



**HAL**  
open science

# L'évolution de la théâtralité dans les drames eucharistiques espagnols du XVIe siècle

Cyril Mérique

► **To cite this version:**

Cyril Mérique. L'évolution de la théâtralité dans les drames eucharistiques espagnols du XVIe siècle. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2011. Français. NNT : 2011TOU20106 . tel-00652671

**HAL Id: tel-00652671**

**<https://theses.hal.science/tel-00652671>**

Submitted on 16 Dec 2011

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ TOULOUSE II – LE MIRAIL

U.F.R. DE LANGUES, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS ÉTRANGÈRES  
DÉPARTEMENT D'ÉTUDES HISPANIQUES ET HISPANO-AMÉRICAINES  
ÉCOLE DOCTORALE ARTS, LETTRES, LANGUES, PHILOSOPHIE,  
COMMUNICATION (ED Alph@)  
FRAMESPA (UMR 5136 CNRS) (ÉQUIPE 7 : LEMSO)

# **L'évolution de la théâtralité dans les dramas eucharistiques espagnols du XVI<sup>e</sup> siècle**

Thèse de doctorat  
nouveau régime  
(ESPAGNOL)  
présentée et soutenue par

**Cyril MÉRIQUE**

le 19/11/2011  
sous la direction de Mme la Professeure Françoise Cazal

JURY :

Mme la Professeure Amaia Arizaleta (Université de Toulouse)  
Mme la Professeure Françoise Cazal (Université de Toulouse)  
Mme la Professeure María Dolores González (Université de Lleida)  
M. le Professeur Miguel Zugasti (Université de Navarra)



# L'évolution de la théâtralité dans les drames eucharistiques espagnols du XVI<sup>e</sup> siècle





Tableau de la page précédente : *La última Cena*, Joan de Joanes (Valencia, 1523-1579), troisième quart du xvi<sup>e</sup> siècle, 116 × 191 cm, Museo del Prado, Madrid.

à Lauriane et Azahara



## **Remerciements:**

Arrivé au terme de cette thèse, je veux remercier toutes celles et tous ceux qui, par leur soutien constant, par leurs encouragements dans des moments de doute, par leurs conseils avisés et bienveillants, ou tout simplement par leur présence, ont été pour moi une aide précieuse.

En tout premier lieu, je tiens à remercier chaleureusement Françoise Cazal qui n'a eu de cesse de lire et de relire mes travaux, pour me conseiller, me diriger, et même rediriger mes recherches les nombreuses fois où je faisais fausse route. Pour son infinie patience, pour sa bienveillance et pour ses conseils pertinents et sages, merci mille fois.

J'ai également une dette envers ma femme et mes filles qui depuis des années font des concessions et me pardonnent mon manque de disponibilité. Je les remercie vivement pour leur présence constante et aimante ainsi que pour leur compréhension ; nul doute que sans leur soutien de tous les instants ce travail n'aurait jamais abouti.

Mais au cours de ces dernières années, j'ai également croisé la route de nombreuses personnes —collègues, amis, professeurs— de valeur au sein de l'Université de Toulouse-Le Mirail, qui m'ont apporté leurs conseils, leur sagesse et leur soutien. Je sais combien je leur dois, et pour cette raison je les remercie tous profondément.

Merci aussi à mes amis qui m'ont apporté leur aide en relisant mes travaux et en me donnant des précisions précieuses sur les langues anglaise et valencienne notamment. Une pensée particulière va à Eliseo, à Claire et à Cécile.

Je ne saurais manquer de remercier également l'archiviste du Real Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia, qui a grandement facilité certaines de mes recherches sur place et m'a autorisé à photographier de nombreux documents, dont l'un, inconnu, est reproduit à la fin de cette thèse.

Enfin, j'ai une pensée toute particulière pour Amélie Adde qui fut la première personne à me diriger en Maîtrise à l'Université de Besançon, me donnant ainsi le goût du théâtre du Siècle d'Or, du théâtre religieux particulièrement, mais aussi le goût de la recherche scientifique. Merci aussi à Jean-Pierre Étienvre qui a accepté, à l'Université de Paris IV–Sorbonne, de me diriger en DEA avant de m'orienter vers des interlocuteurs de qualité pour débiter ce travail de thèse.



# Introduction

Si *l'auto sacramental* est un genre dramatique qui a fait l'objet jusqu'à aujourd'hui de nombreuses études, il nous semble que c'est presque toujours sous le même angle que les travaux ont été conduits. Travailler sur *l'auto sacramental* du *xvi<sup>e</sup>* siècle, c'est s'interroger nécessairement sur la question de l'origine d'un genre qui atteindra ce que l'on considère comme sa perfection au *xvii<sup>e</sup>* siècle, avec Calderón notamment. Mais c'est aussi bien davantage. Or, si *l'auto sacramental* baroque est bien étudié, c'est aussi, avec Calderón, dernier représentant important du genre, la conclusion de ce théâtre religieux, comme aimait à le rappeler en guise d'introduction à sa thèse Jean-Louis Flecniakoska<sup>1</sup>. Pour cette raison, nous avons souhaité porter notre attention sur ces modestes pièces de la Renaissance souvent moins connues et moins étudiées que celles des grands maîtres baroques (comme Lope de Vega, Tirso de Molina ou, bien sûr, Calderón de la Barca). C'est ainsi revenir au début du genre, pour mieux comprendre son évolution. Mais ce n'est pas la question obsédante de l'origine qui guidera l'essentiel de nos travaux ; c'est plutôt à travers le prisme de la théâtralité que nous chercherons à comprendre la construction d'un genre aussi singulier que *l'auto sacramental*. Comment le genre a-t-il, d'un point de vue essentiellement théâtral, évolué au cours du *xvi<sup>e</sup>* siècle, et, au regard des piécettes que nous connaissons aujourd'hui, quels éléments de théâtralité sont venus l'enrichir, au détriment, peut-être, de quels autres éléments qui ont pu être délaissés ? C'est à travers l'étude systématique d'un nombre de pièces suffisamment représentatif —mais non exhaustif—, que nous pourrons sans doute appréhender un peu mieux ces questions.

Avant de poursuivre plus loin les interrogations qui guideront nos travaux, il importe de définir plus précisément ce que nous entendons exactement par théâtralité. Dans son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis écrivait à ce

---

<sup>1</sup> Jean-Louis Flecniakoska, *La formation de l'« auto » religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)*, Montpellier, Imprimerie Paul Déhan, 1961, p. 1.

propos : « La théâtralité serait ce qui, dans la représentation ou dans le texte dramatique, est spécifiquement théâtral (ou scénique) »<sup>2</sup>. La théâtralité est donc d'abord un ensemble de signes qui crée, et que crée, le spectacle théâtral. Elle repose nécessairement sur une forme de communication entre des émetteurs (le plus souvent les acteurs) et des récepteurs (généralement le public). La communication passe, à son tour, par ce que l'on appelle la « représentation », qui englobe tous les signes produits au théâtre. L'acte même de « représentation » dépasse donc largement le simple jeu des acteurs, leur gestualité et la manière spécifique de l'énonciation théâtrale. Roland Barthes s'interrogeait, d'ailleurs, de la façon suivante sur le concept de théâtralité :

Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur<sup>3</sup>.

La première ligne de cette citation de Roland Barthes est assez inexacte, car nous verrons justement qu'une grande partie de la théâtralité s'inscrit dans le texte. Le texte théâtral a évidemment toute son importance dans l'acte théâtral, mais essentiellement du point de vue de sa spécificité d'énonciation, parce qu'il n'est pas lu, mais parce qu'il est interprété. La parole circule entre différents énonciateurs, mais aussi en direction des spectateurs. Ce qui forme le concept de théâtralité, c'est, donc, d'abord un texte de théâtre représenté, auquel s'agrègent tous les signes produits par l'acte même de représentation. La gestualité, les décors, les costumes, les couleurs, l'espace scénique, les jeux de lumière, la musique, les chants, les machineries, les espaces dramatiques, etc., tout enrichit la théâtralité. Dès lors, la tâche est immense, car étudier la théâtralité d'une seule pièce revient à scruter par le menu tous les éléments de théâtralité qui la composent, et à voir comment ils s'organisent ensuite pour former le spectacle théâtral. Étudier l'évolution de la théâtralité à l'intérieur d'un même genre théâtral, et sur une période définie, c'est donc analyser en détail les

---

<sup>2</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin [éd. rev. et corr.], 2009, p. 358.

<sup>3</sup> Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 41-42.

éléments de théâtralité hérités d'autres genres, les éléments qui se transforment, les éléments qui apparaissent, et ceux qui disparaissent. C'est aussi tenir compte de la période historique au cours de laquelle ces pièces ont été représentées, et, donc, tenir compte également de la nécessaire influence d'éléments extérieurs au spectacle théâtral. C'est pourquoi notre étude ne peut prendre en compte l'ensemble du théâtre religieux, comme le firent en leur temps Bruce W. Wardropper<sup>4</sup>, ou même Jean-louis Flecniakoska qui s'était particulièrement interrogé sur la formation de l'*auto* religieux, au sens large<sup>5</sup>. Étudier la théâtralité des drames eucharistiques, c'est pénétrer, plus que ne l'ont fait d'autres avant nous, au cœur des textes théâtraux —uniques vestiges qu'il nous reste aujourd'hui— pour comprendre la splendeur du spectacle théâtral qui devait avoir lieu le jour de la Fête-Dieu en Espagne, au xvi<sup>e</sup> siècle.

Mais qu'entendons-nous exactement par drame eucharistique et pourquoi s'intéresser spécialement au théâtre de la Renaissance ? Disons tout de suite que nous ne souhaitons pas forcément laisser de côté l'expression *auto sacramental*, mais, comme nous le verrons plus loin, elle ne saurait désigner l'ensemble des textes qui nous intéressent, car l'expression même d'*auto sacramental* n'apparaît presque pas tout au long du xvi<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>.

Lorsque le Pape Urbain IV établit en 1264 (le 8 septembre) la célébration de la fête du *Corpus Christi* —la Fête-Dieu—, dans la bulle *Transiturus*, il n'existe nulle part en Europe de célébration théâtrale typiquement eucharistique. À partir de 1317, le Pape Jean XXII institua, à son tour, les processions du

---

<sup>4</sup> Bruce W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Salamanca, Anaya, 1967, [première édition 1953].

<sup>5</sup> Jean-louis Flecniakoska, *op. cit.*

<sup>6</sup> Les premières pièces datées où apparaît pour la première fois, en guise d'intitulé, l'expression *auto sacramental* sont contenues dans un manuscrit du dernier quart du xvi<sup>e</sup> siècle que la critique appelle *Códice* de 1590 (Ms 14864 de la Bibliothèque Nationale de Madrid). Ce sont six pièces sur onze de nature religieuse, datées entre 1575 et 1590, qui portent explicitement dans leur titre l'expression *auto sacramental*, même si l'expression en question n'apparaît jamais seule : *Tercera Comedia y auto sacramental*, *Quarta Comedia y auto sacramental de la conbersion de Sant pablo*, *Quinta Comedia y auto Sacramental de los Amores del alma con el principe de la luz*, *Comedia sexta y auto sacramental del Castillo de la Fee*, *Comedia octava y auto sacramental del Testamento de Xpo*, et *Auto Sacramental y Comedia décima, delicado y muy subido de Buena y Santa Doctrina*. Dans deux pièces du *Códice de Autos Viejos*, antérieures à 1578, l'expression *auto sacramental* apparaît pour la première fois dans le corps du texte de la pièce (dans la *Farsa del Sacramento de los Sembradores*, n° LXX, v. 2, et dans la *Farsa del Sacramento*, n° LXXXVII, v. 1).



Sacrement, ce qui donna une nouvelle impulsion aux célébrations de la Fête-Dieu. Pour autant, rien n'indique que se développèrent au même moment, parallèlement aux processions et aux festivités religieuses, des spectacles de nature théâtrale. Il faut attendre 1573, dans la région de Valencia, pour voir apparaître les premiers témoignages d'archives relatant la présence, au milieu des processions, d'éléments dramatiques assez mal définis et dont il est aujourd'hui plutôt difficile d'évaluer la nature exacte<sup>7</sup>. Dès 1400-1404, des documents d'archives compulsés par Henri Mérimée semblent attester le recours à de vraies personnes déguisées et placées sur les *entramesos* (plateformes valenciennes), afin de psalmodier des textes sacrés<sup>8</sup>. Même si le spectacle semble se transformer rapidement au cours du siècle, les formes décrites paraissent plus proches du mime, de la pantomime et des formes parathéâtrales ou pseudo-théâtrales. De plus, aucun texte théâtral, ayant trait à ces formes particulières, n'a visiblement survécu. Aussi, même s'il ne faut pas sous-estimer l'influence probable de ce genre de spectacles sur les drames eucharistiques postérieurs, nous ne pensons pas qu'il s'agisse là d'éléments prépondérants dans la formation de l'*auto sacramental*.

Du reste, ces spectacles liés directement à la Fête-Dieu, tout comme les formes théâtrales médiévales liées aux cycles de la Nativité et de la Passion-Résurrection, moins tardives que les drames joués lors du *Corpus*, ne constituent pas réellement un ensemble consistant de pièces théâtrales élaborées, mais bien plutôt des tentatives très locales et très éparées d'une forme primitive de théâtre, dont il est difficile d'évaluer le rôle dans la formation du théâtre eucharistique à partir de la fin du xv<sup>e</sup> siècle. Toutefois, alors que certains critiques ont cru voir dans ces rares vestiges le signe d'un théâtre religieux

---

<sup>7</sup> D'après Henri Mérimée, qui rapporte les propos d'un chroniqueur ayant relaté les annales du *Corpus* valencien, on aurait utilisé, à Valencia, dès 1573, pour le jour de la Fête-Dieu, des *entramesos* (sortes de plateformes mobiles munies de décors connues plus tard —au xv<sup>e</sup> siècle— sous le nom de *muntanyas*). Malheureusement le document d'archive a disparu, ne laissant plus qu'un témoignage qui n'est pas de première main. Voir Henri Mérimée *L'art dramatique à Valencia. Depuis les origines jusqu'au commencement du xvii<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, Privat, 1913, p. 11.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 14.

florissant au Moyen Âge<sup>9</sup>, force est de constater qu'il s'agit encore, aujourd'hui, de l'histoire d'un silence et d'une absence. Au lieu de s'interroger, peut-être inefficacement, sur ce qu'a pu être l'ampleur supposée du théâtre religieux médiéval, il serait sans doute plus pertinent de chercher à comprendre pourquoi ce silence persiste aujourd'hui. N'y-a-t-il pas eu des éléments extérieurs, propres à l'histoire de la Péninsule, qui auraient empêché le développement d'un théâtre religieux en Espagne, comparable à celui qui se développait dans l'Europe de l'époque ? L'invasion musulmane et l'occupation qui s'ensuivit, par exemple, n'ont-ils pas été un frein au développement d'un théâtre religieux catholique ? Il est tout de même frappant de constater qu'en France ou en Angleterre, les vestiges théâtraux médiévaux représentent des centaines de pièces (drames liturgiques, miracles, mystères, etc.), alors qu'en Espagne le nombre de pièces conservé sur cette période s'avère très anecdotique. Dès lors, n'est-il pas plausible d'imaginer que le théâtre religieux serait tout simplement apparu tardivement en Espagne<sup>10</sup>, ce qui permettrait de commencer à expliquer pourquoi le drame eucharistique, et ensuite l'*auto sacramental*, connurent une expansion toujours plus croissante, plutôt au xvi<sup>e</sup> et au xvii<sup>e</sup> siècle, alors même que le théâtre religieux déclinait et s'éteignait dans le reste de l'Europe ? Le but de nos recherches n'est certainement pas de répondre à cette problématique complexe qui divise aujourd'hui encore les spécialistes de théâtre, mais ces interrogations préalables ont constitué un élément décisif pour limiter au xvi<sup>e</sup> siècle la période sur laquelle portent nos travaux.

---

<sup>9</sup> Cette idée a notamment été défendue par Ángel Valbuena, *Literatura Dramática española*, Barcelona, Editorial Labor, 1930, p. 14-16, par Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española, Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Gredos, 1972, t. 1, p. 177-221 et p. 484-515, et par Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español*, Madrid, 1967, t. 1, p. 13-25.

<sup>10</sup> Les drames liturgiques relatifs aux cycles de la Nativité et de la Semaine Sainte sont très bien attestés en Espagne au Moyen Âge et échappent, pour ainsi dire, à nos remarques sur l'absence généralisée de pièces théâtrales sur cette période. Mais rappelons qu'il s'agissait essentiellement de « tropes » en latin insérés à l'intérieur, ou à la fin des sermons religieux. Il pouvait s'agir de l'*Ordo prophetarum* relatif à la Nativité, ou du *Quem quæritis in sepulchro* ou de la *Visitatio sepulchri*, relatifs à la Semaine Sainte, pour ne citer que ces exemples. Nous sommes encore très loin de pièces religieuses avec une vraie mise en scène et un jeu d'acteurs. Voir sur la question du drame liturgique en Espagne : Eva Castro (éd.), *Teatro medieval 1. El drama litúrgico*, Barcelona, Crítica, 1997, ainsi que Richard B. Donovan, *The liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1958.

Si la Fête-Dieu jouissait déjà au début du xvi<sup>e</sup> siècle d'une large diffusion dans toute la péninsule Ibérique, les drames joués lors de cette fête n'étaient pas encore très spécialisés, à la différence de ce qu'il se passait avec d'autres fêtes liturgiques<sup>11</sup>. Par exemple, il n'était pas rare d'assister à la représentation d'une pièce profane le jour même de la Fête-Dieu, ou d'une pièce semi-liturgique. Les pères du théâtre espagnol comme Lucas Fernández, ou Gil Vicente, ont d'ailleurs largement contribué à ce phénomène. Ainsi, à l'occasion du *Corpus* de 1501, à Salamanque, aurait été représentée la pièce profane de Lucas Fernández, *Comedia de Bras Gil y Beringuella*<sup>12</sup>, sans qu'il y ait aucun lien entre le thème de cette pièce et la fête religieuse du *Corpus Christi*. En 1504, c'est l'*Auto de San Martín*, une pièce en castillan de Gil Vicente qui fut représentée pour la Fête-Dieu de Lisbonne devant Doña Leonora, sœur du Roi Don Manuel. Cette pièce à visée caritative, de thème hagiographique ne recèle pourtant aucun élément eucharistique spécifique<sup>13</sup>. Cependant, toutes ces pièces théâtrales, dont certaines sont riches du point de vue de la théâtralité, n'ont certainement pas manqué d'influencer la théâtralité des drames eucharistiques à venir. Il est clair, effectivement, que si notre étude se concentre sur un genre en particulier, pour éviter de nous disperser, il nous est impossible d'envisager nos recherches comme si le théâtre fonctionnait par compartiments étanches, de façon totalement hermétique. Les influences du théâtre profane et d'autres formes de théâtre religieux ont dû être nombreuses et constantes sur les drames eucharistiques.

Ainsi, à nos yeux, le drame eucharistique, pour être considéré comme tel, doit, au minimum, se spécialiser dans les questions relatives à la Fête-Dieu. Vu que cette fête religieuse est directement liée au Saint Sacrement de l'Eucharistie, exalté à travers différents aspects de la fête, pour être eucharistique, une pièce

---

<sup>11</sup> Pour les célébrations de la Nativité, par exemple, les pièces religieuses jouées s'inspiraient précisément des événements bibliques et apocryphes relatifs à la naissance de Jésus. Les pièces sur ce thème, de Gómez Manrique, de Juan del Encina, de Gil Vicente ou de Lucas Fernández sont donc très spécialisées sur ces questions.

<sup>12</sup> María Josefa Canellada (éd.), *Lucas Fernández, Farsas y Églogas*, Madrid, Castalia, 1976, p. 11.

<sup>13</sup> Nous expliquerons plus loin les raisons qui nous poussent à inclure ce texte théâtral dans notre *corpus*.

doit donc entretenir un lien avec ledit sacrement. Mais quelle peut-être la valeur de ce lien, et le sacrement de l'Eucharistie est-il nécessairement le thème exclusif de ces pièces ?

Même si nous tenterons plus loin, en nous aidant des travaux critiques déjà réalisés sur la question, de définir plus précisément le genre théâtral sur lequel nous travaillons, il est d'ores et déjà intéressant de relever ce qu'a dit Ignacio Arellano à propos des thèmes abordés par l'*auto sacramental* :

[...] Esto tampoco significa que la Eucaristía sea el tema exclusivo [...], ni que la presencia del Sacramento sea siempre explícita en toda la extensión dominante del texto. Sin embargo, aquellos autos sacramentales en los que la Eucaristía no parece ocupar mucha extensión específica en el texto, o cuya aparición se concentra en la apoteosis final, siempre resultan observables desde la perspectiva de la Redención humana, es decir, tratan de la Redención del género humano, con sus motivos ajenos (caída, pecado original, mal, bien, sacrificio redentor de Cristo....) tema que es inseparable en la teología católica de la institución del Sacramento de la Eucaristía, que re-presenta de forma incruenta el mismo sacrificio del Gólgota<sup>14</sup>.

Dans le drame eucharistique, l'exaltation du sacrement de l'Eucharistie est donc un motif idéologique central, mais pas forcément omniprésent dans l'ensemble de la pièce. Tout argument théâtral qui oriente la pièce sur le terrain de la rédemption et du salut s'inscrit forcément dans la lignée liturgique de la Fête-Dieu. Autrement dit, tous les drames eucharistiques évoquent, d'une façon ou d'une autre, le thème principal de la Rédemption des humains, sans que la question du Saint Sacrement n'occupe nécessairement une place importante dans la pièce.

Dès lors, le drame eucharistique englobe également des pièces qui dépassent largement le cadre de ce que la critique regroupe traditionnellement sous l'expression « *auto sacramental* ».

Comme nous l'avons expliqué plus haut, nous préférons généralement l'expression « drame eucharistique » à celle d'« *auto sacramental* », pour des raisons de dates essentiellement, mais aussi parce que les spécialistes du genre ont surtout tenté de définir l'*auto sacramental* à partir des pièces baroques,

---

<sup>14</sup> Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo xvii*, Madrid, Cátedra, 2008 [première édition 1995], p. 687.

forcément plus élaborées —tant au niveau du contenu que de la forme— que les modestes pièces de la Renaissance qui composeront notre *corpus*. Néanmoins, les tentatives de définition du genre sont riches d'enseignement pour nous aider à tracer les contours d'un ensemble de pièces qui constitue les prémices de *l'auto sacramental* baroque.

D'après les connaissances actuelles, les pièces les plus anciennes rédigées spécialement pour la Fête-Dieu datent de la fin du premier quart du xvi<sup>e</sup> siècle. Le *terminus a quo* pourrait être placé en 1521, lorsque fut rédigée une pièce anonyme (bien qu'attribuée par Cotarelo à Hernán López de Yanguas)<sup>15</sup>, que Fernando González Ollé<sup>16</sup> intitule *Farsa del Santísimo Sacramento*. Cette pièce qui figure dans notre *corpus* dramatise l'explication du mystère de l'Eucharistie au moyen du personnage allégorique de la Foi. C'est donc la première pièce datée explicitement relative au Saint Sacrement. Par son thème central, il s'agit d'un authentique drame eucharistique. En dehors de cette pièce, seule la dénommée *Farsa sacramental* d'Hernán López de Yanguas pourrait être antérieure. Datée de 1520 environ par la critique, il s'agit, en fait, d'une pièce d'une date incertaine dont on ne possède plus que quelques passages recopiés en son temps par Cotarelo, le volume qui la contenait ayant été perdu<sup>17</sup>. Là encore, les quelques passages conservés montrent qu'il s'agit clairement d'une pièce centrée sur le Saint Sacrement et sur la Fête-Dieu. Avant cette date, toutes les pièces conservées et jouées lors de la Fête-Dieu en Espagne n'abordent jamais les questions liées au Mystère de l'Eucharistie.

Entre l'établissement de la Bulle papale d'Urbain IV, en 1264, et l'émergence des premiers drames eucharistiques, il s'est donc écoulé une longue période de près de 250 ans, au cours de laquelle la Fête-Dieu a gagné en faste et somptuosité au point de devenir en Espagne la fête religieuse par antonomase,

---

<sup>15</sup> Voir Emilio Cotarelo, « El primer auto sacramental del teatro español y noticia de su autor: el bachiller Hernán López de Yanguas », *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 7 (1902), p. 251-272.

<sup>16</sup> Voir Fernando González Ollé, « La *Farsa del Santísimo Sacramento*, anónima, y su significación en el desarrollo del auto sacramental », *Revista de Literatura*, 35 (1969), p. 127-165.

<sup>17</sup> Voir Emilio Cotarelo, *op. cit.* Voir également, sur cette pièce : Fernando González Ollé (éd.), *Hernán López de Yanguas. Obras dramáticas*, Madrid, Espasa Calpe, 1967.

celle qui finira par supplanter par sa magnificence toutes les autres fêtes du calendrier liturgique.

Après l'apparition en Espagne des premières pièces que l'on identifie comme d'authentiques drames eucharistiques, les textes d'auteurs et les textes anonymes appartenant à ce genre se sont multipliés dans toute la péninsule Ibérique. Diego Sánchez de Badajoz, dramaturge important dans l'évolution et dans la codification du genre, n'écrira pas moins de dix pièces pour la Fête-Dieu, tandis que le valencien Joan Timoneda, dont Wardropper a dit qu'il était le « père de l'*auto sacramental* »<sup>18</sup>, publiera dans ses *Ternarios Sacramentales* et *Espirituales* plusieurs pièces qui montrent comment le genre a évolué et s'est même adapté, dans la région du Levant. D'autres auteurs plus ou moins connus, Juan de Pedraza, Sebastián de Horozco, Bartolomé Palau, Jaime Ferruz, le père Bonifacio, Juan López de Úbeda, ou Juan de Luque, laisseront des pièces qui marqueront avec plus ou moins de succès le genre eucharistique, apportant parfois des changements de premier ordre. Les pièces anonymes du *Códice de Autos Viejos*, celles du manuscrit de 1590 ou de certaines collections de collèges des Jésuites sont également des témoignages précieux qui nous renseignent sur tous les éléments de théâtralité venus enrichir le genre au fil du xvi<sup>e</sup> siècle.

Indiquons tout de suite que les pièces anonymes dont les dates étaient trop incertaines ont été écartées d'office de notre étude, car travailler sur l'évolution de la théâtralité supposait l'établissement d'un *corpus* textuel représentatif qui puisse être organisé chronologiquement avec le moins de doutes possibles. Du *Códice de Autos Viejos*, par exemple, nous n'aurons donc retenu que les pièces qui laissent penser qu'elles ont fait l'objet d'une refonte, par Joan Timoneda notamment, ce qui permet de les situer plus ou moins chronologiquement<sup>19</sup>.

Le drame eucharistique qui s'est répandu peu à peu dans toute la péninsule Ibérique s'est, de plus, chargé d'éléments identitaires qui ont facilité l'adhésion

---

<sup>18</sup> Bruce W. Wardropper, *op. cit.*, p. 245-246.

<sup>19</sup> Deux pièces du *Códice de Autos Viejos* ont peut-être fait l'objet d'une refonte par Joan Timoneda. Il s'agit de la *Farsa del sacramento de la fuente de San Juan* (n° LXXI), et de la *Farsa del sacramento llamada premática del pan* (n° LXXV), deux pièces que nous incluons, par conséquent, dans notre *corpus*. Par ailleurs, nous incluons également l'*Auto de Caín y Abel*, seule pièce du *Códice de Autos Viejos* attribuée avec certitude à Jaime Ferruz.

du public. Sans cette « adhésion », le drame eucharistique n'aurait pas pu s'adapter et prendre racine en divers endroits de la Péninsule. Mais dans sa phase d'aboutissement, avec Calderón, l'*auto sacramental* se caractérise par une sur-théâtralisation où tout est transformé en « effets spectaculaires », alors que les premières pièces se caractérisent plutôt par leur contenu dogmatique (relatif au Saint Sacrement), et leur visée catéchétique. Nos recherches consisteront donc à montrer comment on est passé d'un théâtre aux effets dramatiques balbutiants, un théâtre essentiellement de catéchèse, à un théâtre à la puissante spectacularité. Et c'est, bien sûr, par l'étude de la théâtralité que nous tenterons de mettre en lumière cette évolution à l'intérieur même du drame eucharistique.

Avant d'aborder l'étude de la théâtralité des drames eucharistiques, il sera nécessaire de recenser et de résumer les apports des travaux déjà réalisés, sur les pièces sacramentelles du xvi<sup>e</sup> siècle particulièrement. Peut-on parler de « naissance » de l'*auto sacramental*, quelles sont les thèses avancées pour expliquer l'apparition et la rapide expansion de ce genre singulier ? Les auteurs dramatiques eux-mêmes se sont-ils exprimés sur l'*auto sacramental* ?

Il nous faudra commencer par rappeler les caractéristiques formelles et dogmatiques de l'*auto sacramental* caldéronien, dans sa phase d'aboutissement, pour mieux comprendre comment a pu évoluer la théâtralité des pièces sacramentelles. Comme le drame eucharistique est un genre particulier à l'intérieur du théâtre religieux en général, qui l'a influencé en de multiples aspects, il sera bon également de retracer brièvement les grandes étapes de ce théâtre, sans oublier d'évoquer rapidement le devenir de l'*auto sacramental* après Calderón. Enfin, puisque la question de la terminologie a été soulevée précédemment, nous indiquerons les flottements caractéristiques du xvi<sup>e</sup> siècle dans le choix des mots pour dénommer les pièces étudiées, en essayant de voir ce que peut révéler la multitude de termes choisis par les auteurs.

Au xvi<sup>e</sup> siècle, le drame eucharistique se caractérise essentiellement par son aspect catéchétique, parce qu'il reflète le dogme en partant d'une source scripturaire, souvent biblique. Une partie importante de nos travaux, préalable et nécessaire à l'étude de la théâtralité, consistera donc à montrer en détail les

sources, principalement bibliques, internes à chaque texte de théâtre. Nous présenterons ainsi successivement toutes les pièces de notre *corpus*, en les replaçant si possible dans leur contexte et en élucidant au maximum toutes les sources dont elles s'inspirent, afin de mesurer plus exactement comment les auteurs ont mis en théâtre les arguments choisis.

Ceci ne sera, néanmoins, qu'un préalable à l'essentiel de nos recherches, c'est-à-dire l'étude des éléments de théâtralité du drame eucharistique du xvi<sup>e</sup> siècle. Si le contexte idéologique est un élément important qui a contribué à l'élaboration du drame eucharistique et du spectacle théâtral, nous porterons toutefois l'essentiel de notre attention sur les éléments mêmes de théâtralité contenus en matrice à l'intérieur du texte de théâtre (personnages, espaces, discours dramatiques, enchaînement des répliques de théâtre, présence et rôle de l'allégorie, etc.). Il ne suffit pas de voir quels sont les mécanismes qui structurent l'*auto sacramental* au moment de son apogée pour comprendre son évolution. Aussi tenterons-nous de repérer, à travers plus d'une trentaine de pièces représentatives qui s'échelonnent sur près d'un siècle, tous ces éléments de théâtralité qui ont permis au genre sacramental de se perfectionner afin de devenir un théâtre d'une brillante spectacularité.

L'on pourra peut-être nous reprocher d'avoir une vision trop étriquée, en nous focalisant sur une seule catégorie de pièces, à l'intérieur du théâtre religieux, sur un genre aux limites floues, de surcroît, et sur un nombre limité de pièces (les trente-deux pièces de notre *corpus* représentent un peu moins de la moitié des drames eucharistiques du xvi<sup>e</sup> siècle conservés aujourd'hui)<sup>20</sup>. Mais à la différence des travaux menés jusqu'à maintenant, nos recherches ne se limiteront pas à décrire les grands mécanismes de base comme on l'a fait pour les *autos sacramentales* baroques. Nous avons souhaité, au contraire, par une analyse minutieuse et, nous l'espérons, rigoureuse, décortiquer les textes de théâtre d'un nombre relativement restreint de pièces, afin de tirer les

---

<sup>20</sup> Dans la note qui suit l'introduction, nous expliquons les critères retenus pour la formation de notre *corpus*. Indiquons déjà que pour que nos pièces soient représentatives, nous avons varié au maximum les auteurs, les lieux et les dates de représentation, et écarté les pièces dont les dates de composition et/ou de représentation étaient trop approximatives.



conclusions les plus pertinentes possibles. Les résultats seront peut-être parfois décevants, voire insuffisants, mais nul doute que d'autres pierres viendront, par la suite, s'ajouter à notre ouvrage, tant il reste à faire dans le domaine de l'étude systématique des textes de théâtre religieux du xvi<sup>e</sup> siècle.

## Note préalable et liste des pièces figurant dans notre *corpus*

Il n'est guère possible d'étudier en détail, dans les limites d'un travail de thèse, la théâtralité de l'ensemble des drames eucharistiques du xvi<sup>e</sup> siècle. Pour cette raison, notre liste de pièces ne peut être exhaustive. Mais pour qu'elle soit suffisamment représentative, nous avons choisi d'inclure dans cette liste des textes qui permettent d'établir une chronologie, même si celle-ci s'avère parfois imparfaite. Il fallait donc que les pièces retenues soient datées ou, au moins, que l'on soit capable de les situer par rapport aux autres pièces du *corpus*. Pour cerner dans son ensemble l'évolution du drame eucharistique dans la péninsule Ibérique, nous regroupons dans le *corpus* étudié des textes de théâtre provenant de différentes régions d'Espagne (Estrémadure, Andalousie, Levant, Aragon, Tolède, etc.). L'influence de certains auteurs dans l'évolution du drame eucharistique a été également un argument décisif. Ainsi, il apparaît clairement que le dramaturge Diego Sánchez de Badajoz a joué un rôle important dans la codification du genre à ses débuts, raison pour laquelle nous incluons une dizaine de textes de son théâtre dans notre étude. Le valencien Joan Timoneda est un autre auteur qui par son travail de refonte a contribué, à une époque charnière —celle de la Contreréforme—, à l'évolution du genre et à son adaptation dans l'aire de langue valencienne. De la même manière, les pièces du *Códice* de 1590, quoique anonymes, sont un témoignage important de la formation de l'*auto sacramental* à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, ce pourquoi plusieurs pièces issues de ce manuscrit figurent dans nos travaux. En incluant dans notre liste une pièce de Lope de Vega, publiée en 1604 dans *El Peregrino en su patria*, mais écrite bien plus tôt, nous entreverrons le devenir de l'*auto sacramental* au xvii<sup>e</sup> siècle, même si les pièces du Phénix, et c'est d'autant plus vrai pour les premières, sont encore bien loin de la perfection de celles de Calderón. Si le *terminus a quo* de nos recherches est situé aux alentours des années 1520, comme nous l'avons établi en introduction, nous décidons, tout de même, d'inclure en tête de liste l'*Auto de San Martín* de Gil Vicente (1504). Bien qu'il ne s'agisse pas réellement d'un drame eucharistique, c'est malgré tout la première

pièce religieuse connue jouée lors du *Corpus Christi*. Dans son anthologie d'*autos sacramentales*, Eduardo González Pedroso ne manque d'ailleurs pas de la faire figurer en première position<sup>21</sup>. Même si l'intérêt de cette piécette très modeste reste mitigé pour notre étude, il est intéressant d'analyser sa théâtralité afin de saisir dans son ensemble l'évolution qui s'est opérée dans les pièces dramatiques jusqu'à l'émergence des premiers drames eucharistiques.

La liste de pièces figurant dans notre *corpus* s'établit donc ainsi, par ordre chronologique :

- 1- *L'Auto de San Martín*, de Gil Vicente (1504)
  - 2- *La Farsa sacramental*, d'Hernán López de Yanguas (vers 1520 ?)
  - 3- *La Farsa del Santísimo Sacramento*, anonyme (1521)
  - 4- *La Farsa del Molinero*
  - 5- *La Farsa del Herrero*
  - 6- *La Farsa del Colmenero*
  - 7- *La Farsa de Abraham*
  - 8- *La Farsa de Moysén*
  - 9- *La Farsa de Ysaac*
  - 10- *La Farsa del rey David*
  - 11- *La Farsa de la Yglesia*
  - 12- *La Farsa del Santísimo Sacramento*
  - 13- *L'Yntroito de Herradores*
- de Diego Sánchez de Badajoz  
(avant 1554)
- 14- *La Farsa llamada custodia del Hombre*, de Bartolomé Palau (vers 1547)
  - 15- *La Representación de la Parábola de San Mateo*, de Sebastián de Horozco (1548)
  - 16- *La Farsa llamada danza de la Muerte*, de Juan de Pedraza (1551)
  - 17- *L'Aucto de la oveja perdida*, de Joan Timoneda (1557 et 1569)
  - 18- *La Farsa del sacramento de la fuente de San Juan*, du *Códice de Autos Viejos* (avant 1570)

<sup>21</sup> Eduardo González Pedroso, *Autos sacramentales desde su origen hasta finales del siglo xvii*, Madrid, Atlas, 1952, p. 3.

- 19- *L'Aucto de la fuente de los siete sacramentos*, de Joan Timoneda (1570 ?)
- 20- *La Farsa del sacramento llamada premática del pan*, du *Códice de Autos Viejos* (1569 ?)
- 21- *L'Aucto de la Fee*, de Joan Timoneda (entre 1569 et 1575)
- 22- *La Obra llamada los desposorios de Christo*, de Joan Timoneda (entre 1572 et 1575)
- 23- *Le Misteri de l'Església Militant*, de Joan Timoneda (entre 1572 et 1575)
- 24- *L'Acto del Santíssimo Sacramento hecho en Andújar*, anonyme (1575)
- 25- *L'Auto de Caín y Abel* de Jaime Ferruz, (vers 1575 ?)
- 26- *Le Sacramento de la Eucaristía, tercera comedia y auto sacramental* (entre 1575 et 1590)
- 27- *La Comedia sexta y auto sacramental del Castillo de la Fee*, anonyme (entre 1575 et 1590)
- 28- *La Comedia octava y auto sacramental del Testamento de Christo*, anonyme (1582 ?)
- 29- *L'Auto sacramental y Comedia décima, delicado y muy subido de Buena y Sancta Doctrina*, anonyme (entre 1575 et 1590)
- 30- *L'Aucto de la Esposa en los Cantares*, de López de Úbeda (1579)
- 31- *L'Auto primero al Santíssimo Sacramento*, de Juan de Luque (fin du xvi<sup>e</sup> siècle)
- 32- *La Maya*, de Lope de Vega (1585 ? ; publiée en 1604)



*PREMIÈRE PARTIE*  
**PANORAMA DE LA GENÈSE DE L'AUTO**  
*SACRAMENTAL*



# 1 État de la question des diverses théories ou hypothèses formulées sur le « mythe » de la naissance de l'*auto sacramental* et sur l'évolution du drame religieux eucharistique

## 1.1 Le point de vue des auteurs eux-mêmes

### Des éléments de définition du genre, au XVI<sup>e</sup> siècle

Au XVI<sup>e</sup> siècle, les auteurs ne se sont eux-mêmes que très peu exprimés sur les motivations qui les auraient conduits à développer des drames de nature eucharistique. Néanmoins, lorsque l'auteur, anonyme, de ce que la critique a baptisé *Farsa del Santísimo Sacramento*, compose sa pièce en 1521, il nous livre, en même temps, une note en latin censée expliquer ce qui l'a poussé à écrire cette pièce destinée à la Fête-Dieu. Cette note qui apporte un rare éclairage sur les motivations de l'auteur révèle surtout qu'il s'agit d'une pièce de commande, passée à quelqu'un qui se présente comme un étudiant mettant à profit ses vacances universitaires pour rédiger le drame eucharistique en question. Au sujet de sa pièce, l'étudiant, qui s'improvise auteur, explique notamment :

[...] *Alta equidem et profunda materia est, non tamen a facultate quam auspicati sumus aliena. Sed non nostrum est nec operi simili congruens ejus profunditatem inquirere, nam non ea vis animo, sed solum modo aliquid ad mentis pietatem et devotionem excitandam erigendamque afferre, et id dumtaxat quod sanctorum priorum auctoritate comprobari posse credimus. Quamobrem carpenti non erimus si non ludicra et pastoribus digna fabulisque plena miscuerimus, quæ omissimus consulto, tum propter materiæ excellentiam, tum et quia arbusta humilesque myricas non omnes juvare cognoscimus*<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Voir Ricardo Arias (éd.), *Autos Sacramentales (El auto sacramental antes de Calderón)*, México, Editorial Porrúa, 1977, p. 15-16. Nous proposons la traduction suivante de cet extrait de la note en latin : « La matière (de la pièce) est en tout point sublime et profonde, mais non point étrangère à l'esprit qui nous protège. Nonobstant, il n'est point nécessaire que, dans une telle œuvre, l'on examine par le menu ses profondeurs, car je ne possède, en aucun cas, l'intelligence adéquate pour mener à bien semblable tâche ; mais, il nous suffit d'offrir quelque chose qui soit capable d'éveiller la piété et d'élever la dévotion de l'esprit, quelque chose qui n'aille pas plus loin que ce qui peut être corroboré par l'autorité des saints qui nous ont précédés. Aussi, ne pourra-t-on pas nous reprocher d'introduire dans la pièce des anecdotes et des détails vulgaires, propres aux personnages de berger, tout plein d'amusantes histoires, car nous les avons omis à dessein, autant pour l'excellence du sujet que nous traitons que parce que nous savons que tous les arbustes d'ornement ne s'avèrent pas profitables ».



L'auteur anonyme laisse d'abord entendre qu'il existe, à son époque, une tradition théâtrale qu'il juge inadéquate avec la matière sublime dont traite sa pièce. Il marque, donc, d'emblée une rupture entre son œuvre et les pièces préexistantes qui recourent à la traditionnelle figure théâtrale du Berger comique, sans que l'on sache exactement s'il parle, ici, de drames de nature eucharistique, ou simplement de pièces théâtrales comme ont pu en écrire Juan del Encina ou Lucas Fernández. À travers cette mise au point, l'auteur, qui se présente comme un novice en la matière, affiche surtout sa crainte d'associer le ridicule du personnage du Sot à un sujet aussi solennel que l'Eucharistie. Il présente sa pièce comme une œuvre de dévotion et pense que le comique pourrait nuire à la dévotion et à la piété qu'il espère susciter chez son public.

Cette réserve exprimée au sujet de ce qu'il est décent d'inclure dans une pièce détonne avec tout ce que l'on peut observer dans le théâtre religieux antérieur et dans les pièces eucharistiques immédiatement postérieures (comme dans les *Farsas* de Diego Sánchez de Badajoz). Mais un tel jugement n'a pas pu constituer un élément prépondérant dans l'orientation des drames eucharistiques à leur début, car il s'agit d'une note confidentielle dans un manuscrit. Toutefois, la « matière sublime » dont parle notre auteur peut être considérée comme le premier élément constitutif des drames eucharistiques. C'est bien ce qu'Alexander Parker identifia comme le thème, ou sujet, commun (el « *asunto* ») à tous les *autos sacramentales*<sup>23</sup>, qui, dans cette note explicative, est mis en exergue pour justifier le ton sérieux de l'œuvre. L'auteur juge donc nécessaire d'associer le ton exclusivement sérieux avec les drames eucharistiques, ce qui constitue l'originalité même de la note en latin accompagnant la pièce.

Il faudra attendre plusieurs décennies avant qu'un autre auteur, le valencien Joan Timoneda, vienne confirmer la même volonté de sérieux avec ses pièces eucharistiques. Lorsqu'il publie en 1575 ses deux *Ternarios Sacramentales* qu'il adresse à l'Archevêque Juan de Ribera, Timoneda y inclut une pièce, l'*Aucto de la*

---

<sup>23</sup> Alexander Parker, *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 46-47. Il s'agit de la traduction espagnole de l'ouvrage : *The Allegorical Drama of Calderón*, London and Oxford, The Dolphin B. Shop, 1943.

*Fuente de los Siete Sacramentos*, où, dès le prologue, il annonce le but qu'il poursuit :

Pues sé que no es menester  
convidar aquí a reyr,  
sino contemplar saber  
cómo Dios se da en comer  
para su gloria subir.  
Subamos el pensamiento  
en esta contemplación,  
no en risadas porque es viento;  
baste que el plazer contento  
esté en nuestro corazón. (v. 26-35)

À nouveau, après avoir désigné le thème de l'Eucharistie comme le sujet principal de l'œuvre, Timoneda semble définitivement proscrire le rire du répertoire religieux, parce que considéré totalement irrévérencieux et inadéquat au caractère dévot de la pièce.

À partir de ces deux exemples, très peu représentatifs parce qu'isolés, mais où les auteurs se sont exprimés clairement sur leurs intentions, il n'est pas possible de tirer des conclusions générales et applicables à l'ensemble des drames eucharistiques du xvi<sup>e</sup> siècle sur les raisons réelles qui auraient provoqué l'apparition du genre et sa spécificité. Deux idées majeures se dégagent, toutefois, pour nous aider à définir les drames eucharistiques : l'Eucharistie est d'abord le sujet central de ce genre de théâtre, et celui qui doit, ensuite, provoquer une réaction chez le spectateur, qu'il s'agisse de dévotion, de piété, de contemplation, ou de tout autre sentiment religieux. Quant à la question de la présence du comique dans les drames eucharistiques, il apparaît qu'elle semble avoir été posée nettement à diverses étapes de la formation du genre, sans que l'on puisse encore dire qu'il s'agisse d'un élément constitutif ou non constitutif des drames eucharistique du xvi<sup>e</sup> siècle, étant donné que les deux déclarations « contre » le comique citées précédemment ne sont elles-mêmes pas représentatives parce qu'isolées, comme nous l'avons précisé<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Nous reviendrons sur la question complexe du comique à l'intérieur des drames eucharistiques dans l'étude des éléments de théâtralité. Car seule l'étude de l'évolution des éléments comiques

## Des éléments de définition du genre, au XVII<sup>e</sup> siècle

C'est essentiellement au XVII<sup>e</sup> siècle, alors que l'*auto sacramental* connaissait un plein essor, que certains des auteurs majeurs de théâtre se sont exprimés pour définir plus précisément ce genre de théâtre. La consultation de ces différentes définitions données par les auteurs eux-mêmes, puis reprises par les spécialistes, est un préalable à notre approche, car l'on y trouvera réunis les différents points qui alimenteront notre recherche et nous permettront de comprendre pourquoi ce genre est apparu et s'est ainsi développé en Espagne.

La première définition de l'*auto sacramental* est contenue dans un passage d'une *Loa* de Lope de Vega, qu'Arellano<sup>25</sup> utilise pour montrer comment était perçu à cette époque l'*auto sacramental*.

Dans la *Loa entre un villano y una labradora* (1644), Lope de Vega qualifie les *autos sacramentales* de :

Comedias  
a honor y gloria del pan  
que tan devota celebra  
esta coronada villa:  
porque su alabanza sea  
confusión de la herejía  
y Gloria de la fe nuestra  
todas de historias divinas.

Lope évite d'abord soigneusement le terme traditionnel d'*auto* et utilise un terme générique, « *comedia* » étant probablement employé dans un sens large de pièce de théâtre. Mais, comme l'explique Arellano, le recours à ce terme a pu aussi être motivé par la volonté de montrer qu'au XVII<sup>e</sup> siècle « el carácter dramático ("comedias") » des *autos* « permitirá el trasvase de materiales artísticos de las comedias a los autos »<sup>26</sup> ; l'on sait, par exemple, que les meilleures *comedias* des grands dramaturges étaient souvent déclinées en *autos*

---

à l'intérieur du genre pourra nous éclairer sur l'importance, ou non, accordée par les auteurs à cet élément.

<sup>25</sup> Ignacio Arellano et J. Enrique Duarte, *op. cit.*, p. 16.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 16.

*sacramentales*. Lope de Vega confirme ensuite que la glorification de l'Eucharistie est le thème commun à tous les *autos sacramentales*, comme il l'était déjà à l'intérieur des drames eucharistiques de la Renaissance. La dévotion du public est un autre élément majeur souligné par Lope, et caractérise ici non seulement le spectacle théâtral, mais aussi la Fête-Dieu dans son ensemble, totalement axée sur l'exaltation du Saint Sacrement. Les deux derniers éléments introduits par le Phénix sont le caractère contre-réformiste, essentiellement antiprotestant, qu'il attribue à ce théâtre —et, par conséquent, la nécessaire défense de la foi catholique— ainsi que la caractérisation des arguments de ces pièces comme des « *historias divinas* ».

En insistant sur la vocation contre-réformiste de l'*auto sacramental* baroque, Lope de Vega souligne immédiatement l'aspect militant de ces textes et leur engagement idéologique ; il les distingue nettement d'une production tournée vers le divertissement. La réforme protestante qui culmine au xvi<sup>e</sup> siècle avec Luther<sup>27</sup>, et le Concile de Trente (1545-1563) issu des préoccupations contre-réformistes, ont engendré des bouleversements culturels et, en particulier, induit une orientation du théâtre religieux.

Lorsque Lope de Vega indique que l'argument des *autos sacramentales* est systématiquement tiré d'« *historias divinas* », Ignacio Arellano et José Enrique Duarte nuancent en précisant que :

[...] estos puntos no son todos de necesario cumplimiento: en el auto calderoniano, por ejemplo, los argumentos no estarán sacados de historias divinas solamente, sino que procederán de una variedad enorme de fuentes, entre ellas la mitología pagana<sup>28</sup>.

Certes, mais l'*auto* caldéronien est essentiellement postérieur à l'*auto* lopesque. Lorsque Lope de Vega définit l'*auto sacramental*, il n'a pas pour exemple les drames mythologiques, philosophiques et de circonstance de Calderón, lesquels, grâce à l'allégorie, permettent de multiplier les arguments

---

<sup>27</sup> Rappelons que c'est à l'époque où les 95 thèses de Martin Luther furent publiées (1517) et condamnées par la Sorbonne (1521), que parurent, en Espagne, les premiers drames eucharistiques connus.

<sup>28</sup> Ignacio Arellano et J. Enrique Duarte, *op. cit.*, p. 16.

des pièces, sans en changer le sujet principal : l'Eucharistie. Toute l'histoire de l'*auto sacramental*, aux xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles, jusqu'à Lope de Vega, c'est, effectivement, l'histoire de pièces qui mettent en scène des épisodes bibliques, ou des arguments, qui lorsqu'ils ne sont pas proprement bibliques, s'inspirent fortement des textes sacrés et de l'histoire du Christ. Traiter du Saint Sacrement dans les pièces eucharistiques entraîne presque toujours, d'une manière ou d'une autre, des allusions, implicites ou explicites, à la vie du Christ, à sa Passion et à la valeur rédemptrice de son sacrifice. Du coup, l'histoire traitée dans une pièce eucharistique, quel qu'en soit l'argument développé, est substantiellement une « *historia divina* », ou, à tout le moins, convoque-t-elle une « *historia divina* ».

Entre l'époque de Lope de Vega et celle de Calderón les conceptions changent et l'*auto sacramental* n'est donc plus perçu exactement de la même manière, non seulement d'un auteur à l'autre, mais aussi d'une période à l'autre.

Ainsi, dans la *Loa* pour *La segunda esposa*, Calderón de la Barca définit l'*auto sacramental* comme des :

Sermones  
puestos en versos, en idea  
representable cuestionones  
de la sacra Teología  
que no alcanzan mis razones  
a explicar ni comprender  
y el regocijo dispone  
en aplauso de este día.

En mettant en valeur les aspects catéchétiques et théologiques de ce théâtre, Calderón crée un lien entre l'*auto sacramental* théâtralement « spectaculaire » du xvii<sup>e</sup> siècle et les textes de théâtre des premiers drames eucharistiques, du xvi<sup>e</sup> siècle, dont la visée catéchétique est indiscutable. Non seulement l'auteur montre cette continuité, mais il fait du contenu théologique et dogmatique des *autos sacramentales* une caractéristique essentielle de ce genre de théâtre, qu'il inscrit clairement dans le cadre festif de la Fête-Dieu : « y el regocijo dispone / en aplauso de este día ».

Ces deux définitions de l'*auto sacramental* données par les deux plus grands dramaturges de l'Espagne baroque constituent les seuls témoignages littéraires connus sur la façon dont était perçu l'*auto sacramental* au moment de sa splendeur. Face à ces définitions données par les auteurs eux-mêmes, il est intéressant d'examiner également les définitions données par les premiers dictionnaires de langue castillane.

Covarrubias, dans son *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) explique au sujet du mot « *auto* » : « la representación que se haze de argumento sagrado, en la fiesta del *Corpus Christi*, y otras fiestas »<sup>29</sup>. Comme on le voit, Covarrubias n'établit pas de distinction entre les *autos sacramentales* et les *autos* religieux au sens large, comme les pièces dramatiques interprétées le jour de la Nativité, lors de la Semaine Sainte, ou à l'occasion des célébrations mariales. Mais il relève la nature sacrée des arguments sur lesquels les pièces se fondent.

Le *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) est un peu plus prolix que le *Tesoro* de Covarrubias sur la définition du terme « *auto* » :

Auto sacramental, u del Nacimiento. Cierta género de obras cómicas en verso, con figuras alegóricas, que se hacen en los theatros por la festividad del Corpus en obséquio y alabanza del Augusto Sacramento de la Eucaristía, por cuya razon se llaman sacramentales. No tienen la división de actos o jornadas como las Comédias, sino representación continuada sin intermedio, y lo mismo son los del Nacimiento. Viene del latino *Actus*, que significa lo mismo<sup>30</sup>.

Même si le Dictionnaire semble amalgamer les deux genres, *Autos sacramentales* et *Autos del Nacimiento*, il relie clairement l'*auto sacramental* à la célébration de la Fête-Dieu, et à la glorification de l'Eucharistie, expliquant ainsi l'origine de l'adjectif « sacramental » ajouté au terme « *auto* ». Le *D. A.* met aussi en évidence l'aspect allégorique de ce genre de pièces, du fait des personnages mêmes qui sont mis en scène.

---

<sup>29</sup> Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua castellana o Española*, Barcelona, Horta, 1943, p. 170.

<sup>30</sup> *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 2002, vol. 1, t. 1, p. 490. Dans la suite de notre étude nous adopterons le sigle « *D. A.* » pour désigner le *Diccionario de Autoridades*.

En résumé, ces différentes définitions sur le genre eucharistique, fussent-elles apportées par les auteurs eux-mêmes ou par les premiers dictionnaires en castillan, nous apprennent quatre choses essentielles sur la formation du genre aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. En premier lieu, le thème de l'Eucharistie est essentiel à l'intérieur de ce théâtre. En deuxième lieu, ce théâtre ne cessera pas d'être un théâtre dogmatique, ce qui ne veut pas dire, qu'au fil du temps, d'autres éléments spectaculaires ne sont pas venus prendre le pas sur le contenu théologique et dogmatique des pièces. En troisième lieu, ce furent des éléments extérieurs au théâtre, liés à l'esprit contre-réformiste, qui participèrent directement à la formation, ou à l'expansion du genre. En dernier lieu, la présence de l'allégorie à l'intérieur du drame eucharistique semble être un élément constitutif du genre.

Il ne s'agit évidemment pas de chercher à trouver dans ces différentes formulations une trace précise marquant la genèse de l'*auto sacramental*. Tout au plus, pouvons-nous découvrir quelques indications sur la perception que l'on avait de ce genre au Siècle d'Or. Ce n'est que bien plus tard que les critiques commenceront à formuler des hypothèses sur le « mythe » de la naissance de l'*auto sacramental*.

## 1.2 Les théories de la critique au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècles

### De Moratín père à Moratín fils

Le XVIII<sup>e</sup> siècle ne sera pas très favorable aux *autos sacramentales*, non seulement parce que le genre entame son déclin jusqu'à en arriver à l'interdiction de ce type de représentations (le 9 juin 1765)<sup>31</sup>, mais aussi parce que l'esthétique classique qui s'impose désormais dans la littérature entraîne un

---

<sup>31</sup> C'est Charles III, qui, par le moyen d'un Ordre Royal, décréta l'interdiction des *autos sacramentales* : « Teniendo presente S. M. que los autos sacramentales deben, con mayor rigor, prohibirse, por ser los teatros lugares muy impropios y los comediantes instrumentos muy indignos y desproporcionados para representar los Sagrados Misterios de que tratan, se ha servido S. M. de mandar prohibir absolutamente la representación de los autos sacramentales y renovar la prohibición de comedias de santos y de asuntos sagrados bajo título alguno ». Texte cité par Ignacio Arellano et J. Enrique Duarte, *op. cit.*, p. 161.

véritable mépris envers les *autos sacramentales*, considérés comme le comble de l'in vraisemblance, où les anachronismes se multiplient. La critique se désintéresse même de ce genre, qui disparaîtra complètement après son interdiction. Autant dire que si l'« acte de naissance » de l'*auto sacramental* est incertain et sujet à de nombreuses controverses, la critique moderne<sup>32</sup> s'accorde pour dire qu'après l'heure de gloire du genre, à l'époque de Calderón, l'interdiction de 1765 viendra mettre un terme presque définitif à l'*auto sacramental*.

Deux auteurs et critiques de théâtre illustrent, aux xviii<sup>e</sup> et xix<sup>e</sup> siècles, le mépris envers les *autos sacramentales*. Tout d'abord, Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780), se prévalant des préceptes néoclassiques, critiqua sévèrement le genre et la structure allégorique des *autos sacramentales*. Dans un texte cité par Wardropper, on lit notamment :

¿Es posible que hable la Primavera? ¿Ha oído usted en su vida una palabra al Apetito?

¿Sabe usted cómo es el metal de voz de la Rosa? [...] ¿Juzgará nadie posible que se junten a hablar personajes divinos y humanos de muy distintos siglos y diversas naciones, v. gr., la Trinidad Suprema, el demonio, San Pablo, Adán, San Agustín, Jeremías y otros tales, cometiendo horribles anacronismos?<sup>33</sup>

Les invraisemblances engendrées par l'allégorie, les anachronismes propres au théâtre de la Renaissance et du xvii<sup>e</sup> siècle, sont, on le voit, autant d'éléments incompatibles avec la nouvelle esthétique littéraire.

Dans la parfaite lignée de son père, Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) ne fut pas plus tendre avec le théâtre religieux. Un texte de Leandro de Moratín, cité par Mario Hernández est tout aussi révélateur sur la question :

Entre los desaciertos del teatro, no era menor la representación de los autos sacramentales. El ángel Gabriel anunciaba a la Virgen (papel que desempeñaba la célebre Mariquita Ladvenant) la encarnación del Verbo, y al responder, traducidas en buenos versos castellanos, las palabras del Evangelio [...] los apóstrofes hediondos

---

<sup>32</sup> Voir notamment Mario Hernández, « La polémica de los autos sacramentales en el siglo xviii. La ilustración frente al Barroco », *Revista de Literatura*, 42 (1980), p. 185-200. Voir aussi Ignacio Arellano et J. Enrique Duarte, *op. cit.*, p. 161-162.

<sup>33</sup> Bruce W. Wardropper, *op. cit.*, p. 19.



del patio y las barandillas dirigidos a la cómica interrumpían el espectáculo con irreligiosa y sacrílega algazara<sup>34</sup>.

Cette problématique soulevée par Leandro de Moratín n'est pourtant pas nouvelle au XVIII<sup>e</sup> siècle, puisque déjà à la Renaissance, les voix étaient nombreuses à s'élever pour critiquer l'aspect jugé irrévérencieux des représentations sur scène d'épisodes sacrés auxquels venaient se mêler des éléments profanes<sup>35</sup>. La question de la licéité du théâtre religieux refait donc surface au XVIII<sup>e</sup> avec encore plus de vigueur et de virulence qu'à la Renaissance afin de condamner définitivement les pièces religieuses.

Leandro Fernández de Moratín nous a légué un essai sur l'origine du théâtre en Espagne. Inédit de son vivant, l'essai et l'anthologie de théâtre qui l'accompagne seront publiés par l'*Academia de la Historia* en 1830-1831. Sur l'origine même des drames eucharistiques, l'auteur adopte une position à la fois outrancière et pittoresque :

Las fiestas eclesiásticas fueron en efecto las que dieron ocasión a nuestros primeros ensayos en el arte escénica: los individuos de los cabildos fueron nuestros primeros actores, el ejemplo de Roma autorizaba este uso, y el objeto religioso que le motivó disipaba toda sospecha de profanación escandalosa. En aquellas farsas se representaban varias acciones tomadas del antiguo y nuevo Testamento, y no pocas también de los evangelios apócrifos. La festividad establecida por Urbano IV en honor de la sacrosanta Eucaristía se extendió a toda la cristiandad reinando en Castilla Alfonso X, y esto dio motivo a otras composiciones teatrales, en que empezaron a introducirse figuras fantásticas, mezclándose con repugnante unión la alegoría y la historia.

La escasez de documentos no permite dar una idea más individual de aquel teatro; pero resumiendo cuanto puede colegirse de los datos que existen relativos a este propósito, parece seguro que el arte dramático empezó en España durante el siglo XI, que se aplicó exclusivamente a solemnizar las festividades de la Iglesia y los misterios de la religión; que las piezas se escribían en castellano y en verso; que se representaban en las catedrales, adornadas con la música de sus coros; y que los actores eran clérigos, como también los poetas que las componían<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Voir Mario Hernández, art. cit., p. 185-200.

<sup>35</sup> Voir notamment Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.

<sup>36</sup> Leandro Fernández de Moratín, *Orígenes del teatro español*, Buenos Aires, Editorial Schapire, 1946, p. 22. Cette œuvre de Moratín est consultable en version numérique sur le lien suivant : < <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/89141735433492706865679/index.htm> > (lien consulté le 07/06/2010).

