tranchée sous les balles et les flèches) qui magnifient les plus hauts représentants de l'aristocratie espagnole et, par retour, rehaussent l'image du monarque lui-même ainsi que celle de la Couronne.

Si, dans l'entreprise de légitimation qu'est la *comedia*, les combats se livrent au nom du roi, défenseur de la Chrétienté conçue comme la transmission héréditaire des territoires et des charges morales, depuis que Charles Quint a été élu Empereur du Saint-Empire Romain Germanique, ils se livrent aussi au nom de Dieu : « Duque de Parma : [...] *Pues no hay un palmo de tierra/ a devoción de Felipe* »²¹. Le glissement sémantique permet la bascule du politique vers le religieux. En fait, les destinataires des combats sont Farnesio (et le roi) pour le pouvoir temporel, et Dieu pour le pouvoir spirituel : « Duque de Parma : *Pues alto,/ en nombre de Dios la asalto,/ y de su madre también* »²². Cette dimension religieuse s'accroît vers la fin de la pièce, alors que les combats sont de plus en plus rudes, et que les combattants ont besoin d'un but et de courage pour vaincre : « Don Lope : [...] *pero crea que en servicio/ del rey y suyo no hay hombre/ que de la muerte se asombre* »²³.

La défense de la foi par un soldat dévoué corps et âme au combat dessine une image du soldat bien éloigné du fanfaron ou du soulard : au *miles gloriosus* Lope de Vega oppose le *miles christi*, un soldat rehaussé par la grandeur de sa mission, et qui sait, le moment venu, être à la hauteur de la tâche.

Théâtralisation du discours élogieux

Lope de Vega utilise tous les éléments dramaturgiques possibles afin de présenter la meilleure image possible du soldat et du capitaine et il multiplie les effets afin de susciter l'empathie du spectateur : la *Jornada III* s'ouvre sur une scène de combat et les balles fusent : « *granizo de*

20 L. Manzano Baena, *op. cit.*, p. 227.

21 *AM*, *op. cit.*, II, v. 773-74.

22 *Ibid.*, II, v. 687-90.

23 *Ibid.*, III, v. 596-98.

plomo » « *ruiseñores de plomo* » ; le danger en devient palpable²⁴. La mort n'est jamais loin, et Lope de Vega montre que même les jeunes nobles valeureux peuvent mourir au combat, comme ce fut le cas de Gilles de Berlaymont (Gil de Barlamón dans la pièce).

La seconde technique est la teichoscopie : elle présente l'avantage de situer le récepteur au coeur des combats ; les personnages sur scène décrivent les horreurs de la guerre (explosions de mines et de contre-mines, corps déchiquetés, qui vont au ciel « *todos hechos pedazos* »²⁵), ce qui permet de rendre la réalité des batailles plus sensibles. Cela crée des images mentales fortes et efficaces, directement dans l'imagination du spectateur.

Lope de Vega recourt fréquemment à l'hypotypose, et met l'accent sur les détails les plus violents ou les plus crus. L'avant-dernier assaut, infructueux et meurtrier, est de nouveau présenté en teichoscopie²⁶ : chaque soldat, anonyme ou aristocrate qui tombe est nommé, pour inspirer au spectateur l'horreur devant le massacre, mais aussi pour rendre un dernier hommage à un combattant valeureux qui s'est sacrifié. Bien que la situation paraisse désespérée, le courage des Espagnols ne faiblit pas, et la perception du combattant valeureux est parfois amplifiée par le sentiment de surprise, tout rhétorique, des capitaines. La difficulté de l'entreprise est soulignée par Farnesio, notamment dans l'expression oxymorique « *es imposible y forzoso* »²⁷.

Le seul assaut présenté sur scène sera celui qui mènera à la victoire : le dramaturge ne cherche plus à créer d'images mentales violentes, mais à leur opposer celle de l'incroyable courage des soldats espagnols. Sa parfaite connaissance des champs de bataille et des stratégies militaires rend très vraisemblables les scènes proposées, y compris celles des diversions (qui sont également historiques).

Le spectateur est convoqué, par de multiples moyens, au coeur des combats, des morts, dans des scènes qui n'ont rien d'artificiel, du moins du point de vue de leur référent historique.

L'image projetée du puissant

La comedia *El asalto de Mástrique* élabore patiemment, par couches successives, une image du duc de Parme, Alejandro Farnesio, extrêmement positive. Ce faisant, Lope de Vega ne cherche pas seulement à faire plaisir à un seul homme, mais il entend présenter une image positive de la Monarchie espagnole et justifier ses choix, même les plus difficiles à défendre, comme celui de la Guerre des Flandres. Rappelant les hauts faits du passé, il pense ranimer une ardeur guerrière que le duc de Lerma lui-même a contribué à réduire, et rappeler un passé glorieux où la Couronne espagnole était hégémonique en Europe. D'ailleurs, le combat n'est pas présenté comme expansionniste ni impérialiste, mais simplement comme visant à de conserver l'existant, l'héritage d'un ancêtre glorieux et légitime. Qui se bat pour son bon droit ne saurait perdre.