Les hypothèses formulées par Moratín sur les origines de l'*auto sacramental*, alors qu'il reconnaît manquer de documents pour confirmer ses théories, sont très approximatives, peu scientifiques et, finalement, très influencées par sa vision négative du théâtre religieux. En considérant l'union de l'allégorie et de l'histoire, à l'intérieur de ces pièces, comme quelque chose de « répugnant », il affiche on ne peut plus clairement tout l'intérêt qu'il devait porter à ce genre de théâtre. Dès lors, ses hypothèses, déjà fragiles, sur l'histoire du théâtre religieux, perdent définitivement toute autorité.

Ce n'est qu'à partir de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle que la critique commencera à s'intéresser sérieusement à l'histoire de l'*auto sacramental* et à porter sur le genre sacramentel un nouveau regard plus objectif que ne le firent en leur temps Nicolás et Leandro Fernández de Moratín.

#### La première anthologie moderne d'*autos sacramentales* de González Pedroso

En 1865, à l'occasion de l'édition d'une collection de 96 pièces eucharistiques, González Pedroso, premier critique sérieux à travailler exclusivement sur les *autos sacramentales*, situe implicitement leur origine au début du XVI<sup>e</sup> siècle en choisissant de publier, au début de son anthologie, l'*Auto de San Martín* de Gil Vicente, une pièce représentée à l'occasion de la Fête-Dieu de Lisbonne en 1504, mais qui ne fait pas allusion au Saint Sacrement<sup>37</sup>. Plus intéressant encore, dans l'introduction qui précède cette collection d'*autos sacramentales*, González Pedroso base sa définition du genre sacramentel presque exclusivement sur le « fait historique ». Il commence par définir l'*auto sacramental* ainsi :

Dramas sagrados en un acto, que tienen por objeto elogiar las excelencias del sacramento de la Eucaristía, o de los cuales consta, por lo menos, que se representaron en la festividad del Corpus<sup>38</sup>.

Toutefois, le critique espagnol semble conscient de l'héritage formel recueilli par ce genre, et il pense qu'au Moyen Âge, il dut y avoir une abondance de

---

<sup>37</sup> Eduardo González Pedroso, *op. cit.*

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. VIII.

*villancicos sacramentales* qui auraient constitué, avec les nombreux *cancioneros* connus, qui renferment des compositions eucharistiques, l'état embryonnaire des futurs *autos sacramentales*. Selon le chercheur :

[...] es lo más natural pensar que composiciones escénicas, dirigidas a despertar sentimientos de veneración y amor al misterio de la Eucaristía, no existieron sino en cortísimo número y de imperfecta manera hasta comenzado el siglo XIV. A haber sido conocidas antes, o alcanzado gran aceptación, no dejaríamos de hallar alguna muestra de su género entre dramas sacros de Juan del Encina, Gil Vicente y Lucas Fernández, fundadores de nuestro teatro. Mas ya que no otra cosa, se puede suponer rectamente que, precediendo también esta vez el canto a la declamación, hubo en las fiestas del Corpus, durante la edad media, abundancia de villancicos sacramentales, cuales cantados por una sola voz, cuales en diálogo, cuales a coro; pues sobre que así parece que lo indica la gradación comúnmente observada en el desarrollo de estos espectáculos, débese advertir muy en particular que la admirable dádiva de un Dios sacramentado, primero está brindando el entusiasmo lírico, que no a la imitación escénica. Ni faltan en nuestros antiguos *cancioneros* breves composiciones eucarísticas, cuya forma revela que tenían inveterado arraigado en el corazón y las costumbres del pueblo; [...]<sup>39</sup>.

Deux idées majeures se dégagent des propos de González Pedroso : puisque les Pères du théâtre espagnol, comme Juan del Encina, Gil Vicente et Lucas Fernández, n'ont jamais écrit de drames eucharistiques, alors même qu'ils écrivaient des pièces pour d'autres festivités religieuses, c'est que le genre ne s'était peut-être pas encore développé suffisamment en Espagne à cette époque ; enfin, la gestation de certains aspects formels aurait précédé la « naissance » opérationnelle de l'*auto sacramental*.

Du coup, une étape décisive dans l'évolution du genre, bien que, visiblement, encore à un stade très embryonnaire, est située par González Pedroso au milieu du xv<sup>e</sup> siècle, lorsque le Marqués de Villena « imaginó [...] personificar las cuatro virtudes, Justicia, Paz, Verdad y Misericordia para recibir públicamente al rey don Fernando », et qu'il n'aurait eu besoin pour ce faire que de s'inspirer du « salmo de David que dice : MISERICORDIA et VERITAS *obviaverunt sibi* ; JUSTITIA, et PAX *osculatae sunt* »<sup>40</sup>. Quoique les observations de González Pedroso ne manquent pas d'intérêt, l'on peut s'interroger sur le lien réel entre ces manifestations allégoriques au xv<sup>e</sup> siècle, très courantes dans la littérature du Moyen Âge, et

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. xv.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. xiv.

l'aspect très modeste, et en aucun cas allégorique, de la pièce que le critique place au début de son anthologie, *l'Auto de San Martín* de Gil Vicente. González Pedroso retient finalement des critères très large pour son anthologie, puisque les pièces en un acte qu'il propose ont, soit un sujet directement sacramentel, donc lié à l'Eucharistie, soit été représentées le jour de la Fête-Dieu.

Une autre étape décisive dans l'évolution du genre correspond, selon González Pedroso, à l'éclosion de l'hérésie protestante au xvi<sup>e</sup> siècle. Le critique observe qu'« avant que ne survienne la question de l'hérésie protestante, les drames du *Corpus* n'ont été que très rarement sacramentels », c'est-à-dire relatifs au Saint Sacrement de l'Eucharistie<sup>41</sup>. Selon Pedroso, le drame eucharistique serait surtout devenu une sorte d'arme antihérétique servant à s'opposer aux doctrines réformistes de Luther, et servant aussi à affirmer la doctrine catholique, ce qui rejoint la définition du genre donnée par Lope de Vega. Cette hypothèse sera abondamment reprise par la critique postérieure, mais aussi parfois remise en question.

En résumé, González Pedroso établit d'emblée une différence entre la formation de ce genre, liée à des circonstances historiques, et la gestation d'éléments formels hérités de la littérature médiévale. D'une certaine manière, *l'auto sacramental* serait un genre qui reflète les préoccupations religieuses et sociales d'une époque, ou comme le dit Ignacio Arellano : « un género, si se nos permite la expresión, de literatura comprometida »<sup>42</sup>. Arellano coïncide avec Pedroso sur la destination de *l'auto sacramental* comme instrument servant à lutter contre le protestantisme et à redonner du lustre à la fête de l'Eucharistie, un sacrement dédaigné par les protestants.

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. xx. González Pedroso observe que « en 1504 encomienda una reina al más ilustre poeta de su nación que escriba para la festividad del santísimo Sacramento, y da por único resultado este precepto un diálogo sobre el tema de San Martín y el pobre, sin enlace alguno, próximo ni remoto, con la Institución de la Eucaristía. ¿Cómo no ver confirmado con tan significativo hecho que ninguna o rara vez fueron sacramentales los dramas del Corpus hasta que sobrevino la herejía protestante? ».

<sup>42</sup> Ignacio Arellano y J. Enrique Duarte, *op. cit.*, 2003, p. 22.

C'est après les premiers travaux de González Pedroso, et surtout à partir du xx<sup>e</sup> siècle, que la critique moderne commencera à s'intéresser plus systématiquement à l'*auto sacramental*.

### 1.3 Les travaux les plus récents

#### La thèse de l'*auto sacramental* comme arme antihérétique

L'idée selon laquelle l'*auto sacramental* serait apparu en tant qu'arme antihérétique, et principalement antiprotestante, a souvent été reprise après González Pedroso.

Dans une série d'articles publiés en 1903, dans la revue *Razón y Fe*, José María Aicardo va se consacrer à l'étude des *autos* antérieurs à Lope de Vega, mais en se concentrant presque exclusivement sur la *Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI (Códice de Autos Viejos)*, que venait de publier l'hispaniste français Léo Rouanet (en 1901)<sup>43</sup>. Après avoir traité de l'importance scientifique des *autos* antérieurs à Lope de Vega, il décrit le caractère théologique de différentes pièces dont la matière n'est pas franchement eucharistique. Ceux qu'il considère comme proprement eucharistiques (28 sur les 96 du CAV) sont, selon lui, plutôt antiprotestants et riches au niveau de la variété des arguments dont ils s'inspirent et de l'allégorie qu'ils développent. Aicardo s'inscrit d'ailleurs directement dans la lignée de Pedroso en le citant, afin de défendre l'hypothèse selon laquelle les drames eucharistiques sont, avant tout, antihérétiques. Il ajoute pour résumer la variété des arguments traités par les pièces eucharistiques :

Unas veces pretende el poeta celebrar los efectos maravillosos que produce el manjar sacramental, otras la necesarias disposiciones para recibirlo, cuándo inculcar

---

<sup>43</sup> Les articles, cinq au total, que publia en 1903 J. M. Aicardo, sont totalement axés sur l'importance que revêt le *Códice de Autos Viejos* dans l'histoire du genre, par rapport aux *autos* de Lope et de Calderón. Voir J. M. Aicardo, « Autos anteriores a Lope de Vega », *Razón y Fe*, 5 (1903), p. 312-326 ; 6 (1903), p. 20-33, p. 201-214, p. 446-458 ; 7 (1903), p. 163-176. À propos du *Códice de Autos Viejos*, voir Léo Rouanet (éd.), *Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI*, Mâcon, Protat Hermanos, 1901, 4 vols. Dans la suite de notre travail nous utiliserons le sigle CAV pour nous référer au *Códice de Autos Viejos*.

y robustecer la fe en este misterio, cuándo rebatir las falsas objeciones de los herejes, ya apercebir á los católicos contra los falaces novadores, ya entusiasmarlos con las alabanzas de este Sacramento, corona y complemento de la Redención. [...] Y si de estos autos venimos á aquellos en que se rebate y conculca la herejía, ¡qué diversidad de personajes! La Iglesia, la Fe, la Esperanza, la Novedad, el Mundo, etc. [...] <sup>44</sup>.

Le drame eucharistique serait non seulement très combatif contre l'hérésie, mais aussi un condensé d'éléments défendant l'orthodoxie catholique. Qui plus est, en comparant, dans ses articles, les pièces du CAV avec les futurs *autos* lopesques et caldéroniens, Aicardo expose la théorie du perfectionnement de l'*auto sacramental* entre le xvi<sup>e</sup> et le xvii<sup>e</sup> siècles.

Dans la lignée d'Aicardo, le chercheur espagnol González Ruiz va lui aussi s'intéresser de près à l'histoire des *autos sacramentales*.

Dans l'introduction à son anthologie d'*autos sacramentales* (1946), Nicolás González Ruiz n'a pas manqué non plus de s'interroger sur l'origine du genre eucharistique. Après avoir exposé les thèses de ses prédécesseurs, il propose de limiter la période sur laquelle se serait développé l'*auto sacramental* :

No podemos hablar propiamente de auto sacramentales antes del siglo xvi, ni merece la pena de hablar después del siglo xvii. Estos son los períodos que señalan la evolución del auto sacramental desde los primeros tanteos hasta la decadencia irremediable, casi necesaria, después de la plenitud esplendorosa, imposible de superar, alcanzada con Calderón. No hay inconveniente en aceptar la fecha de 1504 [date où fut joué l'*Auto* de San Martín de Gil Vicente], por la necesidad de límites precisos que tienen las demarcaciones históricas, como la del nacimiento del auto sacramental, aunque hartó se entiende que estas cosas no nacen de pronto ni existen un día sin haber existido en absoluto el día anterior <sup>45</sup>.

González Ruiz coïncide donc avec González Pedroso sur les limites du genre, du point de vue de ses différentes étapes d'évolution, tout du moins. Après en avoir posé les limites, González Ruiz note la singularité du genre en Espagne, par rapport aux autres pays européens, où le théâtre religieux avait, à partir de la Renaissance, entamé sa période de décadence. Cette singularité, González Ruiz

---

<sup>44</sup> J. M. Aicardo, *art. cit.*, p. 208-209.

<sup>45</sup> Nicolás González Ruiz (éd.), *Piezas Maestras del Teatro Teológico Español, 1. Autos sacramentales*, Madrid, 1946, p. xv.

l'explique par la lutte antiluthérienne de l'Espagne, à la différence de la plupart des autres pays d'Europe :

España, que ha rechazado al luteranismo y lo combate en los campos de batalla, se levanta contra él formidablemente en la escena. La trinchera del gran combate que capitanea San Ignacio de Loyola, la defienden Lope y Calderón. El auge del auto sacramental es una faceta brillantísima de la lucha española contra la herejía protestante. Es una forma literaria y artística de la más rotunda afirmación católica<sup>46</sup>.

Le développement de l'*auto sacramental* et la survivance du théâtre religieux en Espagne, à la Renaissance, puis au xvii<sup>e</sup> siècle, seraient une conséquence directe du rejet du protestantisme en Espagne. Cette hypothèse expliquerait aussi, selon González Ruiz, pourquoi le genre n'est apparu et ne s'est développé particulièrement qu'en Espagne. Pourtant, en France, la lutte contre le protestantisme fut l'une des plus acharnées de toute l'Europe de l'époque, comme en témoigne notamment la nuit de la Saint Barthélémy (août 1572). Mais, en France, le théâtre eucharistique n'a jamais pris racine, ni n'a jamais été loué. L'on peut se demander, par conséquent, jusqu'à quel point cette singularité espagnole que constitue l'*auto sacramental* s'explique essentiellement par une volonté de lutte antiluthérienne, comme le pense González Ruiz.

Au milieu du xx<sup>e</sup> siècle, la première étude vraiment complète sur l'évolution du théâtre religieux au Siècle d'Or est, sans doute, la thèse de Wardropper (1953)<sup>47</sup>. Dans ses travaux, le chercheur analyse l'histoire des spectacles religieux (particulièrement en relation avec le thème de l'Eucharistie), le symbolisme des processions de la Fête-Dieu, les questions de la mise en scène des spectacles théâtraux, la nature du public venu y assister, le développement de l'allégorie dans les pièces religieuses, ainsi que les acteurs et les réglementations concernant la Fête-Dieu principalement. Mais pour le chercheur, les origines du drame eucharistique sont multiples : aux origines médiévales, avec l'influence de l'*Officium Pastorum* notamment, il faut ajouter le rôle joué par Juan del Encina qui aurait introduit dans les pièces religieuses le *villancico* final, un bref morceau

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.xvii-xviii.

<sup>47</sup> Bruce W. Wardropper, *op. cit.*

poétique et musical qui renfermerait l'intention du drame. Diego Sánchez de Badajoz différerait de ses prédécesseurs, et particulièrement de Juan del Encina, quant à la structure de ses pièces, la scénographie qu'il développe, la versification qu'il utilise et la convention pastorale dont sont empreintes la plupart de ses *farsas*<sup>48</sup>. Mais, le point crucial dans l'évolution du drame eucharistique serait, comme pour González Pedroso, et Aicardo, la période du Concile de Trente qui aurait mené le genre sur le chemin de la gravité et du sérieux. Pour Wardropper, c'est toute une ambiance de lutte antihérétique qui aurait imprégné la société jusque dans ses manifestations artistiques et, bien sûr, littéraires :

Los decretos del Concilio de Trento, las actividades del Santo Oficio, la campaña antiherética de la compañía de Jesús, todos estos motivos habían inculcado en el pueblo español un sentido de la urgencia de la lucha contra el protestantismo. El Corpus Christi llegó a ser el día de la movilización para esa lucha, y los autos el tambor que atraía a los reclutas. La Herejía era a veces una figura de perfil satánico en los autos. Los españoles ya sabían el papel predominante que habían de desempeñar en la campaña contra el luteranismo; los autos confirman y robustecían esta convicción<sup>49</sup>.

Le principal représentant de cette étape serait le valencien Joan Timoneda, que Wardropper considère non seulement comme le « padre del auto sacramental », mais comme celui qui serait le « puente enmarañado de las farsas sacramentales con el parque cultivado de los autos precalderonianos »<sup>50</sup>. Même si Wardropper reconnaît fort justement dans ses travaux qu'il n'existe pas de d'« acte de naissance » de l'*auto sacramental*, nous remarquons que cette question obsédante chez les spécialistes se traduit ici par un usage immodéré des métaphores, ce qui révèle surtout l'embarras du chercheur face à ces questions de l'origine de l'*auto sacramental*.

L'aspect typiquement contre-réformiste du genre sacramental a été également mis en relief, après Wardropper, par un autre spécialiste.

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 187-188.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 246-247, p. 272-273.



Ángel Valbuena Prat défendit en effet, en son temps, la même thèse que ses prédécesseurs. D'après lui, le genre allégorique se serait formé lentement dans les premières *farsas sacramentales* du XVI<sup>e</sup> siècle ; puis, pour expliquer l'émergence de l'*auto* eucharistique, il note la chose suivante :

[...] es lo más probable que la defensa del dogma de la transubstanciación corra paralela a la reacción muy principalmente española contra la posición protestante atenuando o negando el dogma de la presencia real<sup>51</sup>.

Le critique espagnol ajoute également que c'est parce que l'*auto* s'est spécialisé dans la défense du thème de la transsubstantiation qu'il a particulièrement été représenté le jour de la Fête-Dieu. Puisque la question dogmatique de la transsubstantiation a été fortement réaffirmée lors du Concile de Trente, l'*auto sacramental* serait donc étroitement lié à cet épisode religieux, comme le pense également Wardropper.

Face à ces premières hypothèses qui partagent toutes la même analyse sur l'origine des *autos sacramentales* et sur leur nature, plusieurs spécialistes du genre ont émis de sérieux doutes sur l'influence réelle de la question luthérienne dans l'apparition et dans l'évolution du genre.

#### La thèse antiprotestante controversée

Marcel Bataillon, dans un article célèbre (1940)<sup>52</sup>, a tenté à son tour d'expliquer l'origine de l'*auto sacramental*, en réfutant la thèse défendue par les chercheurs cités précédemment. Avant même que Nicolás González Ruiz s'interroge sur les raisons de la singularité du genre eucharistique en Espagne, Marcel Bataillon, avait fait de cette question le point de départ de son analyse :

---

<sup>51</sup> Ángel Valbuena Prat, *Historia del teatro español*, 1956, p. 14. Voir aussi Ángel Valbuena Prat, « Los autos sacramentales de Calderón: clasificación y análisis », *Revue Hispanique*, 61 (1924), p. 1-302.

<sup>52</sup> Voir Marcel Bataillon, « Essai d'explication de l'"auto sacramental" », *Bulletin Hispanique*, 42 (1940), p. 193-212.

[...] la question capitale, qui est de savoir pourquoi s'est manifesté en Espagne et non ailleurs, au temps de Charles-Quint et non avant, le besoin d'adapter les spectacles de la Fête-Dieu à l'illustration du mystère de l'Eucharistie<sup>53</sup>.

L'hispaniste français remarque ensuite que les célébrations de la Fête-Dieu connaissaient déjà une somptuosité jamais démentie dans certaines parties de l'Espagne (dans la région de Valencia notamment), bien avant que ne surgissent les questions de la Réforme, puis de la Contre-Réforme, au XVI<sup>e</sup> siècle. Il ne pense donc pas que ces festivités aient connu un nouvel éclat en Espagne après l'apparition de la question protestante en Europe, et que le théâtre religieux, le genre eucharistique en particulier, soit le produit de la Contre-Réforme. Par contre, Marcel Bataillon relève que les *farsas* du curé de Talavera la Real, Diego Sánchez de Badajoz, ont joué un rôle décisif dans l'apparition du genre, mais non pas en tant que réponse au luthéranisme. Il explique :

Si ce théâtre n'est pas un théâtre de *Contre-Réforme* au sens étroit (antiprotestant) du mot, de quelle tendance peut s'inspirer son innovation [celle de Diego Sánchez de Badajoz], destinée à un immense avenir en Espagne ? Notre réponse à cette question est si simple, si près de la chose, qu'elle pourra paraître évidente. Mais peut-être s'étonnera-t-on aussi qu'elle n'ait pas été formulée. En deux mots, la naissance d'un théâtre eucharistique destiné à la Fête-Dieu nous semble être non un fait de *Contre-Réforme*, mais un fait de *Réforme catholique*. Elle met en lumière la volonté d'épuration et de culture religieuses qui animait alors l'élite du clergé, particulièrement en Espagne : volonté de ramener les cérémonies catholiques à l'esprit dans lequel elles avaient été instituées, volonté de donner aux fidèles une instruction religieuse qui les fît aller au-delà de la foi du charbonnier, qui leur fît sentir, sinon comprendre, les mystères fondamentaux de leur religion<sup>54</sup>.

La personne qui illustre le mieux, pour Bataillon, cette volonté réformatrice de l'Église catholique, serait le célèbre Docteur Navarrais, Martín de Azpilcueta (1492-1586), qui prônait l'épuration des processions de la Fête-Dieu. Pour Azpilcueta, la question n'était pas de supprimer les processions comme le firent les luthériens, mais au moins d'en supprimer les abus et les « inventions offensantes et païennes » qui faisaient perdre toute la dignité et solennité à la fête religieuse. Quoique Martín de Azpilcueta se soit très peu exprimé sur les

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 198.

pièces religieuses représentées lors de la Fête-Dieu, auxquelles il interdit l'entrée des églises, Marcel Bataillon pense qu'il est possible que ces pièces « aient paru utilisables à des réformateurs animés des mêmes intentions que lui. Il s'agissait d'inculquer au peuple le respect du Saint Sacrement »<sup>55</sup>. On peut, toutefois, se demander jusqu'à quel point Diego Sánchez de Badajoz entre dans la logique décrite par Bataillon. Car si l'auteur d'Estrémadure semble effectivement avoir joué un rôle décisif dans l'apparition et dans la formation du genre, si son théâtre est essentiellement un théâtre de catéchèse, et si ses pièces de nature eucharistique tentent effectivement d'inculquer le respect du Saint Sacrement, son théâtre où abondent les personnages de Sots comiques, ainsi que les situations burlesques, ne semblent pas tout à fait correspondre aux canons établis par les réformateurs de l'Église, tel qu'Azpilcueta.

En résumé, Marcel Bataillon est d'avis que l'*auto sacramental* n'est pas né en tant qu'arme antiprotestante, mais consécutivement à la volonté de réformer l'Église catholique, avant même ce qu'il est convenu d'appeler la Contreréforme. Pour expliquer l'expansion du genre à partir du milieu du xvi<sup>e</sup> siècle et la multiplication des pièces jouées, il pense que l'*auto sacramental* s'est développé en suivant le sort du théâtre profane, dans un environnement où le théâtre devenait l'affaire de professionnels, comme l'indique la multiplication croissante de troupes de théâtre.

Deux décennies après les réflexions de Bataillon sur la formation de l'*auto sacramental*, un autre chercheur réfuta également la thèse antiprotestante en avançant une nouvelle on ne peut plus originale, bien que confuse.

Jean-louis Flecniakoska qui nous livre sa thèse en 1961 fait porter ses recherches sur l'*auto* religieux pré-caldéronien, non seulement l'*auto* eucharistique (*sacramental*), mais aussi l'*auto* marial, hagiographique ou *navideño*, qu'il préfère ne pas séparer, si l'on veut comprendre, selon lui, la formation du genre<sup>56</sup>. Il fixe la date de 1550 comme le *terminus a quo* de son analyse ; quant au *terminus ad quem*, il correspond à la mort de Lope de Vega

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>56</sup> Jean-Louis Flecniakoska, *op. cit.*

(1635), qui coïncide aussi avec la fin de la production des *autos* de Mira de Amescua et de Tirso de Molina. Son souci est surtout de ne pas commencer par Calderón, qui représente la conclusion de l'*auto sacramental*, et qui a déjà fait l'objet de nombreuses études ; mais, sans remonter à la poésie dévote du Moyen Âge et à l'embryonnaire *Auto de los Reyes Magos* (xii<sup>e</sup> siècle), il choisit d'étudier la structure de l'*auto*, les conflits et les ressorts, les thèmes, les personnages, l'allégorie et ses mécanismes, la métrique, l'emploi des chants et des feintes, pour nous livrer ses conclusions sur la formation de l'*auto* religieux. Les résultats de son analyse tentent de montrer que l'on serait passé, progressivement, de l'églogue ou du *paso* religieux (fin du xv<sup>e</sup> siècle) à l'*auto sacramental* caldéronien. Pour expliquer cette transformation lente, Jean-Louis Fleckiakoska réfute certaines thèses avancées par ses prédécesseurs et en avance d'autres qui ne manquent pas d'intérêt, même si à notre avis elles laissent des questions sans réponses et en soulèvent d'autres. Dans les grandes lignes, il constate que la ferveur des espagnols, un peuple très catholique, pour les fêtes religieuses et spécialement pour le Saint Sacrement, est bien antérieure à la « naissance » de l'*auto sacramental*, ce qu'avait déjà souligné, avant lui, Marcel Bataillon. L'*auto* religieux, et plus particulièrement l'*auto* eucharistique, ne seraient donc pas une expression de la Contre-réforme, qui prêchait davantage le dépouillement, lui-même encouragé avec véhémence par les protestants qui avait supprimé purement et simplement les processions de la Fête-Dieu. La représentation théâtrale de la vie des Saints, de la Vierge, et des mystères du Saint Sacrement, le clinquant de la mise en scène ou encore les représentations par l'image seraient à l'opposé de l'esprit contre-réformiste du milieu du xvi<sup>e</sup> siècle. Jean-Louis Fleckiakoska conclut :

L'*auto* n'est pas contre-réformiste : il est anti-réformiste, ce qui n'est pas du tout la même chose. C'est un théâtre conservateur : il défend le théâtre religieux contre toute atteinte extérieure. C'est dans un souci de maintenir intégralement l'essentiel et l'accessoire de la religion romaine qu'on peut trouver une raison d'être de notre théâtre<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 441-442.

Pour Flecnikoska, c'est parce que la Réforme protestante n'a pas suffisamment pénétré en Espagne que l'*auto* a pu s'y développer, et non l'inverse. L'*auto* serait, par conséquent, totalement opposé à l'esprit de la Réforme protestante. Mais nous pensons que l'expression « anti-réformiste » exprime de façon ambiguë la pensée de Flecnikoska. Ce que veut dire le chercheur par cette formulation, c'est que l'*auto sacramental* est le contraire de l'esthétique réformiste.

Mais, s'il est sans doute vrai que les Réformés protestants n'ont pas pénétré en Espagne dans une proportion égale à d'autres pays d'Europe, n'est-il pas vrai, également, que les craintes étaient bien réelles, que l'Inquisition veillait constamment, que le Concile de Trente encourageait la lutte contre les hérétiques en renforçant la magnificence de la Fête-Dieu, en Espagne notamment, et que les pièces religieuses eucharistiques se faisaient de plus en plus l'écho des dogmes adoptés par ledit concile ? L'on pourrait se demander alors, à l'inverse de ce que propose Flecnikoska, si ce n'est pas plutôt parce que l'Espagne était très catholique et expérimentée dans sa gestion d'autres populations considérées comme hérétiques, et qu'elle se montrait, par conséquent, très contre-réformiste, en suivant les prescriptions du Concile de Trente, que les drames religieux ont pu connaître un essor grandissant, à la différence des autres pays européens, qui avaient déjà abandonné pour la plupart le genre théâtral religieux ? Par ailleurs, Flecnikoska laisse presque totalement de côté la question des judéo-convers, celle des morisques, ainsi que l'importance de l'Inquisition espagnole omniprésente dans la vie quotidienne des espagnols du Siècle d'Or. De son propre aveu, également, il choisit de ne pas étudier le genre du point de vue religieux, c'est-à-dire qu'il n'aborde pas les idées clés qui sont récurrentes dans ces pièces, non plus que l'importance donnée au Saint Sacrement, chose étonnante pour étudier un genre construit sur la dramatisation de cet élément du dogme.

Finalement, les apports les plus importants de Flecnikoska pour expliquer la « naissance » et le développement au Siècle d'Or de l'*auto sacramental*, qu'il préfère appeler théâtre de dévotion en un acte, reposent sur trois éléments : la

démonstration de l'existence d'un public, le relevé de l'influence du théâtre profane et la constatation de l'invention de nouvelles actions allégoriques pour assurer la pérennisation du genre. Le public espagnol, friand de spectacles, surtout à partir du développement des premières troupes de théâtre professionnelles (vers 1551), se serait révélé très demandeur de nouvelles pièces. L'aspect économique n'est pas à négliger, car parallèlement au théâtre religieux, le théâtre profane qui se développe, avec les représentations théâtrales dans les *corrales*, constitue une source de revenus pour les hôpitaux. Le développement de la *comedia* qui connaît son plein essor en même temps que l'*auto sacramental* caldéronien tend à démontrer, pour Fleck, que les deux genres ont suivi le même cheminement. Quand la *comedia* se perfectionne avec Lope de Vega, l'*auto* abandonne peu à peu l'isostrophie et gagne en longueur. Mais, en même temps, des éléments de développement s'opposent à la *comedia*, puisque l'*auto sacramental* délaisse peu à peu l'argument biblique.

Beaucoup plus récemment, plusieurs critiques ont à nouveau tenté d'apporter leurs réflexions sur l'origine du genre.

Miguel Ángel Pérez Priego, s'inscrivant tardivement dans la lignée de Marcel Bataillon, a également défendu la thèse selon laquelle l'*auto sacramental* ne serait pas une arme antiluthérienne :

[...] creemos que sigue teniendo validez absoluta la tesis de Marcel Bataillon de que el teatro religioso de la primera mitad del siglo XVI, y especialmente el sacramental, no surgió como arma antiluterana y que son mínimas las referencias a la herejía que pueden documentarse en aquellas obras<sup>58</sup>.

Mais précisons que l'objet de ses recherches était les *farsas* de Diego Sánchez de Badajoz. Comme son approche ne prenait pas en compte plus largement le théâtre religieux, il nous semble assez étrange que Pérez Priego puisse tirer des conclusions générales sur la « naissance » du drame eucharistique, alors même que les pièces de Sánchez de Badajoz ne sont pas, dans leur majorité, des *farsas* eucharistiques.

---

<sup>58</sup> Miguel Ángel Pérez Priego, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982, p. 89.

En 1985, Gregory Peter Andrachuk va introduire une nuance dans l'ensemble des remarques énoncées avant lui<sup>59</sup>. S'appuyant sur les hypothèses avancées par plusieurs de ses prédécesseurs, il pense notamment que l'*auto sacramental* a surgi en tant que réaction à la menace protestante, et s'est, par la suite, adapté aux mesures prises par l'Église contre l'hérésie protestante. Il défend donc la thèse d'une évolution du genre dictée par des circonstances extérieures<sup>60</sup>. L'année 1521, où l'Inquisition a interdit les œuvres de Luther, marque le début de la contre-attaque lancée par les catholiques<sup>61</sup>. À mesure que le protestantisme se répand en Europe, Andrachuk constate que la réaffirmation de la doctrine eucharistique devient plus pressante :

El drama sacramental es una respuesta católica del pueblo español al luteranismo continental. Pero es más, el carácter de estos dramas cambia a medida que avanzan los siglos XVI y XVII para reflejar las doctrinas promulgadas por el concilio de Trento<sup>62</sup>.

Selon le critique, l'*auto sacramental* ne serait donc pas spécifiquement, ou seulement, antiprotestant. Andrachuk met l'accent sur le rôle du Concile de Trente dans l'évolution du genre. La doctrine du concile aurait influencé l'*auto sacramental* dans la mesure où la glorification de l'Eucharistie serait devenue l'élément majeur des pièces de Valdivielso, Lope, Moreto et surtout Calderón.

Plus récemment encore, d'autres chercheurs ont repris les thèses des spécialistes cités précédemment pour tenter d'expliquer à leur tour les raisons pour lesquelles le genre s'est formé dans la péninsule Ibérique.

Pour Enrique Rull Fernández, le point de départ de sa réflexion est la thèse de Bataillon qui réfutait l'hypothèse de l'*auto sacramental* comme arme antihérétique. S'il reconnaît que les drames eucharistiques du XVI<sup>e</sup> siècle entretiennent des relations avec les *autos* et *farsas* composés par les prédécesseurs immédiats, Juan del Encina, Lucas Fernández et Gil Vicente, il ne

---

<sup>59</sup> Voir Gregory Peter Andrachuk, « The auto sacramental and the Reformation », *Journal of Hispanic Philology*, vol. X (1985), p. 7-38.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>61</sup> Notons que c'est justement en 1521 qu'est rédigé, en Espagne, ce qui constitue encore aujourd'hui la toute première pièce eucharistique datée, que la critique a baptisé la *Farsa del Santísimo Sacramento*.

<sup>62</sup> Voir G. P. Andrachuk, art. cit.

croit pas, cependant, que l'*auto sacramental* procède essentiellement de ces pièces qui tournaient autour des cycles de la Nativité, de la Passion et de la Résurrection principalement. L'*auto sacramental* serait spécifique de la Fête-Dieu, donc spécifique également du peuple espagnol qui aurait fait de cette fête religieuse une fête presque nationale. Les représentations sacramentelles seraient nées « *al amparo* » de la Fête-Dieu. Ces pièces se caractériseraient par leur spécificité liturgique. Pour Enrique Rull Fernández :

Lo que distingue el auto sacramental castellano de los misterios allende los Pirineos es su eminente cualidad litúrgica. Como dice Parker «son parte de los festejos públicos del día y no una parte separada». El auto sacramental se integra pues, en una liturgia sagrada y eso es lo que lo distingue de otras manifestaciones de teatro religioso, y lo hace además de una manera estructural, que alcanza, por tanto, a la esencia de su orden compositivo<sup>63</sup>.

Enrique Rull Fernández précise également que l'*auto sacramental* se serait développé parallèlement dans deux aires distinctes : l'aire catalane et l'aire castillane. Dans la première, à partir de 1355, les *roques* (séries de statues qui représentaient la vie des Saints ou des scènes de la Bible), constitueraient l'une des manifestations qui permit la naissance de l'*auto sacramental*. Dans l'aire castillane, la « naissance » de l'*auto* se serait manifestée par une série d'œuvres liturgiques représentées à l'intérieur des églises.

Il faut noter que sur ces derniers points, le critique espagnol se fait l'écho de recherches antérieures déjà mises en lumière par plusieurs chercheurs. Dans une thèse de 1913, Henri Mérimée avait montré que dans la région de Valencia les *roques* ou *entramesos* constituaient l'origine du théâtre religieux dans cet endroit de l'Espagne<sup>64</sup>. Mais ces *roques* n'étaient pas spécialement réservés aux processions de la Fête-Dieu, bien que cette fête eût rapidement éclipsé dans la région de Valencia la plupart des autres fêtes religieuses. Soulignons que la thèse de Mérimée décrit presque uniquement l'évolution du théâtre religieux et profane dans la région de Valencia ; le chercheur trouve donc dans les

---

<sup>63</sup> Enrique Rull Fernández (éd.), *Autos sacramentales del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Libertarias, 2003, p. 27.

<sup>64</sup> Voir Henri Mérimée, *op. cit.* p. 3-32.



manifestations para-théâtrales anciennes ainsi que dans les mystères valenciens les origines naturelles de *l'auto sacramental* auquel des auteurs valenciens comme Timoneda ou Jaime Ferruz viendront apporter leur touche personnelle dans le cadre de la Contreréforme.

Au même moment où s'exprimait Enrique Rull Fernández, Ignacio Arellano et José Enrique Duarte (dans un travail cosigné) revenaient sur les origines concrètes de *l'auto sacramental*, en tenant compte des arguments de la critique antérieure. La conclusion des deux auteurs sur la question est résumée à travers ce passage :

Ya en la Edad Media se conocen, pues, formas teatrales vinculadas a la fiesta del Corpus, que progresivamente se irán especializando, a través de creaciones como las de Gil Vicente, Sánchez de Badajoz, López de Yanguas, Timoneda, o piezas del *Códice de autos viejos*, tan magistralmente estudiadas por Mercedes de los Reyes.

Ahora bien, aunque toda esta actividad pueda funcionar como marco o terreno abonado para el desarrollo del género, hay peculiaridades definitorias que distinguen el auto pleno de otras formas del teatro religioso anterior, ya que muchas piezas que se representaron en el Corpus como parte de su celebración no pueden ser consideradas realmente autos sacramentales.

Podemos hablar ya propiamente de auto sacramental en el momento en que presentan un contenido más específico y un punto de vista nuevo [...], no habría una determinada obra (se suele mencionar a la Farsa sacramental de López de Yanguas como primer auto sacramental) que inaugura el género, sino una confluencia de elementos y tradiciones que van desembocando en el auto. Efectivamente, es frecuente tanto la presencia de la Eucaristía en diversos géneros dramáticos y no dramáticos [...] como la de la alegoría, que se hace el mecanismo retórico fundamental del género<sup>65</sup>.

Ignacio Arellano et José Enrique Duarte reprennent l'exposé des opinions successives de la critique dans leur histoire de *l'auto sacramental*, telle qu'elle est exprimée par la critique antérieure. Les deux chercheurs se concentrent essentiellement sur les procédés expressifs et la composante doctrinale du genre, plutôt que sur son origine. Dans la deuxième partie de leur ouvrage, ils étudient les principaux auteurs (Lope de Vega, Tirso de Molina, Antonio Mira de Amescua, Luis Vélez de Guevara, Juan Pérez de Montalbán, José de Valdivielso, Felipe Godínez) qui ont contribué à l'évolution du genre en accordant une

---

<sup>65</sup> Ignacio Arellano et J. Enrique Duarte, *op. cit.*, p. 24-25.

attention toute particulière à Calderón, considéré comme l'auteur qui a porté à la perfection la formule de l'*auto sacramental*. Les deux auteurs procèdent ainsi, car l'objet de leur étude est surtout entrevu à partir de Calderón en tant que représentant majeur du genre, raison pour laquelle ils passent en revue ce qui précède cet auteur sans chercher à faire du développement du genre sacramental l'essentiel de leur approche.

Afin de mieux comprendre l'expansion de l'*auto sacramental* à partir du xvi<sup>e</sup> siècle, les deux chercheurs mettent aussi en évidence une série de mesures qui auraient favorisé le développement du genre. Tout d'abord, le fait qu'aient circulé à la même époque des catéchismes mettant l'accent sur la fonction rédemptrice du Christ plutôt que sur la vie des Saints est à rapprocher du thème récurrent des pièces eucharistiques qui insistent sur la valeur du Saint Sacrement et sur le thème de la Rédemption. Du reste, la multiplication de ces doctrines ou catéchismes eut sans doute une influence sur l'aspect catéchétique d'un certain nombre de pièces représentées le jour de la Fête-Dieu. En deuxième lieu, il semble que l'Église commençait à contrôler les représentations jouées lors des principales fêtes religieuses comme l'indiquent les actes de différents conciles provinciaux de l'époque : le souci majeur de l'Église était vraisemblablement d'éliminer de ces fêtes tous les aspects qui pouvaient passer pour irrévérencieux.

#### **1.4 Conclusions sur le « mythe » de la naissance de l'*auto sacramental***

À l'issue de cette mise au point critique, on note que tous les chercheurs, malgré les points de divergence, partagent l'idée que l'apparition du genre eucharistique repose sur un certain nombre de causes exogènes, liées à des circonstances historiques. Les questions du protestantisme, de la Contreréforme, et du Concile de Trente sont au cœur des débats, mais à des degrés divers. Une partie de la critique pense que le genre eucharistique serait essentiellement un théâtre antiprotestant (González Pedroso, Aicardo, González Ruiz, Valbuena Prat,...), alors qu'une autre partie de la critique, sans nécessairement nier l'influence possible de la question protestante dans l'évolution du genre, est

plutôt d'avis que l'*auto* eucharistique est né d'une volonté de réformer l'Église (Bataillon, Pérez Priego), ou, au moins, d'une volonté de réaffirmer les croyances catholiques, notamment celles défendues à Trente, ce qui en ferait un genre qui reflète les préoccupations religieuses d'une époque (Wardopper, Andrachuk, Arellano et Enrique Duarte, Rull Fernández dans une moindre mesure). Flecniakoska qui est plus proche du deuxième groupe de chercheurs que du premier, avance, lui, une thèse qui se veut quelque peu différente en parlant de « genre anti-réformiste », mais cette expression dans son ambiguïté semble provenir d'un désir de formuler les choses de façon originale sans prendre trop de risques.

Enfin, les chercheurs sont également conscients que le genre est l'héritier d'une multitude d'aspects formels issue de la tradition littéraire du Moyen Âge. La poésie dévote et les manifestations liturgiques, parfois para-théâtrales des principales fêtes religieuses ont inspiré l'*auto sacramental* tel que nous le connaissons à partir du xvi<sup>e</sup> siècle, même s'il faut attendre la fin du siècle pour qu'il porte vraiment ce nom-là. Enfin, les travaux de Bataillon et de Flecniakoska, d'Ignacio Arellano et d'Enrique Duarte, montrent combien le développement de l'allégorie dans les pièces, mais aussi l'aspect économique, la multiplication des troupes de théâtre professionnelles, et le développement des *comedias* profanes, surtout à partir de la deuxième moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, ont contribué très largement à l'expansion et au renouvellement du genre sacramental.

D'une manière générale, toutes ces tentatives d'explication (excepté celle d'Arellano, mais elle vise Calderón) ont le défaut de vouloir trouver non seulement une origine là où il n'y en a pas, mais aussi une unité là où il n'y en a pas non plus. Nous verrons qu'il y a des pièces sacramentelles et des *autos sacramentales* où les allusions anti-luthériennes sont présentes, et d'autres où elles ne se trouvent pas présentes. Autrement dit, la « charge » de message anti-hérétique est variable, de même que la glorification de l'Eucharistie, qui est pourtant une constante dans ce théâtre, occupe une place variable d'une pièce à l'autre, ou d'un auteur à l'autre. En étant fascinés par la date de « la naissance » de l'*auto sacramental* et par les raisons idéologiques et sociales entraînant son

développement, la plupart de ces spécialistes s'enferment dans des faux-problèmes, car il est impossible de globaliser le « genre » appelé *auto sacramental*.

## **2. Le point d'aboutissement : l'*auto sacramental* caldéronien**

Si nos recherches portent sur l'évolution de la théâtralité dans les drames eucharistiques du xvi<sup>e</sup> siècle, il convient, toutefois, que nous examinions brièvement ce qu'est devenu l'*auto sacramental* lorsque la formule est portée à la perfection entre les mains des grands auteurs du xvii<sup>e</sup> siècle. Le fait de passer en revue les principales caractéristiques de l'*auto sacramental* au moment de sa plénitude nous permettra de mieux comprendre les mécanismes d'évolution du genre tout au long du xvi<sup>e</sup> siècle.

### **2.1 Les grands auteurs du xvii<sup>e</sup> siècle et le faste de la Fête-Dieu**

Si Calderón est l'illustre représentant du genre, toutefois dans tout le premier tiers du xvii<sup>e</sup> siècle, ce sont plusieurs grands noms du théâtre baroque qui vont donner à l'*auto sacramental* ses lettres de noblesse. Parmi les grands auteurs, Lope de Vega va, dès la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, s'essayer à l'écriture de pièces religieuses et ainsi apporter les premiers changements notables dans la structure et dans l'esthétique de l'*auto sacramental*. Mais si Lope de Vega est une figure incontournable, il n'est cependant pas l'unique précurseur de Calderón. Il faut encore mentionner les noms de Tirso de Molina (1583-1648), Antonio Mira de Amescua (1574?-1644), Luis Vélez de Guevara (1579-1644), Juan Pérez de Montalbán (1602-1638), José de Valdivielso (1560-1638), ou Felipe Godínez (1588-1637), pour ne citer que les auteurs les plus célèbres, et qui ont tous développé le genre eucharistique avec un certain succès.

Mais avant de voir ce qu'est devenu l'*auto sacramental* entre les mains des grands dramaturges, il convient de parler du contexte dans lequel le genre a atteint sa plénitude. En effet, si la structure de l'*auto* se développe

considérablement vers la fin du xvi<sup>e</sup> et vers le début du xvii<sup>e</sup> siècle, c'est certainement parce que désormais ce sont des professionnels du théâtre qui rédigent les meilleures pièces pour la Fête-Dieu. À partir du moment où les municipalités se sont occupées de l'organisation de la semaine de l'octave (notamment dans la deuxième moitié du xvi<sup>e</sup> siècle), les commandes rétribuées de pièces religieuses auprès de troupes professionnelles que l'on engageait pour l'occasion se sont multipliées. La demande a entraîné la concurrence, et les obscurs sacristains, les curés anonymes ou les petits dramaturges presque inconnus qui s'étaient multipliés au xvi<sup>e</sup> siècle ont peu à peu laissé la place à des grands noms du théâtre. À partir de 1648, par exemple, Calderón s'impose à un tel point en tant que dramaturge, que la ville de Madrid ne veut plus représenter, année après année, que ses *autos sacramentales*, l'auteur obtenant ainsi le monopole des représentations. Même après sa mort, l'on continuait à ne représenter à Madrid que les *autos* de Calderón<sup>66</sup>. L'aspect économique n'est pas l'unique facteur qui convainc les dramaturges à succès de s'intéresser au genre religieux. Comme nous l'avons indiqué précédemment, la multiplication des troupes professionnelles qui cherchaient les meilleures pièces, celles qui garantiraient le succès de leurs représentations, est l'un des paramètres qui ont écarté du jeu les auteurs les moins professionnels et les moins doués. Par ailleurs, puisque l'organisation de la Fête-Dieu était devenue une affaire de professionnels, les petites pièces religieuses de naguère n'étaient certainement plus du goût du public baroque. En effet, avec Lope de Vega la *comedia* se transforme profondément à la même époque, et comme nous le verrons, les techniques de la *comedia* vont être transposées à l'*auto sacramental*, et vice versa. L'essor de la *comedia* va de pair avec le développement stylistique, esthétique et technique de l'*auto sacramental*. Comme l'indiquait Marcel Bataillon :

Il a été [*l'auto sacramental*] au temps de la *comedia* lopesque, primesautier, décousu, débordant de poésie amoureuse et rustique, plein d'échos de chansons populaires ;—à l'époque de la *comedia* caldéronienne et des premières *zarzuelas*

---

<sup>66</sup> Alexander A. Parker, *op. cit.*, p. 7-8.

composées pour la cour de Philippe IV, il a été pompeux, harmonieusement agencé et baroquement orné, raffiné, mais un peu compassé dans son lyrisme et dans sa musique<sup>67</sup>.

Le public du xvii<sup>e</sup> siècle, sans doute friand de *comedias* telles que Lope de Vega en écrivait, a peut-être recherché dans l'*auto sacramental* et dans les processions et festivités de la Fête-Dieu l'exubérance baroque qui était de son goût. Comme le montrent les documents relatifs à la célébration de la Fête-Dieu dans la région de Ségovie —documents publiés par Flecniakoska—, il y avait dans le premier tiers du xvii<sup>e</sup> siècle un goût particulier, et de plus en plus prononcé pour les danses (*danzas mixtas* ou *danzas de escarnio* principalement), pour la musique, pour les monstres (les fabrications de géants et de nains) qui figuraient dans les cavalcades, ou encore pour la tarasque (élément grotesque à la tête de femme et au corps de serpent) qui était devenu incontournable lors des processions de la Fête-Dieu<sup>68</sup>. Les rues où devaient passer les processions étaient ornées de compositions florales, d'autels bien décorés, de monuments et d'arches triomphales. Cette débauche d'ornements typique du xvii<sup>e</sup> siècle va, semble-t-il, se prolonger jusqu'au début du xviii<sup>e</sup> siècle, car Madame d'Aulnoy (1651-1705) décrit les rues de Madrid de la façon suivante :

Se cuelgan en las calles por donde ha de pasar la procesión los reposteros más bellos del universo: no os hablo únicamente de los de la Corona que se ven; hay mil madrileños, y aún más, que los poseen admirables. Todos los balcones están sin celosías, cubiertos de tapices llenos de ricos dibujos cuadrados y provistos de doseles. Una lona está tendida de un lado de la calle al otro para que no fastidie el sol. Se echa agua encima de la lona para que esté más fresca; las calles están cubiertas de arena, bien regadas y llenadas de tantas flores, que sería imposible pisar otra cosa<sup>69</sup>.

Le goût baroque du public, l'essor de la *comedia*, la professionnalisation du théâtre et des dramaturges, et l'aspect très pittoresque des processions de la Fête-Dieu ont constitué à partir du xvii<sup>e</sup> siècle les premiers éléments permettant la plénitude du genre eucharistique, même s'il ne s'agit là que d'éléments

---

<sup>67</sup> Marcel Bataillon, art cit., p. 206.

<sup>68</sup> Jean-Louis Flecniakoska, *Las fiestas del Corpus en Segovia (1594-1636)*, Segovia, Imprenta Gabel, 1956, p. 15-19.

<sup>69</sup> Pour cette citation et pour la description des ornements lors des processions de la Fête-Dieu, voir Ignacio Arellano y J. Enrique Duarte, *op. cit.*, p. 28-29.

contextuels qui ne nous informent encore que très peu sur la structure réelle de l'*auto* du xvii<sup>e</sup> siècle.

Avec Lope de Vega, on observe que les premières pièces ne développent encore que des allégories simples, à l'instar des pièces du *Códice de Autos Viejos*. Le premier élément caractéristique de ses œuvres semble davantage résider dans l'abondance de passages lyriques, dans la présence accrue de chansons populaires et de poésie amoureuse qui forment les thèmes lyriques typiquement lopesques. La première étape pour mettre en avant ce lyrisme a sans doute consisté à accorder une part importante à la musique et aux chants dans les *autos sacramentales*. Bien qu'il s'agisse là déjà d'une composante essentielle des pièces du xvi<sup>e</sup> siècle, il est possible d'observer que dans les premières pièces religieuses du Phénix la musique affecte systématiquement l'ensemble de la représentation. Elle n'est plus seulement reléguée à des passages stratégiques comme le final en apothéose avec le traditionnel *villancico*. Dans la *Representación moral del Viaje del Alma*, une des premières pièces religieuses de l'auteur, jouée peut-être à Valencia entre 1585 et 1588, selon Flecniakoska<sup>70</sup>, mais publiée en 1604, la musique, les danses et les chants jouent un rôle prépondérant dans l'ensemble de la pièce. C'est ce qu'il ressort des nombreuses didascalies indiquant les passages chantés («*tres Músicos*», «*Entrándose los Músicos...*», «*Entróse el Farsante y volvieron los Músicos a cantar esta letra, bailando los dos dellos con mucha destreza y gracia*», «*En entrándose los Músicos...*», «*Luego los tres cantaron así...*», «*así como iban cantando los Vicios [...] y ellos cantaron así*», «*En acabando esta canción*», «*y alrededor de las mesas muchos truhanes y músicos [...] y finalmente cantaron así*», etc.)<sup>71</sup>. Comme nous pouvons le noter, dans cette pièce, la musique, les danses et les chants rythment la plupart des entrées en scène et sorties des personnages. Pour Ignacio Arrellano et Enrique José Duarte, « cuando el auto sacramental desarrolla sus estructuras, la función de la música crece para convertirse en verdaderos

---

<sup>70</sup> Jean-Louis Flecniakoska, *La formation de...*, p. 52.

<sup>71</sup> Nous ne reproduisons pas ici toutes les didascalies de la pièce. Voir Eduardo González Pedroso, (éd.), *op. cit.*, p. 147-160.

oratorios u óperas sagradas »<sup>72</sup>. Cela a dû favoriser également l'exaltation du public. Les débordements d'allégresse observés durant les processions religieuses s'expriment de plus en plus lors des représentations théâtrales. Le sens de l'ouïe des spectateurs était ainsi constamment sollicité et il devait pousser l'auditoire à la dévotion, car comme le rappellent Ignacio Arellano et Enrique José Duarte, l'ouïe est le « sens de la foi » par excellence, « le seul qui ne trompe pas », contrairement à la vue qui, pourtant, est « un récepteur privilégié lors des spectacles sacramentels »<sup>73</sup>.

Un autre *auto* de Lope de Vega, plus tardif que celui que nous venons de citer, *La adúltera perdonada*, illustre combien les débordements lyriques sont une composante essentielle des drames religieux de cet auteur au xvii<sup>e</sup> siècle. Il ne manque pas d'y avoir, par exemple, des réminiscences du Cantique des Cantiques, comme dans d'autres pièces religieuses de l'auteur :

ALMA      Enamorada estoy ya  
              que es mi amado rubio y blanco,  
              y manirroto y muy franco:  
              muéstrame, Amor dónde está.  
              En qué valle, en qué floresta  
              apacienta su ganado:  
              a dónde está recostado  
              en el calor de la siesta.  
              Hijas de Jerusalén,  
              si viéredes a mi esposo,  
              el amado y el hermoso,  
              decid que le quiero bien.  
              Decidle que ya le adoro,  
              que su amor turba las almas,  
              que sus cabellos son palmas  
              y su cabeza fino oro.  
              En su huerto, el dueño mío  
              coge los lirios y aromas,  
              y sus ojos son palomas  
              a las márgenes del río. (v. 260-279)<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> Ignacio Arellano y Enrique J. Duarte, *op. cit.*, p. 84.

<sup>73</sup> *Ibid*, p. 84.

<sup>74</sup> Marcelino Menéndez Pelayo (éd.), *Obras de Lope de Vega*, Madrid, BAE, 1963, p. 322.



Cet unique passage pourrait suffire à illustrer le lyrisme constamment présent dans les *autos* de Lope de Vega. Mais, comme le signale Menéndez Pelayo *La adúltera perdonada* est remarquable également pour « la gallardía de sus romances », comme on l’observe dans les vers suivants :

DELEITE    Serrana de aquellos valles,  
              morena, pero hermosa,  
              cuyas divinas facciones  
              quema el sol que el cielo borda,  
              el rico mundo te quiere  
              para dama o para esposa;  
              mira que el tiempo se pasa:  
              coronémonos de rosas.  
              Corren hasta el mar los ríos  
              y nunca a sus fuentes tornan. (v. 104-113)<sup>75</sup>

La charge poétique des *autos* de Lope réside souvent aussi dans les passages intertextuels qui peuvent rappeler aux spectateurs de vieux *romances* très répandus à l’époque de l’auteur ou des compositions plus récentes qu’il puise chez des poètes contemporains. Dans *La adúltera perdonada*, Lope de Vega glose « a lo divino » l’ancien *romance* *La bella mal maridada* qui était devenu au xvii<sup>e</sup> siècle un *villancico* très populaire. Les vers de ce *romance* avaient d’ailleurs été glosés à maintes reprises par Lope qui en a même fait le sujet de toute une *comedia* dont le titre n’est autre que le premier vers, *La bella mal maridada*. Selon Menéndez Pelayo, la forme qui prévalait parmi les glossateurs de l’époque et en particulier chez Lope lui-même, est la suivante :

La bella mal maridada  
de las más lindas que vi,  
acuérdate de tomar amores,  
vida, no dejéis a mí<sup>76</sup>.

Dans l’*auto* la glose occupe une trentaine de vers :

la bella mal maridada;  
[...]

---

<sup>75</sup> *Ibid*, p. 235, p. 320.

<sup>76</sup> *Ibid*, p. 235.

de las más lindas que vi.  
[...]  
si habéis de tomar amores  
[...]  
sol, no me dejéis a mí. (v. 529-549)

Dans un autre passage de la pièce, Lope de Vega compose une *trova* « *a lo divino* » d'un *romancillo* de Góngora :

La más bella niña  
de aqueste lugar,  
hoy está arrepentida  
y ayer por casar.  
[...]  
La verdad seguía,  
ya empieza a pecar,  
que hoy está arrepentida,  
y ayer por casar. (v. 585-600)

La musique associée souvent à ces passages poétiques d'origine profane est, comme nous l'avons dit, un élément constitutif de la pièce. Certains vers chantés se faisaient l'écho de chansons populaires prisées par l'auditoire, comme dans le passage qui commence par « Despertad, ojuelos verdes, / que a la mañanita lo dormieredes / [...] » (v. 484-492). Les variations musicales étaient d'autant plus appropriées aux *autos* du xvii<sup>e</sup> siècle que ces derniers étaient généralement polymétriques, ce qui constitue une différence majeure avec la plupart des drames religieux du xvi<sup>e</sup> siècle qui favorisaient plutôt l'isostrophie (rappelons, par exemple, que la majorité des pièces du *Códice de Autos Viejos* sont écrites entièrement en *quintillas*). Les contemporains de Lope de Vega et Calderón lui-même utiliseront à l'envi les règles fixées par le Phénix dans son *Arte nuevo de hazer comedias* afin d'enrichir leurs *autos* d'un point de vue rhétorique et métrique, ce qui a largement contribué à augmenter l'esthétique des pièces religieuses. Dans l'*auto* caldéronien *Tú prójimo como a ti*, sans doute postérieur à 1670, l'auteur alterne *romance*, *romancillo*, *décimas*, chansons, sonnets, *quintillas*, *seguidillas*, *coplas*, etc., comme dans la plupart de ses pièces, ce qui illustre, en partie, la richesse poétique des drames religieux baroques.

Mais c'est incontestablement entre les mains de Calderón que l'*auto sacramental* va se perfectionner.

## 2.2 Une formule achevée avec Calderón : caractéristiques formelles et théâtralité

L'esthétique de Calderón passe avant tout par l'utilisation de la musique, dont nous avons déjà décrit l'importance précédemment. Ajoutons que pour Calderón, la musique est l'élément indispensable qui cristallise toute la tension dramatique de ses pièces religieuses. Loin d'être ornementale, elle est une « expression d'harmonie universelle »<sup>77</sup>. Le chalumeau (*la chirimía*), par exemple, est un instrument de musique caractéristique des pièces de Calderón. Les sons doux de cet instrument s'accordent finement avec les passages sacrés et divins, alors que des passages plus profanes s'accommodent d'effets sonores et de musiques plus guerrières. Dans *l'auto sacramental ¿Quién hallará mujer fuerte?*, représenté à Madrid en 1672, l'apparition majestueuse de la Fama et de Débora, assise sur un trône, se fait au son du chalumeau, comme l'indique Calderón dans les didascalies, tandis que quelques vers plus loin, la guerre que se livrent les défenseurs d'Israël et ceux de Canaan se fait aux sons de trompettes, de tambours et de tremblements de terre<sup>78</sup>. Ainsi, les prières des personnages, le point culminant des actions, les apparitions divines ou les explications doctrinales sont souvent accompagnés de musiques et d'effets sonores appropriés qui guident les sentiments des spectateurs.

Depuis l'époque de Lope de Vega, *l'auto sacramental* adopte les techniques et les thèmes des *comedias*. La poésie amoureuse, le thème du « *desengaño* », le langage symbolique des fleurs, les réminiscences pétrarquistes ainsi que celles du Cantique des Cantiques sont constamment convoqués dans les pièces du xvii<sup>e</sup> siècle. Dans *El Divino Jasón*, *auto* mythologique de Calderón, le langage lyrique des personnages, les situations sentimentales et le symbolisme des fleurs sont interprétés « *a lo divino* » dans la pièce.

---

<sup>77</sup> Nous empruntons cette formule à Ignacio Arellano, dans : Calderón, *El Divino Jasón*, Ignacio Arellano et Ángel Cilveti (éds.), Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 1992. p. 99.

<sup>78</sup> Eduardo González Pedroso, *op. cit.*, p. 409 et p. 416.

L'intérêt des spectateurs pour les *comedias* baroques jouées par des acteurs professionnels va contribuer dans une certaine mesure à l'essor de l'*auto sacramental*. Rappelons que Lope de Vega avait défini le genre en le rapprochant de celui de la *comedia*, sans doute pour mettre en valeur le contenu dramatique des *autos* : « **comedias** / a honor y gloria del Pan »<sup>79</sup>. Il n'était pas rare, en effet, qu'une *comedia* à succès fût ensuite déclinée en *auto sacramental*, l'exemple le plus célèbre étant la *comedia La vida es sueño* adaptée ensuite en drame religieux joué le jour de la Fête-Dieu.

Ces drames religieux du xvii<sup>e</sup> siècle ne sont d'ailleurs plus des courtes pièces comme l'étaient la plupart du temps ceux du xvi<sup>e</sup> siècle, qui n'excédaient généralement pas 500 vers. Dorénavant, les pièces religieuses atteignent et dépassent souvent 1500 vers. Certains *autos sacramentales* peuvent même dépasser 2000 vers, comme *Tú prójimo a ti* de Calderón qui compte 2241 vers, ce qui contribue aussi à rapprocher le genre de la *comedia*, même si les drames religieux continuent de conserver leur unique acte<sup>80</sup>. De plus, les *autos sacramentales* vont dépasser très largement le cadre de la Fête-Dieu. Aussi sont-ils parfois représentés dans les *corrales* entre deux actes d'une *comedia*, ce qui est comme une deuxième vie pour ces pièces religieuses qui, si elles plaisent, comme dans le cas des pièces de Calderón, continuent même d'être représentées après la mort de leur auteur.

La question de la mise en scène revêt également une importance toute particulière au xvii<sup>e</sup> siècle, car, comme nous l'avons indiqué précédemment, l'*auto sacramental* va devenir une affaire de professionnels qui vont contribuer à embellir les représentations. La multiplication des espaces scéniques verticaux et horizontaux, due essentiellement au nombre de chars (*carros*) utilisés, souvent trois, et même quatre, voire cinq, pour les *autos* de Calderón, ainsi que le développement des machineries (*tramoyas*), pour impressionner le public grâce aux effets scéniques de plus en plus techniques, sont des ingrédients qui

---

<sup>79</sup> Lope de Vega, *Loa entre un villano y una labradora*. Cette citation est rapportée par Ignacio Arellano et J. Enrique Duarte, *op. cit.*, p. 16.

<sup>80</sup> Pour la pièce *Tú prójimo a ti* de Calderón, voir José Onrubia de Mendoza (éd.), *trece autos sacramentales*, Barcelona, Editorial Bruquera, 1970, p. 525-600.

enrichissent la scénographie du drame religieux baroque. Les auteurs apportent d'ailleurs une attention particulière à ces différents éléments. Calderón donnait parfois de longues explications très précises sur les décors des chars, montrant ainsi qu'il accordait autant d'importance à l'effet visuel symbolique que pouvaient provoquer ces scènes mobiles qu'au langage poétique que renfermaient ses pièces. Par exemple, le troisième char de l'*auto sacramental* allégorique *El Divino Orfeo* est décrit de la façon suivante par Calderón :

El tercer carro ha de ser un globo celeste con estrellas, signos y planetas. Este medio globo se ha de abrir en su tiempo en dos mitades, aviendo a una a la parte de la representación sobre dos columnas, de suerte que el medio globo quede hecho tablado y el otro medio vestuario y puedan salir y entrar personas que han de representar en él. En la parte que queda fija ha de haber una rueda de rayos, que a su tiempo se descubra, dando vueltas, y en ellos ha de haber sol y luna con otras estrellas y imágenes celestes, y moverse todo<sup>81</sup>.

Comme le révèle ce passage, la somptuosité des chars qu'on accolait ensuite à des scènes fixes —longues parfois d'une vingtaine de mètres<sup>82</sup>— était d'autant plus évidente que l'art de la mise en scène se perfectionnait. Rien n'était trop beau et les municipalités pouvaient dépenser des sommes colossales pour élaborer des décors qui fussent dignes de la fonction spirituelle des festivités de l'octave de la Fête-Dieu<sup>83</sup>. La complexité des chars baroques répondait à la nécessité de représenter le ciel, la terre ou l'enfer. Les machineries qui deviendront plus techniques dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle permettaient l'apparition d'esprits célestes, et la réalisation d'effets scéniques infernaux ou même la simulation de tempêtes et de tremblements de terre. Il n'était pas rare de voir un rocher d'un *auto* de Calderón s'entrouvrir et laisser apparaître tel personnage, ou alors de voir se former une nuée d'où jaillissaient des anges. Si l'un des buts de l'*auto sacramental* était de glorifier le mystère de l'Eucharistie et

---

<sup>81</sup> Ignacio Arellano et Enrique J. Duarte, *op. cit.*, p. 76.

<sup>82</sup> Voir Marcelin Defourneaux, *La vie quotidienne en Espagne au Siècle d'Or*, Paris, Hachette Littérature, 1973, p. 161.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 160-161. Marcelin Defourneaux montre, par exemple, avec quelle somptuosité on fabriquait les costumes des acteurs d'*autos* pour le *Corpus* de Madrid où « un contrat passé par la municipalité madrilène avec l'imprésario d'une des troupes engagée spécifie que les costumes seront "de velours, de taffetas, de damas, de satin, de toiles d'or et d'argent et les volants et passementeries en soie d'or " ». Il ajoute : « c'est aux meilleurs artisans, et aux peintres les plus renommés que l'on recourt pour construire et peindre les décors (des chars) ».

sa valeur rédemptrice, nul doute que tous les artifices de la mise en scène ont largement favorisé l'attention fervente des spectateurs. Notons que pour les *autos* de Calderón, Valbuena Prat a distingué trois étapes dans leur évolution : les pièces écrites jusqu'en 1648 correspondent à celles où l'appareil scénique est le moins important ; entre 1648 et 1660, les pièces gagnent en longueur et sont d'une scénographie plus élaborée ; après 1660, les machineries deviennent plus complexes et à mesure que les *autos* sont plus riches en effets scéniques, l'allégorie devient plus compliquée<sup>84</sup>.

Une autre caractéristique de l'*auto* baroque est le ton grave et/ou sérieux des sujets qui y sont traités. Le *Pastor bobo* des *farsas* du xvi<sup>e</sup> siècle n'apparaît plus dans ces drames religieux. Les plaisanteries lourdes qui donnaient une couleur populaire aux *farsas* de Diego Sánchez de Badajoz n'ont plus leur place dans les drames sacrés de Lope de Vega ou de Calderón. Le mélange *jocoserio* typique des drames du xvi<sup>e</sup> siècle va laisser la place à une poésie empreinte de cultisme, de langage rhétorique et d'allégorie. Pourtant, le public baroque n'était pas moins friand que ses aïeux de ces piécettes dont le ton badin, joyeux et grivois assurait le succès. Le mélange de profane et de sacré était donc bien toujours présent lors de la Fête-Dieu, non pas seulement grâce aux danses, à la tarasque ou aux défilés de personnages grotesques faits de carton-pâte, mais aussi lors des représentations théâtrales. En effet, après la représentation d'un *auto sacramental*, on jouait presque systématiquement devant le public un *entremés*, une farce dans le genre des sotties françaises. Au fur et à mesure que le purisme religieux censurait le comique jugé désormais irrecevable dans une pièce religieuse, ces petites pièces profanes complémentaires se développaient et servaient à divertir l'auditoire.

Mais ce qui caractérise encore davantage les pièces religieuses de Calderón, c'est le développement de l'allégorie mise au service de l'endoctrinement religieux que sont censés assurer les *autos sacramentales*. Les *autos* purement bibliques, comme c'était le cas de la majorité des *farsas* et *autos* du *Códice de Autos Viejos*, ne sont plus, au xvii<sup>e</sup> siècle, ceux qui se prêtent le plus efficacement

---

<sup>84</sup> Voir Ignacio Arellano et J. Enrique Duarte, *op. cit.* ; p. 124.

au développement de l'allégorie. L'allégorie *in factis*, qui correspond davantage aux pièces dites préfiguratives (comme certaines *farsas* de Sánchez de Badajoz), s'oppose à l'allégorie *in verbis* où abondent les symboles, les personnifications d'entités abstraites, les métaphores qui en devenant des métaphores filées sont d'authentiques allégories. Calderón ne va plus se servir seulement d'épisodes bibliques comme base de ces *autos* (comme dans *La viña del Señor*), mais développer des *autos* philosophiques, (*El gran Teatro del Mundo* ou *El gran Mercado del Mundo*), mythologiques (*El divino Jasón*), historiques ou de circonstance (*El Año Santo de Roma* ou *El nuevo palacio del Retiro*) ou totalement allégoriques (*Triunfar muriendo*). Il faudrait ajouter à ces *autos sacramentales* composés pour la Fête-Dieu, d'autres pièces hagiographiques ou mariales (comme *El santo rey don Fernando* et *La Concepción de nuestra Señora*), mais qui se réfèrent toujours, même indirectement, à l'Eucharistie.

Selon Jean-Louis Flecniakoska, le développement de l'allégorie dans les pièces eucharistiques annonce déjà l'époque de Calderón, puisqu'il note qu'entre 1609 et 1635 :

L'effort des dramaturges porte essentiellement sur l'invention de nouvelles actions allégoriques. Mira de Amescua, Montalbán, et Tirso de Molina s'efforcent de trouver dans l'infinie variété des thèmes accidentels ceux qui, une fois travestis, permettront grâce à l'exégèse des spectateurs de célébrer les mérites de l'Église, des sacrements, de la Vierge et des Saints<sup>85</sup>.

Les « thèmes accidentels » de l'argument des pièces eucharistiques dont parle Flecniakoska sont ceux qui s'inspirent de toutes les manifestations de la vie humaine : « la vie militaire, civile et religieuse, la vie à la cour, le monde juridique et universitaire, les grands événements de l'histoire, etc. »<sup>86</sup>. Ils s'opposent aux « thèmes fondamentaux » essentiellement fournis par l'histoire biblique, par l'hagiographie et par la liturgie. C'est donc l'allégorie et son développement qui auraient permis d'assurer la longévité du genre sacramentel et de multiplier les

---

<sup>85</sup> Jean-Louis Flecniakoska, *La formation...*, p. 444. Rappelons que les limites (1609-1635) fixées par l'hispaniste français correspondent au moment où Juan de la Cueva retouche le manuscrit de son *Ejemplar poético*, et où Lope de Vega écrit son *Arte nuevo de hazer comedias* (1609), et à la mort de Lope de Vega (1635).

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 368.

arguments des pièces représentées le jour de la Fête-Dieu. D'une certaine manière, le recours massif à l'allégorie aurait permis le renouvellement des *autos sacramentales*.

L'utilisation, par exemple, d'arguments mythologiques illustre la volonté des dramaturges baroques de renouveler les arguments des pièces eucharistiques. Alors que la mythologie est très peu convoquée dans les *farsas* et *autos* du xvi<sup>e</sup> siècle, elle peut devenir sous la plume de Calderón le thème central de ses *autos*. L'*auto sacramental El Divino Jasón* développe ainsi allégoriquement l'histoire mythologique de la conquête de la Toison d'or.

Rappelons en quelques mots que le mythe de Jason raconte comment, une fois devenu adulte, Jason demande à son oncle Pélidas de lui restituer le trône d'Iolcos, dont son père avait été dépossédé. Pélidas accepte de le lui rendre à condition que Jason lui rapporte de Colchide la Toison d'or. Après avoir pris la tête de l'expédition des Argonautes, Jason se présente devant le gardien de la Toison d'or qui le soumet à diverses épreuves. Avec l'aide de Médée, qui s'est éprise de lui, Jason triomphe, récupère la Toison d'or, rentre à Iolcos et épouse Médée.

Dans la pièce de Calderón, Jason représente le Christ et Médée est l'humanité qu'il doit racheter. D'un autre côté, le Roi et l'Idolâtrie sont des figures du monde qui vont tenter Jason sans succès. Mais dans son entreprise Jason n'est pas seul ; comme dans le mythe, les Argonautes embarqués sur leur « nef catholique » capable de vaincre tous les éléments triompheront de l'Idolâtrie et conquerront la Toison d'or, qui comme la brebis égarée, symbolise l'âme pécheresse. L'idolâtrie vaincue fait le récit de sa rébellion première qui se répète face au Christ incarné par Jason, et l'*auto* s'achève avec l'apparition du Saint Sacrement et du calice. L'arbre sur lequel se trouve la Toison d'or représente l'arbre de la connaissance du bien et du mal qui se transmue en arbre salvateur comme la croix sur laquelle est mort le Christ ; les monstres et les fauves qui gardaient la Toison symbolisent les péchés et les vices qui entravent les humains, quant à la



Toison elle-même, elle devient l'agneau de Dieu qui bénéficie de la rédemption divine<sup>87</sup>.

Si le récit mythologique qui constitue l'argument de cet *auto* caldéronien se prête très bien à ce type d'allégorisation, il est à noter que l'allégorie est partout dans la pièce. L'espace, le temps et les personnages atteignent une dimension spirituelle par la transmutation qui les affecte au moment de leur passage au plan du signifié allégorique. La structure de la pièce facilite également la lecture allégorique. Le personnage central des *autos* est souvent face à deux choix possibles ; habituellement il s'agit de l'âme pécheresse qui doit choisir entre le chemin qui mène à la vie et celui qui mène aux enfers. C'est ce que l'on nomme le motif du *bivium* qui est généralement utilisé pour illustrer la pérégrination de l'homme qui doit choisir entre le salut et la damnation. Dans *El Divino Jasón*, cette pérégrination est mise en évidence grâce à la « nef catholique » et à la conquête des Argonautes. La « *nave católica* » renvoie d'ailleurs symboliquement à la nef de l'église. Même si ce n'est pas l'âme pécheresse qui fait l'objet des tentations du monde, Jason n'échappe pas aux tentatives de corruption initiées par le Roi et par l'Idolâtrie, comme le Christ dans le désert tenté par le diable qui lui proposait tous les royaumes du monde en échange d'un acte d'adoration. Calderón se sert constamment de la double lecture, biblique et mythologique, pour développer au maximum l'allégorie. Les métaphores et les symboles sont utilisés dans tous les éléments de la pièce, ainsi les Argonautes sont au nombre de douze parce qu'ils représentent les douze apôtres.

L'abondance de situations sentimentales et le langage lyrique de Calderón, notamment les dialogues d'amour entre Jason et Médée, ainsi que le langage symbolique des fleurs, sont autant d'éléments qui servent l'allégorie et atteignent une dimension hautement spirituelle. Selon Ignacio Arellano, l'allégorie :

---

<sup>87</sup> Pour l'étude de cet *auto sacramental* de Calderón, voir la très belle analyse d'Ignacio Arellano, *op. cit.*, p. 54-102.

[...] dirige la concepción del argumento y, luego, su paso a la representación escénica. Es el método aplicado por Jasón en el desarrollo del argumento del auto en torno al «exceso» del amor que siente por Medea: « Es verdad que exceso ha sido / del amor, el dar mi cuerpo / en manjar» (vv. 839-41), amor que exige el rescate del vellocino: « que volver no puedo al propio / reino de mi padre y mío / sin conquistar los despojos / deste hermoso vellocino» (vv. 158-61)», vellocino que: « el alma por quien lloro / es de una oveja perdida » (vv. 202-3).<sup>88</sup>

Ajoutons à ce schéma décrit par Arellano que le lyrisme employé par Calderón dans ses pièces religieuses renvoie souvent au Cantique des Cantiques biblique qui est déjà un livre allégorique par excellence, puisque le chant de Salomon qui dévoile son amour pour la shoulammite évoque l'amour indéfectible du Christ pour la congrégation chrétienne. Dans *El Divino Jasón*, l'amour de Jason envers Médée illustre l'amour du Christ pour l'humanité. Le texte allégorique de Calderón fait donc toujours l'objet de plusieurs lectures. Mais la dimension spirituelle que prennent les dialogues d'amour entre Médée et Jason n'annihile pas le récit mythologique ni la sensualité des dialogues. Seulement, les différentes lectures se superposent.

Finalement, comme le montre cet exemple, l'allégorie des *autos sacramentales* est une modalité littéraire qui permet d'exprimer des vérités bibliques qui s'avèreraient incompréhensibles pour le peuple et qui ne seraient pas formulées avec la même efficacité dans un langage direct dépourvu d'images. Le Nouveau Testament a ouvert la voie à l'allégorie théâtrale, par l'usage massif de symboles (en particulier eucharistiques). De plus, l'allégorie, parfois ennuyeuse et lourde lorsqu'elle ne s'exprime que par des mots, prend tout son intérêt lorsqu'il s'agit de théâtre, où elle permet d'exprimer des éléments conceptuels, philosophiques, abstraits et des mystères religieux. Dans *El Divino Jasón*, l'utilité de l'allégorie, pour donner sa théâtralité à la pièce, ne fait aucun doute, dans la mesure où elle permet une mise en images (sons, mouvement, plasticité, couleurs) d'éléments abstraits. Enfin, la technique allégorique semble particulièrement adaptée à l'endoctrinement religieux.

Si l'usage de l'allégorie dans la littérature espagnole remonte au Moyen Âge, il semble bien que ce qui n'était que tâtonnements et semi-allégories dans un

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 68-69.

premier temps se soit converti en un recours poétique indispensable dans le théâtre religieux du XVII<sup>e</sup> siècle. Lorsque Calderón fait un usage complexe de l'allégorie en exploitant les innombrables ressorts du discours poétique, même si le public ne décodait pas tous les détails de ses pièces, il n'était pas moins devenu expert en représentations allégoriques et en emblématique dramatique. Aussi, lorsqu'il fallait représenter sur scène des doctrines théologiques abstraites, le langage imagé assimilant le démon à un pirate, l'âme humaine à une dame ou le Christ à un beau prétendant, s'avérait parfaitement accessible au public baroque. Calderón part, dans *El Divino Jasón*, d'une légende bien connue à son époque, base solide sur laquelle il peut s'appuyer, et il en tire des effets puissants sur le plan de la théâtralité. L'allégorie n'était pas cristallisée uniquement dans le discours poétique des personnages ; la mise en scène, les costumes des personnages, les décors des chars, la multiplicité des espaces scéniques avec des représentations du ciel, de la terre et de l'enfer, la musique et les effets sonores contribuaient également, d'un point de vue esthétique surtout, à renforcer l'allégorie.

Comme nous venons de le voir succinctement, ce qui caractérise l'*auto sacramental* à l'époque de Calderón, c'est essentiellement le développement de l'allégorie qui permet d'adapter tous les arguments —mythologique philosophique, historique, biblique, etc.— au thème de l'Eucharistie qui est commun à toutes les pièces du genre. Ainsi, grâce à l'allégorie, toutes les histoires peuvent se transformer en une quête du salut et se terminer par l'exaltation du Saint Sacrement.

Cet *excursus* hors dates s'avérait nécessaire avant d'étudier l'évolution de la théâtralité des drames eucharistique du XVI<sup>e</sup> siècle. Il nous permet de faire un constat : dans les *autos* baroques, les éléments de théâtralité sont très spectaculaires. L'allégorie et la théâtralité, d'une part, et la réduction des éléments comiques, d'autre part, sont les deux versants du développement esthétique des *autos* ; c'est dire que dans l'*auto* tardif, mais « accompli » de Calderón, certains aspects se sont affirmés, comme l'allégorie ou le caractère

très spectaculaire des représentations, tandis que d'autres ont pratiquement disparu, comme le comique. C'est ce constat qui va guider rétroactivement notre approche des *autos* du XVI<sup>e</sup> siècle.

### 2.3 Rapide évocation du devenir de l'*auto sacramental* après Calderón

Bien que le devenir de l'*auto sacramental* après Calderón soit une question très au-delà des limites de notre thèse, il est utile de retracer et d'exposer très brièvement l'évolution de l'*auto sacramental* après que le genre eut expérimenté sa période de plénitude avec Calderón.

Comme nous l'avons établi précédemment, le succès de l'*auto* caldéronien ne se démentit pas même après la mort de Calderón, où, comme à Madrid, l'on continua à représenter le jour de la Fête-Dieu exclusivement les meilleurs *autos* de Calderón. L'empreinte caldéronienne est particulièrement visible chez l'écrivain et dramaturge Francisco Bances Candamo (1662-1704), qui en viendra même à se plaindre du monopole des *autos sacramentales* caldéroniens, demandant qu'on laisse leur opportunité aux pièces d'autres auteurs (dans la *Loa* pour l'*auto El primer duelo del mundo*)<sup>89</sup>. Mais comme l'a souligné José Pérez Feliú, la technique théâtrale mise en œuvre par Bances Candamo, qui critiquait pourtant l'impérialisme des *autos* caldéroniens, est similaire à celle de Calderón, tant en ce qui concerne la scénographie et le recours aux machineries, que les références bibliques dans les dialogues des personnages allégoriques et le recours à la musique et à l'allégorie<sup>90</sup>.

De fait, le genre sacramental commence à s'épuiser alors même qu'il atteint sa période de plénitude avec Calderón. Des auteurs contemporains du maître incontesté en la matière, comme Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1660) ou Agustín Moreto (1618-1669), n'arriveront pas à égaler Calderón, ni même à obtenir un grand succès avec leurs œuvres dédiées à la Fête-Dieu. Dès lors, après la mort de Calderón (1681), seul Francisco Bances Candamo semble détonner

---

<sup>89</sup> Voir Ignacio Arellano et J. Enrique Duarte, *op. cit.*, p. 151.

<sup>90</sup> Voir J. Pérez Feliú, *Los autos sacramentales de F. Bances Candamo*, Oviedo, Diputación, 1975.

dans l'univers des auteurs de pièces eucharistiques, avec, peut-être, Soeur Juana Inés de la Cruz (1648 ?-1695), qui en Nouvelle Espagne adaptera avec succès l'*auto sacramental*, comme le confirme l'une de ses meilleures pièces : *El Divino Narciso*. Mais même en Nouvelle Espagne, où les *autos sacramentales* possédaient une visée évangélisatrice indéniable, la Fête-Dieu cessera d'être célébrée à partir de 1867<sup>91</sup>. La décadence du genre eucharistique est alors amorcée, et elle ne peut donc que s'accélérer en Nouvelle Espagne, comme dans la Péninsule.

Ce sont essentiellement les nouvelles normes esthétiques et idéologiques propres au XVIII<sup>e</sup> siècle et à la littérature classique qui viendront définitivement à bout de l'*auto sacramental*. La décadence de l'*auto sacramental* va finalement de pair avec la décadence du théâtre espagnol en général, et la décadence du théâtre religieux plus particulièrement. Les préceptes d'unité de temps, de lieu et d'action, ainsi que la séparation des genres (tragique et comique), la vraisemblance de l'action et le *décorum* du langage, deviennent les critères esthétiques d'un théâtre en rupture totale avec les normes baroques. L'aspect idéologique a également joué son importance. Selon Nicolás González Ruiz :

[...] Y no deja de ser insignificante que sean los hombres del reinado de Carlos III, los tocados del extranjerismo y de masonería, los que recibían secretamente las publicaciones del filosofismo francés, los que se dan cuenta de que los autos, al provocar aquella manifestación religiosa ruidosísima del pueblo, desdican de su propio carácter sacro. Son ellos quienes, al fin, consiguen arrebatarse al pueblo su querida fiesta del Corpus en el aspecto de las representaciones teatrales en loor de la Eucaristía, y lo hacen con un espíritu muy distinto del que motivó la prohibición del siglo XVII, anterior a 1648, espíritu que correspondía al de un sector severo y profundamente piadoso que abominaba del teatro en general, considerándolo en sí mismo como una plaga de la sociedad española<sup>92</sup>.

Comme l'*auto sacramental* n'a plus d'illustre représentant après Calderón et que les fêtes du *Corpus* perdent progressivement de leur faste, il n'y plus aucun obstacle pour interdire les *autos sacramentales* en 1765. La fin du genre est

---

<sup>91</sup> Voir Ignacio Arellano et J. Enrique Duarte, *op. cit.*, p. 157.

<sup>92</sup> Nicolás González Ruiz, *op. cit.*, p. LVII.

désormais définitive et jamais après cette date l'*auto sacramental* ne connaîtra à nouveau en Espagne la gloire qu'il avait connue à l'époque de Calderón.

### **3. Les flottements dans la terminologie désignant les pièces religieuses en un acte**

#### **3.1 Les premières apparitions de l'expression « *auto sacramental* » et du terme « *auto* »**

Les spécialistes de l'*auto sacramental* utilisent, par commodité, l'expression *auto sacramental* pour désigner, sans distinctions, les pièces eucharistiques représentées le jour de la Fête-Dieu en Espagne, que ce soit au xvi<sup>e</sup> siècle ou au xvii<sup>e</sup> siècle. Pourtant, un rapide coup d'œil à l'ensemble des pièces figurant dans notre *corpus* révèle que la majorité d'entre elles ne sont jamais intitulées de la sorte. Si nous étendons notre analyse à tout le théâtre religieux connu du xvi<sup>e</sup> siècle, et même aux rares pièces du Moyen Âge et de la fin du Moyen Âge, le constat est le même, l'expression *auto sacramental* est presque inexistante avant la fin du xvi<sup>e</sup> siècle<sup>93</sup>. L'expression se répandra surtout à partir du xvii<sup>e</sup> siècle, où les auteurs eux-mêmes ont conscience de composer des pièces appartenant à ce genre si singulier. Comme la plupart des spécialistes a tenté de définir le genre sacramental à partir de pièces baroques, l'expression s'est ensuite étendue indistinctement à l'ensemble des pièces du genre, sans tenir réellement compte des dénominations variées utilisées par les auteurs du xvi<sup>e</sup> siècle. De plus, comme nous savons que la confusion générique est l'une des caractéristiques du théâtre antérieur à Lope de Vega<sup>94</sup>, les indications des auteurs et des éditeurs de théâtre, en matière de genre dramatique, n'ont peut-être pas toujours été prises en considération avec suffisamment d'intérêt. La

---

<sup>93</sup> Comme nous l'avons indiqué en introduction, le *terminus a quo* de l'expression *auto sacramental* correspond à deux pièces du CAV (antérieures à 1578), où l'expression est utilisée dans les prologues, et au *Códice* de 1590, où l'expression apparaît dans le titre de six pièces (datées entre 1575 et 1590). Voir note 6.

<sup>94</sup> Voir José María Díez Borque, *Los géneros dramáticos en el siglo xvi (el teatro hasta Lope de Vega)*, Madrid, Taurus, 1987.

critique moderne a préféré adopter son propre système de classification, et définir les genres dramatiques en fonction de critères modernes plutôt que de suivre les dénominations introduites par les auteurs eux-mêmes.

Le terme « *auto* », apparaissant seul, semble jouir d'une diffusion beaucoup plus ancienne que l'expression « *auto sacramental* » elle-même<sup>95</sup>. Dans les premiers dictionnaires de langue castillane, nous avons vu plus haut que le terme, au xvii<sup>e</sup> siècle, désignait des pièces jouées lors de la Fête-Dieu, mais aussi des pièces non eucharistiques représentées à l'occasion d'autres fêtes du calendrier liturgique<sup>96</sup>. Il semble donc que le terme « *auto* » se soit spécialisé très vite dans la désignation du théâtre religieux, puisqu'aucun des deux dictionnaires ne mentionne l'existence d'*autos* profanes.

Le dictionnaire étymologique de Corominas ne nous éclaire que très peu sur l'origine du mot « *auto* », dans son sens dramatique. Au mot « *Acta* », Corominas précise :

Auto 'acto' ant., 'resolución judicial', 'composición dramática de carácter bíblico o alegórico' [h. 1300, *Gr. Conq. De Ultr.*], duplicado semiculto del anterior, en la ac. judicial se halla acto como sinónimo de auto desde Alfonso el Sabio hasta hoy mismo (Dhist., 10)<sup>97</sup>.

La définition du terme « *auto* » de Joan Corominas s'inspire très clairement des définitions données par le *D. A.* ou par Covarrubias. Seule indication nouvelle, le *terminus a quo* du mot, attesté autour de 1300 dans le récit médiéval *La Gran conquista de Ultramar*. Bien que Corominas ne le précise pas,

---

<sup>95</sup> Le terme se trouve notamment lié aux représentations sacrées du *Corpus* tolédan dès la fin du xv<sup>e</sup> siècle (vers 1490). Voir Carmen Torroja Menéndez et María Rivas Palá, *Teatro en Toledo en el siglo xv, Auto de la Pasión de Alonso del Campo*, Madrid, *Boletín de la Real Academia Española* [Anejo XXXV], 1977, p. 49-74.

<sup>96</sup> Dans le *Tesoro* de Covarrubias, le terme est défini ainsi : « Auto, la representación que se haze de argumento sagrado, en la fiesta del Corpus Christi y otras fiestas ». Voir Sebastián de Covarrubias, *op. cit.*, p. 586. Dans le *D. A.*, il est écrit au sujet du mot « *auto* » : « Auto sacramental, u del Nacimiento. Cierta género de obras cómicas en verso, con figuras alegóricas, que se hacen en los theatros por la festividad del Corpus en obséquio y alabanza del Augusto Sacramento de la Eucaristía, por cuya razon se llaman sacramentales. No tienen la división de actos o jornadas como las Comédias, sino representación continuada sin intermedio, y lo mismo son los del Nacimiento. Viene del latino *Actus*, que significa lo mismo ».

<sup>97</sup> Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1984-1991, vol. 1, p. 43.

l'on comprend que le mot apparaît dans ce récit dans son acception juridique et non pas dans son acception littéraire et dramatique.

Dans le langage dramatique, c'est vers la fin du Moyen Âge que les auteurs commencèrent à utiliser le terme « *auto* » pour désigner un « acte » d'une pièce, comme le fit Fernando de Rojas qui divisa la *Celestina* (1499-1500) en vingt-et-un *autos*. Les auteurs de théâtre espagnol utilisèrent alors le terme « *auto* » du fait de son étymologie latine puisque le mot « *actus* » servait déjà à désigner l'acte d'une pièce de théâtre dans l'Antiquité. Dans son *Ars poetica*, Horace (-65,-8) avait, par exemple, établi la division de la « comédie » en cinq actes<sup>98</sup>.

Ainsi au début du xvi<sup>e</sup> siècle, plusieurs auteurs de théâtre religieux choisissent de recourir au terme « *auto* » dans l'intitulé de leurs pièces. Juan del Encina (1469-1529 ?) écrit notamment *l'Auto del Repelón*, daté de 1509. Lucas Fernández, dont les œuvres sont publiées en 1514 nous livre également un *Auto de la Pasión* destiné à la Semaine Sainte. Sont également connus *l'Auto nuevo del santo nacimiento de Christo Nuestro Señor* de Juan Pastor (1528), et les trois *autos* de Jorge de Montemayor (1519 ?-1561) relatifs au cycle de la Nativité. Bien qu'elles soient perdues, la critique s'est également souvent faite l'écho des pièces de Vasco Díaz Tanco de Fregenal<sup>99</sup> (1490 ?-1573 ?), particulièrement des *Autos Cuadregesimales*, écrits pour être interprétés lors de la Semaine Sainte.

Le cas de Gil Vicente (1465 ?-1537 ?) est plus complexe que celui des auteurs précédents. Si les œuvres de cet auteur, qui diffusent souvent le mot « *auto* » en guise de titre, ont surtout été jouées au début du xvi<sup>e</sup> siècle, l'édition la plus ancienne de ses pièces que nous connaissons date de 1562 (la *Copilaçam*), et a été à la charge du fils de l'écrivain, Luis Vicente. Ce dernier nous apprend dans le prologue de la *Copilaçam* que son père était en train de réunir toutes ses œuvres quand il est mort, ce pourquoi il s'est chargé lui-même de leur édition. Il n'est pas certain, cependant, que les œuvres originales aient porté le terme « *auto* » en guise de titre. Le terme a pu être introduit tardivement à l'occasion de l'édition des œuvres. Il s'agirait alors d'une décision de l'éditeur, Luis Vicente.

---

<sup>98</sup> « *Neue minor neu sit quinto productior actu* », Quintus Horatius Flaccus, *Ars poetica*, xviii, 15.

<sup>99</sup> Voir José María Díez Borque, *op. cit.*, p. 27.



D'ailleurs, dans une *Carta-Prólogo*, dans laquelle Gil Vicente offre sa pièce *Don Duardos* au roi Juan III, l'auteur, en parlant de ses pièces, les présente lui-même comme des : « Comedias, farças y moralidades que he compuesto en serviçio de la Reyna vuestra tía »<sup>100</sup>. La dénomination « *auto* » semble donc avoir été introduite à titre posthume par l'éditeur des pièces de Gil Vicente. Pour le critique Manuel Calderón :

La imprecisa y vacilante clasificación de las piezas dramáticas de la *Copilaçam* (obras de devoción, comedias, tragicomedias y farsas, que en el prólogo de *Don Duardos* se reducen a comedias, farsas y moralidades) refleja la falta de reglas y la libertad con que Gil Vicente se movía en su trabajo<sup>101</sup>.

Le mot « *auto* » est donc incontestablement attesté dans toute la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle. Il sert clairement à désigner un acte d'une pièce divisée en plusieurs actes, ou, par extension, la totalité d'une pièce religieuse en un acte. C'est pour cette raison que les pièces anonymes, ou dénuées de titre, se déroulant sur un seul acte, ont été logiquement baptisées par la critique moderne « *auto* », comme l'*Auto de los Reyes magos* (milieu du xii<sup>e</sup> siècle), l'*Auto de la pasión*, attribué à Alonso de Campos (entre 1486 et 1499), l'*Auto de la huida a Egipto* (de la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle), etc. Mais toutes ces pièces où apparaissent le terme « *auto* » ne sont pas de nature eucharistique. C'est dans le *Códice de Autos Viejos* que le mot connaît un emploi plus généralisé et est associé pour la première fois à des pièces relatives à l'Eucharistie.

Dans ce recueil qui réunit presque uniquement des pièces religieuses, 66 comportent le terme « *auto* » dans le titre. Mais seulement huit de ces *autos* contiennent des références à l'Eucharistie<sup>102</sup>. Le problème de la datation de ces pièces —le recueil étant lui-même daté entre 1550 et 1575— nous empêche d'avoir une vision claire de ce qu'il en était réellement de la diffusion du mot dans la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, même s'il est vraisemblable, au vu des

---

<sup>100</sup> Voir Israel Salvador Révah, « La comédia dans l'œuvre de Gil Vicente », *Bulletin d'Histoire du théâtre portugais*, II (1951), p. 1-39.

<sup>101</sup> Manuel Calderón (éd.), *Gil Vicente. Teatro Castellano*, Barcelona, Crítica, 1998, p. xxiv. L'œuvre est précédée d'une étude préliminaire très complète de Stephen Reckert.

<sup>102</sup> Voir Mercedes de los Reyes Peña, *El «códice de autos viejos». Un estudio de historia literaria*, Sevilla, Alfar, 1988, vol. 2, p. 894-896.

études menées jusqu'à maintenant, de penser que certaines des pièces du recueil seraient bien antérieures à la date supposée du *Códice*.

Ajoutons, tout de même, l'existence assez rare d'un *auto* profane : l'*Auto llamado de Clarindo* (1535 ?) attribué à Antonio Díez. Non seulement il ne s'agit pas d'une pièce religieuse, mais il s'agit surtout d'une pièce divisée en trois journées, et non plus en un seul acte, ce qui prouve le flottement terminologique : pour cet auteur « *auto* » signifie « pièce de théâtre ». Il existe aussi la mention d'un autre *auto* profane à la Renaissance, l'*Auto de la destrucción de Troya* (vers 1579) de Francisco de Arellano, une pièce divisée en quatre journées. Ces exemples, assez inhabituels il est vrai, montrent combien il est de toute façon difficile de délimiter les contours exacts de l'*auto* en tant que genre dramatique.

Ces quelques remarques générales sur l'apparition du mot « *auto* » et sur son application au théâtre religieux montrent que les incertitudes sont plus nombreuses que les faits bien établis. Il est possible néanmoins, après cette première étape, de tirer plusieurs conclusions. Le terme « *auto* », dans un sens dramatique, semble apparaître, au plus tard, dans les premières années du xvi<sup>e</sup> siècle et être associé dans un premier temps à des pièces religieuses relatives aux cycles de la Nativité et de la Semaine Sainte. Lucas Fernández utilise le terme « *auto* » pour sa pièce la plus proche d'un cycle eucharistique, celle qui est justement consacrée à la Passion du Christ. Le cas des pièces du CAV indique également que c'est sans doute plus tardivement que le terme « *auto* » est appliqué aux pièces évoquant l'Eucharistie, d'autant qu'aucun drame eucharistique de la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle ne semble porter ce mot en guise de titre. Enfin, le mot est utilisé plus fréquemment pour désigner des pièces religieuses que des pièces profanes. Mais, comme nous allons le voir, les auteurs de la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle recourent aussi à d'autres termes pour intituler leurs pièces.

### 3.2 Les termes en concurrence

#### L'origine du terme « Farsa » : vers une définition du genre

La « *farsa* » espagnole est très certainement le genre dramatique le moins aisé à définir et dont les limites sont encore plus floues que celles de l'« *auto* ».

D'après le *Tesoro* de Covarrubias (1611), il faut entendre par « *farsa* » :

Lo mesmo que comedia, aunque no parece sea de tanto artificio; [...] y assí los farçantes mezclan muchas cosas diversas, fuera del argumento principal, por recrear y divertir el auditorio<sup>103</sup>.

À l'orée du xvii<sup>e</sup> siècle, Covarrubias définit principalement la *farsa* comme un genre dramatique profane, proche de la *comedia*, mais qui se distingue visiblement par des éléments de nature à amuser l'auditoire.

Un peu après le *Tesoro* de Covarrubias, le *D. A.* s'exprime également sur le sens du mot « *farsa* » :

Representación de algun suceso, fabula ò invención, que viene a ser lo mismo que oy entendemos por Comédia. Su etymología es del latino. For, faris, comœdia. Fabula<sup>104</sup>.

L'étymologie latine du mot « *farsa* », dans l'édition de 1732 du *D. A.*, est erronée. Le terme vient en fait du français « farce », lui-même originaire du latin « *farcio, farcire, farsus* »<sup>105</sup>. De plus, aucun des premiers dictionnaires castillans n'associe la « *farsa* » espagnole au théâtre religieux, mais bien plutôt à la *comedia*, prise au sens large de « pièce de théâtre », mais aussi parce qu'il s'agit, au moment où est rédigée la première édition du *D. A.*, d'un genre dramatique qui connaît un essor particulier. En même temps, la « *farsa* » est un genre qui a presque disparu au xvii<sup>e</sup> siècle, et qui a été progressivement remplacé par la *comedia* et par d'autres pièces brèves et comiques comme le *paso*, et

---

<sup>103</sup> Sebastián de Covarrubias, *op. cit.*, p. 586.

<sup>104</sup> *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, vol. 2, t. 3, p. 722.

<sup>105</sup> Dès l'édition suivante du Dictionnaire académique espagnol (1780), cette première étymologie fautive est abandonnée. Ce n'est qu'en 1882 qu'une nouvelle édition du Dictionnaire académique espagnol indique l'étymologie latine du terme « *farsa* » (« del latin *farsus* »). Enfin, ce n'est qu'à partir de l'édition de 1984 du Dictionnaire académique que l'origine française est signalée (« del francés *farce* y éste del latin *farsus* »).

surtout l'*entremés*. À la même époque l'*auto sacramental* atteint son apogée et devient le genre religieux par excellence. Cette situation particulière pourrait être une explication aux imprécisions des premiers dictionnaires castillans sur la définition et sur l'origine du mot « *farsa* ».

Dans son dictionnaire étymologique, Joan Corominas apporte des précisions intéressantes qui nous éclairent beaucoup sur l'origine du mot « *farsa* » :

FARSA, tomado del fr. med. *Farse* (hoy *farce*) 'pieza cómica breve', femenino de *fars* 'rellenado, relleno', participio de *farcir* 'rellenar' del lat. FARCIRE íd. 1<sup>a</sup> doc.: Gil Vicente (1505) y L. Fernández (1514), 1520, H. López de Yanguas, *Farsa Sacramental en Coplas*; 1537, *Farça a manera de Tragedia*, obra anónima impresa en Valencia (RH XXV, 283ss.); *farsa*, 1555, Medina (*Aut.*)<sup>106</sup>.

La *farsa* est donc étroitement liée à la « farce » médiévale française, d'où elle tire son origine. Pour cette raison, la *farsa* se caractérise par son aspect comique, d'autant qu'en France, il existait une longue tradition autour des textes dramatiques comiques qui remonte au moins au XIII<sup>e</sup> siècle, avec des pièces comme *Li jus de Saint Nicholas* (vers 1200) ou le *Jeu de la feuillée* (1262). Ce lien entre la *farsa* espagnole et la « farce » française a également été confirmé récemment par Javier Huerta Calvo, qui nous aide à comprendre le rapprochement entre le mot « *farsa* » et son sens en français :

[...] La forma dramática más relevante fue la *farce* o *farsa*, cuyos orígenes hay que buscarlos en la propia liturgia, donde homilías y sermones se amenizaban mediante estos rellenos o intermedios cómicos (« *leciones cum farsis* »)<sup>107</sup>.

Le terme médiéval français « *farce* », emprunté au monde culinaire, était donc très approprié pour parler de pièces brèves intercalées « *a modo de relleno* », ce qui évoque l'idée de « remplissage », à l'intérieur d'un sermon ou d'une homélie. Mais la « *farce* » française médiévale était surtout insérée à l'intérieur d'une pièce religieuse longue, comme le *Mystère*. Elle fonctionnait alors comme un « intermède comique venu rompre la continuité un peu lourde à soutenir pour

---

<sup>106</sup> Joan Corominas, *op. cit.*, vol. 2, p. 872.

<sup>107</sup> Javier Huerta Calvo, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001, p. 23.

les spectateurs »<sup>108</sup>. Le plus ancien exemple, en français, du terme « *farce* », pris au sens figuré et dramatique, semble se trouver dans une ordonnance du prévôt de Paris, datant de 1398<sup>109</sup> : « aucuns jeux de personnages par manière de farces, de vies de sains, ou autrement »<sup>110</sup>. De plus, le verbe « *se farser* », pour dire « se moquer » est attesté, en France, dans des documents datant du XIII<sup>e</sup> siècle. Gaston Paris note également qu'en latin le mot « *farsa* » fait son apparition dès le XIII<sup>e</sup> siècle, avec le sens de « *farçiture* liturgique », et qu'il passe ensuite, avec ce sens, dans l'usage vulgaire, d'où son utilisation pour désigner des pièces comiques, ou des morceaux intercalés dans une pièce principale. Ce qui n'empêchera pas la « farce » de fonctionner ensuite comme une pièce indépendante, pas nécessairement intercalée à l'intérieur d'une pièce religieuse plus longue.

Dans la continuité de ces explications sur l'origine du terme français, Patrice Pavis, dans son *Dictionnaire de théâtre*, explique au sujet du mot « *Farce* » :

L'étymologie du mot farce—l'aliment épicé qui sert à remplir (farcir) une viande—indique le caractère de corps étranger de ce type de nourriture spirituelle à l'intérieur de l'art dramatique. À l'origine en effet, on intercalait dans les mystères médiévaux des moments de détente et de rire : la farce était conçue comme ce qui pimente et complète la nourriture culturelle et sérieuse de la haute littérature. Ainsi exclue du royaume du bon goût, la farce réussit du moins à ne jamais se laisser réduire ni récupérer par l'ordre, la société ou les genres nobles, comme la tragédie ou la haute comédie. À la farce, on associe d'ordinaire un comique grotesque et bouffon, un rire grossier et un style peu raffiné [...] (farce = réalisme, corps ; comédie = idéalisme). La farce est toujours définie comme une forme primitive et grossière qui ne saurait s'élever au niveau de la comédie. Quant à cette grossièreté, on ne sait pas toujours bien si elle concerne les procédés trop visibles et enfantins du comique ou la thématique scatologique<sup>111</sup>.

---

<sup>108</sup> Voir Gaston Paris, « Histoire de la littérature française au Moyen Âge », *Mélange de littérature française du Moyen Âge*, 1910-1912, p. 67.

<sup>109</sup> Joan Corominas relevait que l'occurrence la plus ancienne de ce mot en français était de 1476 (voir Joan Corominas, *op. cit.*, p. 872), une date souvent reprise par les critiques de littérature médiévale espagnole. Joan Corominas ignorait visiblement l'existence de l'ordonnance du prévôt de Paris de 1398. Par contre, il avait tout à fait raison de préciser que le mot médiéval « *farsa* » dérivait du verbe « *farser* », synonyme en espagnol de « *bromear, escarnecer* », et attesté, en français, dès le XIII<sup>e</sup> siècle (Joan Corominas, *ibid.*, p. 872).

<sup>110</sup> Voir Gaston Paris, *op. cit.*, p. 67.

<sup>111</sup> Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 138.

L'étymologie du mot français « farce » donnée par Patrice Pavis semble quelque peu fantaisiste. D'après le *Littré*, le mot « farce » est d'abord un terme de cuisine servant à désigner les « viandes hachées et épicées, qu'on introduit dans les volailles et les gibiers » ou le « hachis fait d'herbes cuites ». Le *Littré* distingue ensuite la « farce » littéraire : « pièce dramatique et souvent simple dialogue où l'on emploie les plaisanteries hasardées et les *lazzi* burlesques ». Mais le lien entre les deux sens du mot n'est pas à rechercher dans la nature « pimentée » ou « épicée » de la farce culinaire et littéraire comme le pense Pavis. Toujours d'après le *Littré*, le glissement sémantique entre la farce culinaire et la farce dramatique s'est opéré parce que la pièce intitulée de la sorte était « comme la farce de la cuisine, quelque chose de mélangé et d'agréable, c'est-à-dire une espèce de revue de sujets divers, ou une "pièce farcie" ». La « pièce farcie » est elle-même définie par le *Littré* comme « des pièces dans lesquelles on mêlait à la langue vulgaire des mots du latin ou même d'une autre langue ». En revanche, Pavis confirme à juste titre la nature comique et grotesque de la « farce » française et son utilisation à l'intérieur de pièces religieuses longues comme les *Mystères*.

Puisque le terme « *farsa* », en espagnol, tire son origine du mot français— dans son sens dramatique—, c'est sans doute que la fonction de ces pièces devait être similaire des deux côtés des Pyrénées. Tout d'abord, le genre est directement associé au théâtre profane comique, mais entretient un lien étroit avec le théâtre religieux. Le comique est l'élément constitutif de ce genre de pièces mettant principalement en scène des personnages génériques et des personnages de Sots. Enfin, la *farsa*, qui a de toute façon précédé la *comedia*, un genre raffiné, se caractérise par des éléments scatologiques, grossiers et grotesques qui constituent les ressorts du comique.

### Les *Farsas* en Espagne dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle

Dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, les pièces profanes et religieuses qui utilisent en partie ou complètement ce type de procédés se multiplient en

Espagne, et sont sans ambiguïté intitulées « *farsas* » par leurs auteurs. Comme nous l'avons vu précédemment, pour Gil Vicente, la *farsa* constitue même l'une des trois catégories génériques sous lesquelles il classe ses œuvres, ce qui justifie d'autant plus que Joan Corominas indique que le *terminus a quo* de ce terme appliqué au théâtre espagnol correspond justement à l'une de ses pièces publiée en 1505.

Le terme « *farsa* », sans doute de création récente en Espagne au début du xvi<sup>e</sup> siècle, a visiblement, dans un premier temps tout du moins, du mal à trouver sa place dans le panorama théâtral d'alors. Lucas Fernández qui publie ses pièces en 1514 se fait particulièrement l'écho des confusions génériques et des limites floues des genres dramatiques à son époque. Deux de ses pièces portent le titre : « *Farsa o quasi Comedia...* », tandis qu'une troisième s'intitule : « *Auto o Farsa del Nacimiento de Nuestro Señor Iesu Christo* », et qu'une quatrième est intitulée : « *Égloga o Farsa del Nacimiento* ». On le voit, le terme est appliqué aussi bien au genre profane, que l'auteur rapproche de la *comedia*, qu'au genre religieux, où le terme « *farsa* » est en concurrence directe avec le mot « *auto* » et « *égloga* ». De plus, conformément aux éléments constitutifs de la « *farsa* », décrits plus haut, les quatre pièces de Lucas Ferrnández sont relativement brèves (entre 633 et 951 vers), et mettent toutes en scène des personnages comiques.

Ce flou générique et cette difficulté pour tracer les limites du genre sont palpables chez d'autres auteurs et dans d'autres pièces de l'époque. Juan Pastor écrit notamment un *Auto o Farsa...* ; une pièce anonyme porte aussi le titre de *Farsa o Tragedia...*, tandis qu'une autre, anonyme également, s'intitule *Farsa a manera de tragedia* (1537).

En Espagne, la *farsa* ne semble pas se spécialiser tout de suite dans l'un des deux genres : profane ou religieux. Ainsi, plusieurs pièces profanes, parfois de nature allégorique, sont publiées en Espagne : *Farsa llamada Ardamisa* de Diego de Nequerueta (vers 1530), *Farsa llamada Cornelia* de Andrés Prado (1537), *Farsa del Mundo y moral* et *Farsa de la concordia* d'Hernán López de Yanguas (1470 ?-1540 ?), *Farsa de la Constanza* de Cristóbal de Castillejo (1491-1550), etc. En 1521, une pièce religieuse anonyme (parfois attribuée à Hernán López de

Yanguas), est également intitulée *Farsa* par son auteur. Il s'agit d'ailleurs de la première pièce datée qui soit explicitement relative au Saint Sacrement, comme nous l'avons déjà indiqué, et pour laquelle la critique moderne a modifié le titre en : *Farsa « del Santísimo Sacramento »*.

Lorsque est publié en 1554, à Séville, la *Recopilación en metro* de Diego Sánchez de Badajoz (mort avant 1549), 27 pièces dramatiques de ce recueil portent expressément le titre de « *farsas* ». Même si les pièces ont été publiées par le neveu de Diego Sánchez de Badajoz, et que nous ne sommes pas totalement certains que l'utilisation du terme « *farsa* » est due à l'auteur lui-même, l'on constate que ces pièces, souvent assez brèves, presque toutes de nature religieuse (excepté la *Farsa del matrimonio*, mais qui, malgré tout, analyse tous les devoirs des époux dans le Sacrement du mariage), et qui sont relatives aux cycles de la Fête-Dieu et de la Nativité généralement, contiennent de nombreux éléments comiques et typiquement farcesques.

L'aragonais Bartolomé Palau (1525 ?- ?) recourt également indifféremment au terme « *farsa* » pour intituler au moins deux de ses pièces : la *Farsa llamada custodia del Hombre* (1547 ?), une pièce relative à la Fête-Dieu, et la *Farsa salmantina* (1552), une pièce profane.

#### *Farsa vs Auto*, dans la deuxième moitié du xvi<sup>e</sup> siècle

Dans le *Códice de Autos Viejos* (1550 ?-1575 ?), 26 pièces, contenant toutes des références à l'Eucharistie, portent le titre de *Farsa* (souvent *...del Sacramento* ou *Sacramental*), ce qui montre combien les pièces de nature religieuse sont encore associées au terme « *farsa* » même dans le troisième quart du xvi<sup>e</sup> siècle. Mais le *Códice de Autos Viejos* illustre également la concurrence existante entre les termes « *auto* » et « *farsa* », puisque la plupart des pièces religieuses porte l'un ou l'autre des deux mots dans le titre des pièces (face aux 26 pièces religieuses intitulées *Farsa...*, 66 sont intitulées *Auto...*). Il arrive même qu'une pièce intitulée *Farsa...* soit ensuite définie comme un « *auto* », voir comme un « *auto sacramental* » dans le prologue de la pièce : « *Ilustrísimo senado, / un*



auto sacramental / sera aqui rrepresentado » (v. 1-3, *Farsa del Sacramento de los Sembradores*, n° LXX) ; « Un autto sacramental / aqui se rreçitara » (v. 1-2, *Farsa del Sacramento*, n° LXXXVII) ; « aqui rrepresentaran / un autto del Sacramento » (v. 37-38, *Farsa del Sacramento de la fuente de Sant Juan*, n° LXXI). On en conclut donc, qu'en matière de théâtre religieux, le mot « *auto* » semble peu à peu s'imposer, dans la deuxième moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, face au terme « *farsa* », associé lui-même à « *auto* », voire à « *auto sacramental* ».

Entre 1557 et 1575, le valencien Joan Timoneda, qui utilise la forme plus savante « *Aucto* », va établir implicitement une différence entre « *aucto* », qu'il utilise exclusivement pour des pièces religieuses (*Aucto de la oveja perdida*, *Aucto de la Fee*, *Aucto de la fuente de los siete sacramentos*, etc.), et « *farsa* » qu'il attribue aux titres de plusieurs de ses pièces profanes (*Farsa Paliana*, *Farsa trapacera*, *Farsa Floriana* et *Farsa Rosalina*). Mais les *farsas* profanes de Timoneda (supérieures à 1200 vers) commencent à ressembler plutôt aux *comedias* —un genre dramatique qu'il cultive également— qu'aux farces comiques françaises du Moyen Âge. Par ailleurs, Timoneda, sous l'anagramme Diamonte, publie en 1565, dans la *Turiana*, des pièces comiques brèves : un *entremés* et quatre *pasos* (*Entremés de un ciego y un moço y un pobre*, *Paso de dos ciegos*, *Paso de dos clérigos*, *Paso de la razón* et *Paso de un soldado*). C'est justement à son époque que ce genre de pièces comiques brèves commence à être du goût des spectateurs, notamment à partir des *pasos* de Lope de Rueda, publiés par Timoneda lui-même. Dans le même temps, on remarque que les *farsas* deviennent de plus en plus rares au xvi<sup>e</sup> siècle (l'une des dernières connues étant peut-être la *Farsa del Obispo D. Gonzalo* de 1587)<sup>112</sup>. L'essor du *paso*, puis de l'*entremés*<sup>113</sup> surtout, pourrait être une explication à la disparition

---

<sup>112</sup> Cette *farsa* de Francisco de la Cueva y Silva (1550 ?-1621 ?), divisée en trois actes, traite de la vie légendaire du personnage en relation avec des événements de la Reconquête. Sa division en trois actes et son argument montrent qu'il s'agit d'une pièce déjà assez éloignée des *farsas* au sens où on l'entendait au début de la Renaissance.

<sup>113</sup> À nos yeux, l'*entremés* pourrait avoir joué, au xvii<sup>e</sup> siècle, le même rôle que la *farsa* religieuse pourvue d'éléments comiques. On remarque que les deux mots sont empruntés au langage culinaire, et que l'*entremés*, de par sa connotation culinaire justement, sera joué, au xvii<sup>e</sup> siècle, entre les actes d'une *comedia*, voire entre deux *autos sacramentales*, le profane et le sacré s'entremêlant, comme au temps des farces françaises.

progressive de la *farsa*, alors que parallèlement la *comedia* se développait de plus en plus, grâce aux troupes de théâtre professionnelles, et que l'*auto* devenait un genre spécifiquement religieux. Vers le milieu du xvi<sup>e</sup> siècle, la discrimination des genres dramatiques semble donc se confirmer, ce qui pourrait être dû à la multiplication des troupes de théâtre, et à l'ouverture des *corrales*, c'est-à-dire à une professionnalisation du théâtre en général.

L'abandon progressif, pour le théâtre religieux, du terme « *farsa* » au profit du mot « *auto* » n'est pas seulement attesté par les pièces de Timoneda. Dans la collection des pièces contenues dans le Ms. B2476 de la Bibliothèque « *The Hispanic Society of America* »<sup>114</sup> (pièces datées entre 1572 et 1575), cinq pièces sur six sont intitulées *Aucto*, *Acto* ou *Auto*, la dernière étant une *Loa*. D'autres auteurs de théâtre du dernier quart du xvi<sup>e</sup> siècle, Juan de Luque et Juan López de Úbeda, écrivirent également plusieurs drames eucharistiques qui portent explicitement le terme « *auto* » dans le titre de leurs pièces<sup>115</sup>.

Le théâtre des collèges de la Compagnie de Jésus confirme également la disparition du terme « *farsa* ». Parmi les collections connues, jamais nous ne trouvons de pièces intitulées *farsa*. Lorsqu'il s'agit de pièces en latin composées pour la Fête-Dieu, c'est le terme « *Actio* » qui est utilisé, comme dans le manuscrit provenant du collège de Villagarcía (*Actio Sanctissima Eucharistia, Actio quae inscribitur Examen Sacrum, etc.*)<sup>116</sup>.

Enfin, le manuscrit dit de 1590 (Ms 14864 de la *Biblioteca Nacional de Madrid*) contient des pièces composées pour la Fête-Dieu qui, à leur tour, ne comportent jamais le terme « *farsa* » en guise de titre. Plusieurs de ces pièces figurent dans notre *corpus*, et portent des titres comme *Tercera comedia y auto sacramental*, *Comedia sexta y auto sacramental del Castillo de la Fee*, ou encore *Comedia octava y auto sacramental del testamento de Xpo*. À la différence des pièces de

---

<sup>114</sup> Concernant cette collection, voir Mercedes de los Reyes Peña, *op. cit.*, vol. 1, p.97-100. Dans notre *corpus* de textes, nous incluons notamment l'*Acto del sanctissimo sacramento hecho en Andújar* en 1575, une pièce anonyme contenue dans ladite collection.

<sup>115</sup> Nous faisons figurer dans notre *corpus* une pièce de chacun de ces auteurs : l'*Aucto de la Esposa en los Cantares* de Juan López de Úbeda et l'*Auto primero al Santísimo Sacramento* de Juan de Luque.

<sup>116</sup> Voir Jean-Louis Flechniakoska, *La formation...*, p. 225-233.

Lucas Fernández, où la conjonction « o » indiquait l'hésitation générique, ici, le recours à la conjonction « y » semble plutôt définir ces pièces du point de vue de leur double caractérisation générique. Du reste, notons que c'est dans ces pièces que l'expression « *auto sacramental* » est pour la première fois expressément associée aux titres de pièces eucharistiques jouées le jour de la Fête-Dieu. Le fait de caractériser également les pièces comme des *comedias* est peut-être une volonté de l'auteur de mettre en valeur leur caractère dramatique, ce qui est à mettre en parallèle avec la définition du genre sacramentel donnée par Lope de Vega : « *Comedias / a honor y gloria del pan* ». L'essor de la *comedia*, à l'époque où furent écrites les pièces du manuscrit dit de 1590, peut également expliquer que l'auteur anonyme, à moins que ce soit le compilateur, définisse les pièces de la collection en les associant à ce genre si apprécié des spectateurs.

Ces différentes collections renfermant des drames eucharistiques ainsi que les choix des auteurs/compilateurs au moment de donner un titre aux pièces religieuses eucharistiques tendent à prouver que c'est dans la deuxième partie du XVI<sup>e</sup> siècle, et plus particulièrement dans le dernier quart de ce siècle, que les genres dramatiques s'établissent solidement et que les hésitations génériques deviennent moins courantes. Il apparaît clairement tout d'abord que le terme « *auto* » est de plus en plus associé aux titres des drames eucharistiques, ensuite que le terme « *farsa* » devient synonyme de théâtre profane et enfin que l'*auto sacramental*, comme genre dramatique à part entière, commence à être reconnu par les auteurs eux-mêmes.

#### Le cas des « *Misteris* » valenciens

Comme nous l'avons écrit précédemment, nous savons que dès le XV<sup>e</sup> siècle existait dans la région de Valencia la coutume de faire des représentations théâtrales et/ou para-théâtrales à l'occasion des fêtes du *Corpus Christi*. Avant que le drame eucharistique ne fasse son apparition dans cette partie de l'Espagne (notamment avec Joan Timoneda), l'on représentait des *misteris* (mystères) valenciens. Nous connaissons aujourd'hui trois de ces

*misteris* : le *Misteri de Sant Cristofol* (94 vers), le *Misteri d'Adam i Eva* (278 vers) et le *Misteri del Rei Herodes* (593 vers). Ces pièces anonymes écrites en langue vernaculaire se trouvent dans un manuscrit de 1672, qui s'avère une copie d'un manuscrit original perdu « que se conservaba entonces en los archivos de la ciudad, para uso de los *ministriles* que estaban encargados de las representaciones sagradas en la procesión del Corpus », comme l'indique Hermenegildo Corbató<sup>117</sup>. Bien que ces pièces ne contiennent aucune référence à l'Eucharistie, elles semblent avoir été composées pour la Fête-Dieu qui était célébrée avec une somptuosité toute particulière dans la région du Levant. D'après Corbató, la langue valencienne archaïsante de ces pièces laisse penser qu'elles pourraient dater du dernier tiers du xv<sup>e</sup> siècle ou du début du xvi<sup>e</sup>, quoique le *Misteri del Rei Herodes* pourrait être du milieu, voire de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle. Enfin, toujours selon Corbató, des documents d'archive font mention d'autres *misteris* inconnus représentés lors des célébrations de la procession de la Fête-Dieu à Valencia<sup>118</sup>, ce qui confirme l'existence dans cette région de l'Espagne d'une tradition théâtrale locale liée à la Fête-Dieu.

Le premier *misteri* typiquement eucharistique est sans doute l'œuvre du valencien Joan Timoneda, *Misteri de l'Església militant* (entre 1572 et 1575), que nous incluons dans notre *corpus*. Cette pièce, très anti-protestante, correspond très certainement à une composition totalement due à notre auteur, habitué généralement à nous offrir des refontes de pièces anonymes plus anciennes. Mais cette œuvre très dogmatique, au style presque austère, montre que l'auteur valencien a sans doute eu le souci d'adapter le drame eucharistique castillan dans la langue locale, le valencien. C'est dire qu'il devait y avoir à Valencia un goût particulier pour ce genre de pièces. Qui plus est, le public d'extraction populaire qui assistait aux festivités de la Fête-Dieu, et auquel étaient finalement destinées ces pièces au contenu dogmatique, ne pouvait être que séduit par une représentation théâtrale dans la langue locale, dans la pure tradition des *misteris* qui contribuaient au succès de la Fête-Dieu valencienne. En

---

<sup>117</sup> Hermenegildo Corbató (éd.), *Los misterios del Corpus de Valencia*, Berkeley, University of California Press, 1932, p. 1.

<sup>118</sup> *Ibid.* p. 81-84 et 150-154.

proposant pour le *Corpus Christi* de Valencia des pièces nouvelles, de type eucharistique, écrites dans la langue maternelle des habitants (Timoneda publiera également en valencien le *Misteri del Castell d'Emaús*), l'auteur valencien tente visiblement d'adapter le drame eucharistique dans sa région, alors même que ce type de pièces connaît un succès grandissant dans le reste de l'Espagne.

Dans toute sa production théâtrale, le Valencien Joan Timoneda utilise donc le terme « *misteri* » pour désigner des drames eucharistiques écrits en langue vernaculaire. « *Misteri* » correspond, par conséquent, à la traduction locale du terme « *auto* », vu que les pièces ainsi dénommées comportent les mêmes caractéristiques que la plupart des *autos* castillans : les *misteris* sont toujours de nature religieuse et ne comportent qu'un seul acte, généralement bref (moins de mille vers).