Farnesio est sans cesse complimenté pour son courage, louanges qui ne sont pas usurpées : sa vaillance est prouvée par ses actes. Et si le courage des ennemis est parfois mis en avant, ce n'est que pour mieux souligner celui des Espagnols qui, remportant une victoire, prouvent

24 « Alonso : ¡oh, animosos españoles,/ que, entre brazos y cabezas,/ piernas y troncos, bañados/ de sangre, los muros trepan! », *Ibid.*, III, v. 487-90.

25 *Ibid.*, III, v. 89.

26 Voir note 24.

27 *AM, op. cit.*, III, v. 628.

leur qualité et leur efficacité. De la même façon, les détails peu glorieux ne sont pas totalement évacués ; minimisés et savamment présentés, ils renforcent l'image positive du soldat et du capitaine espagnols. La perfection des uns des autres rejaillit sur le monarque, et plus encore sur Dieu, pour qui l'on se bat.

Il est difficile aujourd'hui de savoir si *El asalto de Mástrique*, et d'autres *comedias* historiques sont parvenues à remotiver l'arrière, à rendre plus acceptables des frais et des combats mal perçus, à recruter de nouveaux soldats prêts au sacrifice, si elles ont pu contrebalancer les images négatives portées par « la légende noire » ; il est en tout cas certain que le dramaturge n'a pas économisé son talent mais a au contraire usé de totalement de celui-ci pour donner une image parfaite et conquérante de la Couronne espagnole, via ses représentants, depuis les plus humbles, jusqu'aux plus aristocratiques.

BIBLIOGRAPHIE

- ARENDT, Hannah, *Du mensonge à la violence : essai de politique contemporaine*, Paris, Calmann-Lévy, 1972, 261 p.
- BARRERA Y LEIRADO (de la), Cayetano A., *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1969, 728 p.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Novelas ejemplares (1613)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957, 325 p.
- ELLIOTT, John Huxtable, *La España imperial : 1469-1716 (1965)*, Barcelona, Vicens-Vives, 1998, 458 p.
- FERNÁNDEZ GUERRA Y ORBE, Luis, *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1856, B.A.E. XXXIX, 654 p.
- KAMEN, Henry, *Felipe de España*, Madrid, Siglo XXI, 1997, 364 p.
- KIRSCHNER, Teresa J., « Técnicas de representación de la multitud en el teatro de Lope de Vega » [en ligne], in : *Encuentros y desencuentros de culturas : desde la edad media hasta el siglo XVIII, Actas del XI Congreso de la AIH*, Université de Californie, Asociación Internacional de Hispanistas, 1994, p. 155-161, disponible sur : <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_3_018.pdf> (consulté le 01 décembre 2011)
- MARAVALL, Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca (1972)*, Barcelona, Crítica, 1990, 202 p.
- MANZANO BAENA, Laura, « La imagen de la Monarquía Hispana en la propaganda europea (s. XVI-XVII) », *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, 2001, t. 14, p. 197-243.
- PAÉZ-CAMINO ARIAS, Feliciano, *La imagen de Felipe II y los estereotipos sobre Españoles y su historia* [en ligne], disponible sur : <<http://dutchrevolt.leiden.edu/dutch/bibliografie/Pages/bibliografie-Secundaire%20literatuur-paez%20camino.aspx>> (consulté le 01 décembre 2011)
- PÉREZ, Joseph, *Histoire de l'Espagne*, Paris, Fayard, 1996, 920 p.
- PÉREZ, Joseph, « Felipe II ante la historia. Leyenda negra y guerra ideológica », in : Henry KAMEN, Joseph PÉREZ, *La imagen internacional de la España de Felipe II : "Leyenda negra" o conflicto de intereses*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1980.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Yolanda, « Leales y traidores, ingenio sos y bárbaros. El enemigo de Flandes en el teatro español del siglo de Oro », in : Alain BARSACQ, Bernardo J. GARCÍA GARCÍA (eds.), *Hazañas bélicas y leyenda negra : Argumentos escénicos entre España y los Países Bajos*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2004, p. 96-115.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El asalto de Mástrique por el príncipe de Parma*, in : *Doze comedias de Lope de Vega Carpio ... sacadas de sus originales : quarta parte...* Madrid, por Miguel Serrano de Vargas, a costa de Miguel de Siles..., 1614. [AM]. Consultation de l'édition digitalisée, *El asalto de Mástrique por el príncipe de Parma* [en ligne], [sl] : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, disponible sur : <<http://www.cervantesvirtual.com/obravisor/el->

[asalto-de-mastrique-por-el-principe-de-parma--0/ html/](#) > (consulté le 01 décembre 2011).

WHICKER, Jules. « La caballería bajo fuego : la representación de la virtud militar española en El asalto de Mastrique de Lope y el sitio de Breda de Calderón », in : Ignacio ARELLANO AYUSO (dir.), *Calderón 2000, Actas del IV centenario del nacimiento de Calderón de la Barca*, Universidad de Navarra, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, vol. 2, p. 411-424.