Comme nous l'observons dans notre *corpus*, deux pièces représentées en Espagne le jour de la Fête-Dieu s'intitulent également « *Representación* » et « *Obra* » (la *Representación de la Parábola de San Mateo* de Sebastián de Horozco et la *Obra llamada los desposorios de Christo* de Joan Timoneda). Il nous reste à voir désormais ce que peut révéler l'utilisation de ces termes par leurs auteurs.

#### Les termes « *Representación* » et « *Obra* »

Les deux termes, « *Representación* » et « *Obra* », s'avèrent très génériques et peuvent *a priori* servir à désigner toutes les pièces de théâtre quel que soit le genre de celles-ci. Nous verrons, du reste, qu'il n'y a pas beaucoup de commentaires à faire sur l'utilisation du terme « *Obra* » dans une pièce de Timoneda, mais qu'en revanche, l'utilisation du mot « *Representación* » soulève des questions intéressantes.

Beaucoup plus neutre que n'importe quel autre terme, le mot « *Representación* » est l'un des premiers à être utilisé pour se référer à une pièce dramatique de nature religieuse. La *Representación del Nacimiento de Nuestro*

*Señor de Gómez Manrique* (entre 1467 et 1581)<sup>119</sup>, une pièce qui s'inscrit dans la tradition de l'*Officium pastorum*, illustre l'idée qu'il y avait peut-être au xv<sup>e</sup> siècle, dans la région de Tolède, l'existence d'une tradition théâtrale religieuse. Même si la technique dramatique mise en œuvre dans cette pièce est peu élaborée, il s'agit d'un témoignage indirect du type de pièces qui pouvait être composé à l'occasion des fêtes religieuses célébrées avec ferveur par les tolédans.

Les travaux de Carmen Torroja Menéndez et de María Rivas Palá<sup>120</sup> indiquent, par ailleurs, que le cycle de la Nativité n'était pas le seul à donner lieu à des « représentations » diverses dans la ville de Tolède. En dehors des célébrations religieuses en rapport avec la Semaine Sainte, auxquelles semble être destiné l'*Auto de la Pasión* attribué à Alonso de Campos, ce sont les célébrations de la Fête-Dieu qui ont visiblement remporté le plus grand succès à Tolède dès la fin du xv<sup>e</sup> siècle, comme le révèle *El libro de cuentas del cabildo*, étudié par les deux chercheuses espagnoles. Les processions de la Fête-Dieu à Tolède, documentées pour les premières fois en 1372, 1379 et 1380<sup>121</sup>, se sont progressivement développées avec une magnificence toujours plus impressionnante, comme semblent l'indiquer les sommes dépensées pour cette occasion. Mais c'est en 1456 qu'apparaît pour la première fois, dans les documents d'archive, le terme « *representaciones* » en relation avec les fêtes du *Corpus Christi*<sup>122</sup>. Selon Carmen Torroja et María Rivas, le terme « *representaciones* » « se refiere indudablemente a autos escenificados »<sup>123</sup>. Pourtant, même si cela pouvait être le cas, il est utile de rappeler que, dans les archives concernant la Fête-Dieu de Valencia, le terme est également souvent présent, sans qu'il s'agisse expressément de l'indication d'une pièce dramatique. Le mot, en valencien, désigne souvent un simple retable vivant, un *entrameso* ou *roque* (une

---

<sup>119</sup> Voir Fernando Lázaro Carreter, *Teatro medieval*, Madrid, Castalia, 1988, p. 60-63.

<sup>120</sup> Voir Carmen Torroja Menéndez et María Rivas Palá, *op. cit.*

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>122</sup> « iten por otro mandamiento firmado del arçediano de Ferrand Pérez de Ayala e de Rodrigo de Vargas al arçipreste de Talavera çiento e çinquenta e seys mrs. e medio que alcançó al cabildo de las rrepresentaçiones que fizo de la fiesta de Corpus Christi », *ibid.*, p. 29.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 29.

plateforme mobile) sur lequel on représentait des scènes bibliques, parfois proches de la pantomime, mais pas nécessairement une pièce dramatique au sens d'un « *auto escenificado* »<sup>124</sup>. Il peut être tentant d'imaginer que les multiples occurrences du mot « *representación* » dans les archives municipales de Tolède soient l'indice d'une forte tradition théâtrale liée au *Corpus* de Tolède, pourtant nous n'en sommes pas aussi convaincu que les deux chercheuses espagnoles, même s'il faut reconnaître que Carmen Torroja et María Rivas mettent en lumière, à travers leurs travaux, l'existence, à la fin du xv<sup>e</sup> siècle et dans les premières années du xvi<sup>e</sup> siècle, de nombreux *carros* construits tout spécialement pour la « représentation » de scènes bibliques et même d'*autos*<sup>125</sup>. S'il est difficile aujourd'hui d'avoir une idée assez précise de la nature exacte des « représentations » auxquelles correspondaient ces manifestations tolédanes, nous pouvons formuler l'hypothèse que, dans cette partie de l'Espagne, les drames du *Corpus* sont apparus assez tôt, et sans doute plus tôt que dans beaucoup d'autre régions de la Péninsule.

Le mot « *representación* » devait, en tout cas, être très usité dans la région de Tolède, car Sebastián de Horozco (1510-1580), originaire de la région, n'écrira, vers le milieu du xvi<sup>e</sup> siècle, pas moins de trois pièces où figure ce terme : *Representación de la Parábola de San Mateo*, *Representación de la Historia evangélica del capítulo nono de San Juan* et *Representación [...] de la famosa Historia de Ruth*. La première (1548), que nous incluons dans notre *corpus*, est un drame relativement bref (540 vers), composé en l'honneur de l'Eucharistie et où les éléments comiques se multiplient. Alors que les mots

---

<sup>124</sup> Voir notre introduction, p. 12-13.

<sup>125</sup> Les documents découverts révèlent qu'entre 1496 et 1510 plusieurs *autos* sont mis en scène sur des chars. Les *autos* portent des titres qui rappellent d'autres pièces bibliques : *El pecado de Adam*, *El sacrificio de Abraham*, *Cain y Abel*, etc. Pourtant, en l'absence de textes de théâtre, rien ne prouve qu'il soit question ici d'authentiques pièces dramatiques. Encore une fois, la critique s'acharne à voir dans ces documents les témoignages de pièces dramatiques composées pour le *Corpus* de Tolède, mais il pourrait tout simplement s'agir de chars représentant des choses sacrées, des épisodes bibliques, ou des épisodes de la vie des saints ; il pouvait s'agir également de chars pourvus de décors, sur lesquels montaient des vraies personnes déguisées. Mais l'ensemble ne constituait pas nécessairement de vrais drames religieux. Bien que cela demeure possible, l'affirmer catégoriquement, en l'absence de textes de théâtre venant corroborer cette hypothèse, nous semble un manque de prudence. Sur la question des *autos* et des chars fabriqués pour la Fête-Dieu tolédane entre 1490 et 1510, voir Carmen Torroja Menéndez et María Rivas Palá, *op. cit.*, p. 43-74.

« *farsa* » et « *auto* » se propagent dans toute l'Espagne pour qualifier le théâtre religieux, Sebastián de Horozco préfère recourir à ce terme plus général, mais peut-être courant dans la région de Tolède, si l'on se fie aux occurrences multiples de ce terme dans les archives municipales de la ville. Quoi qu'il en soit, le terme « *representación* » devait être pour Sebastián de Horozco synonyme du mot « *auto* », puisque dans le prologue de sa pièce eucharistique, la *Representación de la Parábola de San Mateo*, les deux mots (« *representación* » et « *acto* ») sont même étroitement associés dans le passage suivant : « Esté cada cual atento / a la representación, / que del acto, según siento, / ninguno irá descontento / si quiere dar atención » (v. 61-65). Le fait que les deux mots soient utilisés conjointement dans cet extrait de la pièce, montre que pour Horozco, le mot « *auto* », ou « *acto* », signifiait bien, également, représentation théâtrale, bien qu'il en usât moins fréquemment que du terme « *representación* ». Nous l'avons vu plus haut, c'est surtout dans la deuxième partie du xvi<sup>e</sup> siècle que le mot « *auto* » deviendra presque indissociable du théâtre religieux, et du drame eucharistique en particulier.

Enfin, signalons que dans l'ensemble des drames eucharistiques du xvi<sup>e</sup> siècle, une pièce de Timoneda porte un terme inhabituel. Il s'agit de la *Obra llamada los desposorios de Christo* publiée en 1575 dans le deuxième *Ternario sacramental* de l'auteur valencien. Alors que toutes les autres pièces religieuses de Timoneda portent invariablement dans leurs titres les termes « *aucto* », pour les pièces en castillan, et « *misteri* », pour les pièces en valencien, cette pièce porte un terme générique beaucoup moins marqué que celui d'« *aucto* ». Plus encore que « *representación* », le mot « *obra* » est un terme très général, qui pourrait convenir pour n'importe quel type de texte, dramatique ou en prose, littéraire ou pas. Pour cette raison, il ne nous semble pas que cette distinction dans le répertoire du valencien soit significative. Du reste, dans la même pièce, à la fin, Timoneda emploie le terme « *aucto* » : « Aquí haze fin el Aucto de los desposorios », preuve que l'auteur valencien considérait sa pièce, d'un point de vue générique, comme n'importe quelle autre pièce religieuse de son répertoire.



## Conclusions

À l'issue de cette réflexion sur la terminologie employée par les auteurs du xvi<sup>e</sup> siècle pour caractériser les genres dramatiques religieux, plusieurs idées se dégagent. Si les flottements dans la terminologie et les hésitations génériques semblent très présents dans toute la première partie du xvi<sup>e</sup> siècle, on s'aperçoit que dans le troisième quart, puis dans le dernier quart du xvi<sup>e</sup> siècle surtout, les contours des genres dramatiques sont mieux délimités qu'auparavant, et, par conséquent, la terminologie plus précise.

L'*auto sacramental*, pour sa part, est l'héritier direct de la *farsa* espagnole, elle-même issue de la farce française. L'élément comique est, au début du genre en tout cas, constitutif de ce type de théâtre. Les éléments profanes, comme au temps des farces françaises insérées dans des mystères religieux, sont donc indissociables du théâtre religieux du début du xvi<sup>e</sup> siècle. Nous notons également que le terme « *auto* » est très rapidement associé au théâtre religieux alors que la *farsa* couvre une aire plus large et est un mot convenant aussi bien pour désigner des pièces profanes que religieuses. Mais, dans la deuxième moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, la séparation entre *farsa* et *auto* s'accroît. C'est à cette période que l'expression « *auto sacramental* » semble apparaître et que les auteurs commencent à faire des distinctions nettes entre les différents genres dramatiques.

Même si l'étude des titres des pièces de théâtre ne peut pas s'avérer toujours très significative, surtout à une époque où rien n'est véritablement établi d'un point de vue générique, on peut proposer l'hypothèse suivante sur la formation de l'*auto sacramental* : lorsque la *farsa* a commencé à se spécialiser dans le genre profane, l'*auto* est devenu le genre religieux par excellence ; la *farsa* a donc progressivement disparu, supplantée par l'essor grandissant de la *comedia*, et par l'expansion rapide d'autres genres comiques de théâtre bref, le *paso* et l'*entremés*. Du coup, les premières *farsas* eucharistiques ont laissé la place à l'*auto* eucharistique, c'est-à-dire à l'*auto sacramental*, raison pour laquelle dans le *Códice de Autos Viejos*, par exemple, des pièces intitulées *farsas*

*sacramentales* sont aussi définies dans les prologues, peut-être plus tardifs que les pièces elles-mêmes, comme des *autos sacramentales*. Dans l'univers du théâtre religieux, la concurrence entre *farsa* et *auto* s'est produite au détriment du premier terme. De plus, puisque l'*auto* devenait synonyme de théâtre religieux, il devenait également nécessaire de faire une distinction entre les *autos* relatifs au cycle de la Nativité, au cycle marial, au cycle de la Passion-Résurrection et au cycle de la Fête-Dieu. L'apparition du terme *auto sacramental* permet de désigner un genre spécifiquement associé à la Fête-Dieu, à une époque (dans la deuxième moitié du xvi<sup>e</sup> siècle) où les pièces eucharistiques se multipliaient. Cependant, l'*auto sacramental*, en tant que genre théâtral, n'est pas né spontanément en même temps que l'expression. Les genres religieux antérieurs, *farsas* et *representaciones* principalement, constituent parfois d'authentiques drames eucharistiques et sont, à tout le moins, des sources qui ont permis au genre de se construire.

#### **4. Le drame religieux avant le xvi<sup>e</sup> siècle : état de la question et réflexion**

L'histoire du théâtre médiéval en Espagne et surtout en Castille, est aujourd'hui encore —nous l'avons déjà suggéré en introduction— l'histoire d'une absence de textes dramatiques. Même si la critique a évolué sur cette question, la controverse demeure<sup>126</sup>. Pour notre part, nous ne pensons pas qu'il

---

<sup>126</sup> L'objet de nos travaux n'étant pas le problème complexe du théâtre espagnol au Moyen Âge, nous indiquerons seulement quelques unes des études importantes qui ont contribué à enrichir la controverse sur la question de l'existence, ou non, de ce théâtre en Castille. En 1958, Donovan a inventorié de nombreux textes et documents médiévaux castillans et montré qu'en Castille le nombre de pièces dramatiques ayant existé n'avait rien de comparable avec le développement fécond du théâtre dans l'aire catalane, où le théâtre religieux particulièrement semble avoir connu un développement important (voir Richard B. Donovan, *op. cit.*, 1958). Personne aujourd'hui ne contredit ce fait, mais la controverse demeure en partie sur l'existence possible d'un théâtre religieux médiéval abondant en Castille, alors que tous les critiques semblent d'accord pour nier l'existence d'un théâtre médiéval profane et ludique comme celui existant en France sur la même période (voir Abraham Madroñal Durán et Héctor Urzáiz Tortajada, « Introducción a la Historia del Teatro Español, I: de la Edad Media a los Siglos de oro », *Historia del Teatro Español*, dir. par Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, vol. 1, p. 36). S'appuyant en partie sur les travaux de Donovan, Lázaro Carreter va, en 1965, défendre implicitement la thèse de l'existence d'un théâtre liturgique et semi-liturgique en langue vernaculaire dans la Castille médiévale : voir Fernando Lázaro Carreter (éd.), *Teatro Medieval*, Madrid, Castalia, 1965, p. 35-45. Mais en 1968, Humberto López Morales va défendre la thèse inverse en montrant que la reconstruction du théâtre médiéval castillan entreprise par Lázaro Carreter ne tient pas

soit possible d'avoir des certitudes sur la nature du drame religieux avant le xvi<sup>e</sup> siècle, si l'on considère tout ce qui relève de la pure hypothèse, voire de spéculations parfois très incertaines, qui ne manqueront pas encore d'évoluer dans les prochaines années. Aussi partirons-nous des textes de théâtre existants et d'un certain nombre de documents dignes de foi connus.

Certaines divergences chez les spécialistes de théâtre surviennent parce que tous ne partent pas des mêmes définitions et ne parlent donc pas de la même chose. À une époque et dans un lieu, le Moyen Âge en Castille, où le fait théâtral est balbutiant et où il n'existe pas encore de préceptes de théâtre, il peut être tentant de lier toute forme de spectacles au fait théâtral, voire de trouver dans des textes littéraires, comme dans la *poesía cancioneril*, des éléments dramatiques, et de rapprocher ainsi ces textes littéraires des textes de théâtre. Mais le caractère dramatique de différentes manifestations littéraires ne nous semble pas suffire pour pouvoir inclure systématiquement ce genre de textes parmi les formes théâtrales. De la même manière, qui dit spectacle et représentation ne dit pas forcément théâtre. Tout texte est sans doute « théâtralisable », comme le pense Patrice Pavis<sup>127</sup>, mais n'est pas forcément dramatique. Conscient de la difficulté d'établir une « définition limitative » du texte dramatique, qui permette justement de différencier le texte dramatique des autres types de textes, Patrice Pavis propose une série de critères possibles du texte dramatique<sup>128</sup>. Parmi ces critères, nous proposerons seulement ceux qu'il nous paraît important de retenir pour pouvoir considérer un texte médiéval comme dramatique, en gardant présent à l'esprit que la définition moderne de

---

compte tenu de l'absence persistante de textes dramatiques (voir Humberto López Morales, *Tradición y creación en los orígenes del Teatro Castellano*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1968). López Morales nuancera lui-même quelque peu ses propos quelques années plus tard : voir notamment Humberto López Morales, « Sobre el teatro medieval castellano: *status quaestionis* », *Boletín de la Real Academia Española*, 14 (1986), p. 61-68. Plus récemment, Gómez Moreno a défendu à nouveau la thèse d'un théâtre castillan médiéval en s'appuyant sur de nombreux textes non littéraires qui accrédi­teraient l'existence de ce théâtre en langue vernaculaire (voir Ángel Gómez Moreno, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991). Mais comme le reconnaît plus récemment encore Miguel Ángel Pérez Priego : « La historia del teatro medieval castellano aparece envuelta aún en cierta bruma de interrogantes y perplejidades, creada sobre todo por la práctica inexistencia de textos dramáticos [...] ». Voir Miguel Ángel Pérez Priego, (éd.), *Teatro Medieval, II: Castilla*, Barcelona, Crítica, 1997, p. 9.

<sup>127</sup> Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 353.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 353.

Pavis se réfère surtout à des textes dramatiques contemporains qui n'ont parfois rien de comparable avec les textes médiévaux.

En premier lieu, pour pouvoir considérer que l'on a affaire à un texte dramatique, il faut disposer d'un « texte à dire (celui des acteurs) ». C'est pourquoi, en l'absence de « texte à dire », un retable vivant, les mimes et pantomimes ne sont pas à proprement parler du théâtre, mais des représentations qui s'inscrivent dans une forme de spectacle. En deuxième lieu, le « texte à dire » doit être « partagé entre divers personnages-locuteurs ». Il y a donc presque nécessairement une situation dialogique qui va s'instaurer entre les personnages, même si celle-ci peut être parfois très brève. En troisième lieu, il faut retenir le critère de « fictionnalité ». Comme l'explique Pavis : « dès qu'il est émis en scène, le texte est lu dans un cadre qui lui confère un critère de fictionnalité et le différencie des textes "ordinaires" »<sup>129</sup>. Tout texte dramatique est pensé pour la scène, quelle qu'elle soit (le chœur d'une église, la rue, un char, etc.) ; aussi Patrice Pavis fait-il allusion, ici, à la potentialité scénique du texte dramatique. Ce qui permettra cette potentialité scénique, ce seront tous les éléments de théâtralité inscrits dans le texte et dans les didascalies (la gestuelle des personnages, les costumes, les chants, la musique, etc.).

Après avoir défini ce que nous entendons par « texte dramatique » et exposé les critères que nous retiendrons dans ce bref état de la question, nous pouvons désormais passer en revue les textes médiévaux connus compatibles avec notre définition afin d'avoir une idée précise du nombre de textes de théâtre religieux en Espagne à l'époque qui précède celle de notre étude.

#### Les « drames liturgiques »

Les plus anciennes manifestations dramatiques connues en Espagne sont certainement celles que l'on regroupe aujourd'hui sous les dénominations de « drame liturgique » ou « théâtre liturgique ». Ce théâtre qui prend racine dans les textes liturgiques latins, de la Messe ou de l'Office Divin, semble se

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 353.

développer directement à l'intérieur de l'action liturgique, ou y être en tout cas étroitement lié. Le point de départ de ce théâtre est visiblement la diffusion en Europe du rite franco-romain. Selon Ana María Álvarez Pellitero :

La reforma carolingia difundió a partir del siglo IX por todo Occidente la liturgia romana, que desde siglos anteriores venía enriqueciéndose con nuevos textos y formas musicales y con variantes ceremoniales adoptadas con libertad en las distintas iglesias locales. El rito franco-romano fue impulsado en Europa por la orden benedictina y alcanzó su mayor esplendor alrededor del año mil<sup>130</sup>.

Dans les régions de dialecte catalan (Catalogne, région de Valencia, et îles Baléares) le rite franco-romain a été rapidement adopté, à l'inverse de ce qu'il s'est passé en Castille, où l'ancienne liturgie hispanique a tardé à laisser la place à ce nouveau rite, ce qui explique certainement pourquoi, dans l'Est péninsulaire, le théâtre liturgique a connu un développement plus rapide et s'avère mieux documenté que dans le reste de l'Espagne. Qui plus est, les moines de Cluny qui se sont chargés d'introduire le nouveau rite en Castille n'étaient pas très favorables, dans un premier temps en tout cas, à la diffusion des « tropes »<sup>131</sup> à l'intérieur de la liturgie<sup>132</sup>.

Le « trope » européen le plus ancien que nous connaissons est celui lié au chant de l'introït de la messe du Dimanche de Résurrection<sup>133</sup>. Le *Quem Quæritis* de la *Visitatio Sepulchri* est en fait un texte latin en forme de dialogue qui a fonctionné comme « trope » et qui est bien documenté dans la péninsule, bien sûr en Catalogne, mais aussi en Castille, comme l'a récemment exposé Eva Castro<sup>134</sup>. Le texte de base dramatisé est notamment documenté dans les

---

<sup>130</sup> Ana María Álvarez Pellitero, « Desde los orígenes hasta el siglo XV », Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del Teatro Español*, Madrid, Gredos, 2003, p. 110.

<sup>131</sup> Nous utiliserons le terme « trope » dans son deuxième sens espagnol (« *tropo* ») où il désigne des textes brefs accompagnés de musique que l'on récitait lors des offices liturgiques et qui constituaient la base du drame liturgique médiéval.

<sup>132</sup> D'après Lázaro Carreter : « la reforma fue impulsada por los monjes de Cluny —una verdadera invasión, según Pérez de Urbel— y esta orden, activísima en la difusión del rito romano, no era propicia a la utilización de tropos dramatizados en la liturgia. Como señaló María Rosa Lida, una contraprueba del obstáculo que los clunicenses representaron por la difusión de la práctica europea, ofrece la existencia de los tropos de Silos ». Lázaro Carreter, *op. cit.*, p. 36.

<sup>133</sup> Le « trope » européen le plus ancien connu aujourd'hui est précisément celui de Saint Martial de Limoges.

<sup>134</sup> Voir Eva Castro, *Teatro Medieval, I: El drama litúrgico*, Barcelona, Crítica, 1997, p. 70-71 ; p. 108-109.

tropaires, bréviaires et *consuetas* de Vic, Gerona, Urgel, Silos, Saint-Jacques-de-Compostelle, Grenade et Gandía. Mais c'est à Vic que le texte de la *Visitatio* est le plus développé et donc le plus intéressant d'un point de vue dramatique<sup>135</sup>.

Sur le modèle du *Quem Quæritis* utilisé pour les drames liturgiques de la *Visitatio Sepulchri*, s'est développé en Europe (entre le XII<sup>e</sup> siècle et le XV<sup>e</sup> siècle) un trope lié à la Nativité, l'*Officium Pastorum*. Il s'agit de compositions musicales développant habituellement le récit évangélique de Luc 2, 7-20 qui relate l'annonce angélique aux bergers de la naissance du Christ. Mais le drame liturgique de l'*Officium Pastorum*, plutôt tardif, n'a pas joui d'une grande diffusion en Espagne. Par contre, certaines antiennes de l'Office de *Laudes* où il est question de l'« adoration des bergers » ont connu une plus large diffusion. D'après Eva Castro :

Estos textos no sólo se encuentran en Laudes, sino que también fueron utilizados como epílogo de la primera misa del día. La forma dialogada impulsó el canto dramatizado entre los grupos de cantores que formulaban las preguntas y los que daban las respuestas, como sucedió en Senlis, Dax, Cambrai, Narbona, y en algunas iglesias hispánicas. Pasado el tiempo, dieron lugar a espectáculos populares de la «Adoración de los pastores» dentro de los templos [...]<sup>136</sup>.

Le chant de ces antiennes relatives à l'« adoration des bergers » semble avoir été dramatisé par des chanteurs qui se déguisaient parfois pour l'occasion<sup>137</sup>. Eva Castro relève que les témoignages allant dans ce sens proviennent du monastère de Montserrat, et des cathédrales de Palma, Tolède et Saint-Jacques-de-Compostelle<sup>138</sup>. D'autres témoignages moins bien documentés (car les textes n'existent visiblement plus) confirmeraient l'existence de représentations le jour de Noël à Barcelone, Valencia et Huesca<sup>139</sup>. Mais en l'absence de textes dramatiques, il est difficile d'apprécier la valeur de ces « représentations » liées à la Nativité.

Les « drames liturgiques » se sont donc abondamment développés au Moyen Âge dans l'Est péninsulaire, mais aussi, bien que de façon plus mesurée, en

---

<sup>135</sup> Pour l'étude et la version du texte de ce trope, voir : *ibid.*, p. 111-133.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 306.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 307.

différents endroits du reste de la Péninsule. Ces « piécettes » en latin, essentiellement des « tropes », constituaient souvent de simples extensions liturgiques très brèves qui ornaient les cérémonies religieuses. D'après les critères de Pavis retenus précédemment, le caractère dramatique de ces textes ne fait aucun doute, car il y a bien un « texte à dire » émis en scène par divers personnages-locuteurs. Il faut considérer, toutefois, que cet embryon de théâtre très étroitement lié au culte religieux ne pouvait guère évoluer tant qu'il ne se détacherait pas du culte. Les drames liturgiques sont d'ailleurs fort peu différents les uns des autres. De plus, s'agissant de drames en latin, ils devaient rester inchangés pour que les spectateurs les moins savants puissent suivre les dialogues, plus par habitude de voir représenter le même genre de drames d'une année sur l'autre, que par une maîtrise du latin, même si, en l'occurrence, il s'agissait principalement d'un latin biblique, avec lequel le peuple était familiarisé à force d'écouter les sermons des prêtres.

#### Ce que disent les documents historiques

Les *Partidas* d'Alphonse X de Castille ont souvent été citées par la critique pour prouver l'existence d'un théâtre religieux en Castille au Moyen Âge. Ana María Álvarez Pellitero cite par exemple ce passage des *Partidas* :

Pero representación ay que pueden los clérigos fazer, así como la nascencia de Nuestro Señor Jesu Christo, en que muestra cómo el ángel vino a los pastores, e cómo les dixo cómo era Jesu Christo nacido. E otrosí de su aparición, cómo los tres Reyes Magos lo vinieron a adorar. E de su Resurrección, que muestra que fue crucificado e resucitado al tercer día; tales cosas como estas que mueven al ome a fazer bien e a aver devoción en la fe las pueden fazer... [Part. I, *Tít.* VI, ley 35 : «De los clérigos, et de las cosas que les pertenecen facer et de las cosas que son vedadas»]<sup>140</sup>.

L'on sait qu'au moment où furent rédigées les *Partidas* d'Alphonse X (1221-1284), le pape Innocent III (1160-1216) s'était déjà exprimé sur les activités théâtrales se déroulant durant les fêtes de Noël. Il avait notamment envoyé une lettre à l'archevêque de Gnesen (Allemagne) pour édicter des règles de bonne

---

<sup>140</sup> Cité par Ana María Álvarez Pellitero, *op. cit.*, p. 115.

conduite à cause des abus notoires perpétrés durant les festivités de Noël. Ces règles édictées ont ensuite été reprises dans les *summas* canoniques telles que la *Compilatio Tertia* et les *Decretales* de Grégoire IX, en 1234<sup>141</sup>. Or, plusieurs critiques, depuis Menéndez Pidal, ont émis de sérieux doutes sur la valeur des *Partidas* comme témoignage digne de foi de ce qu'il se passait réellement en Castille au Moyen Âge. López Morales rappelle notamment que les historiens spécialistes en Droit disent « desde hace tiempo que las *Partidas* no son un cuerpo legal concebido y elaborado con el propósito de convertirlo en ley del reino »<sup>142</sup>. Pour Menéndez Pidal, les *Partidas* ne font que « traducir disposiciones del derecho romano o canónico, sin preocuparse de la actualidad castellana »<sup>143</sup>. Les *Partidas* ne seraient donc, pour une partie de la critique, qu'une compilation générale d'un ensemble de lois et d'édits tels que ceux émis par Innocent III et repris plus tard dans les *Summas* canoniques. Un autre secteur de la critique (Álvarez Pellitero, Pérez Priego,...), qui s'appuie, notamment, sur d'autres textes castillans, comme les publications des statuts synodaux diocésains de Cuéllar (1325), de Ségovie (1472), d'Ávila (1481), de Burgos (1500), de Badajoz (1501), le livre des confessions de Martín Pérez (vers 1316), ou le concile d'Aranda (1473)<sup>144</sup>, pense au contraire que la récurrence, dans ces documents, de la mention des « juegos » et/ou « juglares » jugés irrévérencieux lors des fêtes religieuses est la preuve qu'il devait y avoir en Castille au Moyen Âge une certaine tradition théâtrale liée à ces fêtes religieuses, sans quoi de telle mises en garde ou édits de bonne conduite, répétés constamment dans des textes castillans, n'auraient guère de sens.

Toutefois, rien n'indique clairement dans ces documents que les spectacles réprouvés par les prélats étaient de nature théâtrale. Ce sont, jusqu'en 1473, les termes « *juegos* » et « *joglares* » qui sont systématiquement utilisés, ce qui

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>142</sup> Humberto López Morales, *op. cit.*, p. 68. Même si la critique change quelque peu d'avis sur l'existence supposée d'un théâtre religieux castillan au Moyen Âge entre le moment où il tient ces propos (1968) et son article de 1991, il maintiendra sa position, en 1991, sur la valeur qu'il accordait déjà en 1968 aux *Partidas* d'Alphonse X.

<sup>143</sup> Cité par Humberto López Morales, *ibid.*, p. 69.

<sup>144</sup> Tous les textes sont reproduits par Miguel Ángel Pérez Priego, *Teatro medieval...*, p. 206-216.



renvoie plutôt aux divertissements exercés par les ménestrels et jongleurs, comme cela était courant dans toute l'Europe du Moyen Âge, mais ne renvoie pas nécessairement à des pièces théâtrales. Miguel Ángel Pérez Priego semble d'ailleurs conscient de cette réalité, puis qu'il prend la peine d'indiquer au début de son étude sur le théâtre médiéval :

Al abordar, pues, el estudio del teatro medieval, habrá que partir de un concepto amplio de teatralidad, concepto que abarque tanto los puros textos dramáticos como los distintos espectáculos y ceremonias que son portadores de un cierto índice de teatralidad y de los cuales tenemos noticia a través de documentación diversa<sup>145</sup>.

De ce point de vue, la théâtralité médiévale est effectivement très large, mais ce postulat ne nous convient pas, et ne correspond de toute façon pas aux critères que nous avons fixés plus haut pour délimiter la nature des formes théâtrales médiévales. Il nous semble que cette vision opportuniste permet de ne pas contredire les spécialistes qui défendent l'idée de l'existence d'un véritable théâtre castillan au Moyen Âge.

C'est dans les actes du Concile d'Aranda (1473) qu'il est question notamment des *ludi theatrales, larvae, monstra et spectacula*<sup>146</sup>. Mais à cette époque (deuxième moitié du xv<sup>e</sup> siècle), il n'y aurait rien d'étonnant à ce que l'expression *ludi theatrales* renvoie à de vrais spectacles théâtraux, puisque c'est à la même période que sont composées les pièces de Gómez Manrique, d'Alonso de Campo et que ne tarderont pas à apparaître les premières pièces de Juan del Encina. Par ailleurs, dans les constitutions synodales de Burgos (1500) et dans celles de Badajoz (1501), le terme « *representación* » apparaît nettement séparé des « *juegos* » et « *joglares* », preuve que ces deux derniers termes ne devaient pas désigner des spectacles théâtraux, mais des spectacles de nature différente<sup>147</sup>.

---

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>147</sup> Dans les constitutions synodales de Burgos (1500), les « *juegos* » sont prohibés tandis que certaines « *representaciones* » sont autorisées : « [...] que de aquí en adelante en la dicha processión no se fagan los dichos juegos e juglares. Pero bien permitimos e damos lugar que si algunas representaciones onestas algunas personas quisieren fazer que las fagan yendo detrás del sacramento o después de fecha la dicha processión ». Dans les constitutions synodales de Badajoz (1501), les « *juegos* » et « *representaciones* » sont traités dans deux paragraphes différents, les deux termes ne renvoyant pas au même genre de spectacle. Le premier

De nouveau, personne ne s'étonnera que les constitutions synodales de 1500 et de 1501 traitent de représentations théâtrales jugées indécentes, puisque nous sommes déjà au début du xvi<sup>e</sup> siècle, à une époque où l'existence du théâtre religieux en Castille n'est déjà plus remise en question.

On le voit, l'apport des documents historiques n'est pas aussi indiscutable que le pensent certains critiques comme Ana María Álvarez Pellitero ou Miguel Ángel Pérez Priego. Il est bien difficile d'être convaincu, sur la base de ces documents, de l'existence certaine du théâtre religieux en Castille au Moyen Âge en langue vernaculaire, sans douter, bien sûr, de celle des drames liturgiques en latin. C'est plutôt à partir du xv<sup>e</sup> siècle, vers la fin du Moyen Âge donc, que le théâtre religieux en langue vernaculaire semble se développer progressivement en Castille.

#### Le théâtre religieux au Moyen Âge en langue vernaculaire

Les drames religieux en Europe au Moyen Âge, qu'il s'agisse de théâtre liturgique en latin ou de théâtre en langue vernaculaire, étaient généralement liés à deux grands cycles : celui de la Nativité et celui de la Passion-Résurrection.

Parmi les pièces liées au cycle de la Nativité, les plus anciennes sont constituées par des textes de l'*Ordo Stellae* (documentés en France depuis le xi<sup>e</sup> siècle). Or en Espagne, le seul texte de théâtre lié à l'*Ordo Stellae*, le plus ancien conservé en langue vernaculaire, est celui de l'*Auto de los Reyes Magos* (milieu du xii<sup>e</sup> siècle). Normalement ce genre de textes comptait au moins trois passages : la rencontre des mages, leur dialogue avec le roi Hérode et l'adoration dans la crèche où étaient également présents les bergers. Le texte conservé en Espagne semble, d'après la critique, un simple fragment d'une version primitive, même si tous les chercheurs ne sont pas unanimes sur la question<sup>148</sup>. Mais ce qu'il faut remarquer, c'est que ce texte de théâtre, bien que primitif et peut-être

---

paragraphe commence par les mots « Que en las missas nuevas non se hagan juegos ni deshonestidades: », tandis que le second commence par « Que en las yglesias no se hagan representaciones deshonestas: ». Miguel Ángel Pérez Priego, *op. cit.*, p. 215-216.

<sup>148</sup> Voir Ana María Álvarez Pellitero, art. cit., p. 123.

incomplet, provient de la cathédrale de Tolède. C'est justement dans cette ville, à partir du xv<sup>e</sup> siècle, que le théâtre religieux semblera se développer avec plus de succès que dans le reste du royaume de Castille. Notons aussi que l'*Auto de los Reyes Magos* pourrait être d'origine gasconne, et avoir ensuite été copié par un tolédan<sup>149</sup>. Cette hypothèse expliquerait le hiatus de plusieurs siècles entre cette pièce et les drames religieux tolédans attestés à partir du xv<sup>e</sup> siècle. En effet, l'origine française de ce drame pourrait confirmer l'absence de drames religieux castillans durant une grande partie du Moyen Âge. C'est notamment l'un des arguments sur lequel repose une partie de la thèse développée par López Morales au sujet de l'existence supposée de drames religieux médiévaux : le fait que l'*Auto de los Reyes Magos* soit d'origine gasconne prouverait, selon le critique, que la pièce « no tiene nada que ver con una hipotética tradición castellana »<sup>150</sup>.

Le deuxième type de représentations lié au cycle de la Nativité est celui de la Sybille. Le texte dramatique le plus connu en Espagne relatif à ce type de représentations est très certainement l'*Auto de la Sebila Casandra* (vers 1513) de Gil Vicente<sup>151</sup>. Mais au Moyen Âge, les témoignages textuels relatifs à la Sybille sont très peu nombreux et parfois incertains. Il existe bien un texte dramatique castillan très bref (29 vers) retranscrit vers 1765 par un chanoine tolédan, Felipe Fernández Vallejo<sup>152</sup>. Mais d'un point de vue philologique le texte ne remonte pas au-delà du xvi<sup>e</sup> siècle. Toutefois, Fernández Vallejo qui s'appuie sur le *Libro de los usos y costumbres [...] de la iglesia toledana*, années 1589-1643, semble convaincu du caractère traditionnel du chant castillan de la Sybille, qui serait

---

<sup>149</sup> C'est notamment la conclusion à laquelle est arrivé Rafael Lapesa après avoir travaillé sur l'anomalie de certaines rimes de la pièce, anomalie qui ne s'expliquerait que par l'origine gasconne de l'auteur de l'*Auto*. Le copiste castillan aurait ensuite rectifié certaines rimes sans se rendre compte qu'il en rompait l'harmonie. Sur cette question, voir Rafael Lapesa, « Sobre el *Auto de los Reyes Magos*: sus rimas anómalas y el posible origen de su autor », *De la Edad Media a Nuestros Días*, Madrid, Gredos, 1967, p. 37-47.

<sup>150</sup> Humberto López Morales, *op. cit.*, p. 63.

<sup>151</sup> Pour ce texte, voir Manuel Calderón (éd.), *op. cit.*, 1996, p. 81-111.

<sup>152</sup> Voir Joseph E. Gillet, « The *Memorias* of Felipe Fernández Vallejo and the History of the Early Spanish Drama », *Essay and Studies in Honor Carleton Brown*, New York, New York University Press, 1940, p. 264-280.

même habituel depuis le XIII<sup>e</sup> siècle<sup>153</sup>. Nous aimerions ajouter foi aux dires de Fernández Vallejo, mais là encore, l'absence de textes dramatiques corroborant ce genre d'allégations ne nous permet pas d'avoir la moindre certitude à ce propos. En revanche, l'existence de versions catalanes de la Sybille est attestée depuis le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>154</sup>.

Le troisième type de représentations lié au cycle de la Nativité est celui de l'*Officium Pastorum* (qui remonte au XIII<sup>e</sup> siècle), dont on sait qu'il est bien documenté en ce qui concerne le théâtre liturgique en latin. En langue vernaculaire, il n'existe qu'un texte antérieur au XV<sup>e</sup> siècle, datant peut-être du XIII<sup>e</sup> siècle et provenant de la cathédrale de Tolède (cette *representación navideña de pastores* ne porte pas de titre précis, mais commence par les vers chantés : « Bien vengades, Pastores, / que bien vengades. / Pastores, ¿do anduvistes? / decidnos lo que vistes »). Ce texte de 26 vers chantés est très semblable aux drames liturgiques en latin. Il est d'ailleurs prévu pour être inséré à l'intérieur du culte religieux après l'Office de *Laudes*. C'est donc un « trope » mettant en scène des bergers venus relater la naissance du Christ<sup>155</sup>.

C'est au XV<sup>e</sup> siècle que se multiplient les « textes dramatiques » castillans relatifs à l'*Officium Pastorum*. La valeur dramatique de ce genre de textes est cependant discutable, car il s'agit souvent de textes considérés comme appartenant à la poésie narrative du XV<sup>e</sup> siècle, comme c'est le cas des *Coplas pastoriles* de la *Vita Christi* de Fray Íñigo de Mendoza (*coplas* 128-141), conservé dans le manuscrit d'Oñate-Castañeda qui date de 1467 ou 1468<sup>156</sup>. Ces dates sont tardives, et ce genre de textes n'était vraisemblablement pas prévu pour la scène. Ce constat confirme que même vers la fin du Moyen Âge, les textes de

---

<sup>153</sup> Les détails sont donnés par Ana María Álvarez Pellitero, art. cit., p. 118.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>155</sup> Pour la retranscription de ce texte, voir : *ibid.*, p. 119.

<sup>156</sup> Au sujet de ces *coplas*, voir Ana María Álvarez Petillero (éd.), *Teatro Medieval*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 93-104. Pour la critique espagnole les *coplas* 128 à 141 de ce texte poétique permettent un découpage en trois scènes : les *coplas* 128-131 correspondent au dialogue des Bergers ; les *coplas* 131-135 constituent l'annonce de la naissance du Christ par l'Ange ; enfin, les *coplas* 136-141 correspondent à un nouveau dialogue entre les Bergers et à l'adoration de ces derniers. Ce passage formerait ce qu'Ana María Álvarez Pellitero appelle un *auto pastoril*.

théâtre relatifs au cycle de la Nativité ne sont pas encore devenus une tradition castillane.

À la même époque que la *Vita Christi* de Fray Íñigo de Mendoza, il faut encore citer la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* (1476 ?) de Gómez Manrique (1412-1490), et le dénommé *Auto de la huida a Egipto* (entre 1446 et 1512)<sup>157</sup>, attribué au même auteur, bien que la question de la paternité de cette œuvre soit très incertaine. La structure dramatique de ces deux pièces n'est certes pas très élaborée, peut-être aussi parce que leur auteur, s'il s'agit de Gómez Manrique dans les deux cas, est plus habitué à écrire une poésie *cancioneril* qu'à composer des drames religieux qu'il fait généralement sur commande. La *Representación* marque toutefois une étape dans l'évolution du drame religieux au Moyen Âge : en effet, bien que le thème de départ soit celui de l'*Officium Pastorum*, le noyau dramatique original est enrichi de dialogues de bergers, de l'annonce de l'ange, et complété par un passage sur les doutes de Joseph<sup>158</sup>. De plus, le thème de la Nativité y est étroitement lié à celui de la Passion, chose originale, car tout un épisode de la pièce expose les symboles de la Passion du Christ.

En ce qui concerne l'autre cycle, celui de la Passion-Résurrection, nous connaissons principalement deux textes du xv<sup>e</sup> siècle dont la nature est indiscutablement dramatique, bien qu'à un degré différent : ce sont les *Lamentaciones Fechas para la Semana Santa* de Gómez Manrique et le dénommé *Auto de la Pasión* attribué à Alonso de Campo. Les *Lamentaciones*, tout d'abord, sont une version en langue vulgaire du *Planctus Mariæ* qui a été dramatisé par l'auteur. Le thème principal de cette pièce, très lyrique, est, par conséquent, l'expression de la douleur de la Vierge au pied de la croix<sup>159</sup>. L'*Auto de la Pasión* (entre 1481 et 1499) attribué à Alonso de Campo (et édité par

---

<sup>157</sup> Au sujet de cet *Auto*, voir : *ibid.*, p. 141-170.

<sup>158</sup> Francisco Vidal González (éd.), *Cancionero de Gómez Manrique*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 69-71 ; p. 660-668.

<sup>159</sup> Voir Miguel Ángel Pérez Priego, *Teatro medieval...*, p. 63-67.

Carmen Torroja Menéndez et María Rivas Palá<sup>160</sup> est plus élaboré d'un point de vue dramatique que les *Lamentaciones* de Gómez Manrique. Le problème que pose cette œuvre de près de 600 vers est son caractère inachevé. Il s'agit même plutôt d'un brouillon que d'une pièce prête à être représentée. Du coup, il n'est pas sûr que cette œuvre ait été portée à la scène. Cependant, c'est un témoignage textuel d'une valeur incontestable qui renforce l'idée que, dans la deuxième moitié du xv<sup>e</sup> siècle, il pouvait y avoir à Tolède un début de tradition théâtrale de nature religieuse, lié notamment à la Semaine Sainte, comme en sont convaincues Torroja Menéndez et Rivas Palá.

Les pièces relatives au cycle de la Fête-Dieu sont, on le remarque, inexistantes au Moyen Âge, sauf si l'on donne foi à l'hypothèse, émise par Torroja Menéndez et Rivas Palá, selon laquelle les multiples occurrences du terme « *auto* » et la mention répétée des « *carros* » associés au *Corpus* tolédan dans la deuxième moitié du xv<sup>e</sup> siècle sont les indices d'une forte tradition théâtrale relative à la Fête-Dieu dans cette région de l'Espagne. Nous nous sommes déjà exprimé plus haut sur cette question et préférons, en l'absence de tout texte dramatique venant confirmer cette hypothèse, nous montrer plus prudent et moins catégorique que ne le sont les deux critiques espagnoles<sup>161</sup>. D'ailleurs, rappelons que dans l'Est péninsulaire où les drames liturgiques médiévaux sont mieux attestés que dans le reste de l'Espagne, il n'est pas du tout sûr que l'existence de « *carros* » et que la mention répétée du terme catalan « *representació* » soient la preuve de l'existence de pièces en langue vernaculaire jouées le jour de la Fête-Dieu<sup>162</sup>. En dehors de trois *Misteris* valenciens remontant sans doute au Moyen Âge (*Misteri de Sant Cristofol*, *Misteri d'Adam i Eva*, *Misteri del Rei Herodes*) et des représentations mariales, comme le célèbre *Misteri d'Elx*, il est possible que les spectacles aient été plus proches de la pantomime ou du retable vivant que d'authentiques drames religieux mis en scène.

---

<sup>160</sup> Voir Carmen Torroja menéndez et María Rivas Palá, *op. cit.*

<sup>161</sup> Voir *supra*, p. 89-91.

<sup>162</sup> Voir Henri Mérimée, *op. cit.*, p. 3-57.

Il est certes possible, au vu des documents dont nous disposons aujourd'hui, d'affirmer qu'à Tolède, au moins, s'est développé vers la fin du Moyen Âge un théâtre religieux qui a pu constituer les prémices des drames de la Renaissance. Mais il est fort possible aussi que la critique ait tendance à surévaluer le nombre de pièces ayant réellement existé, sinon, on s'expliquerait mal la disparition de tant de pièces de théâtre, alors même que celles qui subsistent tendent plutôt à montrer qu'il s'agissait souvent d'un théâtre balbutiant, tardif et possédant un faible degré de dramatisation. La seule hypothèse qui permettrait de combler quelque peu le vide et ainsi de confirmer ce que pensent Torroja Menéndez et Rivas Palá serait, par exemple, de considérer que de nombreuses pièces anonymes du *Códice de Autos Viejos* (compilées entre 1550 et 1575) auraient été composées très tôt pour la Fête-Dieu de Tolède de la fin du Moyen Âge. Mais l'hypothèse est trop hasardeuse pour être sérieusement retenue.

### Conclusions

Au vu de ces quelques indications portant sur la nature du drame religieux avant le xvi<sup>e</sup> siècle, plusieurs constats s'imposent. Tout d'abord, notons que les drames liturgiques en latin, constitués de « tropes » brefs liés au culte religieux, ont connu une diffusion assez large bien qu'inégale, puisqu'ils sont mieux attestés dans les régions de langue catalane que dans le reste de l'Espagne. Malgré cette présence inégalement répartie, l'influence du drame liturgique sur le théâtre religieux à la Renaissance, et plus particulièrement sur le drame eucharistique, ne doit pas être sous-évaluée, car la musique, les hymnes liturgiques, le drame religieux perçu comme extension de la liturgie, l'inspiration biblique de ces pièces, sont autant de caractéristiques que l'on retrouvera dans les pièces eucharistiques. Seulement, la structure dramatique de ces pièces est souvent plus élaborée. Et, surtout, les drames religieux au xvi<sup>e</sup> siècle, même s'ils continuent d'être étroitement liés aux cérémonies religieuses, se sont généralement séparés du culte à l'intérieur de l'église. Mais il y a, de toute façon,

comme nous le verrons encore, une indéniable continuité entre les drames liturgiques médiévaux et les drames eucharistiques de la Renaissance.

En ce qui concerne le théâtre religieux médiéval en langue vernaculaire, la moisson est maigre. À la différence de ce qu'il se passe dans le reste de l'Europe à la même période, le nombre de textes de théâtre castillans est très faible. C'est essentiellement à partir du xv<sup>e</sup> siècle, et principalement dans la région de Tolède, que se développent des pièces religieuses autour des deux grands cycles religieux médiévaux : celui de la Nativité et celui de la Passion-Résurrection. De plus, les textes liés au premier cycle, celui de la Nativité, semblent être plus nombreux, ce qui permettra peut-être de comprendre pourquoi les premiers drames eucharistiques connus (*Farsa sacramental* d'Hernán López de Yanguas, *Farsa del Santísimo Sacramento* anonyme de 1521) empruntent des éléments propres aux pièces relatives à la Nativité et les adaptent au thème de l'Eucharistie. Enfin, le drame relatif au cycle de la Fête-Dieu, qui ne se développe pas en Europe au Moyen Âge, n'a pas pu apparaître en Espagne avant, au plus tôt, la fin du xv<sup>e</sup> siècle, si l'on accepte l'hypothèse de Torroja Menéndez et Rivas Palá. Mais là encore, rien n'est moins sûr. Toutefois, l'on peut penser que des drames composés pour la Passion, comme celui attribué à Alonso de Campo, aient servi, au début, pour la Fête-Dieu. Il n'est pas rare, en effet, que des pièces eucharistiques de la Renaissance, et même des *autos sacramentales* baroques, développent des éléments propres à la Passion, les drames eucharistiques et les drames sur la Passion du Christ étant même interchangeables. Ainsi, même si les textes conservés sont peu nombreux, ils contiennent de nombreux éléments dogmatiques et de théâtralité qui seront ensuite repris dans les drames eucharistiques. Mais ces sources dramatiques qui permettront en partie le développement de l'*auto sacramental* ne constituent qu'une partie des origines de ce genre dramatique. La poésie dévote, les sermons, les textes sacrés, les écrits des Pères de l'Église, etc., sont autant d'autres sources qui viendront enrichir les pièces eucharistiques.





***DEUXIÈME PARTIE***  
**PRÉSENTATION DESCRIPTIVE ET ANALYTIQUE DES**  
**PIÈCES DU *CORPUS***



## 5 Les pièces du *Corpus*

Comme nous l'avons exposé dans la note préalable à notre étude<sup>163</sup>, nous avons retenu dans notre *corpus* trente-deux textes de théâtre qui couvrent l'intégralité du xvi<sup>e</sup> siècle, de Gil Vicente à Lope de Vega. Le choix forcément limité se veut toutefois représentatif du drame eucharistique à la Renaissance. L'on pourra certes nous reprocher de ne pas avoir intégré telle ou telle pièce, mais nous avons fait l'effort de lire l'ensemble des drames eucharistiques connus à la Renaissance. En conséquence, nous ne tirerons pas de conclusions sur l'évolution de la théâtralité sans tenir compte de telle pièce qui modifierait nécessairement notre point de vue. Seulement, si nous voulions éviter une étude superficielle, il fallait obligatoirement faire des choix, ou alors il aurait été impossible d'entrer en détail dans les pièces, à moins de restreindre considérablement les thèmes abordés. De plus, les nombreuses incertitudes quant aux dates de plusieurs pièces anonymes ne permettaient pas de les intégrer convenablement dans une chronologie, même parfois approximative, afin de travailler sur la notion d'évolution de la théâtralité à l'intérieur de ces pièces.

Dans cette partie descriptive et analytique des pièces du *corpus*, nous passerons en revue une à une l'ensemble des pièces retenues pour nos travaux. En effet, avant d'entrer dans l'étude de la théâtralité de ces pièces, il nous semble important de présenter chacune d'elles. Aussi avons-nous organisé l'étude formelle de chacune des pièces autour de trois axes. Tout d'abord, nous présenterons la pièce afin de donner un maximum de détails sur ses particularités, et afin de préciser l'année de cette composition (si elle est connue), les thèmes qu'elle développe, le regard de la critique sur la pièce, l'originalité de la pièce d'un point de vue formel, les parties qui la composent ainsi que le type de personnages mis en scène. Nous tenterons d'apporter également toutes les remarques opportunes sur la pièce et de lever, quand cela sera possible, les doutes qui peuvent entourer sa date de rédaction, l'identité de

---

<sup>163</sup> Voir *supra*, p. 21.

son auteur, et de discuter certains commentaires émis par la critique. Dans un deuxième axe, nous nous limiterons à exposer l'argument de la pièce. Enfin, dans un dernier axe, nous nous occuperons des sources éventuelles et surtout des références bibliques inscrites dans le texte dramatique, même si la pièce en question n'est pas forcément une pièce biblique. Cette partie importante, qui n'intéresse pas systématiquement la critique, est indispensable pour comprendre la teneur du contenu théologique de ce genre de théâtre qui a pour but de dramatiser le dogme de l'Eucharistie. De plus, nous verrons que ces pièces utilisent des images bibliques récurrentes, mais aussi parfois que les références aux textes sacrés évoluent tout au long du siècle, en fonction de l'évolution de la théâtralité même des pièces, et en fonction également des épisodes religieux propres à ce siècle (question des judéo-convers, des morisques, Concile de Trente, etc.). Enfin, la Bible étant l'hypertexte le plus convoqué dans les drames eucharistiques, il est nécessaire d'identifier toutes les références aux Saintes Écritures afin d'étudier plus efficacement la façon dont ces pièces théâtralistent tel ou tel épisode biblique.

Précisons que dans le cas de deux pièces de Joan Timoneda, *l'Aucto de la oveja perdida* et *l'Aucto de la Fee*, nous ajoutons une partie complémentaire aux trois axes d'étude communs aux pièces du *corpus*. Pour *l'Aucto de la oveja perdida*, nous développons une partie spécifique qui analyse les trois versions existantes de la pièce et les différences qui les caractérisent (deux versions différentes sont dues à l'auteur valencien et la troisième anonyme est contenue dans un *Códice* du collège jésuite de Villagarcía). Pour *l'Aucto de la Fee*, qui est une refonte d'une *Farsa* anonyme du *Códice de Autos Viejos (CAV)*, nous ajoutons une étude comparative entre la pièce de Timoneda et la pièce anonyme du *CAV*.

## 5.1 L'Auto de San Martín de Gil Vicente

### 5.1.1 Présentation

L'Auto de San Martín présente un intérêt mitigé dans notre perspective, car il ne s'agit pas d'un drame eucharistique, mais bien plutôt d'une pièce religieuse hagiographique. Toutefois, cette pièce théâtrale de Gil Vicente fut l'une des premières au xvi<sup>e</sup> siècle à être représentée lors de la Fête-Dieu, en 1504 exactement. Bien qu'elle fût jouée à Lisbonne, il s'agit d'une œuvre en castillan, et à ce titre elle figure en première place dans la collection d'*autos sacramentales* réunis par González Pedroso<sup>164</sup>. Par ailleurs, puisqu'à cette époque, il n'existait pas encore de pièces eucharistiques écrites spécialement pour la Fête-Dieu, il est intéressant de voir quel genre de théâtre était représenté lors de cette fête, afin de mieux comprendre l'évolution qui s'est opérée jusqu'à l'apparition des premières œuvres dites *sacramentales*, ou eucharistiques<sup>165</sup>.

L'Auto de San Martín est une pièce très brève composée de dix *coplas de arte mayor*, soit un total de quatre-vingts vers suivis d'une prose en latin chantée par un chœur mais dont les lettres sont disloquées dans la *Compilaçam* de 1562. Les rimes suivent le schéma ABBAACCA. Cette pièce fut représentée à Lisbonne en l'église de l'hospice das Caldas devant doña Leonor, sœur du roi don Manuel. Cette institution avait d'ailleurs été fondée par doña Leonor en 1485. Il s'agit donc d'une courte pièce à visée caritative, puisqu'elle permet à l'auteur d'évoquer la charité de doña Leonor.

La représentation de l'Auto est une sorte d'extension de la liturgie qui s'observe durant la Fête-Dieu. Ce bref *auto* joué à l'intérieur d'une église

---

<sup>164</sup> Eduardo González Pedroso, *op. cit.*, p. 3.

<sup>165</sup> Soulignons aussi qu'il reste dans les archives les témoignages d'*autos* de Lucas Fernández représentés visiblement en 1501 et en 1503. À Salamanque, par exemple, à l'occasion de la Fête-Dieu de 1501, la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, pièce de thème profane, aurait également été représentée. Voir María Josefa Canellada (éd.), *Farsas y Églogas*, Madrid, Castalia, 1976, p. 11-13. C'est dire que le *Corpus Christi* était l'occasion de jouer des pièces théâtrales qui n'avaient rien d'eucharistiques, tout du moins au début du xvi<sup>e</sup> siècle.

ressemble plutôt à un *Miracle* religieux, comme on pouvait en trouver au Moyen Âge, sur le thème de la charité. D'ailleurs, la plus grande partie de l'œuvre est composée par un long monologue (vers 1-56), où un pauvre infirme aborde le thème de la compassion en ayant recours à plusieurs images bibliques, notamment celle de Job, connue pour sa longanimité, ainsi que l'image du Christ ayant souffert la Passion pour sauver l'humanité.

L'ensemble de la pièce est très rudimentaire. Il s'agit seulement d'un moment précis de l'épisode hagiographique mis en scène. Les personnages interviennent dans l'ordre suivant : un pauvre (*Pobre*), Saint Martin (*S. Martinho*) et trois pages (*Pajes*). Enfin, comme l'indique une rubrique à la fin de la pièce, l'œuvre a certainement été composée au dernier moment : « *foi pedida muito tarde* ». Le fait que cette œuvre de commande ait été demandée au dernier moment explique peut-être qu'elle se réduise à un embryon (deux scènes).

### **5.1.2 Argument**

L'argument est simple, et suit la légende de Saint Martin : un mendiant lépreux demande l'aumône à la foule de passants constituée par les fidèles réunis dans l'église das Caldas de Lisboa. Un chevalier accompagné de trois pages qui n'ont pas d'argent sur eux ne peuvent donner une aumône au pauvre mendiant. Finalement, Saint Martin partage son manteau en deux morceaux, offrant l'un d'entre eux au mendiant et lui demandant de prier pour lui. Saint Martin termine par : « *Laus et honor tibi sit Rex Christe Redemptor* ».

### **5.1.3 Sources et références bibliques**

La source principale de cette pièce est bien sûr la légende de Saint Martin. Selon la tradition, Saint Martin rencontra un pauvre qui était nu en franchissant la porte d'Amiens. Comme ce pauvre n'avait reçu d'aumône de personne, Saint Martin saisit son épée et divisa en deux son manteau, le seul bien qui lui restait. La fin de la légende qui n'est pas mise en théâtre par Gil Vicente raconte

également que la nuit suivante, Saint Martin vit le Christ vêtu du manteau qu'il avait donné au pauvre, et qu'il l'entendit dire aux anges qui l'entouraient : « Martin [...] m'a couvert de ce vêtement »<sup>166</sup>.

La deuxième source qui se superpose à la première est l'histoire biblique de Job, ce qui explique que dans la pièce, le pauvre est un lépreux perclus de douleur. De cette manière, Gil Vicente fait reposer l'intense théâtralité de cette œuvrette sur la combinaison de deux textes traditionnels : la légende de Saint Martin et l'histoire des souffrances de Job. Le discours du pauvre est par conséquent empreint d'allusions bibliques tirées du livre de Job. Le personnage de la pièce fait d'ailleurs lui-même référence à ce personnage biblique : « Oh, paciencia que em Job reposó, / ¿qué quieres que haga con tantos tormentos? » (v. 33-34).

Les plaintes du mendiant tout d'abord se font l'écho de différents passages du livre de Job :

POBRE            Mirad ora el triste con mucho dolor,  
que ante de muerto me comen gusanos;  
mirad el tollido de pies y de manos;  
mirad la miseria de mí, pecador.  
Dadme limosna por aquel Señor  
que guarde a vosotros de tantos dolores;  
limosna bendita me dad, mis señores,  
que ya no la puede ganar mi sudor. (v. 17-24)

Ces paroles rappellent en effet celles du personnage de Job qui s'exclamait : « Mi carne está vestida de gusanos, y de costras de polvo; mi piel hendida y abominable » (Job, 7, 5)<sup>167</sup>. La fin du passage, quant à elle, renvoie aux versets 2 et 3 du même chapitre : « Como el siervo anhela la sombra, y como el jornalero espera el reposo de su trabajo : Así poseo yo meses de vanidad, y

---

<sup>166</sup> Voir Alain Boureau (éd.), *La légende dorée*, Paris, Gallimard, 2004, p. 928.

<sup>167</sup> Pour les références bibliques, nous citerons la Bible en langue espagnole, pour les comparaisons mot à mot avec le texte de la pièce théâtrale. Dans ce cas, nous nous référerons à la version suivante : *Biblia: Santa Biblia, Antiguo y Nuevo Testamentos*, antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602), Londres, Trinitarian Bible Society, sans date. Nous choisissons cette version de la Bible en espagnol, parce qu'elle est de la même époque que les textes littéraires sur lesquels nous travaillons. Pour les références bibliques où il n'est pas nécessaire d'établir de comparaison mot à mot, nous citerons la Bible en français, et dans ce cas nous utiliserons la version suivante : « *Bible de Jérusalem (la)* » traduite en français sous la direction de l'École Biblique de Jérusalem, Paris, CERF, 1973, éd. de 1994.



noches de trabajo me dieron por cuenta ». En assimilant le personnage de la pièce au personnage biblique, l'auteur ne montre pas seulement l'état de dénuement qui touche le Pauvre, il rend plus efficace son discours théâtral construit comme une plainte dont les destinataires sont tout aussi bien des passants virtuels que le public, visé indirectement.

Le désir de mourir qui anime le Pauvre de la pièce (« Oh, muerte que tardas, di: ¿quién te detén? / que yo no me atrevo a ser más paciente » [v. 31-32]) rappelle également les paroles suivantes de Job : « Por qué se da luz al trabajado, y vida a los de ánimo en amargura, que esperan la muerte y ella no llega, aunque la buscan más que tesoros; [...] » (Job 3, 20-21).

Dans la dernière *copla* du monologue du Pauvre (v. 49-56), la comparaison que le personnage fait entre ses souffrances et la Passion du Christ, en insistant notamment sur la valeur de la Rédemption, peut également constituer une réminiscence des paroles de Job qui savait que le Rédempteur des humains viendrait :

POBRE            Dadme ora limosna por la Pasión  
                      del hijo de Dios, que pobre se vido;  
                      daquél que por nos fue muerto y herido;  
                      doliente y pagado por la Redención. (v. 49-52)<sup>168</sup>

L'allusion au Rédempteur est toutefois différente, car Gil Vicente convoque une autre image forte, celle de la Passion. Cette pièce jouée lors de la Fête-Dieu, même si elle n'est pas eucharistique possède donc deux éléments souvent présents dans les *autos sacramentales* futurs : une référence à la Passion du Christ et une allusion à la Rédemption<sup>169</sup>.

---

<sup>168</sup> Job 19, 25 : « Yo sé que mi Redentor vive, y al fin se levantará sobre el polvo: [...] ».

<sup>169</sup> Pour les critiques spécialistes de l'*auto sacramental*, la question de la Rédemption du genre humain est toujours présente dans ce type de pièces. Ignacio Arellano en parle comme d'un « tema que es inseparable en la teología católica de la institución del Sacramento de la Eucaristía, que re-presenta de forma incruenta el mismo sacrificio del Gólgota. Dicho de otro modo, el auto sacramental se mueve siempre en el territorio de la historia de la Salvación, en el que la exaltación del Sacramento es un motivo ideológicamente fundamental e ineludible, aunque no siempre ocupe en el plano argumental una extensión textual grande ». Voir Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo xvii*, Madrid, Cátedra, 2008<sup>4</sup> [première édition : 1995], p. 687. Dans la pièce qui nous occupe, la Rédemption est clairement promise au chrétien charitable.

En dehors des allusions au livre de Job, l'on relève une dernière allusion biblique à la fin du monologue du Pauvre :

POBRE        Mira ora, ricos, que tenéis razón  
                 dar de sus bienes, pues sois tesoreros;  
                 sed de los suyos buenos despenseros  
                 y vuestras riquezas se os doblarán. (v. 53-56)

Ces paroles sont une paraphrase de l'Évangile de Matthieu 19, 29 : « Y cualquiera que dejare casas, o hermanos, o hermanas, o padre, o madre, o mujer, o hijos, o tierras, por mi nombre, recibirá cien veces tanto, y heredará la vida eterna ». Il s'agit d'un message qui, comme l'allusion au sacrifice rédempteur du Christ, est censé pousser les chrétiens à se montrer vertueux et donc charitables. Le but de la pièce étant de solliciter la générosité du public de façon indirecte (par des adresses, non pas directement au public, mais à des passants virtuels), l'auteur convoque un nombre conséquent de références bibliques dans la mémoire des spectateurs, ce qui permet de renforcer la théâtralité intrinsèque de l'épisode du manteau de Saint Martin.

## **5.2 La *Farsa sacramental* d'Hernán López de Yanguas (vers 1520 ?)**

### **5.2.1 Présentation**

La *Farsa sacramental* de Yanguas est parfois présentée par la critique comme le tout premier *auto sacramental*, d'où son intérêt pour notre étude. Le problème que pose cette œuvre est qu'elle a été découverte par Cotarelo y Mori à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mais qu'ensuite, le tome qui la contenait a disparu de la Bibliothèque de Menéndez Pelayo de Santander où elle était conservée. Il n'en reste plus que quelques passages et résumés faits initialement par Cotarelo y

Mori et publiés dans un article en 1902<sup>170</sup>. Dans une édition plus moderne, de 1967, González Ollé reprend les passages et résumés proposés par Cotarelo<sup>171</sup>.

Les commentaires que nous pourrons faire sur l'œuvre seront par conséquent très incomplets.

La *Farsa* semble être de 1520, selon Cotarelo, parce qu'elle figurait dans un tome où d'autres pièces portaient expressément cette date. Si Bonilla, Crawford ou Wardropper sont du même avis que Cotarelo, ce n'est pas le cas de González Ollé :

Discrepo, en cambio, del descubridor de la obra cuando la fecha en 1520, por el simple hecho de estar incluida en un tomo facticio en el que algunas de las restantes obras llevan explícita tal datación.<sup>172</sup>

Initialement, la *Farsa* était composée de 64 *Coplas de arte mayor*, mais il manquait déjà plusieurs *coplas* dans l'exemplaire découvert par Cotarelo. La *Farsa* se termine par un *Villancico*. Aujourd'hui, en dehors des résumés faits par le critique, nous ne conservons plus que soixante vers environ, soit seulement le dixième du texte intégral.

Les personnages sont quatre Bergers, dont les noms rappellent quatre Pères de l'Église, Jérôme (*Jerónimo*), Ambroise (*Ambrosio*), Grégoire (*Gregorio*), Augustin (*Agustín*), et un Ange (*Ángel*).

Le modèle de cette *Farsa* est dans la tradition dramatique pastorale des autres œuvres de Yanguas, bien que celles-ci ne soient pas destinées à la Fête-Dieu. Il y a de toute façon des liens très étroits entre cette œuvre et les drames religieux relatifs au cycle de la Nativité comme nous aurons l'occasion de le voir plus loin.

---

<sup>170</sup> Emilio Cotarelo y Mori, « El primer auto sacramental del teatro español y noticia de su autor, el Bachiller Hernán López de Yanguas », *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, IV (1902), p. 251-272.

<sup>171</sup> Fernando González Ollé (éd.), *Hernán López de...*, p. 129-134.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. xxxiii-xxxiv.

### 5.2.2 Argument

L'argument de l'œuvre est très simple : les quatre Bergers observent des phénomènes étranges dans la nature, ils s'en inquiètent mais n'en comprennent pas la signification. Ils sont apaisés par l'apparition d'un Ange qui leur explique le mystère de l'Eucharistie qu'ils se mettent à adorer. La pièce se termine par le chant d'un *villancico* en chœur.

### 5.2.3 Sources et références bibliques

Bien que le thème central de la pièce soit celui de l'Eucharistie, la situation initiale explicite, l'apparition d'un ange, les allusions à l'astrologie, les phénomènes naturels observés par les personnages et aussi le fait que ces derniers soient des bergers gardant leurs troupeaux, constituent autant d'éléments qui font penser aux pièces religieuses relatives à la Nativité<sup>173</sup>. Le début de l'œuvre pourrait d'ailleurs laisser croire qu'il s'agit d'une pièce relative à la Nativité : la joie des troupeaux et les phénomènes astronomiques et naturels seraient annonciateurs de la naissance du Christ. Cependant, dans la pièce de Yanguas, l'Ange qui apparaît n'est plus un messager annonciateur de la naissance du Messie, mais celui qui donne les explications dogmatiques et théologiques sur le mystère de l'Eucharistie. Pour cette raison, González Ollé écrivait :

Antes que nada hay que señalar que la *Farsa sacramental* ofrece una verdadera originalidad: arrancando del modelo de los autos navideños, conformando su obra a la estructura de este género [...], Yanguas sustituye el motivo de la Natividad por el de la Eucaristía<sup>174</sup>.

González Ollé reprend ainsi une idée déjà exprimée en partie par Crawford :

---

<sup>173</sup> Rappelons que l'embryonnaire *Auto de los Reyes Magos* du XII<sup>e</sup> siècle débute par les exclamations de surprise des bergers qui observent des phénomènes célestes. Dans la pièce de Yanguas, les exclamations de surprises sont dues aux phénomènes étranges que les bergers observent dans la nature et autour d'eux. Dans les pièces eucharistiques qui suivront, les exclamations de surprise des personnages sont généralement dues aux festivités de la Fête-Dieu (voir notamment la *Farsa del Santísimo Sacramento* anonyme de 1521 et les pièces eucharistiques de Diego Sánchez de Badajoz).

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. xxxvi.

Here with the setting of a primitive Christmas play, after the manner of Encina, the significance of the Eucharist is explained by an angel to four shepherds, Jerome, Augustine, Gregory, and Ambrose<sup>175</sup>.

La première source d'inspiration de cette pièce serait, d'une certaine manière, les drames religieux relatifs à la Nativité auxquels notre *Farsa* emprunte plusieurs éléments : l'Ange annonciateur, les phénomènes naturels et astronomiques et la surprise des Bergers.

Plusieurs textes bibliques semblent également avoir inspiré l'auteur, même si l'aspect fragmentaire de la *Farsa* nous empêche aujourd'hui de repérer la plupart des allusions aux Saintes Écritures. Remarquons d'abord que dans un résumé d'un passage de la pièce, le Berger Augustin, qui est celui qui interroge l'Ange au sujet des phénomènes observés, a recours à un moment aux paroles de Virgile à propos de l'entente entre les animaux :

[...], y lo refiere con las palabras de Virgilio, autoridad que al margen saca el autor, de que podrán pastar juntos corderos y lobos, los bueyes andar entre tigres y leones, los galgos y las liebres, las aves menudas y los gavilanes y las perdices y garzas con los halcones<sup>176</sup>.

Mais ces paroles, même si elles se trouvent chez Virgile, renvoient également à un passage des Saintes Écritures contenu dans Ésaïe 11, 6-8 :

Morará el lobo con el cordero, y el tigre con el cabrito se acostará: el becerro y el león y la bestia doméstica andarán juntos, y un niño los pastoreará. La vaca y la osa pacerán [...].

Cette référence biblique est une allusion au paradis où même les animaux vivent en parfaite entente. Il s'agit, par conséquent, d'une situation étonnante pour le Berger, ce qui renvoie à la sérénité provoquée par la Fête-Dieu. Comme on le verra plus loin, la technique utilisée par Yanguas est la même que celle qu'utilise l'auteur anonyme de la *Farsa del Santísimo Sacramento* de 1521, ou

---

<sup>175</sup> James P. Wickersham Crawford, *Spanish Drama before Lope de Vega*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1922, p. 47-48. Traduction : « Ici, dans le décor d'une pièce primitive de Noël, dans le style des pièces d'Encina, la signification de l'Eucharistie est expliquée par un ange à quatre bergers, Jérôme, Augustin, Grégoire et Ambroise ».

<sup>176</sup> Fernando González Ollé (éd.), *Hernán López de...*, p. 130.

Diego Sánchez de Badajoz, sauf qu'ici, l'incompréhension des bergers n'est pas due aux réjouissances qu'ils observent —comme cela sera le cas dans la pièce anonyme de 1521 ainsi que dans certaines pièces eucharistiques de Diego Sánchez de Badajoz—, mais à une situation paisible irrationnelle.

Un autre type de vision paradisiaque est également convoqué, vers la fin de la pièce, lorsque le Berger Ambroise demande à l'Ange de lui décrire la Jérusalem céleste, la ville sainte promise au chrétien. La mention de cette ville sainte est en soi un symbole du paradis promis :

Es toda, pastores, bruñida y cuadrada,  
por mano divina reglada y medida,  
de muros dorados muy altos ceñida,  
de las doce perlas que digo, esmaltada:  
jaspe, zafiro, beril, esmarada,  
sardónica y sardio, jacinto, crisol,  
calcedo, ametisto, cianeo, topazol,  
la cual a sant Juan le fue revelada. (v. 43-50)

Cette description correspond très exactement aux lignes suivantes de Révélation 21, 12-21 :

Y tenía un muro grande y alto con doce puertas; y en las puertas, doce ángeles,[...]. Y los fundamentos del muro de la ciudad estaban adornados de toda piedra preciosa. El primer fundamento era jaspe; el segundo, zafiro; el tercero calcedonia; el cuarto, esmeralda; el quinto sardónica; el sexto, sardio; el séptimo, crisólito; el octavo, berilo; el nono, topacio; el décimo, crisopraso; el undécimo, jacinto; el duodécimo, amatista [...].

L'Ange qui répond à Ambroise est aussi le personnage qui assume essentiellement la partie didactique de l'œuvre, la forme dialogique questions/réponses étant visiblement privilégiée dans une grande partie de la pièce. Cotarelo indique que de nombreuses références bibliques sont intercalées dans cette partie dialogique de la pièce où les explications de l'Ange ont principalement pour but de pousser les bergers à adorer l'Eucharistie. Comme nous ne possédons plus les fragments décrits par Cotarelo, nous ne pouvons bien sûr pas élucider toutes les sources. Seulement, le fait que ce texte de théâtre

semble nourri de divers passages bibliques, cités peut-être partiellement ou utilisés de façon diffuse au fil des dialogues, confirme qu'il s'agissait sans doute d'une pièce de type catéchétique au contenu dogmatique important, ce qui correspond tout à fait aux types de pièces jouées le jour de la Fête-Dieu à cette époque.

### 5.3 La *Farsa del Santísimo Sacramento*, anonyme (1521)

#### 5.3.1 Présentation

Cette pièce anonyme longue de 650 vers dont la rédaction a été achevée en octobre 1521<sup>177</sup>, d'après la note préliminaire qui précède le texte dramatique, a sans doute été représentée dès la Fête-Dieu de l'année suivante (1522) dans une ville indéterminée de la péninsule Ibérique.

Il s'agit de la plus ancienne pièce datée écrite tout spécialement pour la Fête-Dieu et très explicitement relative au sacrement de l'Eucharistie<sup>178</sup>. Attribuée dans un premier temps à Hernán López de Yanguas par Cotarelo y Mori<sup>179</sup>,

---

<sup>177</sup> La note préliminaire de l'auteur prend fin sur ces mots en latin : « *Vale, Nonas Octobres 1521* ». Le 7 Octobre 1521 correspond donc à l'achèvement de la note (en forme de lettre), ajoutée par l'auteur, où il explique essentiellement les raisons pour lesquelles il s'est lancé dans la rédaction d'une pièce eucharistique. Cette note explicative fut très certainement écrite juste après la fin de la rédaction de la pièce.

Pour notre étude, nous nous appuyons sur l'édition faite par Ricardo Arias (éd.), *Autos sacramentales (El auto sacramental antes de Calderón)*, México, Porrúa, 1977, p. 15-35. Le texte proposé par Ricardo Arias est lui-même emprunté à celui de l'édition faite par Manuel Serrano y Sanz, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, X (1904), p. 67-71 ; 447-450. Arias Ricardo propose, en outre, une traduction de la note préliminaire rédigée par l'auteur en latin.

<sup>178</sup> En effet, bien que d'autres pièces aient été écrites pour la Fête-Dieu, comme l'*Auto de San Martín*, ainsi que certaines pièces de Lucas Fernández, il s'agit toujours de pièces hagiographiques, profanes, semi-liturgiques ou morales, mais jamais de pièces explicitement relatives au Saint Sacrement. Celle-ci est effectivement la plus ancienne que nous connaissons, avec la *Farsa Sacramental* de Yanguas qui daterait de la même période. Toutes deux, explicitement relatives au Saint Sacrement, ne sont cependant peut-être pas les toutes premières pièces eucharistiques du théâtre espagnol, comme nous l'indiquons dans la première partie de ce travail.

<sup>179</sup> Emilio Cotarelo y Mori, art. cit., note 1, p. 253. Un autre critique du même avis que Cotarelo y Mori reprend les mêmes arguments pour attribuer la pièce à Yanguas ; voir E. Kohler, *Sieben Spanische Dramatische Eklogen*, Dresde, 1911, p. 147.

l'origine de cette pièce a été ensuite mise en doute par González Ollé<sup>180</sup>. La seule certitude sur l'auteur est qu'il s'agissait d'un étudiant en vacances au moment de rédiger la pièce. De notre point de vue, cette information permet de conclure que si la *Farsa del Santísimo Sacramento* est la plus ancienne —relative au sacrement de l'Eucharistie— que nous possédions aujourd'hui, d'autres pièces antérieures ont pu se perdre alors. En effet, nous verrons que l'auteur, qui se présente comme un novice en la matière, manie toutefois des concepts théologiques qui constituent autant de lieux communs dans les œuvres postérieures. L'auteur s'est-il nourri d'une tradition théâtrale préexistante ou était-il simplement imprégné de lieux communs qu'il a connus grâce aux sermons, aux textes liturgiques et aux cours de théologie qu'il a reçus ? Les critiques se sont beaucoup intéressés à la question de la paternité de l'œuvre, cela nous semble un problème de second plan. Vu que la pièce anonyme constitue un *terminus a quo*, il est plus intéressant de s'interroger sur ce que nous apprend cette *Farsa* sur la formation et l'évolution du drame eucharistique, que sur le problème de savoir quel était l'auteur qui se cachait derrière cette pièce, ce qui s'avère, du reste, un problème certainement insoluble.

Indiquons par ailleurs, que cette *Farsa* porte parfois l'intitulé *Farsa Sacramental*, mais que pour éviter certains problèmes d'homonymie avec la *Farsa Sacramental* d'Hernán López de Yanguas —dont on ne conserve aujourd'hui plus que certaines parties— González Ollé a préféré lui donner le titre de *Farsa del Santísimo Sacramento*, que nous reprenons à notre tour, et qu'il ne faut pas confondre avec la *Farsa del Santísimo Sacramento* de Diego Sánchez de Badajoz<sup>181</sup>.

---

<sup>180</sup> Fernando González Ollé (éd.), *Hernán López de...*, p. XL. L'une des raisons pour lesquelles il est visiblement impossible d'attribuer la pièce à Yanguas est que les dates ne correspondent pas avec ce que déclare l'auteur dans la note préliminaire où il se présente comme un étudiant qui met à profit ses vacances pour rédiger cette pièce eucharistique. Or, Yanguas serait né entre 1470 —pour certains critiques— et 1587 —pour d'autres—, et aurait eu alors entre 30 et 50 ans au moment de rédiger la pièce, ce qui, dans les deux cas, ne coïncide pas avec la notion de jeune auteur. Pour cette raison, en l'absence de tout document digne de foi, nous préférons, comme González Ollé, faire preuve de prudence et considérer cette *Farsa* comme anonyme.

<sup>181</sup> Ce qui légitime le titre *Farsa del Santísimo Sacramento* est non seulement l'utilisation par l'auteur du terme *Farsa* dans l'épigraphe de la pièce, mais aussi l'apparition des termes



Signalons enfin que les personnages qui interviennent dans la pièce sont au nombre de quatre : trois Bergers (Pelayo, Pascual, Justino) qui s'expriment dans un *sayagués* conventionnel, bien que parfois modéré, et un personnage allégorique, la Foi, qui assume une fonction docte en répondant aux interrogations des Bergers sur la signification de la Fête-Dieu et sur le mystère de l'Eucharistie<sup>182</sup>.

### 5.3.2 Argument

Alors que Pelayo, un Berger vêtu grossièrement, s'étonne des réjouissances et du motif de la fête que l'on célèbre autour de lui, Pascual, son compagnon, entre en scène et relate toutes les choses étranges qu'il a vues. Ce dernier ne parvient pas à élucider le motif de la fête que les habitants célèbrent, mais il désigne Justino, un troisième Berger, vêtu pour la circonstance, qui finit par révéler aux deux ignorants qu'il s'agit de la Fête-Dieu.

Ne pouvant expliquer à ses compagnons l'origine de cette fête, Justino interpelle la Foi, dont l'apparence est celle d'une jeune femme richement vêtue et entourée de fleurs, pour qu'elle leur révèle la signification de la fête. S'ensuit un passage dialogique où les Bergers interrogent la Foi sur l'origine de la fête, le miracle du Sacrement de l'Eucharistie, le sort et la récompense qui attendent ceux qui se montrent respectivement indignes et dignes du Saint Sacrement. Tout le passage dialogique ne prend pas vraiment la forme d'un « interrogatoire » textuel. Il s'agit plutôt d'une œuvre de dévotion où les Bergers manifestent rapidement leur adhésion inconditionnelle aux paroles de la Foi et au Saint Sacrement.

---

« Santísimo Sacramento » dans ce même épigraphe : « *Farsa conpuesta para se representar el día de Corpus Christi en presencia del Santísimo Sacramento en cuyo loor se conpuso* ».

<sup>182</sup> La présence de ce personnage allégorique dans cette pièce qui constitue un *terminus a quo* doit nous amener à nous interroger sur la présence effective ou non de l'allégorie dans les *farsas sacramentales* du premier quart du xvi<sup>e</sup> siècle. Rappelons que le personnage dramatique de la Foi intervient pour la première fois dans une pièce de Gil Vicente *El auto da Fe* (1510), qui n'est pas une pièce relative au cycle de la Fête-Dieu. Ce personnage de la Foi est, par exemple, remplacé dans les pièces eucharistiques de Diego Sánchez de Badajoz par d'autres personnages savants non allégoriques comme le Moine ou le Curé.

Après les références antinomiques à l'Enfer de feu et de soufre et au Paradis céleste, la pièce prend fin de manière apothéotique avec le chant d'un *villançico* qui glorifie le Saint Sacrement et un *Deo Gracias* en l'honneur du Christ et de l'Eucharistie.

### 5.3.3 Références bibliques

Cette pièce anonyme est intensément nourrie de nombreuses références bibliques. Bien que toutes ces références ne fondent pas l'argument de la pièce, elles servent généralement de base aux enseignements dispensés par le personnage de la Foi, qui est celui qui recourt davantage, dans ses répliques, à un usage diffus des Saintes Écritures. Tout d'abord, l'on constate une surabondance de références bibliques à l'Ancien Testament :

FE            Si tanto obró Dios por nuestros passados  
                 y sus bendiçiones le plugo que obrasen  
                 que sangre por ellas las fuentes manasen  
                 y della los ríos que fuesen cargados  
                 y luego después por ellas tornados  
                 según que solían llevar agua clara,  
                 la vara en la sierpe, la sierpe en la vara,  
                 a veces alternas a ser trastocados.

#### *Concluye*

Si al ruego del santo propheta Helyseo  
ençima del lago el hierro nadava  
y allá en Gabaón el sol esperava  
salir Josué con grande tropheo,  
yo quánto más devo creer, como creo,  
con su bendición el Verbo divino  
tornar en su cuerpo el pan con el vino;  
yo aquesto por claro lo juzgo y lo veo. (v. 241-256)

Ici, le recours à différents épisodes bibliques tirés de l'Ancien Testament, comme l'eau du Nil transformée en sang (v. 243-246 = Exode 7, 17-21), le bâton de Moïse devenu serpent (v. 247-248 = Exode 7, 7-13 / 4, 1-5), la hache de fer que le prophète Élisée fit flotter sur un lac (v. 249-250 = 2 Rois 6, 4-7), ou le soleil qui s'arrêta dans la basse plaine de Gabaon à la demande de Josué (v. 251-252 =

Josué 10, 12-15), constituent, pour l'auteur, autant de miracles passés qui rendent le mystère de la transsubstantiation moins difficile à croire (v. 253-256). Le personnage de la Foi ne procède pas par préfiguration, mais construit un discours didactique par lequel il tente de convaincre son auditoire, ce qu'il réussit avec les trois bergers qui expriment aussitôt, et tour à tour, leur adhésion à ses paroles :

PASCUAL      Yo en esso me afirmo y está muy contento.  
PELAYO        Pues soncas, señora, que yo no lo niego.  
JUSTINO        Yo a marcha martillo vos juro a Sanct Pego, (v. 257-259)

Ces allusions vétérotestamentaires érudites, peu habituelles dans ce genre de théâtre (postérieur) —les épisodes relatés sont généralement plutôt choisis pour leur valeur préfigurative « théâtralisable »—, servent donc directement à la construction d'un discours persuasif.

Quelques vers plus loin, la Foi relate cette fois-ci des épisodes de l'Ancien Testament qui sont désignés clairement par le personnage comme des préfigurations :

FE              al pan y tal vino muy bien figurava  
                  el Melchisedech allá que salió  
                  el santo Abrahán y gelo ofresció  
                  ya que con victoria del campo tornava;  
                  aquesta abundancia se representava  
                  al real propheta quando dezía  
                  *in loco Pascuae* de tanto valía  
                  *nihil mihi deerit*, y así lo exclamava. (v. 313-320)

Melchisédec, premier prêtre mentionné dans les Saintes Écritures (Genèse 14, 18 et 22) constitue une préfiguration du Christ comme l'annonce le psalmiste David qui fait le serment suivant au Seigneur : « Yahvé l'a juré, il ne s'en dédira point. Tu es prêtre à jamais selon l'ordre de Melchisédech » (Psaume 110, 4). Dans son Épître aux Hébreux 6, 20, l'apôtre Paul souligne on ne peut plus clairement le lien entre Melchisédech et Jésus : « Là où est entré pour nous, en précurseur, Jésus, devenu pour l'éternité grand prêtre selon l'ordre de Melchisédech » (voir aussi Hébreux 5, 10). Melchisédech préfigure le sacrifice du Christ parce qu'il apporta du pain et du vin pour bénir Abraham qui avait vaincu

le roi d'Elam, Kerdorlaomer (Genèse 14, 18-20). Les citations latines qui parachèvent la réplique de la Foi sont quant à elles tirées d'un Psaume de la Vulgate : « 1 *Dominus reget me et nihil mihi deerit 2 in loco pascuae ibi; me conlocavit super aquam refectionis educavit me* » (Psaume 23, 1-2)<sup>183</sup>.

Les répliques des Bergers sont aussi parsemées de nombreuses références bibliques, comme les reproches adressés à Judas qui a trahi le Christ (v. 381-392). Généralement placé dans la bouche d'un personnage ignorant<sup>184</sup>, ce genre de reproches deviendra un lieu commun dans le théâtre eucharistique. Dans cette pièce, le personnage prend soin d'établir une comparaison entre le prix de la trahison de Judas (« por treinta dineros hazelle trayción » [v. 384] = 30 pièces d'argent = Mathieu 26, 14-15) et le don de la vie du Christ qui s'est offert en sacrifice pour l'humanité (« pues Dios se la ofrece de su voluntad » [v. 387] ; « ¡O amor sin medida de nuestro Mexías, / [...] / que a todos nos libra de mil agonías! » [v. 389-392] = Jean 3, 16 : « Porque el de tal manera amó al mundo, que ha dado a su Hijo unigénito, para que el que en él cree, no se pierda, sino que tenga vida eterna ». Ce sont ces mêmes paroles de l'apôtre Jean que l'on retrouve plus tôt dans la pièce, paraphrasées par le Berger Pelayo : « do Dios tanto amor nos quiso mostrar / que propio su cuerpo nos quiso dexar » [v. 346-347]). Les références à David et à Samson (v. 393-401) mettent également l'accent sur deux figures de l'Ancien Testament qui fonctionnent comme des préfigurations christiques (Mathieu 22, 42 ; Juges 14, 5-20).

L'importance des sens (la vue et l'ouïe principalement) est plusieurs fois mise en relief dans cette pièce. Quelquefois l'évocation des sens est en relation avec des passages bibliques, comme lorsque Justino mentionne la fuite d'Adam lorsqu'il entend la voix de Dieu : « que antes el hombre, de no más de oírte / debaxo las hojas huye de espantado » (v. 419-420 = Genèse 3, 8-11) ou lorsqu'il relate le moment où Dieu s'est caché à Moïse (v. 433-434 = Exode 3, 1-7).

---

<sup>183</sup> Psaume 23, 1-2 : « Yahvé est mon berger, rien ne me manque. Sur des prés d'herbe fraîche il me parque. Vers les eaux du repos il me mène ».

<sup>184</sup> Rappelons par exemple que le Sacristain de la *Farsa de San Juan* du CAV (*Códice de Autos Viejos*) ne manquera pas d'adopter un ton injurieux pour vilipender Judas, alors que dans la *Fuente de los Siete Sacramentos* de Timoneda, le ton adopté s'avèrera plus grave. Dans la pièce anonyme de 1521, les reproches sont adressés en formes de lamentations.

Pareillement les paroles de Pelayo : « El gusto del fruto que a Adán Dios vedó / nox traxo la muerte que acá padecemos » (v. 545-546) se font l'écho des paroles de Paul aux Romains 5, 12 (« así como el pecado entró en el mundo por un hombre [Adán], y por el pecado la muerte, y la muerte pasó así a todos los hombres, pues que todos pecaron »). Dans un autre passage de la pièce, qui décrit des lieux infernaux, rien n'indique explicitement la source éventuelle :

PELAYO            [...]  
trabajo y hedor y gran escuridad  
allí hambre sed, gran calamidad  
allí grande frío que los elará;  
allá pedra çufre que siempre arderá,  
gritos y llantos y tristes gemidos,  
tormentos sin cuentos y grandes ahullidos,  
y allí grande fuego los abrasará. (v. 523-528)

Même si Pelayo s'inspire d'une vision très populaire de l'enfer, sa réplique renvoie à plusieurs passages des Saintes Écritures qui décrivent un « lac de feu et de soufre » (Révélation 20, 9-10), un lieu réservé pour « les pleurs et les grincements de dents » de ceux qui y sont précipités (Luc 13, 28), mais aussi un lieu de « ténèbres » (2 Pierre 2, 17). La réplique de Pelayo constitue donc un discours composite qui s'inspire de plusieurs passages bibliques.

De notre point de vue, le fait que les personnages les plus ignorants —les Bergers— s'expriment en recourant de façon explicite ou implicite aux Saintes Écritures permet de renforcer la crédibilité de leurs discours. La matière érudite biblique est indifféremment répartie entre les personnages d'ignorants et de savants. C'est un élément de « non-caractérisation théâtrale » qui permet déjà de dire que la pièce possède un faible degré de théâtralisation<sup>185</sup>. Ces Bergers apparemment ignorants se révèlent finalement des prédicateurs aussi persuasifs que le personnage de la Foi.

---

<sup>185</sup> Il n'est pas inutile de comparer avec ce qui se passera dans les pièces de Diego Sánchez de Badajoz (légèrement postérieur). Celui-ci met parfois le savoir théologique dans la bouche d'un personnage d'ignorant, mais généralement quand ledit personnage s'adresse à plus ignorant que lui. Il y a aussi l'utilisation d'un « concert » de contenu théologique entre deux personnages (le Berger + le Moine, par exemple) : le « duo ». Mais dans ce cas-là, on doit constater que le Berger est alors utilisé sous sa facette sérieuse et non sous celle du Sot.

La Foi qui joue le rôle d'un personnage savant a de l'ascendant sur les bergers, et les spectateurs sont certainement plutôt enclins à écouter ses commentaires. Par conséquent, dès qu'il s'agit d'exposer le mystère de l'Eucharistie, l'auteur n'hésite pas à recourir à des illustrations bibliques qui facilitent la transmission du dogme :

FE        Miraglo es i grande, por cierto, pastores,  
             espero ninguno no deve dudar  
             salvo creerle y allí adorar  
             como a Dios vero y señor de señores;  
             engañanse el gusto, la vista y olores,  
             mas boz de Jacob conosco el oýdo. (v. 217-222)

Le sens de l'ouïe étant traditionnellement le seul à ne pouvoir être trompé, la Foi demande à ses auditeurs de ne point douter quant au miracle qui s'opère dans le Saint Sacrement. Comme pour renforcer la véracité de son discours et pour qu'il apparaisse plus convaincant, elle cite le passage bien connu de la supercherie de Jacob qui berna son père Isaac pour obtenir le droit d'aînesse à la place de son frère Esaü, mais qui ne put tromper l'ouïe du vieillard qui avait reconnu la voix de son fils cadet (Genèse 27, 18-27)<sup>186</sup>.

Lorsque la Foi décrit la somptuosité de la ville (le paradis céleste) qui va accueillir ceux qui prennent part au Saint Sacrement, la vision est décrite en ces termes :

FE        ¿Quien puede dezir la grande belleza  
             que tiene la gloria, y tantas de cosas,  
             a de son los muros de piedras preçiosas  
             y de margaritas de grande riqueza  
             hechas las puertas con grand subtileza?;  
             las plaças de nítido y muy puro oro,  
             y los que allá gozan de aqueste thesoro  
             seguros de gloria con mucha firmeza. (v. 561-568)

Cette vision eschatologique de la Foi correspond très précisément à la description de la « ville de lumière », la « Nouvelle Jérusalem », faite par Jean dans le livre de la Révélation 21, 11-21. Le dernier livre de la Bible ne se prête pas

---

<sup>186</sup> Cet épisode de la ruse de Jacob sera notamment mis en scène par Diego Sánchez de Badajoz dans la *Farsa de Ysaac*, v. 213-225.

seulement à une vision eschatologique ; en effet, l'aspect allégorique et très symbolique de ce livre biblique permet à la Foi de conclure ses explications relatives au Saint Sacrement en expliquant qu'entrer dans cette ville magnifique revient à entrer dans le Paradis (Révélation 2, 7).

Plusieurs références bibliques font également directement allusion aux symboles eucharistiques qui ont parfois une valeur préfigurative. Ainsi, lorsque la Foi se met à adorer le Seigneur, elle rappelle la manne tombée du ciel : « a questo enseñava la gran suavidad / del dulce maná cayó del cielo; » (v. 277-278), ce qui renvoie à un passage de l'Exode 16, 4. Les références à la manne céleste sont d'ailleurs réitérées plus loin dans la pièce : « ¡O pan celestial del çielo venido, » (v. 593), et « pan celestial y divino » (v. 603), l'expression « pan celestial » étant un emprunt direct à l'Évangile de Jean 6, 31-32. Le Berger Pascual établit, lui, une comparaison entre l'agneau pascal et la fonction de Rédempteur du Christ : « ansina en la mesa nuestro Redentor, / comienza con el cordero a rayar, / y con él su cuerpo nos quiso acabar / aquesta pintura de tanto valor » (v. 365-368). Ces vers rappellent les paroles de l'Évangile de Jean 1, 29 : « El día siguiente ve Juan a Jesús que venía a él, y dice : He aquí el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo ». Cette image de l'agneau pascal préfigurant le Christ n'est pas étonnante, étant donné que pour Saint Thomas d'Aquin (dans la *Summa Theologica*), l'agneau constitue la principale figure sacramentelle (ou préfiguration) dans l'Ancien Testament. Du reste, l'allusion à la dernière Cène préfigurant le repas eucharistique est clairement mise en évidence au vers 353 : « llegada la noche ya postrimera », ce qui correspond à l'épisode biblique contenu dans l'Évangile de Matthieu 26, 18-20.

L'auteur de la *Farsa* anonyme prend également soin de montrer dans la pièce le respect dû aux choses sacrées, et particulièrement au Saint Sacrement. Tout d'abord, le personnage de la Foi met en garde les Bergers qui doivent avoir le cœur pur et être lavés du péché avant d'avoir accès au pain eucharistique : « Antes en esto tener advertençia / que no llegue nadie si no es como deve, / [...] » (v. 489-490). Ces vers sont sans doute inspirés d'un passage de Paul dans sa première Épître aux Corinthiens 11, 27-29 :

De manera que, cualquiera que comiere este pan o bebiere esta copa del Señor indignamente, será culpado del cuerpo del Señor. Por tanto pruébese cada uno a sí mismo, y coma así de aquel pan, y beba de aquella copa. Porque el que come o bebe indignamente, juicio come y bebe para sí, no discerniendo el cuerpo del Señor.

Pour donner plus de force à la recommandation qu'elle fait, la Foi, peu de temps après, cite deux personnages bibliques qui se sont mal comportés avec les choses sacrées, ce qui leur a valu des tourments : « A esos tormento les causa doblado. / Exemplo en Oza y en Judas Traydor » (v. 515). Si l'exemple de Judas Iscariote est bien connu, rappelons qu'Uzza avait commis l'irrévérence de toucher l'arche de l'alliance qui renfermait la manne sacrée. Sa disposition de cœur n'étant pas bonne, Uzza fut aussitôt puni par Dieu qui le foudroya sur place (2 Samuel 6, 6-7). Cet épisode contenu dans le livre de 2 Samuel est immédiatement précédé des manifestations de joies et des danses que David et les Israélites faisaient autour de l'arche de l'alliance (2 Samuel 6, 5). Ces signes d'allégresse sont d'ailleurs rapportés par la Foi dans la pièce : « David si cantava según que sabemos / delante del arca con mucho placer » (v. 613). Ils légitiment, d'une certaine manière, les mêmes signes d'allégresse observés lors des processions de la Fête-Dieu (chants, musiques et danses). Des signes d'allégresses qui seront quelques décennies plus tard encouragés par le Concile de Trente pour permettre la confusion de l'hérésie.

Une dernière allusion biblique est faite par le Berger Justino qui mentionne le mont Horeb : « tú das deste pan celestial y divino / hasta que a Horeb aya llegado; » (v. 604). Il s'agit très certainement d'une allusion au prophète Élie qui, à la demande de Dieu, se rendit jusqu'au mont Horeb. Dans le récit biblique (1 Roi 19, 5-8), il est dit qu'Élie mangea et but avant de partir, ce qui lui donna la force nécessaire pour marcher quarante jours avant d'atteindre le mont Horeb. Cet épisode permet d'insister sur la valeur du pain eucharistique censé donner de la vigueur aux chrétiens.

Ces quelques remarques sur les références bibliques contenues dans cette pièce eucharistique tendent à montrer que le discours théâtral est essentiellement inspiré des textes sacrés. Faut-il voir derrière toutes ces



réminiscences la main d'un humaniste, si l'on considère en plus la note explicative rédigée en latin ? Rien ne permet de l'affirmer catégoriquement. Par ailleurs, il n'est pas étonnant qu'une pièce rédigée en l'honneur du Saint Sacrement se fasse l'écho d'un certain nombre de textes sacrés quand on sait que Saint Thomas d'Aquin fonde lui-même ses commentaires relatifs au Sacrement de l'Eucharistie sur de nombreux textes bibliques que l'on retrouve çà et là dans cette pièce ainsi que dans toutes celles qui suivront<sup>187</sup>.

#### 5.4 La *Farsa del Molinero* de Diego Sánchez de Badajoz (avant 1554)

##### 5.4.1 Présentation

Il s'agit d'une pièce brève de 314 vers, écrite pour être représentée le jour de la Fête-Dieu, étant donné que la didascalie initiale indique sans détour : « *Habla del Sanctísimo Sacramento / del Corpus Christi* »<sup>188</sup>. Bien que nous ne sachions pas en quelle année a été représentée cette *Farsa*, la *Recopilación en metro* de Diego Sánchez de Badajoz, d'où elle est tirée, a été publiée avec certitude à Séville en 1554<sup>189</sup>. Notons que cette édition a été entreprise par les soins du neveu de l'auteur, Juan de Figueroa, qui avait déjà réuni, en 1552, les œuvres de son oncle et obtenu le « privilegio real » pour les éditer. Selon toute vraisemblance, l'auteur était donc déjà décédé en 1552, d'autant que des documents le concernant précisent qu'il a été curé de Talavera la Real (près de Badajoz) entre 1533 et 1549<sup>190</sup>. Il est possible de conclure que cette pièce est antérieure à 1552, et certainement antérieure également à 1549. Il serait

---

<sup>187</sup> Pour s'en convaincre, voir Saint Thomas d'Aquin, *Summa Theologica, Tertia pars*, questions 73-81. Il est possible de consulter l'édition numérique en français des œuvres complètes de Saint Thomas d'Aquin sur : <<http://docteurangelique.free.fr>> (consulté le 20/04/2008).

<sup>188</sup> Voir Françoise Cazal (éd.), «Notas sobre le *Farsa de Moysén* y la *Farsa del Molinero*», *Diego Sánchez de Badajoz y el teatro de su tiempo, Criticón*, 66-67 (1996), p. 278. Pour les références à la *Farsa del Molinero* de Diego Sánchez de Badajoz, nous suivrons le texte que propose Françoise Cazal (*ibid*, p. 278-285). L'édition de Françoise Cazal reproduit l'édition de Frida Weber de Kurlat (Buenos Aires, 1968) exceptées quelques modifications textuelles qui rendent la pièce plus lisible et plus intelligible.

<sup>189</sup> Voir Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro*, Sevilla, 1554, reproduite en version facsimilée par la Real Academia Española, Madrid, 1929.

<sup>190</sup> Miguel Ángel Pérez Priego (éd.), *Farsas*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 14-15.

toutefois bien hasardeux, nous semble-t-il, de proposer une date plus précise pour indiquer l'année de représentation de la *Farsa del Molinero*<sup>191</sup>, tout du moins jusqu'à ce que l'on découvre un document qui apporte des éclaircissements sur les dates de représentation des pièces figurant dans la *Recopilación en metro*.

Selon la terminologie de Pérez Priego cette pièce fait partie des « *farsas dialogales* » de Diego Sánchez de Badajoz<sup>192</sup>. Pour le critique, une « pièce dialogique » n'a pas de réel argument qui insuffle le dynamisme et précipite ainsi l'action dramatique. Le thème qui inspire ce genre de pièces repose sur un débat, une dispute, ou une conversation théologique entre au moins deux personnages, où l'un, plus savant, instruit l'autre. Ici, c'est un Moine (*Fraile*) qui se charge de l'instruction religieuse d'un Meunier-Berger, un personnage du Sot qui se caractérise par son ignorance.

Ajoutons que le titre de la pièce met en relief la corporation des meuniers qui a sans doute commandé cette représentation pour la célébration de la Fête-Dieu, ce qui révèle déjà l'implication populaire et peut-être aussi l'enthousiasme des foules à l'époque de Diego Sánchez de Badajoz pour les représentations théâtrales qui ont lieu lors de la semaine de l'octave. Il est à noter, du reste, que la *Farsa del Molinero* n'est pas la seule pièce de Diego Sánchez de Badajoz

---

<sup>191</sup> Nous partageons à ce propos les explications de Françoise Cazal qui réfute l'hypothèse de Miguel Ángel Pérez Priego et de ses prédécesseurs qui ont vu dans le vers 94 de la *farsa*: « ¡Landre del año siete! », un détail permettant de dater la pièce. Ce serait, selon les critiques, une allusion historique à une célèbre épidémie de peste, particulièrement dévastatrice dans la région de Valencia, en 1507. Or, comme le rappelle très justement Françoise Cazal : « Es más probable que se trate de una expresión proverbial, que alude al "año de siete" que sería el año en que los hebreos no sembraban. De ahí nació la superstición de considerar estéril el año séptimo. [...] ». Françoise Cazal, art. cit., p. 272. Ce qui nous pousse à tenir pour exacte cette explication, c'est l'idée que, comme nous le verrons, Diego Sánchez de Badajoz devait avoir une connaissance aigüe de la Bible et que, par conséquent, il connaissait peut-être cette loi d'Israël concernant les semailles, et donc l'origine de l'expression proverbiale. S'il n'y avait ni semailles ni moissons durant la septième année (année sabbatique) ni durant le jubilé (Exode 23, 10-11 ; Lévitique 25, 3-4, 11), ce n'était pas seulement pour laisser la terre se reposer, mais pour mettre à l'épreuve la foi des israélites et pour leur laisser plus de temps pour s'occuper de choses spirituelles. Or, c'est justement, dans cette *Farsa*, un Meunier, qui a besoin de semer et de moissonner pour pouvoir faire sa farine, qui lance cette expression proverbiale au moment même où l'on célèbre autour de lui une fête religieuse, et alors même que le thème de la foi revêt une importance particulière à la fin de la pièce. Cette expression, loin de permettre une datation hasardeuse de la pièce, sied tout à fait à la situation qu'est en train de vivre le meunier.

<sup>192</sup> Miguel Ángel Pérez Priego (éd.), *Farsas...*, p. 30.

commandée par une corporation ; l'hispaniste J. P. Wickersham Crawford souligne que :

*The Farsa del Molinero, Farsa del Colmenero, Farsa del Herrero and Farsa de San Pedro offer concrete proof of the participation of the trade-guilds in the Corpus plays. In some of these, a eulogy or defense of the particular trade forms the most important element, and the portions referring to the Eucharist are insignificant*<sup>193</sup>.

S'il est vrai que la célébration de la Fête-Dieu rencontre en Espagne une ferveur populaire qui remonte au Moyen Âge, le théâtre de dévotion avant 1550 avait surtout pour cadre les salons des palais, les chapelles privées des nobles, les cathédrales ou les couvents. Les œuvres de Manrique, d'Encina, de Gil Vicente n'étaient pas spécialement destinées à un public populaire. Sánchez de Badajoz compte certainement parmi les premiers auteurs de théâtre religieux au XVI<sup>e</sup> siècle qui permettront le développement d'un théâtre de nature eucharistique réservé à la Fête-Dieu, même si, à en croire Crawford les références à l'Eucharistie ne sont pas les éléments les plus importants dans les pièces de Sánchez de Badajoz, ce qui ne nous semble pas totalement exact pour l'ensemble des pièces qui abordent le thème de l'Eucharistie et pour la *Farsa del Molinero* en particulier. En effet, la partie didactique consacrée à l'enseignement dogmatique du Meunier-Berger affecte presque toute la conversation entre le Meunier-Berger et le Moine, ce qui représente près de la moitié de cette œuvrette (v. 115-248).

#### 5.4.2 Argument

L'argument de la *Farsa del Molinero* est plutôt simple : un Meunier qui fait également office de Berger sot et insolent, s'adresse, dans un premier temps, au public pour se présenter, parler de sa condition de Meunier et réagir aux rires qu'il provoque dans l'auditoire. Il s'instaure une véritable interlocution entre le

---

<sup>193</sup> J. P. Wickersham Crawford, *op. cit.*, p. 19. Traduction: « Les *Farsa del Molinero, Farsa del Colmenero, Farsa del Herrero* et *Farsa de San Pedro* sont la preuve concrète de la participation des corporations artisanales à la Fête-Dieu. Dans plusieurs de ces pièces, l'éloge ou la défense d'une corporation en particulier constitue l'élément le plus important, et les parties relatives à l'Eucharistie sont insignifiantes ».

public et le Meunier-Berger, jusqu'au moment où, s'interrogeant sur les raisons de la présence de la foule et des festivités qui se tiennent autour de lui, comme c'est souvent le cas dans les « *farsas dialogales* » de Diego Sánchez, le Berger cherche des réponses auprès d'un Moine (*Fraile*). Celui-ci, plus savant que le Meunier-Berger se charge de son instruction portant sur des questions théologiques en relation avec le mystère de l'Eucharistie. Vers la fin de la pièce, deux nouveaux personnages formant un couple picaresque entrent en scène : un Aveugle et son Jeune Guide. Ces derniers évoluent presque en marge du couple formé par le Meunier-Berger et par le Moine qui commentent les actions du couple picaresque, sans qu'aucun dialogue ne s'instaure entre les deux couples de personnages. L'entrée en scène de l'Aveugle et de son Jeune Guide forme une sorte d'intermède comique qui sert l'instruction dispensée par le Moine. C'est ce que nous pourrions appeler un intermède comique *a lo divino* qui favorise le rapprochement opéré entre le Meunier-Berger et le Moine. À l'issue de ce rapprochement, le Meunier-Berger change de condition passant d'insolent et d'ignorant à un personnage instruit qui entonne, à l'unisson avec le Moine, le *Villancico* et la *Copla* qui mettent un terme à cette brève pièce.

#### 5.4.3 Source et références bibliques

Cette pièce de Diego Sánchez de Badajoz n'est pas inspirée de nombreux passages bibliques. D'un point de vue doctrinal, le dramaturge d'Estrémadure centre toute la pièce sur la Fête-Dieu en elle-même, et sur le rôle de l'Église militante. La *Farsa del Molinero* est, par conséquent, de nature catéchétique et didactique, le Moine commençant par rappeler l'origine de la Fête-Dieu :

FRAYLE           ¿No ves que la Iglesia hordena  
esta fiesta, perdimiento,  
por el Sancto Sacramento  
que Christo nos dio en la cena? (v. 125-128)

Mais le Moine ne se limite pas à rappeler l'origine de cette fête instituée par Urbain IV en 1264 et confirmée par une autre bulle papale en 1311 ; il prend la

défense de l'Église militante et de ses cérémonies, ce qui ne nous semble pas être seulement ce que Pérez Priego appelle : « una réplica a la postura erasmista contra las devociones externas »<sup>194</sup>. Le passage cité par Pérez Priego est le suivant :

PASTOR Mas dezí: ¿mejor no huera,  
remembrando su passion,  
llorar pidiendo perdón,  
que no andar de esta manera?  
Pues bivimos en espera  
de lo que ora estamos faltos,  
¿para qué bayles y saltos  
en vida tan lastimera?

FRAYLE Bien has, hermano, apuntado,  
pues esta vida es batalla  
y en ella nunca se halla  
el contento desseado;  
mas en el campo hordenado  
también hay trompetas y sones  
que animan los coraçones  
del cavallero esforçado;  
y po[r] esto festejamos  
en la Yglesia militante,  
porque el alma se levante  
al premio que desseamos;  
aun el Domingo de Ramos,  
siendo día de passión,  
haz la Yglesia processión  
con que nos regozijamos.(v. 153-176)

La bataille à laquelle le Moine fait allusion, de même que la métaphore du chevalier combattant pour la défense de l'âme, qui constitue une allégorie habituelle dans les pièces eucharistiques de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle et de tout le xvii<sup>e</sup> siècle, sert à illustrer la bataille livrée contre la Réforme luthérienne à laquelle la Contreréforme sera une réponse<sup>195</sup>. Même si cette pièce est peut-être antérieure au Concile de Trente qui débute en 1545, et qui réaffirmera la

---

<sup>194</sup> Voir M. Á. Pérez Priego (éd.), *Farsas...*, p. 21.

<sup>195</sup> Le thème de *Ecclesia Militans* est repris notamment dans la pièce de Timoneda *l'Església Militant*, rédigée entre 1573 et 1575. Par ailleurs, la bataille allégorique (psychomachie) des pièces eucharistiques est récurrente dans de nombreuses pièces de la fin du xvi<sup>e</sup>. L'on peut citer la *Comedia y Auto sacramental del Castillo de la Fe* où le thème de la bataille pour la sauvegarde de l'Âme est le plus évident. Cette pièce figure dans le *Códice* dit de 1590 (Ms. 14864 de la Bibliothèque Nationale de Madrid).

nécessité des processions et des réjouissances de la Fête-Dieu pour symboliser la victoire du catholicisme sur l'hérésie protestante (en 1551), il apparaît que les idées débattues à Trente étaient déjà connues bien auparavant. Or, plus qu'une « réplique aux positions érasmiennes », il est possible de voir dans les propos du Moine une défense de la magnificence de la Fête-Dieu que condamnaient les luthériens qui prônaient davantage de sobriété.

La foi, qui fut l'un des points d'achoppement majeurs entre catholiques et protestants, est justement l'élément mis en avant par le Moine et réitéré jusqu'à la fin de la pièce pour montrer au Meunier-Berger comment accéder au mystère de l'Eucharistie. Le discours du Moine sur la foi est, du reste, en parfaite adéquation avec la définition qu'en donne la Bible dans le livre de Hébreux 11, 1 : « Fe es la expectativa segura de las cosas que se esperan, la demostración evidente de realidades aunque no se contemplan ». Et le Moine d'expliquer à son disciple :

FRAYLE        En cosa de Dios tan altas  
                  si fe no suple tus faltas  
                  más dudas verás que estrellas;  
                  son maravillas secretas  
                  porque con fe merezcamos  
                  y procuremos que vamos  
                  a ver sus obras perfectas. (v. 238-244)

Pour souligner l'importance de la Foi, le Moine paraphrase également un autre passage biblique dans la réplique suivante :

FRAYLE        Pues así son los humanos,  
                  que perdido el gobernalle  
                  pierden el camino y calle  
                  sin poderse darse a manos;  
                  en misterios soberanos  
                  es la fe la que gobierna  
                  y al monte de vida eterna  
                  lleva por caminos llanos. (v. 296-304)

Ici, le Moine tire habilement une leçon de l'intermède de l'Aveugle en même temps qu'il relie son ultime réplique à celle du Meunier-Berger avant l'intermède. La leçon que renferment ses paroles renvoie à

Jérémie 10, 23 : « Bien sé yo [...] que al hombre terrestre no le pertenece su camino, No pertenece al hombre que está andando, siquiera dirigir su paso ». C'est l'interprétation que le Moine donne à la chute de l'Aveugle qui préfigure les humains qui ne peuvent se diriger seuls et qui nécessitent un « guide » de nature divine pour les mener au « Monte de vida eterna ». Le « Monte de vida eterna » renvoie également aux Saintes Écritures. Dans le livre de la Révélation, il y est décrit une ville sainte céleste, bâtie donc sur un lieu élevé ; il s'agit de la Nouvelle Jérusalem qui rappelle la ville de Jérusalem à l'époque de Salomon, qui était dominée par un temple édifié sur le mont Moriah. De cette ville sainte s'écoule un fleuve de vie éternelle. C'est cette image qui a pu servir au dramaturge dans l'ultime réplique du Moine<sup>196</sup>.

---

<sup>196</sup> Dans le livre de la Révélation 21, 1-27 la ville est décrite en ces termes : « Puis je vis un ciel nouveau, une terre nouvelle - car le premier ciel et la première terre ont disparu, et de mer, il n'y en a plus. Je vis la Cité sainte, Jérusalem nouvelle, qui descendait du ciel, de chez Dieu ; elle s'est faite belle, comme une jeune mariée parée pour son époux. J'entendis alors une voix clamer, du trône : "Voici la demeure de Dieu avec les hommes. Il aura sa demeure avec eux ; ils seront son peuple, et lui, Dieu-avec-eux, sera leur Dieu. Il essuiera toute larme de leurs yeux : de mort, il n'y en aura plus ; de pleur, de cri et de peine, il n'y en aura plus, car l'ancien monde s'en est allé". Alors, Celui qui siège sur le trône déclara : "Voici, je fais l'univers nouveau". Puis il ajouta : "Écris : Ces paroles sont certaines et vraies". "C'en est fait, me dit-il encore, je suis l'Alpha et l'Oméga, le Principe et la Fin ; celui qui a soif, moi, je lui donnerai de la source de vie, gratuitement. Telle sera la part du vainqueur ; et je serai son Dieu, et lui sera mon fils. Mais les lâches, les renégats, les dépravés, les assassins, les impurs, les sorciers, les idolâtres, bref, tous les hommes de mensonge, leur lot se trouve dans l'étang brûlant de feu et de soufre : c'est la seconde mort". Alors, l'un des sept Anges aux sept coupes remplies des sept derniers fléaux s'en vint me dire : "Viens, que je te montre la Fiancée, l'Épouse de l'Agneau". Il me transporta donc en esprit sur une montagne de grande hauteur, et me montra la Cité sainte, Jérusalem, qui descendait du ciel, de chez Dieu, avec en elle la gloire de Dieu. Elle resplendit telle une pierre très précieuse, comme une pierre de jaspe cristallin. Elle est munie d'un rempart de grande hauteur pourvu de douze portes près desquelles il y a douze Anges et des noms inscrits, ceux des douze tribus des Israélites ; à l'orient, trois portes ; au nord, trois portes ; au midi, trois portes ; à l'occident, trois portes. Le rempart de la ville repose sur douze assises portant chacune le nom de l'un des douze Apôtres de l'Agneau. Celui qui me parlait tenait une mesure, un roseau d'or, pour mesurer la ville, ses portes et son rempart ; cette ville dessine un carré : sa longueur égale sa largeur. Il la mesura donc à l'aide du roseau, soit douze mille stades ; longueur, largeur et hauteur y sont égales. Puis il en mesura le rempart, soit cent quarante-quatre coudées. - L'Ange mesurait d'après une mesure humaine. - Ce rempart est construit en jaspe, et la ville est de l'or pur, comme du cristal bien pur. Les assises de son rempart sont rehaussées de pierreries de toute sorte : la première assise est de jaspe, la deuxième de saphir, la troisième de calcédoine, la quatrième d'émeraude, la cinquième de sardoine, la sixième de cornaline, la septième de chrysolite, la huitième de béryl, la neuvième de topaze, la dixième de chrysoprase, la onzième d'hyacinthe, la douzième d'améthyste. Et les douze portes sont douze perles, chaque porte formée d'une seule perle ; et la place de la ville est de l'or pur, transparent comme du cristal. Du temple, je n'en vis point en elle ; c'est que le Seigneur, le Dieu Maître-de-tout, est son temple, ainsi que l'Agneau. La ville peut se passer de l'éclat du soleil et de celui de la lune, car la gloire de Dieu l'a illuminée, et l'Agneau lui tient lieu de flambeau. Les nations marcheront à sa lumière, et les rois de la terre viendront lui porter leurs trésors. Ses

Bien que cette pièce ne repose pas sur un épisode biblique en particulier, à la différence des *farsas* préfiguratives de Sánchez de Badajoz, elle est empreinte de quelques allusions bibliques relatives au sacrifice rédempteur du Christ. Aussi, les vers 133 à 136, « Nunca fue tan alto don / del cielo hasta el abismo: / dársenos Dios a sí mismo / por nuestra consolación », se font-ils l'écho des paroles de Jésus dans l'Évangile de Jean 3, 16, paroles souvent évoquées dans ce théâtre : « Porque tanto Dios amó al mundo que dio a su Hijo unigénito, para que todo el que ejerce fe en él no sea destruido sino que tenga vida eterna ». La valeur du sacrifice de Jésus est d'ailleurs mise en relief à plusieurs reprises dans la pièce, à travers le thème de la Passion (v. 129-132, v. 154, v. 174).

## 5.5 La *Farsa del Herrero* de Diego Sánchez de Badajoz (avant 1554)

### 5.5.1 Présentation

La *Farsa del Herrero* de Diego Sánchez est une pièce très brève (208 vers) représentée le jour de la Fête-Dieu. Il s'agit d'un drame commandé par la corporation des forgerons en l'honneur desquels il a été composé et joué.

La piécette ne compte que trois personnages : le traditionnel Berger sot (*Pastor*), un Forgeron (*Herrero*) et un Pèlerin (*Peregrino*). La didascalie initiale indique que le Forgeron en train de marteler des outils se trouve près de sa forge. Étant donné qu'à Badajoz les pièces religieuses étaient souvent représentées sur une scène montée au pied des murs de la cathédrale, sur la

---

portes resteront ouvertes le jour - car il n'y aura pas de nuit - et l'on viendra lui porter les trésors et le faste des nations. Rien de souillé n'y pourra pénétrer, ni ceux qui commettent l'abomination et le mal, mais seulement ceux qui sont inscrits dans le livre de vie de l'Agneau ». Comme nous l'avons vu précédemment, cette vision a déjà servi dans le théâtre eucharistique, puisque la *Farsa sacramental* d'Hernán López de Yanguas faisait partiellement une description de cette ville (v. 43-50). Qui plus est, ce passage biblique qui établit une relation entre l'Agneau (le Christ) et la ville sainte (son épouse, donc l'Église) est particulièrement bien adapté au motif de la Fête-Dieu. C'est pourquoi dans des pièces plus tardives, cette image sera à nouveau utilisée pour construire l'allégorie du Christ et de son épouse (l'Église) : notamment dans *l'Església Militant* de Timoneda (vers 1573), dans la *Esposa en los cantares* de López de Úbeda (vers 1579) ou dans plusieurs pièces du *Códice* de 1590 (Ms. 14864 de la Bibliothèque nationale de Madrid).



place de San Juan<sup>197</sup>, l'on peut imaginer qu'il a été nécessaire de reconstituer une forge en guise de décor, dans le cas où cette pièce a été effectivement jouée dans la capitale d'Estrémadure. Une autre hypothèse possible serait que, s'agissant d'une *farsa de gremio*, la pièce fût représentée directement devant une forge.

Bien que Miguel Ángel Pérez Priego classe cette pièce parmi les « *farsas dialogales* » de l'auteur, il nous semble qu'à la différence d'autres pièces de Diego Sánchez, celle-ci entretient moins de relations avec le genre purement dialogique, défini par Pérez Priego de la façon suivante :

Un grupo de farsas carecen propiamente de argumento y el tema que las inspira, al igual que lo haría en una disputa teológica o en un tratado de doctrina, aparece animado únicamente por el intercambio de razones entre personas que sostienen pareceres diferentes [...]. El asunto, pues, no se encarna en fábula alguna que, desenvuelta en acción, pudiera ilustrarlo parabólicamente, sino que se configura en largos parlamentos dialogados por los que discurren, sueltos y monótonos, tanto el tema principal como los motivos incidentales. A esa fórmula se ajustan diversas obras de nuestro autor, como la *F. theologal*, la *F. de la Natividad* [...], la *F. del Herrero* y la *F. del matrimonio*<sup>198</sup>.

La *Farsa del Herrero* est sans doute la pièce, parmi celles citées par le critique, qui correspond le moins à la définition précédente, car son aspect dialogique, dans le sens où l'entend Pérez Priego (*farsas dialogales*), est très réduit. La visée dogmatique de la *Farsa* est sans grande prétention, les personnages ne se livrent d'ailleurs à aucun débat scolastique comme c'est le cas dans d'autres pièces de l'auteur. Cette œuvre dramatique de l'auteur, quoique religieuse, ressemble plutôt aux intermèdes comiques ou aux farces françaises de la fin du Moyen Âge ; car l'un des personnages, le Pèlerin, est la victime, à la fin de la pièce, d'un mauvais tour que lui jouent le Berger et le Forgeron.

---

<sup>197</sup> Voir : <<http://www.escriitoresdeextremadura.com/escriitoresdeextremadura/documento/art138.htm>> (lien consulté le 08/06/2010).

<sup>198</sup> Diego Sánchez de Badajoz, *Farsas...*, p. 30.

### 5.5.2 Argument

Les 40 premiers vers de la *Farsa* constituent un *incipit* récité par le traditionnel *Pastor bobo* qui s'adresse non pas directement au public, comme c'est généralement le cas dans les autres pièces de Diego Sánchez, mais au Forgeron qu'il confond avec le Diable. Quant à la forge où se trouve le Forgeron, elle devient l'enfer dans l'esprit du Berger. Face aux exclamations de peur que ne cesse de pousser le malheureux Berger, le Forgeron tente de le tirer de son erreur en lui révélant le métier qu'il exerce et son origine ainsi que l'utilité de sa corporation par rapport à toutes les autres. Il ne manque pas non plus d'établir une relation entre son métier et le vin et le pain eucharistiques pour légitimer sa présence au milieu des réjouissances de la Fête-Dieu. Malgré tout, le Berger sot n'est pas totalement convaincu par les explications du Forgeron, à cause de la couleur du personnage, qui lui donne l'apparence du Diable. Cette comparaison provoque la colère du Forgeron qui se dispute avec le Berger apeuré. Croyant que le Forgeron l'emmène en enfer, le Berger appelle la justice ; mais au lieu d'un *alguazil*, c'est un Pèlerin qui vient les séparer. Sous ses airs de personnage savant, le Pèlerin apparaît rapidement comme un glouton et un ivrogne, ce qui pousse les deux autres personnages à lui jouer un mauvais tour en lui servant de l'eau à la place du vin attendu. Après cet épisode comique, le Pèlerin récupère ses caractéristiques de personnage savant. La courte pièce prend fin sur des propos moralisateurs du Berger et du Pèlerin.

### 5.5.3 Références bibliques

La *Farsa del Herrero* n'est évidemment pas une pièce biblique et l'auteur répond sans doute à une commande, comme nous l'avons déjà indiqué. Diego Sánchez s'inspire donc du métier des forgerons tel qu'il le connaît au XVI<sup>e</sup> siècle pour trouver l'argument de sa pièce. Cependant, dans la longue réplique de l'artisan (v. 65-124), le personnage évoque une figure biblique souvent considérée comme l'inventeur du métier de forgeron :

HERRERO      así que esta arte no quiero  
                 que la tengas por ruyn;  
                 hallóla Tubal-Caïn  
                 ques el que la usó primero. (v. 73-76)

Tubal-Caïn, fils de Lamech, donc descendant de Caïn (frère d'Abel), est décrit dans la Bible comme celui qui « forgeait toutes sortes d'outils de cuivre ou de fer » (Genèse 4, 17-22). Pour cette raison, il est considéré comme celui qui inventa le métier de forgeron, ce que rappelle le personnage de la *Farsa* de Diego Sánchez (v. 76). L'une des significations du nom hébreu Caïn (« *qayin* »), est justement « forgeron ». Dans le livre de la Genèse, les forgerons avec les musiciens et les éleveurs de bétail sont trois castes rattachées à trois personnages bibliques, dans le but sans doute de donner une origine à trois aspects de la vie humaine relatifs aux arts et aux métiers.

Dans cette piécette, le Forgeron n'est presque jamais tourné en dérision, à la différence, par exemple, du Meunier dans la *Farsa del Molinero*. Le fait que le personnage rappelle l'origine biblique de son métier justifie peut-être, aux yeux de l'auteur, qu'il soit traité avec un certain respect. Ainsi, Diego Sánchez préfère-t-il mettre l'accent sur l'utilité du métier de forgeron, en établissant notamment une relation entre la corporation des forgerons et les éléments eucharistiques (v. 113-123), et les symboles de la Passion du Christ (v. 129-136).

## **5.6 La *Farsa del Colmenero* de Diego Sánchez de Badajoz (avant 1554)**

### **5.6.1 Présentation**

De longueur moyenne (616 vers), cette pièce a vraisemblablement été composée pour la Fête-Dieu comme le laissent penser les nombreux passages doctrinaux qui mettent en exergue le Saint Sacrement de l'Eucharistie (v. 297-328, v. 359-392, v. 401-416, etc.).

Probablement commandée par la corporation des apiculteurs, d'où le titre qu'elle porte, cette *Farsa* met en scène un Apiculteur (*Colmenero*) qui se dispute

la vedette avec un Laboureur (*Labrador*), ainsi qu'un Moine (*Frayle*) qui assume principalement le rôle d'un personnage savant. Même si les trois personnages sont dotés d'un fort potentiel comique, la présence du Moine exégétique apparente cette pièce aux « *farsas dialogales* » de Diego Sánchez de Badajoz. Les passages comiques (essentiellement des disputes) alternent donc avec des passages plus sérieux, où la catéchèse est assumée principalement par le Moine, le personnage le plus savant.

### 5.6.2 Argument

Dans cette pièce qui ne met en scène que trois personnages, un Berger-Apiculteur, un Moine et un Laboureur, le premier personnage qui intervient est le traditionnel *Pastor bobo* présenté sous les traits d'un apiculteur. Dans la didascalie initiale, l'auteur prend soin de le rendre identifiable en le présentant muni d'un couteau à désoperculer, d'un camail (masque de protection de l'apiculteur), de rayons de miel et d'un récipient taché de lait de chaux destiné à recevoir le miel. *L'incipit* récité par le Berger-Apiculteur compte 184 vers, soit près du tiers des vers de la *farsa*. Dans ce long monologue, le Berger devenu Apiculteur adopte un ton moralisateur en s'attaquant essentiellement aux femmes et à leur toilette. La misogynie du Berger-Apiculteur entraîne l'irruption sur scène d'un Moine (v. 185) venu défendre la gent féminine. Il s'engage aussitôt une dispute entre le Moine et le Berger-Apiculteur ; c'est alors qu'intervient un Laboureur (v. 200), muni d'une faucille et vêtu d'une veste en peau, pour rasséréner les deux rivaux. Mais très vite, le Laboureur se met du côté du Berger-Apiculteur pour poursuivre la dispute avec le Moine (v. 241-272). S'ensuit une partie dialogique où le Moine assume le rôle d'un personnage savant pour répondre aux questions des deux rustres. Caractérisé par plusieurs longs développements doctrinaux à la charge du Moine, ce passage catéchétique de la pièce permet à ce dernier d'exposer au Berger-Apiculteur et au Laboureur la valeur symbolique de leurs professions (v. 297-568). À la fin de la pièce, les personnages se lancent dans une nouvelle dispute (v. 569-616) qui prend fin ex

*abrupto* lorsque le Berger-Apiculteur s'enfuit avec une outre de vin. Notons que cette pièce de Diego Sánchez ne se termine pas par les *Villancico* et *copla* que l'on trouve habituellement à la fin des drames eucharistiques de l'auteur.

### 5.6.3 Références bibliques

Ne s'agissant pas d'une pièce biblique, la *Farsa del Colmenero* ne s'inspire pas spécifiquement d'un épisode des Saintes Écritures. Cependant, il ne manque pas d'y avoir, dans cette pièce, les nombreuses références bibliques dont le curé de Talavera a l'habitude de parsemer ses drames religieux.

Le miel, en premier lieu, est un aliment biblique par excellence, dont la douceur sert d'image d'un bout à l'autre des Saintes Écritures. Il convient tout d'abord pour établir des comparaisons avec le pain eucharistique. En effet, la manne évoquée par l'auteur (v. 471) pour préfigurer le pain eucharistique était un aliment miraculeux au goût doux de miel et de coriandre comme l'indique le livre de l'Exode 16, 31 : « La maison d'Israël donna à cela le nom de manne. On eût dit de la graine de coriandre, c'était blanc et cela avait un goût de galette au miel »<sup>199</sup>.

La Terre Promise (actuelle Palestine) est décrite dans la pièce comme ruisselante de lait et de miel (v. 465-467), ce qui est en tout point conforme avec les Saintes Écritures. On lit dans Exode 3, 8 : « Je suis descendu pour le délivrer de la main des Égyptiens et le faire monter de cette terre vers une terre plantureuse et vaste, vers une terre qui ruisselle de lait et de miel, »<sup>200</sup>.

La préfiguration eucharistique basée sur la célèbre métaphore filée du « grain de blé » : « Divino trigo sembrado, / de tierra virgen nascido, / etc. » (v. 361-392), est également présente dans la *Farsa de Abraham* (v. 91-105) de Diego Sánchez de Badajoz. Si cette image sert à évoquer métaphoriquement Jésus depuis sa naissance jusqu'à sa mort sur la croix, c'est aussi parce que dans la Bible, le blé est une céréale constamment mentionnée dans un sens symbolique.

---

<sup>199</sup> Voir aussi Nombres 11, 7-8.

<sup>200</sup> C'est dans des termes similaires que la Terre Promise est également décrite dans Lévitique 20, 24 ou dans Deutéronome 11, 19.

Elle était, par exemple, étroitement liée à la fête des Semaines, ou Pentecôte, où l'on présentait à Dieu comme offrande balancée deux pains à pâte levée faits avec de la farine de blé (Exode 34, 22 ; Lévitique 23, 17). Ces pains se prêtent tout à fait à une comparaison avec l'Eucharistie. Cette offrande servait à rendre grâce à Dieu qui avait permis la croissance du blé et la moisson. C'est cette même idée que l'on retrouve dans le passage suivant de la *Farsa* : « y ofrezemos los bodigos, / pues que Dios no da los trigos / y el manjar que nos conorta » (v. 268-270). De la même manière, les vers : « y con azotes trillado, / con mill injurias y enojos, ahechado y escojido » (v. 383-385), établissent une relation entre le vannage et le criblage du blé et les tribulations subies par Jésus. Le Christ compara d'ailleurs le criblage du blé à l'épreuve que ses disciples allaient subir après les tribulations qu'il était lui-même sur le point d'endurer (Luc 22, 31 : « Dijo también el Señor: Simón, Simón, he aquí Satanás os ha pedido para zarandaros como a trigo »).

L'allusion à l'épisode biblique où Samson trouva un essaim d'abeilles et du miel à l'intérieur d'un lion qu'il avait tué précédemment (v. 457-464) est tirée du passage des Juges 14, 5-9. Samson est une préfiguration du Christ dans la mesure où son courage est d'abord mis en évidence : « de aquel valiente Sansón » (v. 458), puis ensuite comparé à celui d'un certain Emmanuel : « ¡O, divino Hemanuel, / fuerte león del desierto » (v. 461-462). Emmanuel, dont la signification en hébreu est : « avec nous est Dieu », est un nom-titre appliqué à Christ le Messie (Ésaïe 7, 14 ; 8, 8 ; Matthieu 1, 23). Le fait de comparer le Christ à un lion fort permet d'insister sur son courage, car dans la Bible le lion est souvent synonyme de courage et de justice. Le Christ lui-même est comparé à un lion dans Révélation 5, 5, pour mettre en relief la justice qu'il exerce avec courage. De plus, l'évocation du nom Emmanuel dans la Bible est associée au miel, comme l'indique le passage suivant d'Ésaïe 7, 14-15 :

[...]C'est pourquoi le Seigneur lui-même vous donnera un signe : Voici, la jeune femme est enceinte, elle va enfanter un fils et elle lui donnera le nom d'Emmanuel. Il mangera du lait caillé et du miel jusqu'à ce qu'il sache rejeter le mal et choisir le bien.

Enfin, notons que la référence aux deux sœurs de Lazare, dans le passage suivant, s'inspire d'un épisode biblique relatif à la vie de Jésus, contenu dans le Nouveau Testament :

FRAILE    contemplar es dulce miel,  
             obrar es ganar con pena;  
             son la Marta y Madalena:  
             Marta gana trabajada,  
             la hermana goza sentada,  
             ambas tienen gloria llena. (v. 307-312)

L'épisode en question est tiré de l'Évangile selon Luc 10:38-42. Dans ce passage, Jésus réside chez son ami Lazare à Béthanie, et alors que Marthe s'affaire pour préparer un repas au Seigneur, sa sœur Marie s'assied à ses pieds pour écouter son enseignement. Dans la tradition chrétienne, les deux sœurs illustrent donc la vie active et la vie contemplative. Notons que Diego Sánchez commet une erreur en nommant erronément la sœur de Marthe, Madeleine. Bien qu'elle s'appelle aussi Marie, il ne s'agit pas de Marie-Madeleine, nommée la Magdalène, car comme son nom l'indique, elle était originaire de la ville de Magdala. La sœur de Marthe, Marie, était, quant à elle, de Béthanie<sup>201</sup>.

Diego Sánchez fait donc un usage diffus de la Bible dans cette pièce qui n'est pourtant pas biblique. Parfois, les allusions sont très brèves, mais elles entretiennent toutes une relation étroite avec le thème de la pièce et elles témoignent de l'aspect catéchétique du théâtre de notre auteur.

## **5.7 La *Farsa de Abraham* de Diego Sánchez de Badajoz (avant 1554)**

### **5.7.1 Présentation**

Il s'agit d'une courte pièce de 127 vers seulement qui a très certainement été composée pour la Fête-Dieu. En effet, bien qu'à la différence d'autres pièces de

---

<sup>201</sup> Il s'agit d'une confusion assez courante, comme le fait de prendre Marie-Madeleine pour une prostituée venue pour laver les pieds du Seigneur et les essuyer avec ses cheveux, alors qu'en réalité, Marie-Madeleine est mentionnée dans la Bible comme une femme possédée, guérie par le Christ qui expulsa de son corps sept démons (Luc 8, 1-3). Le fait que le récit de Marthe et Marie se trouve deux chapitres plus loin dans le livre de Luc (Luc 10, 38-42) explique peut-être l'erreur de Diego Sánchez, qui était, malgré tout, un fin connaisseur des textes bibliques. Remarquons que dans un passage similaire cité par Tirso de Molina (*Auto del Colmenero Divino*, v. 508-512), l'auteur du xvii<sup>e</sup> siècle ne commet pas cette erreur.

la *Recopilación en metro* (*Farsa del Molinero*, *Farsa de Moysén*, etc.), il ne soit pas fait mention explicitement, dans les didascalies initiales, de la Fête-Dieu, le thème de l'Eucharistie est évoqué à plusieurs reprises dans le corps même de la *Farsa*, ce qui fait de la pièce un drame eucharistique à part entière.

Comme il arrive souvent avec les pièces de la *Recopilación en metro*, la question de la datation est souvent impossible, et au mieux hasardeuse. Dans le cas de la *Farsa de Abraham*, la didascalie initiale donne un indice qui permet de conjecturer quelques dates : « *Este año se crisó el sol las onze partes* ». Cette allusion à une éclipse solaire, reprise dans l'*incipit* récité par le Berger, constitue l'un des arguments de la pièce et a donné lieu à plusieurs hypothèses dont Miguel Ángel Pérez Priego se fait l'écho :

V. Barrantes pensó que sólo puede referirse al eclipse total ocurrido en 1543, el único «de once dígitos» que se produjo por aquellos años [...]. W. S. Hendrix, sin embargo, propuso la fecha de 1539, año en que, según sus informaciones, hubo otro eclipse total que afectó especialmente al suroeste peninsular<sup>202</sup>.

De notre côté, nous n'avons trouvé aucune trace d'une éventuelle éclipse solaire (totale, partielle ou annulaire) ayant eu lieu en 1543 et qui aurait été visible depuis la péninsule Ibérique. Par contre, selon nos sources<sup>203</sup>, il y a bien eu en 1539 une éclipse totale visible depuis l'Espagne<sup>204</sup>, le 18 avril à 15h29,

---

<sup>202</sup> M. Á. Pérez Priego, *Farsas...*, note \*, p. 209. Pour les références à la *Farsa de Abraham*, nous suivrons le texte édité par M. Á. Pérez Priego dans : *ibid.*, p. 209-215.

<sup>203</sup> Source : <<http://eclipse.gsfc.nasa.gov/SEcat5/SE1501-1600.html>> (lien consulté le 17/08/2008). Barrantes commet une erreur lorsqu'il propose la date de 1543. Il rapporte les propos de l'un de ses amis, Federico Farauta qui lui décrit comment le célèbre mathématicien néerlandais, Gemma Tristus, observa une éclipse en janvier 1544, le 9 des calendes. Pour trouver la date calendaire latine, Barrantes calcule que l'éclipse a eu lieu le 24 décembre 1543, vers 8h53, plus ou moins, selon les dires de Gemma Tristus. Voir : D. V. Barrantes (éd.), *Recopilación en metro del bachiller Diego Sánchez de Badajoz*, Madrid, Librería de los Bibliófilos, 1886, vol. 2. p. 361. Comme on le voit, il s'agit déjà d'une information rapportée et les dates sont peu sûres. Mais surtout, Gemma Tristus n'est pas espagnol, et il y a donc fort peu de chances pour que l'éclipse qu'il décrit soit visible avec la même intensité depuis l'Ouest péninsulaire. Selon la source sur laquelle nous nous appuyons, il y a eu le 24 janvier 1544, à 8h57, une éclipse solaire qui correspond peut-être à celle que décrit le mathématicien néerlandais. Mais cette éclipse de 1544 était de faible intensité dans la péninsule Ibérique, et pouvait surtout être observée dans une frange qui couvrait essentiellement des pays du Nord de l'Europe, ainsi que le centre de la France. En revanche celle de 1539 est observable depuis l'Estrémadure où l'obscurité est presque totale.

<sup>204</sup> Les éclipses totales sont les plus spectaculaires, car le ciel s'assombrit progressivement jusqu'à ce qu'il fasse complètement nuit en pleine journée et qu'il soit même possible d'observer les étoiles au milieu de l'après-midi ; même la température chute. Les éclipses partielles sont



c'est-à-dire quelques semaines avant la célébration de la Fête-Dieu de cette année-là. Selon les mêmes sources, les éclipses totales observables depuis la péninsule Ibérique, antérieures et postérieures à 1539, datent de 1478 (le 7 août), et de 1614 (le 3 octobre), soit deux dates qui ne peuvent en aucun cas coïncider avec la représentation supposée de la *Farsa de Abraham*. 1539 paraît donc être la date la plus probable. Néanmoins, il nous semble important d'ajouter qu'en 1525 (le 23 janvier à 15h29) eut lieu une éclipse annulaire visible depuis la péninsule Ibérique (dans le sud de l'Espagne essentiellement<sup>205</sup>) ; éclipse qui provoqua, bien que de façon moins spectaculaire qu'une éclipse totale, une relative obscurité, ne laissant plus qu'un anneau solaire flamboyant autour d'un disque noir. La date de 1525 est compatible avec l'activité littéraire de Diego Sánchez, comme celle de 1539. Par conséquent, même si 1539 semble l'année la plus probable, il faut aussi envisager l'année 1525, mais abandonner, par contre, l'idée que cela ait pu avoir lieu en 1543.

Cette pièce très brève met tout de même en scène sept personnages : Abraham, le Berger sot, trois Anges, ainsi que Sara et un jeune domestique qui n'interviennent pas verbalement au cours de la représentation.

### 5.7.2 Argument

Le premier personnage à entrer en scène est le traditionnel Berger présentateur (*Pastor*) qui se charge de réciter l'*incipit* de la pièce (v. 1-56). À la différence d'autres pièces de Diego Sánchez, ce Berger perd l'essentiel de ses caractéristiques comiques. Il évoque d'abord l'éclipse solaire qui lui permet de mettre en évidence les craintes millénaristes associées à ce genre de phénomènes et il présente ensuite un argument très bref de la piécette où il

---

beaucoup moins spectaculaires ; on observe tout juste une baisse de la luminosité. Quant aux éclipses annulaires, elles sont un mélange d'éclipse partielle et d'éclipse totale. Bien que moins spectaculaires que les éclipses totales, les éclipses annulaires provoquent une certaine obscurité, car la lune placée devant l'astre solaire ne laisse visible plus qu'un anneau solaire d'une couleur rouge feu.

<sup>205</sup> Même source que celle indiquée à la note 203. Toutefois, cette éclipse est moins spectaculaire que celle qui aura lieu en 1539, car c'est essentiellement dans l'extrême Sud de l'Andalousie qu'elle est presque totale alors qu'en Estrémadure, l'intensité est déjà plus faible.

insiste sur le dogme chrétien de la Trinité. Dans la suite de la pièce, ce personnage est une instance extradiégétique, qui n'intervient donc pas en tant que personnage de la fable mettant en scène l'épisode biblique relatif à Abraham. Le Berger est en marge de l'action principale et il se livre surtout à des commentaires exégétiques qui sont intercalés entre les répliques d'Abraham et entre les actions des personnages. Après l'*incipit* du Berger, trois Anges entrent en scène en chantant un *villancico* et Abraham leur manifeste l'hospitalité en demandant à son jeune Serviteur (*Moço*) de leur laver les pieds et en demandant à Sara, sa femme, de leur préparer du pain, tandis que lui se charge de dresser la table et de faire préparer un jeune taureau. Une fois tous les aliments apportés sur la table, les Anges entament le repas et le Berger se livre à un dernier commentaire exégétique (vers 112-123) censé interpréter spirituellement le sens du repas pris par les Anges. La pièce se termine par une chanson qui constitue une *amplificatio* de la dernière réplique du Berger.

### 5.7.3 Références bibliques

Pour trouver l'argument de sa pièce, l'auteur s'est inspiré essentiellement de l'épisode biblique où Abraham manifeste l'hospitalité envers trois anges venus lui annoncer que sa femme Sara donnerait naissance à un fils. Mais, Diego Sánchez n'a retenu que la première partie de cet épisode biblique (Genèse 18, 1-8)<sup>206</sup>, où il est surtout fait mention du repas que fait préparer Abraham pour ses trois hôtes, ce qui permet de faire le lien avec le repas eucharistique. Il s'agit donc d'une pièce dite préfigurative, car plusieurs éléments évoqués dans la *Farsa*, comme le lavement des pieds des trois anges, la farine utilisée pour faire le pain, le veau préparé pour les hôtes, le pain cuit dans la braise, etc., sont ensuite interprétés sur un plan spirituel pour attirer l'attention sur le Christ et sur sa fonction rédemptrice. Par ailleurs, d'après la tradition catholique, « l'apparition de Mamré » constituerait une ouverture à la croyance de la

---

<sup>206</sup> À propos de l'adaptation très serrée du texte biblique dans cette pièce de Diego Sánchez, voir les travaux de Françoise Cazal, *Dramaturgia y reescritura en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001, [Anejos de *Criticón*, 14], p. 417-443.

Trinité ; or, cette question dogmatique est justement l'un des thèmes abordés dans la *Farsa*.

Le deuxième élément dont s'est inspiré l'auteur pour trouver l'argument de la *Farsa* est l'éclipse solaire évoquée précédemment, élément qui constitue le point de départ de la pièce. Il est intéressant de noter que l'éclipse est une manifestation naturelle et spectaculaire qui permet d'actualiser la représentation de la *Farsa* pour les spectateurs de l'époque. Comme le souligne Miguel Ángel Pérez Priego, l'éclipse, selon les croyances de l'époque, était souvent le présage d'un fléau, de même que les catastrophes naturelles étaient interprétées comme un châtement divin<sup>207</sup>. Dans cette pièce, le Berger associe aussitôt l'éclipse au Jugement Dernier :

PASTOR        como yo lo vi encobrir  
                  y herse como la pez,  
                  dixe: «Aquí vien el Juez,  
                  no hay quien le pueda huir.» (v. 21-24)  
                  [...]  
                  ¿Qué hará cuando veamos  
                  el juizio universal?» (v. 35-36)

Si l'éclipse suggère dans l'esprit du Berger l'idée du Jugement Dernier, c'est aussi parce que Diego Sánchez s'inspire de l'image biblique des ténèbres évoquant soit une calamité, soit le jour d'Harmaguédon. En effet, dans la Bible, les ténèbres correspondent à la neuvième plaie d'Égypte où le ciel s'est assombri trois jours durant, soit plus longtemps qu'une simple éclipse (Exode 10, 21-23). Il est fort possible aussi que le dramaturge se soit inspiré du célèbre « sermon sur la montagne » de Jésus, où le Jour du Jugement est associé aux ténèbres :

Aussitôt après la tribulation de ces jours-là, le soleil s'obscurcira, la lune ne donnera plus sa lumière, les étoiles tomberont du ciel, et les puissances des cieux seront ébranlées. Et alors apparaîtra dans le ciel le signe du Fils de l'homme ; et alors toutes les races de la terre se frapperont la poitrine ; et l'on verra le Fils de l'homme [...]. (Matthieu 24, 29-30).

---

<sup>207</sup> M. Á. Pérez Priego, *Farsas...*, note 19, p. 210.

Le livre prophétique de Joël développe également la même idée (Joël 3, 15-17)<sup>208</sup>. Quant aux paroles du Berger : « no hay quien le pueda huir », elles se font l'écho de différents passages bibliques qui indiquent que personne ne pourra échapper au Jour du Jugement, comme dans la première Épître de l'apôtre Paul aux Thessaloniens où il est prophétisé à propos de ceux qui seront détruits au Jour de Dieu : « y no escaparán de ninguna manera » (1 The. 5, 3). Ce sont tous ces passages bibliques qui ancrèrent justement chez l'homme médiéval et chez l'homme du Siècle d'Or, la croyance qu'une simple éclipse, une comète ou toute autre manifestation astronomique spectaculaire étaient le signe d'une calamité, voire de la fin du monde. Il n'est donc pas étonnant que le dramaturge mette en théâtre la peur morbide dont est saisi le Berger au moment de l'éclipse, et fasse le lien avec le Jugement Dernier.

Un autre fragment de la *Farsa* montre que Diego Sánchez s'est inspiré de différents passages des Saintes Écritures pour écrire les répliques des personnages. Il s'agit du *villancico* chanté par les trois anges :

ÁNGELES      Yo soy el Rey de los reyes,  
                         mi mano el mundo crió  
                         no ay otro Dios sino yo. (v. 57-59)

Selon Françoise Cazal, cette « triple affirmation emphatique » est intéressante parce qu'elle est « de las pocas formulaciones que se deben a la pluma de Diego Sánchez »<sup>209</sup>. Il faut effectivement reconnaître que dans le livre de la Genèse, les trois anges ne prononcent pas ces paroles, et que de ce point de vue, l'auteur s'écarte de la source principale. Néanmoins, les paroles des anges ont une forte résonance biblique et nous pensons qu'il s'agit là d'un discours composite recréé à partir de différents passages tirés de la Bible. Selon la tradition catholique, les trois anges sont censés représenter la Trinité, or chacun des trois vers met en évidence un aspect différent d'un Dieu trinitaire. Le premier vers met en évidence la figure de Jésus, car il s'agit d'une citation du livre de Révélation 19,

---

<sup>208</sup> Voir aussi Marc 13, 24 ; Luc 21, 25 ; Ésaïe 13, 10 ; Joël 2, 10, 31 ; Actes 2, 20.

<sup>209</sup> Françoise Cazal, *Dramaturgia...*, p. 422.

16 où il est dit que Jésus a été fait « Rey de los reyes y Señor de los señores » ; le deuxième vers de la réplique insiste sur le pouvoir de l'Esprit Saint, force agissante de Dieu grâce à laquelle il a tout créé ; plusieurs passages bibliques renvoient justement à l'idée selon laquelle Dieu a tout créé, comme 2 Rois 19, 15 « [...] tú solo eres el Dios verdadero de todos los reinos (il s'agit donc du Roi des rois) de la tierra. Tú mismo has hecho los cielos y la tierra »<sup>210</sup>. Les passages du livre des Psaumes 8, 3 et 19, 1 sont encore plus proches du vers récité par les anges : « Cuando veo tus cielos, la *obra de tus dedos*, [...] » et « Los cielos están declarando la gloria de Dios; y de la *obra de sus manos* la expansión está informando ». Quant au troisième vers, il énonce une vérité cardinale de la Bible selon laquelle Dieu est unique, malgré l'ambiguïté suscitée par la croyance catholique en un Dieu trinitaire. Ce troisième vers est une paraphrase d'Ésaïe 46, 9 où il est dit à propos de Dieu le Père : « [...] yo soy el Divino y *no hay otro Dios*, ni nadie semejante a mí », et d'Ésaïe 45, 21-22 : « [...] ¿No soy yo, Jehová, fuera de quien *no hay otro Dios*, [...] pues no hay ninguno a excepción de mí? [...] porque yo soy Dios, y *no hay ningún otro* »<sup>211</sup>. Les trois vers des Anges correspondent donc à une triple formulation reconstruite par Diego Sánchez, et très largement inspirée par plusieurs passages bibliques, dans un souci non seulement d'insister sur les trois personnes qui composent la Trinité —le Père, le Fils et l'Esprit Saint— mais aussi, peut-être, parce qu'il aurait pu paraître assez irrespectueux que l'auteur invente complètement l'unique réplique où c'est justement la figure de Dieu matérialisée par les anges.

Comme nous le voyons, l'épisode de « l'apparition de Mamré » (Genèse 18, 1-8), n'est pas l'unique source biblique, même s'il s'agit de la principale, qui a servi à l'auteur pour trouver l'argument de sa pièce. L'auteur devait être fortement imprégné des textes sacrés et il s'en est inspiré souvent de façon partielle et diffuse pour construire les discours de ses personnages.

---

<sup>210</sup> Voir aussi Néhémie 9, 6 : « Tú, oh Jehová, eres solo; tú hiciste los cielos de los cielos, y toda su malicia, la tierra y todo lo que está en ella, los mares y todo lo que hay en ellos; y tú vivificas todas estas cosas, y los ejércitos de los cielos te adoran ».

<sup>211</sup> La déclaration divine « No hay otro Dios » n'est pas uniquement présente dans le livre d'Ésaïe ; l'on pourrait encore citer les références suivantes : 1 Rois 8, 60 ou Osées 13, 4.

## 5.8 La *Farsa de Moysén* de Diego Sánchez de Badajoz (avant 1554)

### 5.8.1 Présentation

Il s'agit d'une courte pièce de 322 vers composée par le dramaturge et curé de Talavera, et représentée le jour de la Fête-Dieu, vu que la didascalie initiale indique : « *Habla del Sanctísimo Sacra / mento del Corpus Christi* »<sup>212</sup>.

Cette *farsa* fait partie des œuvres de Sánchez de Badajoz dites préfiguratives (« *figurativas* ») selon la classification de Miguel Ángel Pérez Priego<sup>213</sup>. Comme près d'un tiers des pièces de la *Recopilación en metro*, les *farsas* préfiguratives s'inspirent d'un épisode ou de plusieurs épisodes de la Bible qui sont mis en scène et ensuite interprétés spirituellement en fonction de la doctrine que l'auteur souhaite enseigner. Dans le cas présent, la *Farsa de Moysén* établit un lien entre plusieurs épisodes tirés de l'Ancien Testament préfigurant le Christ et le Saint Sacrement de l'Eucharistie, ce qui constitue la visée doctrinale de la pièce. Les *farsas* préfiguratives, et la *Farsa de Moysén* en particulier, utilisent donc l'allégorie (*allegoria in factis*) comme mode de langage, puisque des épisodes tirés de l'Ancien Testament servent à illustrer la valeur du pain eucharistique représentant le corps du Christ, comme le souligne de façon récurrente le Nouveau Testament. Étant donné qu'il s'agit d'une forme d'allégorie, les interprétations morales et dogmatiques de la pièce sont multiples, puisque tous les éléments de la *Farsa*, les personnages et leurs discours sont avant tout des symboles qui sont interprétés très au-delà de leur sens littéral.

Les cinq personnages de la pièce sont un Berger, Moïse, Élie, Saint Paul et un Noir.

---

<sup>212</sup> Françoise Cazal, « Notas sobre la *Farsa de Moysén* y la *Farsa del Molinero* », art. cit., p. 261. Pour les références à la *Farsa de Moysén*, nous proposerons le texte publié par Françoise Cazal dans : *ibid.*, p. 261-268.

<sup>213</sup> D. Sánchez de Badajoz, *Farsas...*, p. 37-40.

### 5.8.2 Argument

Dans cette pièce, le traditionnel *Pastor bobo* des *farsas* de Sánchez de Badajoz entame une conversation avec trois personnages bibliques (Élie [*Elías*], Saint Paul [*Pablo*] et Moïse [*Moysén*]), afin de connaître la nature de la fête religieuse célébrée autour de lui. S'ensuit alors une série de questions et d'explications théologiques dont le but est d'instruire le Berger sur la valeur du pain eucharistique, l'élément principal de la Fête-Dieu. Cette catéchèse est rendue possible grâce à l'évocation de différents épisodes de la vie de Moïse et d'Élie interprétés le plus souvent par Saint Paul (v. 41-175). Dans une seconde partie de la *Farsa*, un Noir affamé (Negro) entre en scène et demande du pain au Berger. Tout ce passage (v. 176-264) constitue un intermède comique où l'action dramatique est très dense. Si dans un premier temps l'intermède comique met en scène uniquement le Berger et le Noir, dans un deuxième temps (à partir du vers 225), Saint Paul s'immisce dans la conversation houleuse entre les deux personnages afin de les séparer et de tenter de les réconcilier. À partir du vers 265, commence un relativement long sermon (39 vers) où Saint Paul insiste notamment sur l'importance de la Pénitence et du Baptême. Les derniers vers de la *Farsa* (v. 305-322) forment une conclusion où le Berger et le Noir réconciliés entonnent à l'unisson avec Saint Paul un *villancico* et une *copla* qui mettent un terme à la représentation, en forme d'apothéose.

### 5.8.3 Sources et références bibliques

La *Farsa de Moysén* ne s'inspire pas d'un seul épisode biblique. En effet, trois des cinq personnages de la pièce, qui sont des personnages tirés des Saintes Écritures, Moïse, Élie et Saint Paul, ne coïncident pas dans le temps biblique. Les deux premiers sont tirés de l'Ancien Testament et ont vécu à une époque très différente : Moïse serait né en Égypte vers 1593 avant notre ère, tandis qu'Élie aurait commencé sa carrière de prophète sous le règne d'Ahab, vers 940 avant notre ère, carrière qui se serait poursuivie jusque vers la fin du règne du roi de

Juda, Yehoram, vers 905 avant notre ère. Quant à Saint Paul, il aurait embrassé le christianisme et commencé son ministère vers 36 de notre ère. Comme c'est le cas dans la plupart des pièces théâtrales bibliques, les anachronismes sont constants, car ce ne sont pas les fabulations historiques et leur sens littéral qui importent, mais les interprétations que le dramaturge va en tirer.

Si les sources bibliques sont abondantes dans la pièce, on peut relever deux épisodes majeurs qui ont sans doute inspiré le dramaturge pour trouver l'argument de cette *Farsa*<sup>214</sup>.

Tout d'abord, pour justifier la présence de Moïse, l'auteur a utilisé très partiellement le passage biblique qui relate l'institution de la Pâque, le soir qui précéda l'exode des Israélites (Exode 12) : « En el siglo primero / el pueblo de Dios aflito / se libró del crudo Egipto / con la muerte del cordero » (v. 49-52). L'agneau pascal qui symbolisa la libération des Israélites du joug égyptien sert de préfiguration du Christ qui institua le repas eucharistique au premier siècle et racheta ainsi tous les hommes pécheurs. Le personnage de Moïse est aussi mis en scène dans la pièce grâce à l'évocation de son rôle dans la libération des israélites, lorsqu'il fut choisi par Dieu sur la mont Horeb ou il découvrit le buisson ardent (v. 81-85), qui est d'ailleurs un épisode biblique antérieur à celui que Sánchez de Badajoz cite en premier lieu (Exode 3). Plus loin, il est encore fait mention du rôle de Moïse qui aida le peuple de Dieu à traverser la Mer Rouge (v. 89-96), ce qui correspond aux chapitres 13 et 14 de l'Exode, et enfin le personnage relate le moment où Dieu nourrit miraculeusement son peuple dans le désert en faisant pleuvoir la manne (v. 97-99 ; v. 104-107), ce qui correspond à l'épisode mentionné dans le chapitre 16 de l'Exode. Pour la mise en scène de ce personnage dans la *Farsa*, Sánchez de Badajoz s'est donc inspiré essentiellement du livre biblique de l'Exode où le personnage de Moïse sert à préfigurer le Christ qui assumera au premier siècle le même rôle de libérateur que son ancêtre.

---

<sup>214</sup> Nous n'allons pas exposer ici l'ensemble des sources bibliques qui ont servi pour cette *Farsa*, car ce travail a déjà été fait de façon très complète par Françoise Cazal. Voir à ce propos : Françoise Cazal, *op. cit.*, p. 445-472. Nous n'ajouterons que quelques détails qui nous semblent importants.



Le deuxième passage biblique important qui a certainement inspiré le dramaturge, lui a servi à mettre en scène Élie, qui n'intervient de façon significative qu'une seule fois (v. 137-152). Ce passage de la *Farsa* est une réécriture de l'épisode contenu dans le premier livre des Rois 1, 5-9. Dans ce passage l'alimentation miraculeuse du prophète Élie permet une préfiguration du pain eucharistique et de Jésus lui-même. D'ailleurs, dans l'épisode biblique, on sait que cette nourriture miraculeuse a permis à Élie de tenir quarante jours dans le désert (ce que laisse entendre le vers 151 de la *Farsa* : « quarenta días continuo »), comme Moïse resté quarante jours dans le désert et comme le Christ qui a également jeûné pendant quarante jours dans le désert. Mais le fait de mentionner Élie dans la *Farsa* peut permettre une multitude d'interprétations. Le seul passage biblique où Élie est nourri miraculeusement n'a peut-être pas été l'unique motivation de l'auteur afin d'établir une préfiguration entre ce personnage de l'Ancien Testament et le Christ. Il faut rappeler qu'Élie avait pour mission d'amener les habitants d'Israël à la repentance, car influencés par les populations païennes adoratrices de Baal de Péor, beaucoup s'étaient égarés et détournés de Dieu. Or, le thème de la rédemption est clairement mis en évidence dans cette *Farsa*, notamment dans le long sermon de Saint Paul entre les vers 265 et 304. Par ailleurs, nous verrons que plusieurs thèmes « contre-réformistes » sont également abordés dans cette pièce, ce qui permet de faire le rapprochement entre la mission d'Élie et l'opposition catholicisme/luthéranisme qui caractérise l'époque où cette pièce a été rédigée. La question du baptême, abordée dans la *Farsa* à plusieurs reprises (notamment aux vers 238 : « lavado con el bautismo » et au vers 299 : « con las armas del bautismo »)<sup>215</sup>, nous permet d'entrevoir un autre type de préfiguration plus subtile et qui n'est pas totalement ni clairement développée dans la pièce. De fait, dans l'Ancien Testament, Élie prépare le chemin d'un autre prophète, Élisée (ou Élisha) ; il est

---

<sup>215</sup> Dans le premier vers, il est fort possible que l'auteur se soit inspiré de la première Épître de Paul aux Corinthiens 6, 11 où il est question de la fonction sanctificatrice et purificatrice du baptême, notamment à travers les mots suivants « [...] Mais vous vous êtes lavés, mais vous avez été sanctifiés, [...] ». Ajoutons également qu'au chapitre 10 verset 2 de cette même Épître, Saint Paul compare la traversée de la Mer Rouge à un baptême « tous ont été baptisés en Moïse dans la nuée et dans la mer ».

donc la préfiguration de celui qui a préparé la venue du Christ sur terre, c'est-à-dire Jean le baptiseur ; mais la mission du Christ allait s'avérer plus grande que celle de son prédécesseur, car par sa crucifixion il permettrait à tous les hommes (non plus seulement les juifs) d'accéder à la repentance<sup>216</sup>. C'est cette idée que développe la *Farsa de Moysén* (v. 265-268). Par ailleurs, cette identification d'Élie avec Jean le baptiseur se produit lors de l'épisode de la transfiguration de Jésus, à un moment où, accompagné de trois de ses apôtres (Pierre, Jean et Jacques), le Christ est entouré par Moïse et Élie qui apparaissent en vision afin de symboliser la Loi et les Prophètes, qui ont pour fonction d'attirer l'attention sur le Christ. Le but de la transfiguration était donc de montrer comment la Loi et les Prophètes s'accomplissent grâce au Christ, ce qui indique notamment la supériorité du Nouveau Testament sur l'Ancien Testament. Le dramaturge s'est sans doute inspiré du récit de la transfiguration de Jésus pour mettre en scène les deux personnages de l'Ancien Testament, d'autant que les paroles de Moïse au vers 53 « Este es Cristo » rappellent le passage biblique qui précède la transfiguration où Jésus interroge ses disciples pour savoir ce que disent les gens à son propos, ce à quoi l'apôtre Pierre répond : « Algunos dicen [que eres] Juan el Bautista, otros, Elías; otros más, Jeremías u otro de los profetas. [...] **Tú eres el Cristo**, el hijo del Dios vivo. » (Matthieu 16, 14-16). Lors de la transfiguration de Jésus, l'identité du Christ est également révélée et confirmée par Dieu le Père : « **Este es mi hijo**, el amado [...] » (Matthieu 17, 5).

Enfin, le rôle de l'apôtre Paul dans la pièce répond certainement à plusieurs intentions de la part du dramaturge. En premier lieu, il s'agit d'un personnage tiré du Nouveau Testament qui assume essentiellement une fonction exégétique dans la pièce et qui permet de souligner la supériorité du Nouveau Testament sur l'Ancien Testament. Puisque la pièce est préfigurative, c'est ce personnage

---

<sup>216</sup> Élie préfigurant Jean le baptiseur est expliqué par Jésus lui-même dans l'Évangile de Matthieu 17, 10-13 au moment de la transfiguration du Christ où apparaissent en vision Élie et Moïse : « Et les disciples lui posèrent cette question : "Que disent donc les scribes, qu'Élie doit venir d'abord ?" Il répondit : "Oui, Élie doit venir et tout remettre en ordre ; or, je vous le dis, Élie est déjà venu, et ils ne l'ont pas reconnu, mais l'ont traité à leur guise. De même le Fils de l'homme aura lui aussi à souffrir d'eux". Alors les disciples comprirent que ses paroles visaient Jean le Baptiste ».

qui donne toutes les clés interprétatives au Berger et au spectateur (ou lecteur)<sup>217</sup>. En deuxième lieu, l'apôtre Paul avait reçu de Jésus la mission de prêcher la bonne nouvelle et de baptiser. Il fut un grand missionnaire qui se spécialisa dans la prédication aux non-juifs (les Gentils) et qui répandit le christianisme dans une grande partie du monde connu d'alors. Françoise Cazal indique :

A diferencia de San Pedro que se había especializado en la predicación a los Judíos, San Pablo predicó a los paganos o gentiles, además de predicar a los judíos, lo que le sitúa como precursor del espíritu ecuménico de la Iglesia Católica<sup>218</sup>.

Précisons toutefois que si l'apôtre Paul fut celui qui joua un rôle prépondérant dans l'expansion du christianisme parmi les non-juifs, c'est cependant bien l'apôtre Pierre qui fut le premier à convertir au christianisme un non-juif, Corneille, en 36 de notre ère. Il fut donc le premier, le précurseur, à porter la bonne nouvelle du salut aux Gentils incirconcis (Actes 15, 7 ; 14) en utilisant la troisième clé symbolique donnée par le Christ (Actes 10, 1-48 ; 15, 7-9). Nous avons déjà vu que les questions du baptême et de la rédemption font partie des thèmes doctrinaux abordés dans la pièce de Diego Sánchez ; de la même manière l'esprit œcuménique de l'Église catholique est mis en évidence dans le sermon du personnage de Saint Paul : « ¡Ora, hermanos, amistad!, / que Dios a negros y blancos, / pobres, ricos, sanos, mancos, / nos tien, y quier hermandad » (v. 265-268)<sup>219</sup>.

Il apparaît clairement que les sources de cette *Farsa* sont multiples et souvent partielles, l'auteur n'utilisant que les passages bibliques qui présentent un intérêt pour l'exposition et la compréhension du dogme dans sa pièce. L'auteur, qui avait une connaissance pointue des écrits sacrés, a pu mettre en scène les

---

<sup>217</sup> Françoise Cazal précise à ce propos que « les écrits de Saint Paul légitiment les commentaires préfiguratifs, car l'apôtre fut le premier à autoriser ce type de lecture » Voir F. Cazal, *Dramaturgia...*, p. 452.

<sup>218</sup> F. Cazal, « Notas sobre la *Farsa de Moysén...* », art. cit., p. 246.

<sup>219</sup> Les Épîtres de Paul regorgent de passages qui incitent à la tolérance envers les gens issus de toutes les nations et qui légitiment le thème de l'Église œcuménique. Françoise Cazal cite au moins trois sources possibles (Éphésiens 4,2 ; 1 Corinthiens 12, 13 ; Romains 2, 10-11). Voir F. Cazal, *Dramaturgia...*, p. 471.

personnages bibliques de façon tout à fait cohérente malgré les anachronismes qu'impose la nature préfigurative de la *Farsa*.

## 5.9 La *Farsa de Ysaac* de Diego Sánchez de Badajoz (avant 1554)

### 5.9.1 Présentation

Il s'agit d'une pièce de longueur très modeste (380 vers), composée pour la Fête-Dieu comme le révèle l'argument de l'*incipit* récité par le Berger présentateur : « Escuchá bien la Escritura, / que entendido ell argumento / deste Santo Sacramento / veréis una gran figura; » (v. 42-45)<sup>220</sup>.

Selon ces mêmes vers, nous constatons que cette *Farsa* utilise la préfiguration (à l'instar de la *Farsa de Moysén* ou de la *Farsa de Abraham*) comme mode d'expression allégorique (*allegoria in factis*). Mais il y a peu d'endroits dans le théâtre religieux de Diego Sánchez, et d'autres auteurs également, où apparaît aussi clairement énoncé le système de typologie, où une figure de l'Ancien Testament (Isaac) annonce le Christ. Si le dramaturge a choisi le personnage d'Isaac pour glorifier le Saint Sacrement, et donc le Christ, c'est d'abord parce qu'Isaac représente symboliquement l'erreur des sens chez l'homme, mais aussi parce que la scène de la bénédiction de Jacob (vers 241 à 296), fait du personnage biblique d'Isaac une préfiguration du Christ par qui viennent les bénédictions éternelles. Cette *Farsa* a donc une double charge symbolique.

Dans ce drame religieux, cinq personnages interviennent : quatre bibliques (Ysaac, Rebeca, Jacob et Esaú), et le traditionnel *Pastor bobo*, qui assume une fonction extradiégétique, tantôt comique, tantôt sérieuse, une fonction exégétique, et une autre fonction intradiégétique plutôt comique, en sus de son rôle de personnage présentateur.

---

<sup>220</sup> Nous citerons le texte publié par M. Á. Pérez Priego, *Farsas...*, p. 171-187.

### 5.9.2 Argument

Les soixante premiers vers forment l'*incipit* récité par le Berger présentateur habituel dans les *farsas* de Diego Sánchez. Cette première partie est composée par les salutations au public, un passage comique, la demande à l'auditoire d'être attentif et l'exposition de l'argument de la pièce avec une présentation des différents personnages de celle-ci. Entre ensuite en scène Isaac demandant à son fils Ésaü de partir à la chasse pour lui ramener du gibier et ainsi confectionner un repas avant de recevoir la bénédiction revenant à l'aîné. Sur ces entrefaites, Rebecca ourdit avec son fils Jacob une supercherie pour que ce dernier reçoive la bénédiction de son père à la place de son frère. Le Berger de la pièce commence également à intervenir dans la *Farsa*, soit de façon extradiégétique en lançant des propos moralisateurs ou exégétiques, soit en devenant un personnage intradiégétique aux côtés des figures bibliques, notamment lors de l'« intermède » comique, au moment de la préparation des chevreaux pour le repas d'Isaac. Rebecca se charge ensuite de déguiser son fils Jacob de manière à tromper les sens d'Isaac afin qu'il pense avoir affaire à son fils Ésaü. Viennent aussitôt après les passages sans doute les plus importants de cette représentation, où Isaac reçoit d'abord le repas préparé par son fils et où ses sens, sauf celui de l'ouïe, sont abusés, de sorte qu'il croit réellement se trouver face à Ésaü. Après le repas servi par son fils, Isaac le bénit en lui accordant les honneurs qui reviennent normalement au premier-né. Tout ce passage et le suivant sont entrecoupés par des répliques du Berger qui commente les propos des autres personnages de la pièce. Dans une dernière partie, Ésaü est de retour et se rend compte que son frère a bénéficié de la bénédiction de leur père à sa place. Isaac indique alors à son premier-né qu'il servirait le cadet mais qu'un jour viendrait où ce joug serait brisé. La pièce se termine par un *villancico* suivi d'une *copla* qui forment un hymne eucharistique en l'honneur du Christ et du Saint Sacrement.

### 5.9.3 Sources et références bibliques

Dans cette pièce, Diego Sánchez utilise presque uniquement la source biblique pour élaborer l'argument de la pièce. Il s'inspire de façon très serrée du livre de la Genèse 27, 1-40<sup>221</sup>. Il s'agit du passage qui relate le subterfuge auquel eut recours Jacob pour bénéficier du droit d'aînesse à la place de son frère. Par ailleurs, c'est ce récit qui préfigure la mésentente entre juifs et chrétiens comme l'indique le Berger présentateur :

PASTOR      Dentro en el vientre riñeron  
                  con enbidias muy ardiles  
                  y quantos dellos vinieron  
                  son judíos y gentiles (v. 31-35)

L'auteur s'inspire ici du passage de Genèse 25, 22-26 où il est indiqué que lors de sa grossesse Rébecca s'inquiétait de sentir les jumeaux lutter dans son ventre. Dieu lui expliqua alors qu'ils étaient le commencement de deux nations antagoniques, et que, contrairement à la coutume, l'aîné servirait le cadet. Jacob qui naquit effectivement le deuxième tenait le talon de son frère Ésaü, d'où son nom, Jacob, qui en hébreu signifie « celui qui saisit le talon » ou « le supplantateur ». Ce récit permet également au dramaturge d'aborder la question de la mésentente entre chrétiens et judéo-convers dans l'Espagne du XVI<sup>e</sup> siècle, ce qui, du même coup, actualise l'argument de sa pièce.

Les vers de l'*incipit* : « y este, Jacob, que Ysrael hu, / hurtó aquel la bendición » (v. 29-30)<sup>222</sup>, nous révèlent d'autres précisions importantes à souligner. En premier lieu, le dramaturge indique le deuxième nom de Jacob, Israël, qui lui fut donné après que ce dernier eut lutté avec un ange alors qu'il se rendait à la rencontre de son frère (Genèse 32, 22-28). Israël signifie en hébreu « celui qui lutte (celui qui persévère) avec Dieu », ou « Dieu lutte ». Dans sa lutte

---

<sup>221</sup> À propos de la question de la réécriture du passage biblique dans cette pièce de Diego Sánchez, voir l'étude très complète de Françoise Cazal, *Dramaturgia...*, p. 625-656.

<sup>222</sup> Relevons l'ambiguïté de la formule où « Ysrael » signifie le nouveau nom et la nation qui en descend.

avec l'ange, Jacob s'était montré persévérant, d'où son nom changé en Israël, en gage de la bénédiction divine. Par la suite, les descendants de Jacob adoptèrent le nom d'Israël en tant que nation (Exode 5, 1-2). En deuxième lieu, il nous semble important de souligner que le vers 30 a conduit plusieurs spécialistes de Diego Sánchez à traiter ce récit uniquement comme celui du « hurto de Jacob »<sup>223</sup>. Or, il est connu que ce récit biblique repose sur un récit précédent, à savoir : « l'achat du droit d'aînesse à Ésaü » (Genèse 25, 29-34). C'est à cet épisode que fait sans doute référence le personnage d'Ésaü vers la fin de la pièce :

ESAÚ      otra vez me ha ya burlado,  
              quando me quitó el primado  
              y agora la vez segunda. (v. 328-330)

Ce récit biblique raconte comment Ésaü méprisa le respect dû aux choses sacrées en vendant son droit d'aînesse à son frère en échange d'un simple plat de lentilles<sup>224</sup>. Par conséquent, même si la *Farsa* de Diego Sánchez réitère l'idée que Jacob aurait volé la bénédiction à son frère (v. 30, v. 117, v. 165), il s'agit là, la plupart du temps, des paroles du Berger dont la voix est celle d'un locuteur souvent « *desprestigiado* » qui ne peut être confondue avec celle de l'auteur. Lorsque le Berger parle du « vol de Jacob », c'est parce que cette idée sert ses propos moralisateurs ou son discours railleur et comique qui lui permet de

---

<sup>223</sup> Miguel Ángel Pérez Priego écrivait par exemple : « Pero, además de esa prefiguración, el episodio dio pie a nuevos paralelismos y analogías; así, el hurto de Jacob puede llevar al Pastor a una recriminatoria contra los mendigos galloferos (vv. 251-264), [...] ». M. Á. Pérez Priego, *Farsas...*, p. 39.

<sup>224</sup> À propos de la question du droit d'aînesse, il faut préciser qu'au temps des patriarches, le premier-né pouvait vendre son droit d'aînesse à l'un de ses frères comme le fit Ésaü. Jacob désirait transmettre des valeurs spirituelles à sa famille, c'est-à-dire la promesse faite à son grand-père Abraham que toutes les nations de la terre seraient bénies grâce à sa descendance qui devait mener au Christ. Notons que le livre du Deutéronome 21, 15-17 indique clairement que le droit d'aînesse appartient au premier-né seul et qu'il est, par conséquent, l'unique à pouvoir faire ce qu'il en veut. Ésaü savait que Jacob avait droit à la bénédiction étant donné qu'il avait acquis légalement le droit d'aînesse. (Des témoignages archéologiques confirment que chez les anciens peuples du Proche-Orient il était courant d'échanger son droit d'aînesse contre des biens. Par exemple un texte de Nouzi parle d'un frère qui reçut trois moutons en échange de sa part d'héritage). Voir : <<http://pensees.bibliques.over-blog.org/article-4747221.html>> (lien consulté le 15/09/2009).

bénéficiaire de l'adhésion du public, mais il nous semble que c'est un raccourci de considérer cet épisode principalement comme celui qui relaterait le « vol de Jacob ».

Pour trouver l'argument de sa pièce, il est possible également que Diego Sánchez ait eu à l'esprit l'Épître de Paul aux Romains 10, 17 qui montre que l'ouïe est le sens de la foi : « de modo que la fe sigue a lo oído. A su vez, lo oído es mediante la palabra acerca de Cristo ». Ce passage biblique est en effet celui qui ancre la croyance chrétienne, omniprésente dans les drames religieux, que l'ouïe est étroitement liée à la foi à la différence des autres sens. Dans cette *Farsa*, la supercherie imaginée par Rébecca met l'accent sur cette idée, de même que l'*incipit* récité par le Berger :

PASTOR      El ver, gustar y el oler  
                  y aun el palpar de la mano  
                  no lo avéis de creer,  
                  son siempre avéis de tener  
                  la fe del oído sano. (v. 55-60)

Enfin, il apparaît que, pour cette pièce biblique, à la différence d'autres pièces préfiguratives (comme la *Farsa de Moysén*), l'auteur a fait un usage moins diffus des textes sacrés tout au long de la pièce, où les allusions bibliques ne se multiplient pas.

## 5.10 La *Farsa del rey David* de Diego Sánchez de Badajoz (avant 1554)

### 5.10.1 Présentation

Il s'agit d'une pièce de longueur moyenne (615 vers) qui pourrait avoir été composée pour le jour de la Fête-Dieu. C'est tout du moins ce que pensent López Prudencio<sup>225</sup>, Crawford<sup>226</sup> et Pérez Priego<sup>227</sup>. Wardropper est quant à lui plus

---

<sup>225</sup> José López Prudencio, *Diego Sánchez de Badajoz, estudio crítico, biográfico y bibliográfico*, éd. facsimilée [première édition : Madrid, *Revista de Archivos*, 1915], USA, Elibron Classics, 2006, p. 185 : « [...] Y esto es más aplicable al día del Misterio de la Eucaristía, en que realmente estaba Dios entre los gentíos de aquellas fiestas del *Corpus*, que no al día del Nacimiento, [...] ».



prudent, rappelant dans un premier temps que Barrantes la considérait comme une pièce appartenant au cycle de Noël, mais admettant, tout de même, que la pièce a très probablement été représentée le jour de la Fête-Dieu<sup>228</sup>. Nous pensons, quant à nous, que la *Farsa del rey David* a très certainement été jouée le jour de la Fête-Dieu, vu que les paroles du Berger dans l'*incipit* semblent désigner le Saint Sacrement présent au milieu des processions de cette fête :

PASTOR        ¡Qué fiestas más perpotentes  
                  para tener alegría!  
                  ¡Qué otear, parando mientes,  
                  que está Dios entre las gentes! (v. 6-9)<sup>229</sup>

De plus, lorsque le Berger présentateur fait allusion au géant Goliath, il en parle en ces termes : « porque el gigante Golía, / grande como mil tarascas » (v. 106-107). La tarasque est justement un élément carnavalesque lié à la Fête-Dieu et systématiquement présent lors des processions de la semaine de l'octave. Cependant, à la différence des autres pièces eucharistiques de l'auteur, nous observons que celle-ci ne met pas l'accent de façon insistante sur le Saint Sacrement. Il n'y a pas non plus de final en apothéose qui glorifie l'Eucharistie. Si David préfigure effectivement le Christ dans cette pièce, l'on constate que

---

<sup>226</sup> J. P. Wickersham Crawford, *Spanish drama before Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1937, p. 48 : « The Corpus Christi plays of Diego Sánchez show a wider variety of material and a notable advance in dramatic construction. Four of these, namely, the *Farsa de Isaac*, *Farsa de Abraham*, *Farsa de Moysén*, and *Farsa del rey David*, treat Old Testament stories which have a close symbolical relationship with Christ's sacrifice » (Traduction : « Les pièces de Diego Sánchez composées pour la Fête-Dieu offrent une grande variété de thèmes et une avancée en ce qui concerne la construction dramatique. Quatre d'entre elles, intitulées *Farsa de Isaac*, *Farsa de Abraham*, *Farsa de Moysén*, et *Farsa del rey David*, traitent des histoires de l'Ancien Testament et conservent une étroite relation symbolique avec le sacrifice rédempteur du Christ »).

<sup>227</sup> Miguel Ángel Pérez Priego (éd.), *Farsas...*, p. 19 : « A la celebración y exaltación del Corpus van dirigidas casi todas las [farsas] bíblicas (*Ysaac*, *Moysén*, *Santa Susaña*, *David*, *Abraham*) [...] »

<sup>228</sup> Bruce W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Salamanca, Anaya, 1967<sup>2</sup> (première édition : *Revista de Occidente*, 1953), p. 195 : « No es absolutamente seguro que la *Farsa del rey David* corresponda al ciclo del Corpus. A Barrantes le pareció una obra navideña; pero es muy probable que se equivocara en la interpretación del texto. Correspondería mucho más verosímilmente a la fiesta del Corpus ».

<sup>229</sup> Nous utiliserons, pour cette étude, l'édition de la *Farsa de Del Rey David* faite par Frida Weber de Kurlat (éd.), *op. cit.*, p. 443-458.

l'explication du sens préfiguratif de la *Farsa*, donnée par le Berger, met plutôt en évidence des éléments de la Passion du Christ :

DAVID      Estas cinco piedras quiero  
              echallas en mi çurrón.  
PASTOR    ¡Iesuchristo verdadero:  
              cinco llagas del Cordero  
              y el çurrón el corazón!  
              Quien llas truxere consigo  
              y el cayado, ques la cruz,  
              ¡aosadas!, mirá que os digo  
              que vencido el enemigo  
              sus hechos salrrán a luz. (v. 296-305)

Du reste, la *copla* qui met un terme à la première partie de la pièce, inspirée de l'Ancien Testament, semble mettre en relief la valeur sacrificielle de la crucifixion du Christ, qui s'est offert en tant que Bon Berger pour libérer ses brebis :

Del cielo vino humillado  
el David, Pastor eterno,  
y a gigantes del ynfierno  
las cabeças le a cortado;  
a librado a su ganado  
para que no nos maltraten,  
antes que las almas maten. (v. 389-395)

Cette *copla* est en accord avec la prophétie de Genèse 3, 15 où Dieu annonce au serpent représentant le Diable : « Je mettrai une hostilité entre toi et la femme, entre ton lignage et le sien. Il t'écrasera la tête et tu l'atteindras au talon ». Dans la tradition chrétienne, Jésus, par sa mort dont il a été ressuscité, a effectivement reçu une meurtrissure au talon, tandis que le Diable est condamné à une mort définitive grâce au sacrifice du Christ. Cette mise hors d'état de nuire est comparée à une meurtrissure à la tête (car plus mortelle qu'une meurtrissure au talon).

Même s'il est difficile de déterminer avec certitude la fête à laquelle cette pièce était destinée, il semble donc que les cycles de la Passion et du *Corpus*

*Christi*, plutôt que celui de Noël, soient tous deux envisageables<sup>230</sup>. L'on pourrait émettre l'hypothèse que cette *Farsa* a d'abord été composée pour une fête, peut-être la Passion, puis adaptée ensuite très légèrement pour être représentée, peut-être une autre année, le jour de la Fête-Dieu. Ce qui nous pousse à envisager cette solution, c'est le fait qu'il existe une version isolée de cette pièce qui ne comporte pas le passage comique entre le Portugais et le Berger et qui d'après les explications de Frida Weber de Kurlat, semble postérieure à la version de la *Recopilación*<sup>231</sup>. Le passage comique est d'ailleurs clairement ajouté à la pièce, car il est placé après le *villancico* et la *copla* (v. 386-395), qui sont les deux éléments qui constituent habituellement une partie musicale et chantée mettant un terme aux représentations sacramentelles de Diego Sánchez.

L'on pourrait alors envisager l'hypothèse suivante : dans sa version initiale la *Farsa del rey de David* ne compterait que 395 vers et serait peut-être destinée au cycle de la Passion ; c'est cette version qui aurait donné lieu à une édition postérieure, publiée à Burgos, à moins que la partie finale comique eût purement et simplement été retranchée lors de son édition faite à Burgos. La partie comique entre le Portugais et le Berger aurait peut-être été ajoutée pour une représentation destinée à la Fête-Dieu, ce qui expliquerait que la pièce

---

<sup>230</sup> Rappelons, à ce propos, que les pièces ayant trait au cycle de la Passion pouvaient être indifféremment jouées le jour de la Fête-Dieu, comme ce fut le cas notamment pour l'*Auto de la Pasión* de Alonso del Campo. Voir à ce sujet : Carmen Torroja Menéndez et María Rivas Palá, *op. cit.*

Ajoutons, par ailleurs, que selon Miguel Ángel Pérez Priego : « El drama de la Pasión y Resurrección, que suponía una escenificación más al vivo de los episodios y personas sagradas, no deja muchas muestras en el siglo XVI ». Pour autant, le chercheur espagnol cite au moins quatre œuvres en relation directe avec la Passion et la Résurrection : « En las piezas que ahora se escriben, como los *Tres pasos de la Pasión* y la *Égloga de la Resurrección*, de Alonso Castrillo, impresos en Burgos en 1520, la *Representación de la aparición que hizo Jesuchristo a los dos discípulos que iban a Emaús*, de Pedro Altamira, Burgos, 1523, o el *Auto* de Juan de Pedraza sobre el descendimiento de Cristo al infierno y otros episodios de la Resurrección, impreso en 1549, puede observarse cómo se produce ese proceso de renovación » (Miguel Ángel Pérez Priego, *El teatro en el Renacimiento*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003, p. 61). Il y avait donc bien en Espagne, dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, des drames religieux en relation avec la Passion et la Résurrection ; notons, de plus, que la *Farsa del rey David* existe également dans une édition isolée faite à Burgos, là où justement ont été publiées la plupart des pièces citées précédemment.

<sup>231</sup> Voir Frida Weber de Kurlat (éd.), *op. cit.*, p. 32-37.

comporte des éléments propres aux cycles de la Passion et du *Corpus*. Mais il ne s'agit là que d'une hypothèse<sup>232</sup>.

Enfin, notons que cette pièce de Diego Sánchez compte six personnages : un Berger, le roi Saül, son fils Jonathas, David en costume de berger, le géant Goliath et le Portugais qui n'apparaît que dans la partie finale de la pièce.

### 5.10.2 Argument

Dans un premier temps, c'est le Berger présentateur, le traditionnel *Pastor bobo*, qui se charge de réciter l'*incipit* (v. 1-123) de la pièce en adoptant un ton moralisateur et sérieux. L'*incipit* se termine par un bref argument de la pièce et par la présentation du personnage de David, ce qui permet surtout au Berger de s'immiscer dans le temps dramatique biblique en devenant un personnage rustique et comique aux côtés de David.

La première partie biblique de la pièce (v. 124-395) est une mise en scène du récit vétérotestamentaire évoquant la lutte entre David et Goliath. Après le défi

---

<sup>232</sup> Le fait d'ajouter un passage comique mettant en scène un Portugais et un Berger est très certainement en relation directe avec l'environnement géopolitique du dramaturge. Comme nous le verrons, la figure du Portugais dans cette pièce n'est guère comparable à la figure du Portugais aux traits si caractéristiques dans la littérature du Siècle d'Or telle que l'a introduite Torres Naharro dans la *Tinellaria*. Selon Frida Weber de Kurlat : « Ese paso pudo quizás agregarse a la primera farsa en 1535 : para ello me baso en la alusión al hambre, del v. 413, que da pleno sentido a los versos anteriores, pues sabemos que en ese año hubo grande escasez en Lisboa » (Frida Weber de Kurlat, « Acerca del portuguesismo de Diego Sánchez de Badajoz [Portugueses en las farsas españolas del siglo XVI] », *Homenaje a W. L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, p. 792). Nous n'accordons pas trop d'importance à la date proposée par Frida Weber de Kurlat car, comme elle le reconnaît elle-même (p. 792, note 19), les périodes de famines n'étaient pas rares à cette époque : « [...] en 1535, fecha de una de las hambres *no infrecuentes* entonces », ce qui nous permet de dire que bien d'autres dates auraient sans doute pu être envisagées. Toutefois, il est possible alors d'imaginer que le dramaturge s'est peut être inspiré d'une période de « manque de pain » au Portugal et/ou en Estrémadure, pour mettre en scène le passage comique entre le Portugais et le Berger, qu'il aurait alors ajouté à la *Farsa del rey David*, adaptant du même coup pour le cycle du *Corpus*, une pièce initialement prévue pour le cycle de la Passion. Bien que cette hypothèse puisse paraître fantaisiste, rappelons que la *Farsa del sacramento llamada premática del pan*, dans le *Códice de Autos Viejos* (1569 ?), est justement une pièce sacramentelle qui s'inspire d'un sujet d'actualité, le « manque de pain », une question récurrente dans la société espagnole du XVI<sup>e</sup> siècle et qui maintes fois donnera lieu à des drames de nature eucharistique (La *Premática del pan* fait l'objet d'une refonte, l'*Aucto de la Fee* de Timoneda, représenté à Valencia entre 1570 et 1575 ; une pièce similaire est également représentée à Séville en 1583, et dans le *Códice*, dit de 1590, on retrouve une pièce avec le même argument que celui des pièces du CAV et de Timoneda).

lancé par Goliath, Jonathas, le fils du roi Saül, informe le berger David que son père donnera des richesses et sa fille en mariage au guerrier capable de supprimer le géant Goliath. David qui souhaite se mesurer au géant pour le terrasser et effacer ainsi l'opprobre que ce dernier jette sur Dieu et sur sa nation, est conduit auprès du roi d'Israël pour formuler sa requête. Avec l'accord du roi, et muni, pour seules armes, de sa fronde et de son bâton, David se présente donc devant Goliath et finit par le vaincre ; il lui tranche alors la tête et retourne vers le roi. Cette deuxième partie de la pièce prend fin avec les chants d'un *villancico* et d'une *copla* qui rendent compte de l'allégresse provoquée par la victoire de David.

Dans la deuxième partie, ou divertissement final (v. 396-615), un Portugais entre en scène et récite ce qui ressemble à un nouvel *incipit* dans lequel il fait allusion à un certain Rodrigo qui envoie du Portugal des *saudades* aux présents. Tout le passage qui va suivre est un épisode comique entre le Berger de la *Farsa* et ce nouveau personnage. Lorsque le Berger apparaît, il est armé d'une lance et d'un bouclier pris sur le champ de bataille. Dans ce passage, le Berger fait le bravache tandis que le Portugais prend peur, ce qui provoque les moqueries du Berger. Ce dernier s'obstine ensuite à enseigner à son compère à se battre ; aussi lui donne-t-il la lance, dont le Portugais se sert aussitôt pour assaillir farouchement le malheureux Berger qui en guise de morale s'exclame qu'il faut éviter de faire confiance aux inconnus. La dernière longue réplique du Berger fait à nouveau le lien avec l'épisode biblique de David. Le Berger évoque notamment les honneurs que David reçut, l'envie que manifesta Saül à son égard et sa tentative d'assassinat envers David, l'amitié qui lia Jonathas et David ainsi que le mariage entre ce dernier et la fille de Saül, Mikal.

### **5.10.3 Sources et références bibliques**

#### Pourquoi le roi David représente-t-il le Christ ?

La *Farsa del rey David* est une pièce biblique préfigurative. Le personnage biblique de David préfigure en effet le Christ, car dans le Nouveau Testament,

Jésus est à maintes reprises identifié par le peuple au « Fils de David » (Matthieu 9, 27 ; 12, 23 ; 15, 22 ; Marc 10, 47-48 ; Luc 18, 38-39). Pour les Pharisiens également, le Messie devait être le « Fils de David » (Matthieu 22, 42). Même ressuscité (souvenons-nous qu'il peut s'agir d'une pièce en relation avec le cycle de la Passion et de la Résurrection), Jésus parla de lui-même en disant : « Moi, Jésus, [...] Je suis le rejeton de la race de David » (Révélation 22, 16). Si David préfigure si bien le Christ, c'est aussi parce que la première fois qu'il en est question dans l'Ancien Testament, il garde des moutons dans un champ près de Bethléem, ce qui annonce que des siècles plus tard, c'est également dans un champ des alentours de Bethléem que des bergers entendirent l'ange de Dieu annoncer la naissance de Jésus. De même, le courage et la vaillance dont fit preuve le jeune David pour défier les opposants à Dieu, tels que les Philistins, (sujet dramatisé dans cette pièce de Diego Sánchez), est une préfiguration du courage exercé par le Christ au premier siècle, qui s'opposa, notamment, aux Pharisiens. Enfin, si le dramaturge fait allusion à l'humble condition de berger de David (v. 86 ; v. 130), c'est aussi pour montrer que ce rôle le prépara au rôle plus important de Berger du peuple de Dieu lorsqu'il devint roi (v. 87-88). Pareillement, Jésus, aux origines modestes et humbles, fut appelé à devenir le « Bon Berger » par excellence, et lorsque l'ange de Dieu annonça à Marie qu'il aurait un fils appelé Jésus, il ajouta : « [...] Le Seigneur Dieu lui donnera le trône de David, son père » (Luc 1, 32). Toutes ses similitudes entre la vie de David et le Christ permettent de mieux comprendre pourquoi Diego Sánchez choisit très certainement de composer un drame biblique mettant en scène le personnage de David afin de préfigurer le Christ.

#### Détail des sources scripturaires

Si nous examinons de près *l'incipit* de la *Farsa*, nous nous rendons compte qu'après un long développement, dépourvu d'éléments comiques, portant sur la nécessité de plaire à Dieu, de qui émane le vrai contentement, le Berger

présentateur donne un début d'explication sur la valeur spirituelle de l'épisode biblique de David et Goliath :

PASTOR        Antes tenemos por mañas  
de ofrecer con mill çaherios  
con nuestras lenguas tacañas  
a Dios blasfemias estrañas  
y al próximo, vituperios;  
pues si en habrar solamente,  
que no vos cuesta chichota,  
ofendéys tan sueltamente,  
¿queréys que Dios os contente  
con lengua tan mala y rota? (v. 61-65)

Derrière ces paroles du Berger, qui s'exprime sur un ton moralisateur, on retrouve le « nœud déclencheur » de l'épisode entre David et Goliath. Effectivement, Diego Sánchez devait très certainement avoir présent à l'esprit le passage où David irrité de voir et d'entendre Goliath blasphémer s'exclame : « Qu'est-ce qu'on fera à celui qui abattra ce Philistin et qui écartera la honte d'Israël ? Qu'est-ce que ce Philistin incirconcis pour qu'il ait lancé un défi aux troupes du Dieu vivant ? » (1 Samuel 17, 26). De plus, il y a dans ce passage récriminateur du Berger une résonance biblique qui rappelle les paroles du psalmiste David qui exhorte à ne pas pécher en paroles : « Yo dije: atenderé a mis caminos, para no pecar con mi lengua: guardaré mi boca con freno, en tanto que el impío fuere contra mí » (Psaume 39, 1).

Enfin, comme l'a montré et analysé en détail Françoise Cazal, Diego Sánchez met en scène dans cette pièce l'histoire de David et Goliath qui figure dans le livre de 1 Samuel 17, 1-58<sup>233</sup>. Il s'agit là de la source principale, même si l'auteur utilise de façon plus diffuse le chapitre 18 du même livre ainsi que le second livre de Samuel. En outre, peu avant la fin de *l'incipit*, le Berger attire l'attention des spectateurs en désignant David et en le décrivant physiquement :

PASTOR        ¿Veyslo? Vien David aquí,  
Ila barva rufa, bermeja,

---

<sup>233</sup> Pour les questions de réécriture et d'adaptation du passage biblique dans cette pièce, voir l'analyse détaillée de Françoise Cazal, *Dramaturgia...*, p. 509-535.

rebuelto en aca pelleja.  
Saludalle he, juri a mí. (v. 117-120)

Comme le souligne Françoise Cazal : « esta descripción existe en el texto bíblico, pero mucho más lejos, en el versículo 42 »<sup>234</sup>. Selon nous, toutefois, Diego Sánchez n'est pas nécessairement allé chercher cette description de David jusqu'au verset 42 du premier livre de Samuel. Cette description est en effet également présente dans 1 Samuel 16, 12 : « Envió pues por él, e introdújolo ; el cual era rubio (une autre version dit « *rubicundo* ») de hermoso parecer y de bello aspecto ». De ce point de vue, Diego Sánchez suit la Bible, en présentant d'abord physiquement le personnage de David avant de relater sa lutte contre Goliath.

## **5.11 La *Farsa de la Yglesia* de Diego Sánchez de Badajoz (avant 1554)**

### **5.11.1 Présentation**

Cette pièce très brève de Diego Sánchez (240 vers) a très probablement été composée pour la Fête-Dieu comme le révèlent les diverses allusions au vin et au pain eucharistiques (v. 43-45 ; v. 116-125).

À la différence des autres pièces eucharistiques de l'auteur, celle-ci n'est pas biblique —même si nous verrons que les discours des personnages évoquent parfois les Saintes Écritures—, ni strictement dialogique, dans le sens où il n'y pas de réel débat scolastique entre deux ou trois personnages sous la forme de questions et de réponses. Malgré tout, l'aspect didactique de la *Farsa* ne fait aucun doute.

Pérez Priego la fait figurer parmi les pièces allégoriques de Diego Sánchez<sup>235</sup>. De ce point de vue, l'originalité de ce drame religieux réside dans le fait que parmi les pièces sacramentelles du dramaturge, la *Farsa de la Yglesia* est celle qui développe certainement le plus les mécanismes de l'allégorie (*allegoria in*

---

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 520.

<sup>235</sup> M. Á. Pérez Priego, *Farsas...*, p. 33.



*verbis*). C'est en tout cas la seule pièce eucharistique de l'auteur qui mette en scène des personnages allégoriques comme l'Église et la Synagogue. Les autres pièces de l'auteur qui donnent lieu à la mise en scène de personnages allégoriques ne sont pas en relation avec l'Eucharistie (c'est le cas notamment dans la *Farsa moral* ou dans la *Farsa racional del Libre Albedrío*).

Ajoutons que, bien qu'il s'agisse d'une pièce très brève, l'auteur met en scène quatre personnages (Le Berger sot [*Pastor*], la Synagogue [*Sinagoga*], l'Église [*Yglesia*] et le Maure [*Moro*]), ce qui contribue à une dramatisation intense de la pièce. Le haut degré de dramatisation de ce texte est aussitôt mis en avant dans la didascalie initiale qui ne se contente pas d'évoquer les personnages, mais aussi d'en décrire l'aspect vestimentaire ou physique : « [...] *una muger vieja, ques la Sinagoga cubierta con luto, y una mu / ger que es la Yglesia, muy linda y honestísimamente ataviada* ». Quant aux deux autres personnages, le Maure et le Berger sot, sans doute reconnaissables par leurs costumes scéniques, l'auteur prend soin de les placer scéniquement et de leur attribuer un rôle précis, soit pour mettre en évidence un trait caractéristique du Berger sot, sa paresse, soit pour faire patienter l'un des personnages dont l'intervention n'aura lieu que plus tard : « [...] *y un Moro que / está encubierto, y un Pastor que comienza a hablar levantándose de / dormir* ».

### 5.11.2 Argument

La pièce débute par les questions et exclamations du Berger réveillé brusquement par le bruit des réjouissances et des processions de la Fête-Dieu. Comme à l'accoutumé, le Berger, le typique *Pastor bobo*, se montre très surpris par la fête qui se déroule sous ses yeux. Mais, très vite, son attention se porte sur deux personnages qui entrent en scène. Tout d'abord s'approche la Synagogue, une vieille dame, qui provoque aussitôt la révolte et les récriminations du Berger, alors que le deuxième personnage, l'Église, une jeune femme attrayante, est associée par le Berger à « l'épouse du Christ ». Dès *l'incipit*, la rivalité entre la Synagogue et l'Église est mise en évidence par le

Berger. La suite de la *Farsa* constitue un trilogie entre le Berger, la Synagogue et l'Église, qui se révèle être un authentique affrontement. La Synagogue éplorée, présentée sous les traits d'une veuve, évoque sa gloire passée tandis que le Berger et l'Église la traitent de prostituée et la dénigrent. Cette bataille entre les personnages met en relief l'affrontement entre la religion juive et la religion chrétienne. C'est alors que surgit un Maure, personnage populaire et marginal dans la société du XVI<sup>e</sup> siècle. Le Maure a aussitôt maille à partir avec le Berger. Après un intermède comique entre les deux personnages, le Maure finit par accepter le baptême et par renier sa religion. Une fois le Maure converti au christianisme, la Synagogue disparaît tandis que les autres personnages chantent un *villancico* et une *copla* qui mettent un terme à la représentation.

### 5.11.3 Références bibliques

Sous certains aspects, la *Farsa de la Yglesia* se révèle « contre-réformiste », car elle met en scène une Église très militante qui dénigre la religion juive et enjoint le Maure (qui représente la religion musulmane) à se convertir au christianisme. Ce type d'argument, bien qu'il ne se centre pas sur les luthériens, est tout à fait en adéquation avec l'esprit ascétique de la Contre-réforme qui ne laissera de pointer du doigt les hérétiques que l'Église catholique doit combattre. Nous pensons donc que la première source d'inspiration pour Diego Sánchez a été son environnement géopolitique, pour diverses raisons que nous allons exposer.

Dans un premier temps, la question des juifs ne trouve pas réellement d'issue en 1492 lorsqu'ils sont censés être expulsés d'Espagne. Beaucoup de juifs seront encore victimes de l'Inquisition dans toute la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>236</sup>. Il

---

<sup>236</sup> Selon Raphaël Carrasco : « [...] Celle qu'on a coutume d'appeler "la première époque du tribunal" et qui va jusqu'au années 1520-1530, concentre les trois quarts des victimes judéo-converses (et l'essentiel des condamnations capitales). Elle se caractérise par la brutalité des répression, les abus et le fanatisme » (Voir Raphaël Carrasco, « L'inquisition et les judéo-convers » dans *L'Inquisition espagnole et la construction de la monarchie constitutionnelle (1478-1561)*, Paris, Ellipses, 2002, p. 37-38). Les années de répression contre les judéo-convers correspondent donc avec l'époque où Diego Sánchez compose ses drames religieux.

n'est pas étonnant que les auteurs de drames religieux du xvi<sup>e</sup> siècle, comme Diego Sánchez, insistent particulièrement dans leurs œuvres sur la supériorité du Nouveau Testament, représentant la religion catholique, par rapport à l'Ancien Testament qui symbolise la religion juive. Cet antagonisme est très présent dans la *Farsa de la Yglesia* qui commence d'ailleurs par le vers : « ¿Es batalla o regozijo? » (v. 1). Derrière ces paroles du Berger, réveillé par les réjouissances et les processions de la Fête-Dieu, l'on peut entrevoir, par anticipation, une allusion à la bataille entre l'Église et la Synagogue.

Dans un deuxième temps, il faut préciser que du fait de la proximité géographique entre Badajoz (ou Talavera la Real) et le Portugal, les questions concernant les judéo-convers devaient rencontrer un écho particulier dans cette région, car bon nombre des juifs espagnols étaient passés au Portugal au moment de l'expulsion prononcée en 1492. L'Inquisition n'étant créée au Portugal qu'en 1536, beaucoup de convers portugais n'étaient en aucun cas inquiétés pour leurs croyances<sup>237</sup>. Il devait y avoir dans toute la région de Badajoz une sensibilité particulière à ces questions qui irritaient déjà en Espagne les autorités religieuses et civiles.

Dans un troisième temps, la conversion au christianisme du Maure dans la pièce est également en adéquation avec la position adoptée par la Couronne de Castille dans la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, où l'évangélisation des morisques et leur conversion au christianisme étaient privilégiées. Les vagues de répression vis-à-vis de ces populations se feront plus intenses seulement dans la deuxième moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, jusqu'à leur expulsion en 1609<sup>238</sup>. Même si les morisques n'ont sans doute pas été très nombreux en Estrémadure, il s'agissait de questions qui faisaient partie de la vie quotidienne des habitants, et qui ne pouvaient donc pas être totalement ignorées.

Ajoutons que si cette pièce de Diego Sánchez se concentre plutôt sur des problèmes confessionnels liés aux juifs et aux musulmans, c'est aussi l'indice que

---

<sup>237</sup> À propos de la question du crypto-judaïsme et du Portugal, voir Joseph Pérez, *Crónica de la Inquisición en España*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 2002, p. 219-230.

<sup>238</sup> Voir à ce sujet Anita González-Raymond, « Les morisques » dans *L'Inquisition espagnole et la construction de la monarchie constitutionnelle (1478-1561)*, dir. Raphaël Carrasco, Paris, Ellipses, 2002, p. 205-222.

les luthériens n'avaient sans doute pas pénétré suffisamment en Espagne pour que Diego Sánchez s'en occupât franchement, même si l'on a déjà vu que d'autres pièces montrent clairement que les idées protestantes étaient très connues de ce dramaturge qui ne manquait pas d'attaquer telle ou telle doctrine en désaccord avec l'orthodoxie catholique<sup>239</sup>.

C'est donc, et nous aurons encore l'occasion de revenir plus loin sur cette question, l'environnement géopolitique de l'auteur qui semble le premier élément ayant permis à Diego Sánchez de trouver l'argument de cette pièce eucharistique. Mais, nous relevons que l'auteur se sert également, à deux reprises au moins, et à travers le discours des personnages surtout, de la source biblique, quoique d'une façon beaucoup plus diffuse que dans certaines de ces pièces préfiguratives directement inspirées d'un passage biblique précis.

Tout d'abord, les lamentations de la Synagogue (v. 46-55) sont conformes aux expressions de deuil décrites dans l'Ancien Testament. En effet, aux temps bibliques, le deuil n'était pas seulement exprimé par la parole et les pleurs, mais aussi par le laisser-aller volontaire dans l'apparence physique, les lamentations et les cris stridents et amers qui accompagnaient les pleurs (2 Samuel 1, 11-12 ; Esther 4, 1). Il n'était pas rare non plus de se frapper la poitrine ou de déchirer ses vêtements (Ésaïe 32, 11-12 ; Néhémie 2, 7 ; Juges 11, 35 ; 2 Rois 22, 11 et 19 ; etc.). Par conséquent, le fait de présenter la Synagogue sous les traits d'une vieille femme éplorée s'exprimant avec lyrisme, en accord avec les descriptions bibliques, permet de renforcer l'aspect vétérotestamentaire de ce personnage.

---

<sup>239</sup> Si nous nous permettons cette remarque, c'est parce qu'il nous semble intéressant d'indiquer, à cet endroit, que l'auteur valencien Joan Timoneda, peut-être « inspiré » par le théâtre religieux de Diego Sánchez *via* les archevêques Francisco de Navarra et Juan de Ribera, évêques à Badajoz avant de rejoindre l'archevêché valencien, a également écrit une pièce mettant en scène l'Église militante. Il s'agit du *Misteri* valencien de l'*Església Militant*, représenté à Valencia entre 1573 et 1575, pièce où les attaques visent très clairement les protestants ; il y est notamment fait allusion à la nuit de la Saint Barthélémy (août 1572). En traitant la question des luthériens, après les sessions du Concile de Trente, Joan Timoneda s'inspire, comme Diego Sánchez, d'une question religieuse très « à l'ordre du jour » à son époque. Que ce soit la question des judéo-convers et des morisques, ou encore la question des luthériens, le but des deux auteurs et le même : défendre l'Église catholique qui apparaît à chaque fois comme très militante.

De la même manière, lorsque le Berger compare la Synagogue à une prostituée (v. 35-40), il se sert peut-être d'une image biblique où le peuple de Dieu, l'Israël antique, a été lui-même assimilé à une prostituée à cause des liens qu'il avait tissés avec certaines nations païennes. Le passage d'Ézéchiel 23, 1-49 montre que tout Samarie, qui représentait le royaume des 10 tribus (Israël), ainsi que Jérusalem, qui représentait celui des deux tribus (Judas) furent accusés d'être des prostituées dans un sens symbolique. Ce passage biblique qui utilise l'image d'une prostituée pour montrer l'infidélité des Israélites envers Dieu s'agence particulièrement bien avec l'argument de la pièce de Diego Sánchez qui tente de montrer la supériorité de la religion chrétienne sur la religion juive, car le Christ aurait préféré se détourner d'un peuple qui l'avait trahi.

Enfin, rappelons que l'image d'une prostituée forniquant symboliquement avec les royaumes de la terre, ce que laissent entendre les paroles du Berger (v. 35-40), ainsi que les paroles de la Synagogue (v. 78-80), nous renvoie à une célèbre image renfermée dans le livre de la Révélation 17, 1-19 :

[...] Viens, que je te montre le jugement de la Prostituée fameuse, assise au bord des grandes eaux ; c'est avec elle qu'ont forniqué les rois de la terre, et les habitants de la terre se sont saoulés du vin de sa prostitution. [...] elle tenait à la main une coupe en or, remplie d'abominations et des souillures de sa prostitution [...] <sup>240</sup>.

Nous pensons que l'image de cette prostituée symbolique décrite dans le Nouveau Testament, dont il est relaté la grandeur et la chute, et qui représente les religions païennes, comme le judaïsme, devait être connue par l'auteur. En s'inspirant d'une image biblique, le dramaturge peut ainsi associer l'image de la prostituée telle que la connaissent les contemporains de l'auteur, avec tout ce qu'elle comporte de péjoratif, à un symbole biblique relatif à la religion juive. Comparer la Synagogue à une prostituée permet à Diego Sánchez de traiter ce

---

<sup>240</sup> Le passage de la Révélation 18, 2-4 est encore plus évocateur, car il montre la chute de cette prostituée ; or les paroles du Berger (v. 56-60) insistent justement sur le fait que Synagogue se sente perdue : « [...] yos digo que según que llora, / que deve ser gran señora / y agora se vey perdida ». Par ailleurs, dans le passage de la Révélation, il est exhorté aux chrétiens d'abandonner cette prostituée, nommée Babylone la Grande, pour ne pas avoir part à ses péchés : « Salid de ella, pueblo mío, porque no seáis participantes de sus pecados, y que no recibáis de sus plagas ».

personnage théâtral de façon très péjorative en accord avec les textes sacrés, ce qui, d'une certaine manière, légitime sa démarche, car de cette façon les accusations dont la Synagogue est l'objet n'apparaissent pas comme gratuites, mais reposent sur une interprétation chrétienne des textes bibliques.

Ajoutons que dans *l'Incipit*, le Berger-présentateur associe la Synagogue à l'Antéchrist : « Y esta, fuelle de Antechristo » (v. 29). Or l'Antéchrist est justement une « image » tirée du livre de la Révélation pour représenter les ennemis du Christ, ce qui indique que Diego Sánchez a peut-être ainsi utilisé ce livre biblique comme source d'inspiration.

## **5.12 La *Farsa del Santísimo Sacramento* de Diego Sánchez de Badajoz (avant 1554)**

### **5.12.1 Présentation**

Il s'agit d'une pièce de 498 vers représentée le jour de la Fête-Dieu, comme le laisse entendre le titre qui met d'emblée en exergue le sacrement de l'Eucharistie.

*La Farsa del Santísimo Sacramento* est la première du genre à mentionner le Saint Sacrement dans son titre, de tout le théâtre religieux du xvi<sup>e</sup> siècle. Ceci constitue également une exception à l'intérieur de la production dramatique de Diego Sanchez de Badajoz puisque les titres de ses autres pièces de thème eucharistique portent généralement sur un des personnages de la pièce (*Farsa de Moysén, de David, del Molinero, de la Yglesia...*).

Si l'auteur choisit de mettre l'accent sur le thème de la pièce plutôt que sur l'un des personnages de celle-ci, c'est aussi parce que les trois personnages (deux bergers, Juan et Pablo et un Moine), ne sont que des personnages types que l'on rencontre dans de nombreux drames religieux de l'époque et qui ne permettent donc pas de caractériser suffisamment le contenu ou l'argument de la pièce, à la différence des *farsas de gremio* de Diego Sánchez de Badajoz, par exemple. Par ailleurs, la Fête-Dieu et le mystère de l'Eucharistie qui s'y rattache

constituent les seuls éléments qui déclenchent l'action et qui justifient le développement dramatique de la pièce, c'est donc peut-être simplement pour ces deux raisons que la pièce s'intitule *Farsa del Santísimo sacramento*.

Selon la classification de Miguel Ángel Pérez Priego, ce drame fait partie des *farsas dialogales* (dialogiques) de l'auteur, dans la mesure où elle repose sur une conversation entre différents personnages, dont l'un plus savant instruit les autres sur des questions théologiques en relation directe avec le Saint Sacrement<sup>241</sup>.

D'après Wardropper cette pièce serait à classer parmi les « dramas del primitivo tipo pastoril, derivados del *Officium Pastorum* »<sup>242</sup>. Pour Wardropper, cette pièce est celle, parmi les *farsas* de la *Recopilación*, qui est le plus en relation avec le modèle théâtral développé par Encina pour le jour de la Nativité. Les arguments de Wardropper reposent en effet sur « le nombre faible de personnages de la pièce, la présence de deux bergers portant des noms bibliques et le fait que ces bergers passent leur temps à discuter de questions théologiques simples sur un ton généralement peu sérieux, ce qui n'est pas sans rappeler l'ingénuité des personnages du théâtre religieux d'Encina ». De notre point de vue, l'argument selon lequel cette *Farsa* rappelle « l'ingénuité » des personnages d'Encina est très superficiel. C'est Encina qui a créé en partie ce genre de théâtre et qui a contribué à le codifier avant qu'il soit repris et développé par d'autres (Lucas Fernández,... et bien sûr Diego Sánchez de Badajoz). L'exception, à l'intérieur de cet ensemble cohérent qu'est l'œuvre de Diego Sánchez, qui consiste à donner des noms aux deux bergers n'est sans doute pas due à l'influence d'Encina, mais tout simplement au fait que le prologue met en scène deux Bergers au lieu d'un seul. Tous les autres points indiqués par Wardropper répondent à une modalité répandue dans l'œuvre de Diego Sánchez et il n'y a pas lieu de rapprocher particulièrement cette pièce avec celles d'Encina, ou alors il faut le faire pour toutes les pièces.

---

<sup>241</sup> Voir D. Sánchez de Badajoz, *Farsas...*, p. 30.

<sup>242</sup> B. W. Wardropper, *op. cit.*, p. 189.

### 5.12.2 Argument

La pièce débute par l'entrée en scène du Berger Juan qui se charge de réciter sur un ton moqueur un bref *incipit* (v. 1-41) où il lance notamment quelques quolibets à l'intention des gens d'Église. Comme à son accoutumé, ce personnage, dont les traits sont ceux du typique *Pastor bobo*, ne devine pas la fête que l'on est en train de célébrer autour de lui, il s'adresse donc à un autre Berger, Pablo, occupé à dormir. Ce deuxième Berger, dont la rusticité est comparable à celle du premier, va se révéler néanmoins plus « savant » et ainsi deviner que c'est le jour de la Fête-Dieu qui est à l'origine des réjouissances qui se déroulent sous leurs yeux. Étant donné la solennité de cette fête, les deux Bergers décident alors de réciter un *Pater noster*. S'ensuit une scène de dispute typiquement pastorale née d'un désaccord entre les deux Bergers à propos du lieu où se trouve Dieu ; Pablo dit qu'il est au ciel, tandis que Juan affirme qu'il est sur terre. Lors de cette dispute, Juan finit par faire appel à la Justice, mais au lieu d'un *alguacil*, c'est un Moine qui se présente et qui tente de rassérer les deux Bergers. Il entame avec ces derniers une discussion théologique où il explique notamment le mystère de l'Eucharistie ainsi que les symboles des vêtements liturgiques du prêtre et d'autres symboles en relation avec la Messe. La pièce s'achève par le chant d'un *villancico* suivi d'une *copla* où il est notamment question d'une glose en castillan et en latin du *Te Deum*.

### 5.12.3 Sources et références bibliques

Cette pièce de Diego Sánchez de Badajoz, qui n'est pas biblique, s'inspire essentiellement de la Fête-Dieu telle qu'elle est célébrée à l'époque de notre auteur. Les références bibliques sont par conséquent très résiduelles et souvent fragmentaires.

L'auteur s'inspire également de diverses questions dogmatiques, dont certaines sont directement liées aux troubles religieux de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Tout d'abord, comme dans la plupart des pièces eucharistiques, l'explication du mystère du Saint Sacrement constitue l'élément dogmatique



majeur de la *Farsa*. Mais, ensuite, le désaccord entre Pablo et Juan sur la présence effective de Dieu dans l'hostie renvoie à la question de la transsubstantiation que les luthériens remettaient en cause à l'époque même où Diego Sánchez exerçait sa tâche de dramaturge de théâtre religieux (ce qui ne manquera pas non plus d'être une question cruciale lors du Concile de Trente). D'ailleurs, l'argument de cette pièce tourne presque uniquement autour du Saint Sacrement, ce qui permet de faire déboucher les commentaires sur la question essentielle de la foi :

JUAN            ¿Cómo es eso? Escucha, hermano,  
                       ¿no estallí Dios par de el suelo?;  
                       pues, ¿cómo dizes nel cielo,  
                       grosero, bovo, villano?  
 PABLO            ¡Xo, letrasno, harre allá!,  
                       tronpeçais de muy agudo;  
                       ¿no os parece que Dios pudo  
                       her quanto quiso y querrá?  
                       Pues Él está acá y allá,  
                       y así lo mirá y creé  
                       con los ojos de la fe,  
                       y para esotro, os tomá. (v. 93-104)

À travers cette dispute naissante entre les deux bergers, qui est un authentique débat scolastique *a lo pastoril*, on entrevoit déjà que la réconciliation des deux personnages est soumise à la pensée augustinienne : « si vous ne croyez pas, vous ne comprendrez pas », car seuls les « yeux de la foi » permettent de comprendre le mystère de l'Eucharistie. Mais il y a aussi là une allusion au passage d'Hébreux 11, 1 qui définit la foi comme : « [...] la garantie des biens que l'on espère, la preuve des réalités qu'on ne voit pas ».

Une autre question d'actualité est la corruption qui règne au sein du clergé, ce qui explique en partie le ton satirique adopté par le personnage du Sot à l'égard des religieux. Ainsi, l'un des commentaires du Berger Juan se fait naturellement l'écho des paroles du livre des Actes des Apôtres 20, 29<sup>243</sup> :

JUAN            Bien está y bien me semeja,

---

<sup>243</sup> Nous lisons dans le passage biblique : « Porque yo sé que después de mi partida entrarán en medio de vosotros lobos rapaces, que no perdonarán al ganado ».

mas hartas vezes se haz  
estar un lobo rapaz  
de yuso de piel de oveja. (v. 377-380)<sup>244</sup>

Nous pensons qu'en abordant la question de la corruption de l'Église, bien que de façon quelque peu prudente, le dramaturge se fait l'écho de questions « contre-réformistes » déjà très répandues à son époque. Au reste, l'on sait que depuis le xv<sup>e</sup> siècle des voix s'étaient élevées pour dénoncer la perte de spiritualité d'une partie du clergé, ce qui avait entre autres donné naissance au mouvement appelé « humanisme chrétien » dont l'expansion se poursuit jusque vers 1560.

Le thème de la Passion du Christ occupe également une grande partie de la pièce. Dès lors, il n'est pas étonnant de retrouver à travers les dialogues plusieurs allusions à des passages et épisodes bibliques qui sont habituels dans ce théâtre. Aussi, le Moine rappelle-t-il la dernière Cène en ces termes : « En la çena postrimera, / bíspera de la pasión » (v. 177-178), ce qui évoque le passage de Matthieu 26, 18-20. L'amour manifesté par le Christ qui s'est offert en sacrifice pour rédimer les humains est un autre lieu commun dans le théâtre eucharistique : « nos dio tan precioso don / su caridad muy entera / donde mostró bien quién era: / dándose a sí por manjar / [...] » (v. 179-182). Là aussi, ces vers évoquent le passage déjà cité plusieurs fois de l'Évangile de Jean 3, 16.

---

<sup>244</sup> En plein Concile de Trente, le dramaturge Joan Timoneda abordera, comme Diego Sánchez, et même en des termes identiques, la question du relâchement du clergé ; notamment dans sa pièce *El Aucto de la oveja perdida*, représentée à Valencia pour la première fois en 1557. Dans cette pièce, il n'y a aucune ambiguïté sur le sens des paroles de Cristóbal, qui donne à Pedro le conseil suivant :

Guárdate de las consejas  
si son de falsos pastores;  
que, aunque parezcan ser viejas,  
debajo tales pellejas  
salen lobos robadores. (v. 712-717)  
[...]  
Sabrás que algunos pastores  
mejor saben trasquilar  
que no, soncas, apriscar,  
ni de lobos robadores  
á sus ovejas librar. (v. 727-731)

Voir José Onrubia de Mendoza (éd.), *Trece autos sacramentales*, Barcelona, Bruguera, 1970, p. 104-105.

L'expression « primer bocado » (v. 196) renvoie bien sûr au fruit défendu pris par Adam et Ève (Genèse 3, 6), et permet d'établir une corrélation avec l'expression « pan de vida » (v. 199), élément censé effacer la mort due au péché originel. Le « pain de vie » est une référence évidente au Saint Sacrement, Jésus ayant lui-même déclaré à son propos « Yo soy el pan de vida » (Jean 6, 35). L'épisode de la Passion du Christ est minutieusement développé dans la pièce afin d'établir une comparaison entre les vêtements liturgiques du Prêtre et les épisodes précédant la mort du Christ : lorsqu'il est arrêté dans le jardin de Gethsémani (v. 348), flagellé (v. 340), renvoyé devant Hérode (v. 331) et finalement crucifié (v. 356). Toutes ces références sont présentes dans l'Évangile de Matthieu chapitres 26 et 27.

### **5.13 L'Yntroito de Herradores de Diego Sánchez de Badajoz (avant 1554)**

#### **5.13.1 Présentation**

L'*Yntroito de Herradores* est un prologue de 87 vers qui n'est pas rattaché à une pièce dramatique précise. Il se trouve parmi les dernières compositions de la *Recopilación en metro* de Diego Sánchez. Peut-être s'agit-il d'un *Introito* interchangeable, mais il pourrait également s'agir du prologue d'une pièce qui aurait été perdue ou qui n'aurait pas été achevée par l'auteur. Le neveu de Diego Sánchez aurait alors choisi de publier ce prologue isolé à la fin de la *Recopilación* (comme cela pourrait être également le cas pour l'*Yntroito de Pescadores* et pour l'*Yntroito de los siete pecados* qui précèdent l'*Yntroito de Herradores*).

Si ce prologue précède une pièce perdue, voire inachevée, celle-ci a sans doute été commandée par la corporation des maréchaux-ferrants, car le prologue en question rappelle d'autres *farsas* de l'auteur, comme la *Farsa de los Herreros*, commandée par la corporation des forgerons, ou encore les *farsas* qui ont été commandées par les apiculteurs et par les meuniers (*Farsa del Colmenero* et *Farsa del Molinero*). Le point commun entre ces pièces est qu'elles ont toutes été composées pour la Fête-Dieu. Le prologue qui nous occupe est en

effet lui aussi en relation directe avec la fête du *Corpus*, comme le révèlent les vers suivants : « *quiso darse a sí mismo / en forma de pan y vino* » (v. 74-75). Mais l'originalité de ce prologue réside très certainement dans l'utilisation de la part de l'auteur d'une métaphore filée qui permet de comparer la figure du maréchal-ferrant à celle du Christ. À la manière des pièces dites préfiguratives de Diego Sánchez de Badajoz, dans ce prologue, l'auteur recourt souvent aux techniques allégoriques propres aux *autos sacramentales* postérieurs pour développer un argument en relation avec la Fête-Dieu, même si, ici, il ne s'agit pas d'évoquer une figure biblique pour préfigurer le Christ, mais bien plutôt la figure d'un humble artisan issu du xvi<sup>e</sup> siècle.

### 5.13.2 Références bibliques

L'*Yntroito de Herradores* est un prologue qui, bien que relativement bref (87 vers), s'avère riche en références bibliques.

Tout d'abord, l'argument de la pièce développe une métaphore filée autour du cheval, représentant l'homme pécheur (mais aussi le Diable débridé lancée dans une course folle), et le maréchal-ferrant représentant Dieu. Dans les vers « *Temor de Dios nos enfrena / de correr tras las locuras* » (v. 41-42), le mors et la bride sont la crainte de Dieu. L'auteur s'inspire certainement du livre des Psaumes 32, 9 : « *No seáis como el caballo, o como el mulo, sin entendimiento, con cabestro y con freno su boca ha de ser reprimida* ». Cette image est encore évoquée dans l'*Yntroito* quelques vers plus loin, à propos du Diable : « *las quexadas le quebró, / cabresto y freno lechó* » (v. 52-53). La crainte de Dieu, c'est-à-dire la haine du mal, la peur de lui déplaire, une crainte salutaire qui doit, par conséquent, empêcher l'homme de choisir la mauvaise voie, est évoquée notamment dans le livre des Proverbes 16, 6 : « *Par la piété et la fidélité on expie la faute, par la crainte de Yahvé on s'écarte du mal* ». Dans la Bible, il existe deux sortes de craintes envers Dieu : la bonne et la mauvaise<sup>245</sup>. La bonne est celle qui

---

<sup>245</sup> À propos de la crainte qu'il faut avoir envers Dieu, voir aussi Ecclésiaste 12, 13 et Révélation 14, 6-7.

permet à l'homme de se détourner du mal, tandis que la mauvaise est celle éprouvée par Adam et Ève, par exemple, qui ont pris peur après avoir désobéi à Dieu, ce qui les a amenés à se cacher (Genèse 3, 10). L'auteur évoque justement dans son prologue ces deux personnages bibliques (v. 57-63), pour montrer que leur mauvais choix leur a valu la mort.

L'idée même de choisir le bon chemin (motif du *bivium*), apparaît à travers l'expression « fragoso camino » (v. 79), qui rappelle la route étroite et resserrée semée d'embûches décrite dans l'Évangile de Matthieu 7, 14. L'autre choix, c'est-à-dire emprunter la route qui mène à la destruction, est évoqué dans l'*Yntroito* par le récit malheureux d'Adam et Ève (v. 57-63) et par la chute de Satan (v. 49-56) :

Desde el principio enfrenó  
aquel fiero Lucifer  
porque quiso traçender;  
las quexadas le quebró,  
cabresto y freno lechó  
y diole tal sofrenada  
que baxó en peor que nada  
porque sobre sí subió. (v. 49-56)

Y a nuestros Eva y Adán  
porque también respingaron  
con la muerte los enfrenaron  
y en sudor comer su pan;  
¡que quiebra muelas y dientes  
ver que los sobresalientes  
a los ynfiernos se van! (v. 57-63)

En premier lieu, notons que l'un des passages (v. 49-56) se fait l'écho du récit de la bataille entre Michel (Jésus) et ses anges d'un côté, et le Diable et ses démons, de l'autre côté, présent dans Révélation 12, 7-9 :

Y fue hecha una gran batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles lidiaban contra el dragón; y lidiaba el dragón y sus ángeles, y no prevalecieron, ni su lugar fue más hallado en el cielo, y fue lanzado fuera aquel gran dragón, la serpiente antigua, que se llama Diablo y Satanás, el cual engaña a todo el mundo; fue arrojado en tierra, y sus ángeles fueron arrojados con él<sup>246</sup>.

---

<sup>246</sup> Dans une pièce postérieure à celle-ci, Timoneda reprendra ce thème de la bataille (*agôn*) entre Jésus et le Diable pour souligner l'antagonisme entre les personnages de sa pièce :

MIGUEL      ¿No te miembras de aquel día  
que tuve con él quistión,  
porque en la lobriz decía  
que en lo alto se ponía  
en laderas de Aquilón?  
¿No me entrujas cómo hué,  
y le armé la zancadilla  
cuando yo con él luché  
y allá en lo bajó lo eché

En deuxième lieu, on observe que la strophe suivante (v. 57-63) est construite parallèlement à celle qui relate la chute du Diable (v. 49-56) ; l'allusion à Adam et Ève permet de mettre l'accent sur l'envie et l'orgueil qui furent la cause de la perte de ces deux personnages bibliques, ce que soulignent les vers : « porque también respingaron » (v. 57) et « [...] los sobresalientes / a los ynfiernos se van » (v. 62-63)<sup>247</sup>.

Tant dans le cas de Lucifer que dans le cas d'Adam et Ève, Diego Sánchez poursuit sa métaphore filée du maréchal-ferrant. L'expression « fiero Lucifer » (v. 50) renvoie à « bestia fiera » (v. 40) qui représente le cheval fougueux auquel on n'aurait pas mis de bride. Dans le cas du Diable, c'est Jésus lui-même qui s'est chargé de freiner son opposant : « Diole tal sofrenada » (v. 54). En ce qui concerne Adam et Ève, c'est à nouveau le même verbe « enfrenaron » (v. 59), parallèle à « enfrenó » (v. 50), qui permet d'évoquer la bride que Dieu a utilisé pour freiner nos premiers parents, à savoir la mort. Le récit de Lucifer et celui d'Adam et Ève présentent donc un certain nombre de similitudes parce que chacune des deux strophes est construite parallèlement à l'autre, ce qui lie les deux récits inspirés de la Bible :

(Sur Lucifer)	[...] enfrenó	
	aquel fiero Lucifer	(v. 49-50)
(Sur Adam et Ève)	con muerte los enfrenaron	(v. 59)
-----		
(Sur Lucifer)	porque quiso traçender;	(v. 51)
(Sur Adam et Ève)	porque también respingaron	(v. 58)
-----		
(Sur Lucifer)	porque sí subió.	(v. 55)
(Sur Adam et Ève)	ver que los sobresalientes	(v. 62)

---

a vueltas de sus cuadrilla? (*Aucto de la oveja perdida*, v. 176-185)

Entre l'*Yntroito* de Diego Sánchez et la réplique de Miguel dans la pièce de Timoneda il est non seulement question de la bataille entre Jésus et Satan et de la chute de ce dernier, mais aussi de l'envie initiale qui a poussé Satan à défier Dieu (le vers « porque quiso traçender » [*Yntroito*, v. 51] relate la même idée que le vers « en lo alto se ponía » [*AOP*, v. 179]).

<sup>247</sup> Comme le souligne l'édition de Frida Weber de Kurlat, il manque un vers pour compléter la strophe. Il s'agirait d'un vers faisant suite au vers 60. Nous pensons que le vers manquant pourrait être antérieur au vers 60. Étant donné que l'épisode relaté dans cette strophe est en relation avec le châtement réservé à Adam et Ève (Genèse 3:16-19), il manque peut-être l'évocation de la punition réservée à la femme qui allait devoir enfanter dans la douleur. Par ailleurs si l'on plaçait ce vers entre le vers 59 et le vers 60, cela n'affecterait pas les rimes, car celles-ci suivent le modèle *abbaacca*.

Dans un autre passage du prologue, l'on trouve une nouvelle réminiscence biblique qui lie le récit d'Adam et Ève et le moment où le Christ est mort pour racheter l'humanité : « Duró el freno de temor / más de sesenta mil meses / por tirar nuestros reveses / con su justicia y rigor » (v. 64-67). Ici, l'expression « más de sesenta mil meses » évoque très certainement le laps de temps qui a séparé le péché originel d'Adam et Ève du moment où le Christ s'est offert en sacrifice. En effet, comparons avec l'*Aucto de la redención del género humano* du CAV où le personnage d'Ève s'exclame : « Çinco mill años avia, / mi muy buen marido Adan, / tenemos lloro y afan, esperando este buen dia, (v. 513-516)<sup>248</sup>. Ève fait ici allusion au temps qui s'est écoulé entre le péché originel et le moment où Jésus est venu racheter les hommes par son sacrifice. Or, l'expression « sesenta mil meses » est très exactement équivalente à « cinco mil años », sans doute parce que dans la tradition chrétienne Adam et Ève auraient été créés par Dieu entre 6000 et 4000 avant notre ère, ce qui représente une période de plus de 5000 années jusqu'à la mort du Christ survenue autour de l'an 33 de notre ère.

Les derniers vers du prologue sont également empreints de différentes allusions bibliques : « que el Señor de los señores / con hierro de amor nos hierra / para sufrir en la tierra / los trabajos y dolores » (v. 84-87). Tout d'abord, le vers : « que el Señor de los señores » est une citation de Révélation 19, 16 où Jésus est identifié au « Rey de reyes y Señor de señores »<sup>249</sup>. Enfin, l'allusion à l'amour (v. 85) comme principale qualité du Christ qui s'est offert en sacrifice pour racheter les hommes pécheurs permet à Sánchez de Badajoz de rappeler une dernière fois la comparaison entre l'amour et le fer du maréchal-ferrant qui a servi d'argument à ce prologue. L'amour de Dieu est un thème réitéré dans les vers de l'*Yntroito* (v. 43, v. 71, v. 85), qui est en relation directe avec la Fête-Dieu qui rend honneur au sacrifice du corps de Jésus, évoqué aux vers 70-71 du

---

<sup>248</sup> Voir *Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo xvi, op. cit.*, t. IV, p. 64.

<sup>249</sup> Au vers 57 de la *Farsa de Abraham* de Diego Sánchez, le dramaturge avait déjà eu recours au même passage pour identifier la figure du Christ ; seulement, il s'était servi de la première partie du passage des Écritures : « Yo soy el Rey de los reyes ». Signalons que l'expression « Señor de señores » est présente également dans le livre du Deutéronome 10, 17 pour identifier Dieu le père.

prologue : « muriendo por su criatura / dio herraduras de amor » (70-71). Ces deux vers se font l'écho du passage biblique, sans doute le plus cité dans ce théâtre, de Jean 3, 16.

## **5.14 La *Farsa llamada custodia del Hombre* de Bartolomé Palau (1547)**

### **5.14.1 Présentation**

Ses 5206 vers font de cette pièce un texte assez exceptionnel par sa longueur dans l'histoire de l'*auto sacramental* du XVI<sup>e</sup> siècle. Mais, elle n'a pourtant pas donné lieu, jusqu'à aujourd'hui, à de nombreuses études. Bien que souvent citée par les spécialistes du genre —généralement de façon anecdotique, ou pour reprendre une idée émise par un critique antérieur—, l'unique édition moderne de la pièce date d'il y a un siècle<sup>250</sup>. C'est dire combien cette pièce est aujourd'hui méconnue, alors même qu'elle s'avère riche tant du point de vue de sa théâtralité que du point de vue de sa structure très allégorique.

Cette longue pièce, dont la première édition est datée de 1547, a très certainement été composée pour la Fête-Dieu, comme le laissent entendre les allusions au Mystère de l'Eucharistie, aux vers 666 et 797. La structure même de la pièce, le type de personnages et le thème omniprésent de la Rédemption de l'homme sont également les indices que la pièce n'a pu être composée que pour la Fête-Dieu.

Sur la question de savoir si la pièce a été ou non représentée, étant donné sa longueur, Léo Rouanet est d'avis qu'elle était destinée à être lue. Cependant, cette conclusion repose sur une interprétation qui ne nous semble pas satisfaisante. En effet, Léo Rouanet considère que la lettre adressée au lecteur, présente à la fin de l'œuvre (sorte de postface), est la preuve que la pièce n'était pas destinée à être représentée, mais lue<sup>251</sup>. Or, il peut tout à fait s'agir d'un

---

<sup>250</sup> Bartolomé Palau, *Farsa llamada custodia del Hombre*, dans Léo Rouanet (éd.), Madrid, *Archivo de Investigaciones Históricas*, 1911, p. 11-165. Nous utiliserons, pour notre étude, une version facsimilée de cette édition, reproduite spécialement par la Bibliothèque Nationale de France.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 3-4.



ajout rédigé au moment de la publication de l'œuvre en 1547, comme l'est aussi le *Prólogo*. Une fois publiée, la pièce est effectivement destinée à un lecteur potentiel, ce qui n'empêche en rien que la même pièce ait été représentée plus tôt. D'ailleurs, Léo Rouanet note que dans la dernière partie de la pièce, le Gardien et le Démon se présentent tous deux devant le tribunal de Dieu porteurs de deux testaments datés d'avril 1540 et de mai 1541. Comme le déduit Léo Rouanet, on ne peut pas raisonnablement penser que l'auteur a eu le caprice de choisir ces dates en remontant dans le temps par rapport au moment de la composition de l'œuvre, ce qui n'aurait *a priori* aucun sens. La pièce a donc, peut-être, été écrite vers 1541, puis représentée, ou pas, et ensuite publiée quelques années plus tard, en 1547, la lettre adressée au lecteur n'étant donc absolument pas la preuve de la non représentation de cette pièce. C'est plutôt, du reste, sa longueur exceptionnelle qui met en doute la représentation effective de celle-ci. Alors qu'à la même époque, les pièces eucharistiques sont souvent courtes, n'excédant guère plus de 500 vers, il est tout de même étonnant d'imaginer qu'une pièce dix fois plus longue aurait été représentée lors des festivités de la Fête-Dieu. Mais, il pouvait aussi s'agir d'une représentation privée. Rappelons qu'à la même époque (avant 1535), la *Tragedia llamada Josefina*, longue de 4258 vers, est représentée lors du *Corpus* de Plasencia<sup>252</sup> ; il y a donc un précédent. Finalement, que la pièce ait été représentée ou non, cela ne retranche rien à la théâtralité de cette dernière. De plus, elle joue un rôle évident dans l'évolution du genre, car elle a peut-être inspiré des pièces futures, comme la *Oveja perdida* (1557/1569) de Timoneda, dont plusieurs passages rappellent la *Farsa* qui nous occupe. C'est également la première du genre à mettre en évidence aussi clairement et de façon allégorique le motif du *bivium* répété à l'envi dans des pièces futures (la *Oveja perdida* de Timoneda, *El Peregrino* de Valdivielso, el *Pastor lobo y cabaña celestial* de Lope de Vega, etc.).

Sur l'auteur de la pièce, l'on ne sait presque rien, si ce n'est qu'il est originaire de Burbáguena (Province de Teruel) —comme il l'annonce lui-même dans

---

<sup>252</sup> La pièce intégrale précédée d'une étude de Manuel Cañete est consultable sur le lien suivant : <http://www.archive.org/stream/tragediallamada00carvgoog#page/n16/mode/1up> (lien consulté le 27/11/2009)

l'épigraphe—, et qu'il devait être un étudiant au moment de rédiger l'œuvre, comme le laissent entendre les vers de Miguel Marco de Daroca, publiés à la fin de la pièce en l'honneur de l'auteur : « pues siendo mancebo de hedad y menor / bolo tan subido por la poesia, / tan dulce y suave en la melodia / que hizo esta obra de tanto primor ». D'après une lettre adressée par Bartolomé Palau à l'Archevêque de Saragosse, Hernando de Aragón, l'on apprend également que Palau a pris l'habit après ses études et qu'il est entré au service de l'archevêque, puisqu'il se cite parmi les « súbditos capellanes y fieles servidores » de ce prélat<sup>253</sup>. Sans doute a-t-il d'ailleurs étudié à l'Université de Salamanque, vu que dans une autre de ses pièces, la *Farsa Salamantina* (1552), l'action se situe dans la célèbre université de cette ville.

Signalons, enfin, que la pièce compte au minimum 17 personnages : neuf d'entre eux sont allégoriques (l'Appétit, l'Entendement, l'Église, la Pénitence, la Grâce sous les traits de différentes aubergistes, la Luxure, l'Avarice sous les traits également de différentes aubergistes, la Justice et la Miséricorde), cinq sont des entités spirituelles (Satan, Belzébuth représenté par divers tentateurs, un ange Gardien, le Christ dans le rôle d'un juge et la Vierge Marie, guide et intercesseur de l'Homme), et deux personnages s'avèrent génériques (l'Homme dans le rôle d'un Pèlerin, et un Berger sot au service de l'Église).

La pièce est précédée d'un *Introito y Argumento* sérieux de 177 vers déclamés par un page et se termine par un chant de 26 vers qui met en exergue le triomphe de l'Homme sur Satan, la Chair et le Monde, suivi de *Soli Dei Laus, honor et gloria*. Qui plus est, la pièce est divisée en cinq journées, sur le modèle des pièces classiques grecques, qui comptent respectivement 675, 1221, 1066, 812 et 1255 vers.

### 5.14.2 Argument

Après un prologue sérieux essentiellement consacré à l'exposition de l'argument, la pièce débute avec l'entrée en scène de Satan et de Belzébuth qui cherchent à dévoyer un chrétien.

---

<sup>253</sup> Bartolomé Palau, *op. cit.* p. 4.

Apparaissent ensuite l'Homme, en habit de pèlerin, et l'Appétit. Tous deux font face à deux chemins, symbolisant respectivement le chemin menant à la destruction et le chemin de la vie (motif du *bivium*). Ne sachant quel chemin prendre, Satan vient à leur rencontre et leur décrit les deux routes tout en vantant les vertus supposées (douceur et plaisir) de celui qui mène à la destruction. Mais l'Entendement surgit pour avertir l'Homme, puis l'ange Gardien apparaît à son tour pour mettre en garde l'Homme sur le chemin qu'il se prépare à emprunter.

Peu à peu les personnages de la pièce forment deux groupes antagoniques avec Satan et l'Appétit d'un côté, et l'ange Gardien et l'Entendement d'un autre côté. L'homme placé au milieu commence par emprunter la voie où se trouve Satan avant de se raviser face aux conseils de l'ange Gardien. Finalement, l'Homme se met du côté de l'ange et de l'Entendement et est accueilli par l'aubergiste de l'Église où il entre pour se loger avant que ne partent l'Appétit, venu rejoindre l'Homme, et Satan, qui rejoint son compagnon Belzébuth.

La deuxième journée commence avec l'entrée en scène d'un Berger qui joue le personnage du Sot et qui est chargé par l'Église de montrer à l'Homme le bon chemin, afin que ce dernier poursuive sa route. Ayant reçu la bénédiction de la part de l'Église, l'Homme part en compagnie de l'Entendement et de l'Appétit. Satan se présente à nouveau face aux pèlerins pour les convaincre de rebrousser chemin et d'emprunter l'autre voie qui est plus facile. L'ange est également de retour pour affronter Satan, mais l'Homme, séduit par les paroles de Satan et par celles de l'Appétit qui le pousse à suivre Satan, prend la décision d'emprunter l'autre chemin en dépit des mises en garde réitérées par l'Entendement et par l'ange Gardien. L'Homme arrive à l'auberge de la Luxure et l'Appétit est séduit par l'aubergiste. S'ensuit un long échange entre l'Appétit et l'Entendement à propos de l'amour que le premier ressent pour l'aubergiste. L'échange où alternent des répliques longues des personnages se poursuit jusqu'à la fin de la deuxième journée.

La troisième journée débute par un passage comique mettant en scène le Berger sot venu chercher sa brebis égarée dans l'auberge de la Luxure. L'échange

comique entre le Berger et l'aubergiste est ensuite interrompu par l'Appétit venu prêter main forte à l'aubergiste. L'Homme poursuit son chemin jusqu'à l'auberge de l'Avarice. Le Berger sot ne sachant où chercher sa brebis égarée décide d'aller dormir avant de se raviser. L'Homme se lance, quant à lui, dans un monologue où il se lamente à cause de l'amour qu'il ressent pour l'aubergiste qui vient de l'accueillir. Satan conseille alors au pèlerin de déclarer son amour à l'Avarice, qui l'assure en retour de répondre favorablement à cet amour.

La quatrième journée débute par un dialogue entre l'ange Gardien et l'Homme. Ne pouvant convaincre l'Homme de son erreur, l'ange Gardien laisse le malheureux entre les mains de Satan qui s'empresse d'avertir son compagnon Belzébuth de leur victoire sur l'Homme. Alors que Satan vient chercher l'Homme pour l'amener en enfer, l'Entendement devenu aveugle apparaît avec un bandeau sur les yeux. L'Appétit erre en sa compagnie. Entre ensuite en scène le Berger sot toujours à la recherche de sa brebis égarée, lorsqu'il rencontre Satan. Commence alors entre les deux adversaires une dispute violente au cours de laquelle le Berger finit par faire fuir Satan. Le Berger montre à l'homme l'enfer qui s'apprêtait à le recevoir et lui conseille de confesser ses péchés. Après que l'homme a éprouvé une contrition sincère, l'Ange apparaît. L'Homme renie Satan et est accueilli par l'Église tandis que l'Appétit est emprisonné et condamné à être fouetté. La quatrième journée prend fin avec l'arrivée de tous les personnages à l'auberge de la Pénitence.

La cinquième journée débute par les pérégrinations de l'Homme qui cherche l'auberge de la Grâce. Satan tente à nouveau de le dévoyer, mais cette fois-ci, l'Homme aidé par l'ange Gardien et l'Entendement résiste à la tentation. Il demande même de l'aide à la Vierge Marie qui le guide jusqu'à l'auberge de la Grâce. La Grâce présente ensuite l'Homme au Christ. L'Homme adresse une prière au Christ avant que ne se tienne un tribunal. Satan venu réclamer l'Homme donne un testament de ce dernier où il est désigné comme l'unique héritier. Mais l'ange présente un testament plus récent où l'Homme se repent, renie Satan et offre son âme à Dieu. Satan tente malgré tout de récupérer l'Homme et l'ange prend sa défense. Finalement Satan fait appel à la Justice et

l'ange fait appel à la Miséricorde, deux personnages allégoriques assis à côté du Christ. Alors que la Justice demande la condamnation de l'Homme, la Miséricorde le défend arguant du fait qu'il s'est repenti. Après avoir entendu les arguments de chaque partie, le Christ prononce sa sentence : il absout l'Homme de ses péchés et condamne Satan à être jeté en enfer pour qu'il n'en sorte plus jamais. L'Homme est ensuite introduit dans les appartements célestes et couronné de gloire. La représentation prend fin par un chant en l'honneur de l'homme rédimé et ayant vaincu Satan, la Chair et le Monde.

### 5.14.3 Références bibliques

Cette *Farsa* allégorique est directement inspirée d'un passage des Saintes Écritures contenu dans Matthieu 7, 13-14. Dans ce passage biblique Jésus s'exclame :

Entrez par la porte étroite. Large, en effet, et spacieux est le chemin qui mène à la perdition, et il en est beaucoup qui s'y engagent ; mais étroite est la porte et resserré le chemin qui mène à la Vie, et il en est peu qui le trouvent.

Dans l'épigraphie de la pièce, l'auteur décrit la matière dont il s'inspire en ces termes :

La materia de la qual es una representacion de dos caminos que en el processo desta vida mortal ay: el uno, el de la virtud que nos lleva al cielo, el qual es muy aspero y lleno de montes, y por tanto es dificultoso de caminar; el otro es de los vicios y deleytes mundanos, por donde nos ymos al infierno, el qual es muy ancho y muy llano, y se puede caminar por el con mucha facilidad. Ay en ella muy graciosos y notables passos.

La métaphore christique énoncée lors du « Sermon sur la montagne » a donc servi directement à la structure allégorique de la pièce qui met en scène le motif du *bivium*, avec l'Homme, tel un pèlerin, qui doit faire un choix entre deux voies qui s'offrent à lui. Nous reviendrons plus loin sur le développement allégorique que permet le choix de cette métaphore pour notre pièce. L'auteur prend d'ailleurs soin de répéter dans l'argument de la pièce la métaphore qui structure la représentation et de commencer à interpréter, pour le public, le sens de cette métaphore :

Podreys ver en ella por mundo humanal,  
notando sus passos no poco excelentes,  
como ay dos caminos y muy diferentes  
en esta presente vida mortal:  
el uno nos lleva al lago infernal  
por muy ancha via y muy deleytosa:  
el otro nos lleva por mas trabajosa  
al reyno supremo del rey celestial. (v. 25-32)

Bartolomé Palau s'inspire également d'autres passages du Nouveau Testament pour enrichir la métaphore choisie. Ainsi, le thème de la tentation constitue un élément clé de la pièce, l'Homme étant continuellement soumis à la tentation du Diable. Au vers 4070, l'ange Gardien s'approprie même les paroles de Jésus, qui, lorsqu'il résista à la tentation du Diable, s'écria : « *Vade retro, Satanas* ». Il s'agit, ici, d'une citation de Matthieu 4, 10 ou de Luc 4, 8. Notons, au passage, que, plus tôt dans la pièce, l'ange Gardien avait rappelé à l'Homme que seul Dieu méritait son adoration (« porque esa veneracion / singular / a Dios solo se a de dar » [v. 517-518]), ce qui en sus d'être une allusion au premier des dix commandements donnés à Moïse, est aussi une allusion au passage de Luc 4, 8, où Jésus rappelle au Diable ce commandement aussitôt après l'avoir chassé. Lorsque l'Homme et l'ange aperçoivent Marie, l'Homme, échaudé, se méfie d'emblée de la lumière scintillante qu'il observe, s'exclamant : « qu'el traydor / Satan, falso, engañador, / se transforma en cuerpo bello / por llevarnos del cabello / donde quiere, a sus sabor (v. 4199-4203). Il s'agit ici d'une allusion aux paroles de l'apôtre Paul dans sa deuxième Épître aux Corinthiens 11, 13-14 : « porque éstos son falsos apóstoles, obreros fraudulentos, transfigurándose en apóstoles de Cristo. Y no es maravilla, porque el mismo Satanás se transfigura en ángel de luz ».

La métaphore christique de la brebis égarée se superpose également à la métaphore des deux chemins pour montrer la tentation subie par l'Homme pécheur et son égarement. Les allusions à cette autre parabole du Christ (Matthieu 18, 10-14 et Luc 15, 1-7) surviennent chaque fois que le Berger sot entre en scène, l'homme pécheur devenant alors une brebis égarée en quête de laquelle le Berger s'est lancé. Les allusions à la brebis égarée sont donc

récurrentes dans la pièce (v. 2176, v. 2195, v. 3580, etc.). L'Évangile de Matthieu qui a visiblement servi de source d'inspiration pour la pièce est également convoqué dans le passage où l'Entendement est comparé à un guide aveugle, ce qui est théâtralement renforcé par le bandeau couvrant les yeux du personnage et l'Appétit errant à ses côtés. Dans cet extrait de la pièce, les deux personnages tiennent la discussion suivante :

APETITO	Ven, que yo te guiare.
ENTENDIMIENTO	(Si) tu no sabes por do vas, como a mí me guiaras?
APETITO	Anda, ven, que si hare.
ENTENDIMIENTO	Si tu cayes yo caere. (v. 3548-3552)

Ce passage est très certainement une mise en théâtre des paroles de Jésus contenues dans l'Évangile de Matthieu 15, 14<sup>254</sup> qui s'exclamait à propos des Pharisiens : « Laissez-les : ce sont des aveugles qui guident des aveugles ! Or si un aveugle guide un aveugle, tous les deux tomberont dans un trou ».

Un autre passage biblique a sans doute également directement inspiré l'auteur pour mettre en scène les pérégrinations de l'Homme et ses égarements successifs. En effet, dans le chant final, les personnages célèbrent la victoire de l'Homme pécheur sur le Diable, la Chair et le Monde. Ces trois entités sont décrites à maintes reprises dans les Saintes Écritures comme les trois adversaires principaux du chrétien. Dans la première Lettre de Jean 2, 15-16, nous lisons :

N'aimez ni le monde ni ce qui est dans le monde. Si quelqu'un aime le monde, l'amour du Père n'est pas en lui. Car tout ce qui est dans le monde - la convoitise de la chair, la convoitise des yeux et l'orgueil de la richesse - vient non pas du Père, mais du monde.

Un peu plus loin, l'apôtre Jean explique que si le chrétien doit haïr le Monde c'est parce qu'il est sous la coupe du Diable : « Nous savons que nous sommes de Dieu et que le monde entier gît au pouvoir du Mauvais » (1 Jean 5, 19). L'on retrouve donc bien dans ces versets bibliques les trois entités décrites plus haut : le Diable, le Monde et la Chair. Mais il est plus intéressant de noter que,

---

<sup>254</sup> Un passage similaire est contenu dans l'Évangile de Luc 6, 39.

dans la pièce, c'est justement la Luxure et l'Avarice (la convoitise de la chair, des yeux, et l'orgueil des richesses dont parle l'apôtre Jean), représentées par deux aubergistes, qui séduiront successivement l'Appétit et l'Homme sur le chemin menant à la perdition.

Le dernier livre biblique est également plusieurs fois utilisé par notre auteur. L'enfer évoqué en différentes occasions dans la pièce est comparé parfois à un lac de feu (v. 222, v. 3824-3825), ce qui renvoie à l'image apocalyptique où le dragon Satan est précipité dans le lac de feu et de soufre (Révélation 20, 10). La comparaison même de Satan à un dragon (v. 496) est une image tirée de Révélation 13, 3-4. Pareillement, lorsque l'Homme s'agenouille devant le Christ et prononce sa prière, il recourt au titre : « de los señores señor » (v. 4492), ce qui, comme nous l'avons déjà indiqué plusieurs fois, est un emprunt à Révélation 19, 16. Après le vers 4625, l'auteur cite cette fois-ci directement dans la didascalie un passage du livre de la Révélation : « *El Custodio ofrece a Christo la oracion del Hombre con encienso, por aquello del VIII capitulo del Apocalipsi: Data sunt ei incensa* ». Cette citation de Révélation 8, 3 permet non seulement à l'auteur de justifier l'usage de l'encens accompagnant la prière de l'Homme, mais aussi de superposer à la représentation des images tirées de l'Apocalypse, ce qui annonce, d'une certaine manière, les autres images de l'Apocalypse, et notamment la sentence finale prononcée par le Christ, Seigneur des seigneurs, où Satan est précipité dans le lac de feu. Il y a ainsi un fil conducteur, et donc une logique, reliant les divers passages bibliques cités ou évoqués.

Comme nous avons eu l'occasion de l'établir plus haut, le thème de la rédemption, directement lié à la Fête-Dieu, ne manque pas d'être évoqué dans la pièce. Au moment de se repentir, l'Homme y fait particulièrement allusion lorsqu'il dit : « por tu bondad infinita / y con tu sangre bendita, / Dios mio, me rescataste » (v. 4509-4511). De nombreux passages néotestamentaires parlent du sang du Christ par lequel les hommes ont été rachetés. L'un des passages qui a pu servir de source à notre auteur est contenu dans l'Épître de Paul aux Éphésiens, où il est dit au sujet du Christ : « En el cual tenemos redención por su



sangre, la remisión de pecados por las riquezas de su gracia ». La même idée est contenue également dans Actes 20, 28, 1 Jean 1, 7, Révélation 7, 10, etc.

Une dernière citation néotestamentaire apparaît clairement dans la dernière réplique de l'Homme à la fin de la troisième journée. Répondant à l'Avarice qui vient de le séduire, l'homme s'exclame : « Fe sin obras, muerta es » (v. 3108), ce qui renvoie à Jacques 2, 17. Mais cette citation semble étrange, car l'Homme détourne le sens du texte biblique pour l'appliquer à des choses profanes et condamnables alors même qu'il est sous l'emprise de l'Avarice. Ce texte biblique important, en cela qu'il établit une différence nette entre les catholiques, d'un côté, et les protestants, de l'autre côté, pour lesquels la Foi seule est nécessaire pour accéder à la Grâce divine, est à la limite du blasphème, et ne sert peut-être qu'à montrer l'état de décadence dans lequel se trouve l'Homme pécheur à ce moment de la pièce.

Comme nous l'observons, la majeure partie des allusions et citations bibliques sont tirées du Nouveau Testament. Cependant, quelques figures vétérotestamentaires sont convoquées à un moment précis de la pièce. Dans le long dialogue entre l'Appétit et l'Entendement, sur le thème de l'amour, l'Entendement cite plusieurs figures bibliques pour argumenter ses propos. Ainsi, il fait d'abord allusion au roi Assuérus, pour montrer que l'amour peut s'effriter soudainement : « bivio el rey Asuero / con solo ver a su señora, / mas despues en sola un hora / se solto como soltero » (v. 1453-1456). Il s'agit ici d'une allusion au passage d'Esther 1 et 2, où l'on apprend que le roi Perse Assuérus répudia sa femme Vashti qui avait refusé de montrer sa beauté aux peuples et aux princes du royaume, et choisit, peu de temps après, comme nouvelle femme, une Israélite nommée Esther. Juste après, l'Entendement fait allusion à une autre figure biblique : « tambien leo / que Hammon, aquel hebreo, / que de amor quiso espirar, / amando dexo de amar / en un instante y meneo » (v. 1491462). Ammon était le premier-né de David ; il est notamment connu pour avoir nourri un désir passionné pour sa demi-sœur, Tamar, qu'il viola et ensuite jeta à la rue comme quelqu'un qui lui répugnait (2 Samuel 13, 1-19). Par ces exemples, l'Entendement tente de montrer à l'Appétit l'inconstance de l'amour et le

caractère inconsidéré et parfois égoïste d'une passion amoureuse conçue soudainement. Mais, plus tard, au cours du dialogue, c'est l'Appétit qui va citer diverses figures vétérotestamentaires pour prendre le contrepied de l'Entendement et justifier ainsi l'amour qu'il ressent pour la Luxure :

APETITO      quien fue de Dios mas amigo  
que David, con gran imperio?  
Pues, nota bien lo que digo,  
por amor hizo adulterio,  
y con este captiverio  
fue homicida.  
Mas por tanto su cayda,  
no fue sin reparacion,  
que de Dios ovo perdon.  
En aquesta mortal vida  
ante de la despedida  
fue alimpiado.  
Dime quien fue mas nombrado  
que Salomon en prudencia?  
Pero no tuvo verguença  
ser tambien enamorado.  
Pues tambien es numerado  
con el tal  
el principe natural. (v. 1777-1795)

Dans la première partie de son discours, l'Appétit fait allusion à l'amour adultère entre le roi David et Bath-Shéba (2 Samuel 11, 1-27), ce qui amena de grands malheurs sur la maisonnée de David et sa nation, même si David fut finalement pardonné pour sa conduite pécheresse. Dans la deuxième partie, l'Appétit mentionne l'exemple de Salomon connu pour ses nombreuses femmes et concubines, et pourtant adorateur de Dieu et héritier légal du trône de son père, David, dont la lignée royale mènera jusqu'au Christ (1 Roi 11, 1-8 ; Matthieu 1, 7, 16). En mentionnant des figures bibliques qui font autorité, l'Appétit tente, donc, malicieusement, de justifier une conduite pécheresse.

Enfin, dans une didascalie, vers la fin de la pièce, l'auteur cite directement un Psaume de la *Vulgate* : « *Aqui se abraçam y dan paz la Justicia y misericordia segun aquello del psalmista : "Misericordia et veritas obviaverunt sibi; justicia et paz osculate sunt."* » (après le vers 5108). Il s'agit du Psaume 84, 11 (dans la *Vulgate* ; Psaume 85, 10 dans d'autres versions de la Bible). Cette citation

permet de justifier l'harmonie retrouvée entre la Miséricorde et la Justice, deux personnages opposés au cours du procès de l'Homme dans la pièce.

## **5.15 La *Representación de la Parábola de San Mateo de Sebastián de Horozco* (1548)**

### **5.15.1 Présentation**

Longue de 540 vers, cette pièce de théâtre a été représentée à Tolède lors de la Fête-Dieu de 1548, d'après les indications de l'épigraphe :

*Representación de la Parábola de Sant Mateo a los veinte capítulos de su Sagrado Evangelio. La cual se hizo y representó en Toledo en la fiesta del Santísimo Sacramento por la Sancta Iglesia. Año de 1548 años*<sup>255</sup>.

La pièce est précédée d'un *incipit* qui porte la dénomination « *argumento* » et qui compte 70 vers. Aucune indication, cependant, ne mentionne l'instance narratrice qui a en charge la lecture de cet argument. Peut-être s'agissait-il de l'un des personnages qui intervient ensuite dans la pièce, ou bien l'auteur lui-même (comme dans le cas des pièces de Joan Timoneda), ou encore une autre instance extérieure à la liste des *dramatis personae*. Cette « liste » n'apparaît d'ailleurs pas en début de pièce. Précisons que dix personnages différents interviennent tout au long de la représentation : le « *padre de las compañías* », propriétaire de vignes, pour qui vont travailler deux journaliers (Toribio et Juan), puis deux soldats (Picardo et Rodulfo), puis un ecclésiastique de l'Ordre de la Merced et un quêteur (*Mercenario* et *Cuestor*), puis deux vilains (un vieil homme et son fils Antón, présenté comme un Sot) ; enfin le majordome (*Mayordomo*) du propriétaire des vignes intervient à la fin pour rétribuer les travailleurs. Étant donné la relative brièveté de la pièce, le nombre de personnages peut être considéré comme important, même si rarement plus de trois personnages interviennent en même temps. Par contre, à partir du vers 469, tous les

---

<sup>255</sup> Fernando González Ollé (éd.), *Representaciones*, Madrid, Clásicos Castalia, 1979, p. 67. Dans la suite de l'étude concernant cette pièce de théâtre, nous nous référerons à cette édition (p. 67-97), en citant, entre parenthèses, le numéro des vers.

personnages de la pièce sont présents sur scène, et tous prennent part à l'ultime *villancico* dans une sorte de bouquet final qui permet un effet de chœur chanté (v. 531-540).

Notons qu'il s'agit d'une pièce religieuse polymétrique qui alterne les *coplas reales*, les *quintillas* suivies de plusieurs séries de *septillas enlazadas*, le *zéjel* et le *villancico*. Une si grande variation métrique dans une pièce religieuse brève de nature eucharistique s'avère assez inhabituelle dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle.

Quant au choix du terme *Representación*, placé dans l'épigraphe, pour dénommer la pièce, il ne semble obéir à aucune caractérisation générique spécifique. Comme l'indique Fernando González Ollé : « Las obras del primer grupo representan, dan realidad escénica en cada caso a una materia argumental preexistente y articulada »<sup>256</sup>. En effet, toutes les pièces de l'auteur qui portent la dénomination *Representación*, sont tirées d'un argument biblique mis en scène pour les besoins de la représentation théâtrale, d'où, peut-être, le choix de ce terme<sup>257</sup>.

### 5.15.2 Argument

La pièce est précédée d'un argument de 70 vers où l'auteur détaille l'argument biblique et indique la signification spirituelle et morale de la représentation.

Le premier personnage à entrer en scène est le « padre de las compañías », un propriétaire d'une vigne parti à la recherche de journaliers qu'il pourrait embaucher. Toribio et Juan sont les deux premiers journaliers qui offrent leur service en échange d'un salaire d'un réal.

---

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 23. Trois des quatre œuvres dramatiques d'Horozco portent la dénomination *Representación* : *Representación de la Parábola de San Mateo*, *Representación de la Parábola Evangélica del capítulo nono de Sant Joan* et *Representación de la famosa Historia de Rut*. Quant à la quatrième œuvre, elle porte la dénomination *Entremés*, ce qui s'avère déjà plus marqué d'un point de vue générique.

<sup>257</sup> Sur la questions des titres des pièces et des genres dramatiques, voir *supra*, première partie, p. 72-93.

Suivant le récit biblique, le Maître sort une deuxième fois, à la troisième heure, à la recherche d'autres travailleurs. Apparaissent alors deux soldats, Picardo et Rodulfo, qui reviennent de guerre. Affamés et sans le sous, ils imaginent donc de se faire passer pour d'anciens captifs de Barberousse afin d'émouvoir la population. Alors qu'ils sont en train de mendier, le Maître de la vigne leur propose de travailler pour lui le reste de la journée plutôt que de rester oisifs.

S'ensuit une troisième sortie du Maître à la sixième et à la neuvième heure<sup>258</sup>. C'est alors qu'entre en scène un Ecclésiastique de l'Ordre de la Merci affamé qui ne voit d'autres solutions que de se rendre dans un hôpital pour remédier à sa vie misérable. Il rencontre ensuite un Quêteur dont il se méfie d'emblée ; mais passé le moment de méfiance, tous deux se mettent d'accord pour quêter publiquement ; le Maître de la vigne leur conseille alors de le suivre et de travailler pour lui.

La quatrième et dernière sortie du Maître a lieu à la 11<sup>e</sup> heure. Les deux nouveaux personnages sont un Vieil homme et son fils Antón présenté comme un personnage niais. Le passage est essentiellement comique et Antón réunit toutes les caractéristiques du traditionnel *Pastor bobo*, la glotonnerie et la propension à dormir notamment. Le Maître propose aux deux vilains de l'accompagner pour travailler durant la dernière heure de la journée dans sa vigne afin de gagner suffisamment pour acheter de quoi manger.

Dans la dernière partie de la pièce apparaît le Majordome du Maître de la vigne. Tous les ouvriers entonnent un chant d'allégresse en revenant chez le

---

<sup>258</sup> « *Síguese la tercera salida del padre de las compañías a coger los obreros a la hora de la sesta y de la nona* ». Cette indication de l'auteur semble suivre le texte biblique que González Ollé prend soin de mentionner : « *Iterum autem exiit circa sextam et nonam horam* » Mt 20, 5. Pourtant, la précision de la didascalie n'a guère de sens. En effet, le texte biblique est elliptique et laisse entendre réellement que le maître de la vigne est sorti une nouvelle fois à la sixième heure et encore une fois à la neuvième heure. Rappelons que la première heure, en Israël au premier siècle, allait de 6h00 à 7h00 du matin (le lever du soleil) et que la journée de travail s'achevait à la fin de la 11<sup>e</sup> heure, soit à 17h00. La mention biblique de la 6<sup>e</sup> heure et de la 9<sup>e</sup> correspond visiblement dans la pièce à une seule et même sortie du maître, ce qui ne présente aucun intérêt pour la parabole, même s'il s'agit, semble-t-il, de l'interprétation privilégiée par l'auteur : « *Hermanos, andad acá, / porque es más de sesta y nona* » (v. 347-348). Cette interprétation peu logique nous semble due uniquement au caractère elliptique de la parabole biblique qui se contente de préciser l'heure sans apporter de développement narratif, ce qui permet justement la juxtaposition des heures.

Maître pour recevoir leur salaire. Mais le Majordome, suivant les instructions du Maître, donne à tous les ouvriers le même salaire, ce qui pousse les premiers ouvriers à murmurer contre le Maître. Après les explications de ce dernier, qui constitue le dénouement de la parabole, tous les personnages entonnent le *villancico* final, au contenu doctrinal, qui clôt la pièce en forme d'apothéose.

### 5.15.3 Références bibliques

Dans cette pièce, l'auteur s'inspire d'une célèbre parabole de Jésus contenue dans l'Évangile de Matthieu 20, 1-16. La source biblique est précisée par l'auteur non seulement dans l'épigraphe : « *De la parábola de Sant Mateo a los veinte capítulos de su sagrado evangelio* », mais aussi dans le prologue de la pièce : « [...] como sant Mateo nos cuenta, / a los veinte de su historia » (v. 9-10). Ainsi les spectateurs, qui connaissent sans doute la parabole en question, identifient dès le début de la pièce l'argument de cette dernière, d'autant que dans le prologue, l'argument est exposé en détail aux spectateurs afin qu'ils saisissent le sens de la parabole christique.

Dans cette parabole tirée de l'Évangile, Jésus relate à ses disciples l'histoire d'un père de famille, propriétaire de vignes, qui sort à la première heure à la recherche de travailleurs journaliers auxquels il fixe un salaire d'un denier. Le propriétaire répète la même opération à la troisième, à la sixième, à la neuvième et à la onzième heure. Une fois terminé le travail de la journée, le majordome du propriétaire rétribue les journaliers en commençant par les derniers travailleurs, ceux de la onzième heure, auxquels il donne un denier. Lorsque les travailleurs de la première heure viennent à leur tour recevoir leur salaire, ils en concluent qu'ils recevront davantage que les travailleurs de la onzième heure. Mais lorsqu'ils s'aperçoivent qu'ils reçoivent le même salaire, ils se mettent à murmurer contre le maître de la vigne. Celui-ci leur rappelle alors qu'il leur a donné le salaire convenu au début, et qu'il s'est, par conséquent, montré juste envers eux. Jésus conclut donc la parabole par cette morale devenue

célèbre : « de cette manière les derniers seront les premiers, et les premiers, derniers ».

Selon González Ollé, la pièce, qui s'inspire de l'argument biblique précédent : « no guarda relación con la naturaleza de la fiesta (celle de la Fête-Dieu), incidentalement mencionada en 385 »<sup>259</sup>. Cette remarque nous semble surprenante, car la seule mention de la vigne est un élément qui évoque le Repas du Seigneur et donc le Sacrement de l'Eucharistie. En effet, dans la Bible, la vigne a souvent un emploi métaphorique et figuré. Rappelons, par exemple, que trois jours avant sa mort, Jésus donna à ses disciples la parabole des « cultivateurs méchants » venus tuer dans la vigne le « fils de l'homme », c'est-à-dire Jésus lui-même (Marc 12:1-9 ; Luc 20:9-16). Lors du Repas du Seigneur, Jésus se servit du vin, « le produit de la vigne », pour en faire le symbole de son « sang de l'alliance ». Lors de ce dernier repas avec ses apôtres, il parla d'ailleurs de la « vraie vigne » et de Dieu le Père qu'il compara au « cultivateur » de la vigne. Ses disciples étant les « sarments » qui seraient soit taillés pour porter plus de fruit, soit coupés (voir Matthieu 26, 27-29 ; Marc 14, 24, 25 ; Luc 22, 18 ; Jean 15, 1-10). Or, le vin, comme le pain, sont deux éléments symboliques toujours présents lors de la Fête-Dieu afin d'évoquer la transsubstantiation<sup>260</sup>. De plus, l'une des préoccupations des personnages de la pièce n'est-elle pas de travailler pour gagner l'argent nécessaire à l'achat du pain ? Aussi le Sot s'écrit-il, aussitôt reçu son salaire : « ya tenemos para pan » (v. 491). Comment ne pas voir, dans ces mentions constantes de la nourriture matérielle, le symbole éventuel du pain et du vin eucharistiques (« y que nos dé de comer » [v. 204] ; « Pues hanos, señor, de dar / de beber » [v. 235-236] ; « ¡Sancto Dios, si hallaría / quien me diese una

---

<sup>259</sup> Fernando González Ollé (éd.), *op. cit.*, p. 27.

<sup>260</sup> Il n'était pas rare, au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle, que le Saint Sacrement soit « physiquement » présent sur scène lors de la représentation d'une pièce eucharistique. Que ce soit l'hostie, pour le pain, ou le calice, pour le vin, tous deux étaient parfois représentés sur scène. Au XVII<sup>e</sup> siècle, Calderón décrivit minutieusement le décor de l'un des chars servant à la représentation de l'*auto La nave del mercader* où il fallait même peindre avec soin des hosties et des calices pour évoquer la célébration eucharistique de la Fête-Dieu : « El primer carro ha de ser una nave, rica y hermosa, adornada con sus jarcias y velas; el farol ha de ser un cáliz grande con su hostia, y en su proa un serafín; sus flámulas y gallardetes blancos y encarnados, pintados todos de cálices y hostias ». Voir à propos de la scénographie des *autos sacramentales*, et de cet *auto* de Calderón en particulier, Expeditus Schmidt, *El auto sacramental y su importancia en el arte escénico de la época*, Madrid, Blass, 1930, p. 12.

pitança! » [v. 242-243] ; « una blanca para vino » [v. 298] ; « ¡Ay! Que me voy a caer / de desmayo en esta plaça, / si no me vais a traer / para ayuda a sostener / una muy buena hogaça » [v. 374-378] ; etc.) ?

Par ailleurs, le sens spirituel de la parabole qui sert d'argument à cette pièce est en relation directe avec la valeur du Saint Sacrement. Dans un sens symbolique, le maître de la vigne représente Dieu ; la vigne, elle, représentait, à l'époque du Christ, la nation d'Israël. Quant aux travailleurs, ils s'agissait des juifs, et les travailleurs de la onzième heure étaient les apôtres du Christ, les derniers à être appelés. Finalement, le jour symbolique de travail s'achève au moment de la mort du Christ, et les apôtres, les derniers à être appelés, pouvaient donc prétendre au même salaire que les leaders religieux de l'époque occupés depuis plus longtemps à des tâches religieuses. Le salaire permet donc d'être rédimé spirituellement, or le Saint Sacrement permet notamment de bénéficier du sacrifice rédempteur du Christ. Derrière cette première lecture, il y a bien sûr un message plus universel : dans sa grande bonté Dieu récompense de façon équitable les pécheurs repentis tardivement et les vertueux de toujours. À l'époque d'Horozco, le sens spirituel de cette parabole est actualisé, les chrétiens remplacent les juifs et la journée de travail s'achève au moment de mourir comme l'expose l'argument :

Y en esta viña obremos  
con cuidado, de tal suerte  
que al señor de ella obliguemos,  
para que el premio alcancemos  
cuando nos llama la muerte:  
pues no fuimos los primeros,  
esto que del día nos queda,  
seamos tales obreros,  
que, siendo de los postreros,  
la paga dársenos pueda. (v. 51-60)

La visée dogmatique de cette pièce consiste donc à attirer l'attention des spectateurs sur le salaire qu'ils peuvent recevoir en œuvrant pour le Seigneur tant qu'ils sont vivants. Or ce salaire n'est rendu possible que grâce au sacrifice rédempteur du Christ que rappellent le Saint Sacrement et la Fête-Dieu. Dans la



pièce elle-même, la signification doctrinale de la parabole est récupérée *in extremis* dans le *villancico* final adressé à Dieu :

*Bendito sea y loado  
tan magnífico Señor,  
que así paga con sabor.  
Señor tan agradecido,  
y en pagar tan liberal,  
que la gloria es el jornal  
de cualquier que le ha servido,  
¿quién será desconocido  
a tan inmenso señor,  
que así paga con sabor? (v. 531-540)*

Selon Jean Canavaggio :

Tan sólo entonces se desvela de este modo el sentido alegórico del episodio en su perspectiva escatológica, según el cual el Señor, en su suma bondad, acoge en su reino a los pecadores y recién venidos, sin que los llamados de la primera hora, es decir los judíos, deban escandalizarse<sup>261</sup>.

La pièce étant tirée d'une parabole christique, plusieurs niveaux de lecture sont possibles, comme nous le verrons plus loin. C'est la dimension allégorique de cette *Representación* qui permet justement une lecture plus spirituelle de la pièce, et qui permet de rapprocher le thème de celle-ci du thème eucharistique propre à la Fête-Dieu. Par conséquent, même si l'aspect eucharistique de la pièce n'est pas flagrant à première vue, nous pensons, à la différence de Fernando González Ollé, que cette pièce conserve un lien indéniable avec la Fête-Dieu.

Indiquons, enfin, que la parabole de Jésus contenue dans l'Évangile de Matthieu 20, 1-16 n'est pas la seule source biblique exploitée par l'auteur dans cette pièce. Dès le vers 89, le Maître de la vigne cite les célèbres paroles de Jésus : « serán muchos los llamados / y pocos los escogidos ». Ces vers sont à ce moment répétés pour la troisième fois aux auditeurs, car dans l'argument qui

---

<sup>261</sup> Jean Canavaggio, « El villano cómico en el teatro de Sebastián de Horozco », *Criticón*, 94-95 (2005), p. 180. Canavaggio cite également Florence Dumora qui propose une lecture actualisée de la pièce selon laquelle les premiers ouvriers seraient les vieux chrétiens, alors que les derniers seraient les *conversos*. Mais Jean Canavaggio d'ajouter : « Ahora bien, difícil se nos hace creer en esta posibilidad, habida cuenta de los vínculos que existieron entre Horozco y el Cardenal Silíceo, propugnador, como se sabe, de los primeros estatutos de limpieza de sangre ». *Ibid.*, note 23, p. 180. Voir aussi, Florence Dumora, *Le « Cancionero » de Sebastián de Horozco, auteur tolédan du XVI<sup>e</sup> siècle (édition, introduction et notes)*, Paris, Université Paris III, 2001, p. 148-149.

précède la pièce, il est déjà indiqué : « serán muchos los llamados / y pocos los escogidos » (v. 40-41) et « que todos los que aquí estamos, / obremos por do seamos / de éstos pocos escogidos » (v. 48-50). Or ces paroles, martelées aux spectateurs, ne sont pas seulement en relation directe avec la parabole de cette pièce, mais avec une autre parabole du Christ, celle du « Banquet de mariage », contenue dans l'Évangile de Matthieu 22, 1-14. En évoquant du même coup cette autre parabole du Christ, bien connue des spectateurs également, et qui se prête très bien au thème eucharistique, le Maître de la vigne attire aussitôt l'attention du public sur l'invitation à prendre part au repas eucharistique<sup>262</sup>. D'une certaine façon, il donne d'emblée au public la morale de la pièce qui va suivre : les travailleurs appelés à œuvrer dans la vigne du Seigneur n'accepteront peut-être pas tous facilement l'invitation (« unos quieren ser rogados / y otros muchos, compelidos; » [v. 85-86]), c'est-à-dire que tous n'atteindront pas le salut rendu possible par le sacrifice rédempteur du Christ. Cependant, ce salut n'est accessible qu'à ceux qui prennent part au repas eucharistique ; par ailleurs, dans l'Évangile de Luc 14, 15, où est aussi relatée la parabole du « Banquet de mariage », Jésus indique à ses disciples : « Heureux celui qui prendra son repas dans le Royaume de Dieu ! ».

## **5.16 La *Farsa llamada danza de la Muerte de Juan de pedraza* (1551)**

### **5.16.1 Présentation**

Il s'agit d'une pièce composée par Juan Rodrigo Alonso de Pedraza et représentée lors de la Fête-Dieu de Segovia en 1551<sup>263</sup>. L'originalité de ce drame

---

<sup>262</sup> La parabole du « Banquet de mariage » est l'une qui a donné lieu au plus grand nombre de pièces eucharistiques. Au XVI<sup>e</sup> siècle trois pièces au moins s'inspirent directement de cette parabole, la pièce anonyme *Égloga al Santísimo Sacramento*, une œuvre du collège des Jésuites *Parabola Cænæ* et une pièce de Joan Timoneda, publiée en 1575, *Obra llamada los desposorios de Christo*. Calderón, lui-même, composera pas moins de trois pièces s'inspirant directement de cette parabole : *Llamados y escogidos*, *La segunda esposa y triunfar muriendo* et *El nuevo hospicio de los pobres*.

<sup>263</sup> C'est, tout du moins, ce que laisse entendre la didascalie initiale : « [...] Va dirigida a loor del Santísimo Sacramento. Hecha por Juan de Pedraza, tundidor, vecino de Segovia. Son interlocutores de la presente obra las personas ayuso contenidas. MDLI. ».

réside dans l'adaptation du thème des *danses macabres* à la Fête-Dieu avec une allusion finale au Sacrement de l'Eucharistie. Les deux versants, profane et sacré, sont donc présents dans cette pièce.

Si les *danses macabres* sont héritières d'une tradition médiévale et française au début (la première évocation semble être un poème français datant du XIII<sup>e</sup> siècle), elles jouissent au Moyen Âge d'une diffusion particulière en Europe. La mort étant très présente chez l'homme médiéval et chez celui de la Renaissance, la littérature s'était fait naturellement l'écho de cette préoccupation, notamment à travers les *danses macabres*. De la même manière, rappelons que les *ars moriendi*, petits traités sur l'art de bien mourir, avaient été particulièrement à la mode au XV<sup>e</sup> siècle.

Les premières manifestations du thème des *danses macabres* au XVI<sup>e</sup> siècle sont des pièces de Gil Vicente et de Diego Sánchez de Badajoz, *l'Auto de la Barca de la Gloria* et *la Farsa de la Muerte*<sup>264</sup> respectivement. Dans la première, la Mort emporte avec elle successivement plusieurs hommes puissants de ce monde. Ainsi défilent un Comte, un Duc, un Roi, un Empereur, qui représentent le versant profane, et un Évêque, un Archevêque, un Cardinal et un Pape, pour le versant religieux. Dans la deuxième pièce, Diego Sánchez met en scène quatre personnages, la Mort, un Gentilhomme, un Vieillard et un Berger sot. Comme il arrive parfois, ces danses pouvaient être représentées comme des mascarades où des personnes déguisées en squelette ou affublées de masques qui évoquent des têtes de mort feignent d'appartenir à divers rangs sociaux. Dans la *Farsa* de Diego Sánchez l'évocation de ces masques est présente dans la didascalie

---

<sup>264</sup> Pour J. P. Wickersham Crawford, la première manifestation du thème des *danses macabres* au XVI<sup>e</sup> siècle est la *Farsa de la Muerte* de Diego Sánchez. Il dit à propos de cette pièce : « Among the sixteenth-century survivals of the *Danza de la Muerte*, first to be mentioned is the *Farsa de la Muerte* of Diego Sánchez. The play was written to be performed on Easter, and the date was probably 1536. There are four characters, the shepherd who recites the prologue and who comments upon the action, and an old man, a gallant, and Death. [...] » J. P. Wickersham Crawford, *op. cit.*, p. 55. (Traduction : « Parmi les pièces dont le thème des *Danses macabres* subsiste au XVI<sup>e</sup> siècle, la première que l'on peut mentionner est la *Farsa de la Muerte* de Diego Sánchez. La pièce a été écrite pour être représentée à Pâques, probablement en 1536. Elle compte quatre personnages, le berger qui récite le prologue, un vieillard, un gentilhomme, et la Mort [...] ».) Pourtant, la pièce de Gil Vicente qui rappelle également le thème des *danses macabres* est de 1519, mais bien que Crawford commente également ce drame, il ne le compte pas parmi les pièces où survit au XVI<sup>e</sup> siècle le thème des *danses macabres*.

initiale<sup>265</sup>. En ce qui concerne la *Farsa* de Pedraza, l'allusion possible à un masque de tête de mort est présente à l'intérieur d'une réplique du Berger qui s'adresse à la Mort en ces termes : « ¿Pues cómo, y teniendo tan ruines quijadas, / salís de contino, decís, victoriosa? », (v. 269-270).

Pour montrer la survivance du thème des *danses macabres* au xvi<sup>e</sup> siècle, l'on pourrait encore citer le *Coloquio de la muerte con todas las edades y estados* de Sebastián de Horozco qui a probablement été écrit vers la fin de la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle<sup>266</sup>. Juan de Pedraza reprend donc en 1551 un thème d'origine médiévale qui compte déjà plusieurs précédents littéraires au xvi<sup>e</sup> siècle. La nouveauté sera par conséquent d'adapter ce genre si particulier à la Fête-Dieu.

### 5.16.2 Argument

Il est possible de distinguer deux parties bien distinctes dans cette pièce. Tout d'abord, des représentants des différents états médiévaux, mais qui existent toujours à la Renaissance, vont se succéder pour être emportés par la Mort. Dans l'ordre il s'agit d'un Pape, pour le clergé, d'un Roi et d'une Dame, pour la monarchie et la noblesse, et d'un Berger sot représentant le tiers-état. Ici, la Mort va mettre sur un pied d'égalité les différents personnages, le Pape, en dépit de sa fonction de représentant de Dieu et de sa superbe ne peut échapper à la Mort, non plus que le Roi dont la renommée et les faits d'arme ne lui sont d'aucun secours, ni la Dame, bien plus préoccupée par sa beauté, mais qui malgré l'emprise qu'elle a exercée sur plusieurs hommes ne peut davantage éviter la Mort. Le Berger sot est le seul à ne pas craindre réellement la Mort, il réunit toutes les caractéristiques du manant un peu niais, plutôt préoccupé par le boire et le manger. Il ne semble pas comprendre ce que la Mort est venue faire et interprète mal tous les propos qu'elle lui tient, aussi préfère-t-il vaquer à

---

<sup>265</sup> La didascalie précise : « [...] la Muerte, que se / puede hazer con vna máscara como calauera de / finado, con su aljaua a las espaldas llena de saetas / vn arco en la mano con su harpón ». Voir D. Sánchez de Badajoz, *Recopilación...*, 1968, p. 505.

<sup>266</sup> Voir J. P. Wickersham Crawford, *op. cit.*, p. 55.

ses occupations. Étourdi par l'alcool, il finira même par s'endormir, n'ayant cure de la Mort. Les propos échangés entre le Berger et la Mort constituent une sorte d'intermède comique inséré dans la *Farsa*. Dans une deuxième partie, trois personnages allégoriques, Raison, Entendement et Colère entrent en scène afin d'attirer l'attention du Berger sur le Saint Sacrement et sur la façon de sauver son âme. Dans cette ultime partie, plus didactique, le Sacrement de l'Eucharistie et sa valeur sont expliqués au Berger. L'accent est également mis sur la signification de la Fête-Dieu et sur l'importance de fuir la colère, grave péché, qui peut faire perdre la raison à l'entendement. Après l'explication du Saint Sacrement, la *Farsa* s'achève par un *Laus Deo*.

### 5.16.3 Références bibliques

Comme nous l'avons établi dans la présentation de la pièce, la *Farsa llamada danza de la Muerte* s'inspire essentiellement du thème des danses macabres et des *ars moriendi*. Les références bibliques sont, quant à elles, très peu nombreuses. La première que nous relevons est insérée dans une réplique de la Raison qui met en garde le Berger de la pièce sur le peu de valeur des choses terrestres et des préoccupations du monde :

RAZÓN            [...]  
Por tanto, no fíes, hermano, del mundo,  
ni menos de nada por cuanto él ofrece,  
acá en esta vida do todo perece,  
salvo el servicio del Verbo, jocundo.  
Si en este servicio te ocupas, profundo,  
por Dios despreciando las cosas terrenas,  
yo te aseguro que escapes de penas  
que después a los malos dan en el profundo. (v. 329-336)

Il y a dans tout ce passage une forte résonance d'un passage biblique qui insiste sur le mépris du monde car tout y est périssable. Il s'agit de la première lettre de Jean 2, 15-17 où nous lisons :

No améis al mundo, ni las cosas que están en el mundo. Si alguno ama al mundo, el amor del padre no está en él. Porque todo lo que hay en el mundo [...] no es del

Padre, mas es del mundo. Y el mundo se pasa, y su concupiscencia; mas el que hace la voluntad de Dios, permanece para siempre.

Cette réminiscence biblique dans les propos de la Raison sert directement l'endoctrinement du Berger qui est généralement le personnage de théâtre qui réunit le plus de vices (paresse, glotonnerie, lasciveté, etc.), comme c'est d'ailleurs le cas dans cette pièce.

La deuxième et dernière allusion biblique est présente dans les paroles de l'Entendement, qui, tout en désignant le personnage de la Colère, s'adresse en ces termes au Berger :

ENTENDIMIENTO      *Señalando a la Ira.*  
Ésta de mí (que en toda cabeza  
soy ciertamente, sabrás, habitante)  
es la que hace salir, y aun adelante  
de sí la Razón, con gran fortaleza. (v. 365-368)

L'entendement que chaque homme possède étant le siège de la raison, l'homme peut en venir à perdre la raison par un accès de colère, ce qui est un péché détestable aux yeux de Dieu, puisque la colère empêche de faire preuve de discernement. Ces explications de l'Entendement se font sans doute l'écho des paroles présentes dans le livre des Proverbes 14, 29 : « El que tarde se aira, es grande de entendimiento [...] », ainsi que dans Proverbes 22, 24-25 : « No te intrometas con el iracundo, ni te acompañes con el hombre de enojos; porque no aprendas sus maneras, y tomes lazo para tu alma ». Là aussi, en mettant dans la bouche de son personnage des paroles qui rappellent des passages bibliques, l'auteur s'appuie sur une source qui fait autorité pour donner plus de valeur au contenu doctrinal et aux mises en garde que dispensent les deux personnages allégoriques, Entendement et Raison.

## **5.17 L'*Aucto de la oveja perdida* de Joan Timoneda (1557 et 1569)**

### **5.17.1 Présentation**

L'*Aucto de la oveja perdida* est sans doute la pièce religieuse la plus connue du valencien Joan Timoneda. Était-ce sa pièce favorite ? En tout cas, c'est la seule

qu'il ait fait éditer à deux reprises, une première fois dans un *Ternario Espiritual* de 1558 adressé au prélat Francisco de Navarra, et une seconde fois en 1575, dans un *Ternario Sacramental*, adressé à l'Archevêque Joan de Ribera. Cette pièce, dont la première version compte 877 vers, ainsi que deux prologues, —de respectivement 120 et 90 vers—, et dont la deuxième version compte 881 vers, ainsi que deux prologues —de respectivement 36 et 90 vers—, a été représentée au moins deux fois, en 1557, et deux fois également, entre 1569 et 1575<sup>267</sup>. Il s'agit d'un drame religieux composé pour la Fête-Dieu (voir note 267), tiré d'une parabole biblique (la « parabole de la brebis égarée » contenue dans les Évangiles de Matthieu 18 et de Luc 15), qui attire l'attention des spectateurs plutôt sur la miséricorde exercée par Dieu envers le pécheur pénitent, que sur le

---

<sup>267</sup> L'existence de quatre prologues, deux adressés aux différents archevêques valenciens Francisco de Navarra et Joan de Ribera, et deux adressés au public, tend à prouver qu'en 1557, il y aurait eu une représentation privée et une représentation publique de l'œuvre, et qu'à nouveau, il se serait passé la même chose à l'époque de Ribera, entre 1569 et 1575. Sur cette question, voir ce que nous écrivions dans : Cyril Mérique, « Un mensaje rescrito: los cuatro introitos del *Aucto de la oveja perdida* de Joan Timoneda », *Criticón*, 102 (2008), p. 69-83.

Sur la question des dates de représentation de la pièce, nous savons que dans le *Ternario Espiritual* de 1558, l'auteur écrit dans une lettre qui précède les trois œuvres : « Y lo que más me ha dado esfuerço y ánimo y osadía para que los tres pareciessen ante su benivolencia ha sido el de la oveja perdida por tres causas : la primera, por ser yo oveja y obligada de dalle cuenta en qué gasto mi tiempo; la segunda porque conviene a perlado tan illustre semejante obra ser dirigida; la postrera, por haberla yo representado el día de Corpus Christi ante su illustriss. Señoría el año passado. » (Voir Eduardo Juliá Martínez, *Obras de Juan Timoneda*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1948, t. 2, p. 5). On en conclut logiquement que la *Oveja perdida* fut représentée au moins une fois en 1557 pendant la semaine de l'Octave. Pour ce qui est de la deuxième représentation entre 1569 et 1575, les dates sont motivées par une nouvelle publication de l'œuvre en 1575, et par l'arrivée de Joan de Ribera dans le diocèse valencien en 1569. Indiquons que dans le *Ternario Sacramental* de 1575, Timoneda écrit dans une lettre adressée à l'Archevêque Ribera : « [...] he tenido ánimo, y osadía de dirigirle estos presentes Autos representados delante su affable y benigna presencia el año de mil y quinientos y sessenta y nueve. » (*Ibid.*, p. 117). Nous pensons que, s'il s'agit de la pièce favorite du valencien, comme il le semble l'avouer précédemment, Timoneda l'aura donc fait représenter dès 1569 —comme il le dit dans sa lettre—, peu de temps après l'arrivée de l'archevêque dans la capitale valencienne. Toutefois, la critique diverge sur ces questions (voir Henri Mérimée, *op. cit.*) notamment parce que dans une des œuvres qui figurent dans ce *Ternario Sacramental*, *l'Esglesia Militant*, il y a des références précises à la bataille de Lépante (1571), et à la nuit de la Saint Barthélémy (1572), ce qui contredit évidemment les déclarations de Timoneda dans sa lettre. Mais comme en 1575, Timoneda publie deux *Ternarios*, donc six *auctos* au total, il est possible qu'il ait fait des confusions entre les pièces réellement interprétées en 1569, entre les pièces du premier *Ternario* et celles du second *Ternario*, mais que, pour *l'Aucto de la oveja perdida*, sa pièce favorite, il n'y ait, en revanche, pas de risque d'erreur. Aussi, sommes-nous enclin à croire Timoneda lorsqu'il dit que la pièce a été représentée en 1569.

Saint Sacrement, auquel il est, malgré tout, fait allusion, surtout vers la fin de la pièce (v. 80 *Introito para el pueblo* ; v. 832, v. 835, v. 837, v. 877)<sup>268</sup>.

Signalons qu'il existe d'autres versions de la *Oveja perdida*, dont la critique s'est souvent faite l'écho, mais c'est Jean-Louis Flecniakoska qui est le plus précis sur cette question :

Il existe un manuscrit de *La oveja perdida* portant le même titre mais dont la rédaction est assez différente des imprimés, à la Real Academia de la Historia de Madrid. Quel crédit peut-on accorder à ce document ? Il ne porte aucun nom d'auteur et semble être une copie exécutée par les élèves du collège de la Compagnie de Jésus de Villagarcía. De toute manière, étant donné la date des œuvres qui précèdent et qui suivent cet *auto*, il ne peut être question d'une rédaction directe antérieure à 1558, non plus que d'une copie du *Ternario* de 1575. D'après les comédies hispano-latines du cahier des Jésuites, la pièce en question pourrait être datée entre 1560 et 1570, or Moratín dit, sans ajouter de commentaire : « *Auto de la oveja de Timoneda, 1566* ». fait-il allusion à cet *auto* ? Signalons enfin une copie du Manuscrit Llabrés, le N° 24<sup>269</sup>.

Nous connaissons le goût de Timoneda pour les refontes. Il est donc fort probable que cette pièce n'échappe pas à la logique de la réécriture à partir d'un modèle plus ancien. Ce qui est sûr, c'est que Timoneda, comme le montre Flecniakoska, ne s'est sans doute pas inspiré directement du manuscrit anonyme, trop tardif, pour son édition de la pièce de 1558. Mais, il termine, tout de même, l'épigraphe de cette version de 1558 par les mots suivants : « *De nuevo añadida y mejorada por Juan Timoneda* ». Il laisse donc clairement entendre qu'il existe une version plus ancienne, dont on ne sait si elle est de sa main ou si c'est une

---

<sup>268</sup> La version de la pièce que nous proposons pour notre travail est celle qui figure à la fin de notre thèse (voir Annexe 1). Elle suit l'édition de la pièce de 1575. Nous préférons séparer les *Introitos* et le corps même de la pièce pour ce qui est du comptage des vers. Nous avons, par ailleurs, mis en gras certains passages, et ajouté des notes, pour signaler, entre autres, les différences avec l'édition de 1558.

<sup>269</sup> Jean-Louis Flecniakoska, *op. cit.*, p. 34-35. Pour se rendre compte des différences substantielles entre la pièce du manuscrit de la Real Academia de la Historia et les versions de Timoneda, nous proposons une version complète de cette pièce suivant les notes de González Pedroso et de Juliá Martínez (à la fin de la thèse, voir Annexe 2). Il est, en effet, impossible, à partir des simples notes des deux critiques, de se faire une idée de la pièce dans son ensemble ; ce pourquoi dans un but pratique nous avons « reconstitué » avec ces notes le manuscrit que nous n'avons pas encore consulté. La supériorité des versions de Timoneda sur celle du manuscrit ne fait pas de doute, mais nous reviendrons plus loin sur cette question.

Quant à la version contenue dans le Manuscrit Llabrés, il s'agit visiblement d'une copie de la version de Timoneda de 1558. Ce manuscrit conservé à l'Institut d'Estudis Catalans de Barcelone se trouve à l'intérieur d'une collection de 49 pièces, dont la plupart sont rédigées en dialecte valencien. La copie de ce manuscrit serait, au plus tard, de 1599. Voir à ce sujet : *Ibid.*, p. 25-26.



source anonyme qui lui a servi de modèle, comme c'est le cas de certaines pièces du *Códice de Autos Viejos* qu'il a, en partie, réécrites. Par conséquent, il se peut que le manuscrit conservé à la Academia de la Historia soit tout simplement une copie de la version qui aurait servi à Timoneda, ou alors, une troisième version inspirée elle-même d'une version inconnue ayant également servi de modèle à Timoneda<sup>270</sup>. L'expression « *de nuevo añadida y mejorada por Juan Timoneda* » prendrait alors tout son sens.

L'image de la brebis égarée pour représenter le pécheur qui s'est écarté du troupeau de Dieu est connue dans de nombreux textes ; mais elle est tout particulièrement appréciée dans les pièces religieuses eucharistiques, afin d'attirer l'attention des spectateurs sur la miséricorde de Dieu et sur le thème de la Rédemption, thème indissociable des *autos sacramentales*. Dans l'histoire des drames eucharistiques, c'est dans la *Farsa llamada custodia del Hombre* (1547), de Bartolomé Palau, que l'on trouve, pour la première fois, de façon très développée, l'image de la brebis égarée tirée de la parabole biblique. Peut-être Timoneda s'est-il lui-même inspiré de la longue pièce de l'Aragonais Palau<sup>271</sup>. Après Timoneda, Lope de Vega, lui-même, n'écrira pas moins de deux pièces directement inspirées de la parabole de la brebis égarée, dont l'une porte exactement le même titre que la pièce de Timoneda, mais s'avère quelque peu différente, en dépit de certaines similitudes<sup>272</sup>. Calderón, aussi, ne manquera pas de faire allusion, dans ses pièces, à la célèbre parabole<sup>273</sup>.

---

<sup>270</sup> Dans notre version reconstituée du manuscrit anonyme, nous indiquons, à plusieurs endroits, la supériorité poétique des pièces de Timoneda, ce qui tend à prouver que ce n'est certainement pas l'auteur anonyme qui s'est inspiré directement des pièces de Timoneda, mais bien l'auteur valencien qui a dû s'inspirer d'un modèle identique à celui du manuscrit, ou en tout cas, d'un modèle très proche.

<sup>271</sup> Comme nous l'avons vu précédemment, dans la *Farsa* de Bartolomé Palau, l'Homme pécheur est représenté par un Pèlerin ; mais parallèlement à cette première métaphore, le Berger de la pièce développe le thème de la « brebis égarée » en superposant l'image de la parabole à la figure du Pèlerin (voir les passages suivants : v. 853-910 ; v. 2074-2525 ; v. 3559-3870). La figure de l'Appétit apparaît également dans la pièce de Palau ; elle est, comme chez Timoneda, une mauvaise conseillère qui dévoie l'Homme pécheur, et avec qui le Berger aura maille à partir.

<sup>272</sup> Les deux pièces de Lope de Vega qui s'inspirent de la parabole de « la brebis égarée », sont une églogue sacrée *El pastor lobo, y cabaña celestial* et *El Auto de la Oveja perdida*. Mérimée dit à propos de ces deux pièces de Lope de Vega : « Entre ces œuvres du "Phénix" et celle insérée dans le "*Ternario*" il y a plus et mieux qu'une rencontre fortuite : les personnages sont les mêmes

La pièce de Timoneda ne compte que cinq personnages, dont un seul est réellement allégorique (l'Appétit). Mais les quatre autres représentent plus qu'eux-mêmes : ce sont d'abord Custodio, c'est-à-dire l'ange Gardien qui prend soin du troupeau et qui est à la fois présenté sous les traits d'un ange et d'un Berger ; puis Michel, présenté également sous les traits d'un ange et d'un berger ; puis Christophe Pascal qui représente le Christ vêtu d'un costume de berger ; et enfin Pierre qui symbolise clairement le souverain Pontife. Le pécheur pénitent, représenté par la brebis qui s'égaré, n'est jamais représenté par un personnage dans la pièce, mais il est possible qu'une vraie brebis ait été utilisée pour les besoins de la représentation, au début et à la fin de la pièce.

### 5.17.2 Argument

Après la récitation des prologues, la pièce débute par un chant d'allégresse de l'ange Gardien qui se réjouit de voir ses brebis brouter, lorsque apparaît l'Appétit qui commence à dévoyer l'une des brebis en lui donnant du pain. Voyant que l'Appétit vient lui ravir sa brebis, l'ange Gardien s'approche pour la retenir. Commence alors une discussion entre les deux bergers où tous deux exposent les avantages de leur façon de faire paître le troupeau. Finalement, la brebis suit l'Appétit et disparaît.

C'est alors qu'arrive Michel, un autre berger, pour aider l'ange Gardien à retrouver sa brebis. Pendant qu'ils cherchent de tous côtés, dans tous les enclos interdits, entre en scène le berger Christophe Pascal, qui représente le Christ, pour chercher également la brebis. Ce dernier est rapidement rejoint par Saint Pierre, une figure pontificale, qui en habits de berger, prête main forte au Christ

---

de part et d'autre, et si l'intrigue diffère beaucoup, il n'en est pas moins vrai que l'art savant de Lope a su retrouver parfois les tendres et simples accents de l'*auto* primitif ». Henri Mérimée, *op. cit.*, p. 303.

<sup>273</sup> Le thème de la « brebis égarée » apparaît notamment dans les pièces suivantes de Calderón : *La Iglesia sitiada* : « IGLESIA.- Yo, como madre piadosa / buscaré, aunque perseguida / aquella oveja perdida / que manchó la piel hermosa » ; *El socorro general* : « Si eres oveja perdida / o si eres halcón con celo, / ten el paso, abate el vuelo, / no a dueño pases extraño. / Vuelve, oveja, a mi rebaño », *Santo Rey don Fernando* : « HEBRAÍSMO.- Gracias / os doy, Señor, de que sea / ya en vuestro rebaño yo / aquella perdida oveja / que Vos llevasteis en hombros / al redil de la ley vuestra » ; *El verdadero Dios Pan* : « viendo cuánto la perdida / oveja, hallada te dio / placer » ; etc.

dans sa quête. Commence alors un dialogue très dogmatique entre les deux bergers, où Christophe Pascal, le personnage savant, expose à Pierre les questions dogmatiques liées au pontificat, à la nature du « Bon Pasteur » et à ses obligations envers le troupeau, à la Passion du Christ, aux sacrements et à la miséricorde que doivent manifester les bergers envers la brebis qui s'égaré et se repent. Dans ce passage, Christophe Pascal donne les clés du Royaume et la gibecière pastorale à Pierre, après s'être assuré qu'il a pour lui un amour indéfectible. Il promet aussi de le faire juge à ses côtés au jour du Jugement Dernier.

Michel rejoint alors Christophe Pascal et Pierre, et les trois bergers partent à nouveau à la recherche de la brebis, lorsqu'ils entendent chanter l'ange Gardien auquel ils se joignent. Pendant que les quatre bergers cherchent la brebis, l'un d'eux entend des bêlements, et tous retrouvent la brebis égarée. Comme celle-ci est attachée, et toute maculée de boue, Christophe Pascal demande à Pierre de la laver et de l'oindre d'huile sacrée. Une fois la brebis nettoyée, Christophe Pascal la prend sur ses épaules, et, accompagné des trois bergers, retourne à la bergerie. En signe d'allégresse, il demande aux bergers de se réjouir et commencent alors une danse et un chant qui mettent un terme à la représentation en forme d'apothéose.

### **5.17.3 Références bibliques<sup>274</sup>**

Comme l'indique Joan Timoneda, c'est, bien sûr, la parabole de « la brebis égarée » qui est la base de l'argument de la pièce. Ce texte contenu dans l'Évangile de Luc 15, 1-7 est notamment mis en exergue dans le prologue de la pièce (« *introito para el pueblo* », v. 12), où l'auteur donne le sens de la parabole en expliquant que la brebis représente l'âme pécheresse : « *diremos, porque concuerde, / que la oveja que se pierde / es el alma pecadora* » (v. 28-30). Tout le sens de la parabole, point par point, est alors expliqué aux spectateurs avant même la représentation. L'image du troupeau qui symbolise le peuple de Dieu,

---

<sup>274</sup> Dans la version de la pièce que nous proposons, nous indiquons systématiquement dans les notes en bas de page, les textes bibliques dont s'inspire l'auteur de la pièce.

comme l'image de la brebis pour représenter l'homme pécheur, sont connues depuis longtemps, et figuraient déjà dans l'Ancien Testament où le peuple d'Israël était comparé à un troupeau dont Dieu était le Berger (Nombres 27, 17 ; Isaïe 63, 9-11 ; Psaume 79, 13 ; etc.). Mais le texte de Luc n'est pas le seul qui serve de source dans la pièce. Ainsi, en situant l'action dans un lieu montagneux, Timoneda montre qu'il s'inspire aussi du récit de la parabole contenu dans l'Évangile de Matthieu 18, 12-14, où l'Évangéliste indique que le berger laisse ses 99 brebis sur la montagne pour aller chercher celle qui s'égaré, tandis que le passage de Luc faisait seulement mention d'un désert (Luc 15, 4), un détail qui n'apparaît jamais dans notre pièce. Par contre, c'est bien dans le texte de Luc qu'il est fait mention du berger criophore (Luc 15, 5), une image emblématique reprise à la fin de la pièce lorsque Christophe Pascal prend la brebis sur ses épaules pour la ramener à la bergerie, et demande aux autres bergers de se réjouir (Luc 15, 6). Pareillement, tout ce qui a trait au « Bon Pasteur » (à partir du vers 368) n'est pas directement lié à la parabole de « la brebis égarée » ; il s'agit d'une question que l'on retrouve uniquement dans l'Évangile de Jean 10, 11 et 14<sup>275</sup>. L'argument de notre pièce est donc lui-même tiré de nombreux passages des Évangiles, comme l'annonce Timoneda dans l'épigraphe de la pièce.

Mais les Évangiles sont également convoqués dans la pièce à de nombreuses autres occasions. Ainsi, le passage où Christophe Pascal donne les clés du Royaume à Pierre (v. 513) est une allusion à Matthieu 16, 19-20 ; tout le passage où Jésus demande si Pierre a de l'affection pour lui (v. 501-510) est une réécriture, parfois une citation mot à mot, de Jean 21, 15-19 ; certaines répliques des personnages se font également l'écho de passages bibliques, comme les paroles de Christophe Pascal à Pierre : « de balde lo recibiste / y de balde lo has

---

<sup>275</sup> Jean 10 ne développe pas la « parabole de la brebis égarée », mais la « parabole de l'enclos des brebis ». Toutefois, dans la tradition chrétienne, cette seconde parabole s'est superposée à la première, si bien que l'image du « Bon Pasteur » a fini par représenter le berger qui porte la brebis sur ses épaules. Cette confusion est attestée depuis Tertullien et Origène. Saint Jérôme, un connaisseur de la Bible, pourtant, n'hésite pas à parler de la « parabole du Bon Pasteur » à propos des textes des Évangiles de Matthieu et de Luc. Cet amalgame que fait l'auteur de notre pièce est en fait véhiculé depuis longtemps par la tradition. Voir sur ces questions : Martine Dulaey, « La parabole de la brebis perdue dans l'Église ancienne : de l'exégèse à l'iconographie », *Revue des Études Augustiniennes*, 39 (1993), p. 3-22.

de dar », qui constituent une citation de Matthieu 10, 8 : « de gracia recibisteis, dad de gracia », ou l'allusion au « pain de vie », dans les répliques de Christophe Pascal et de Pierre (v. 534, v. 837), qui rappellent Jean 35, 48. De la même manière, les paroles de Christophe Pascal : « que el físico a ver no va / al que enfermado no ha / sino al que está adolecido » (v. 383-385) sont un emprunt à Matthieu 9, 12 : « Los que están sanos no tienen necesidad de médico, sino los enfermos ». La mise en garde de Christophe Pascal à propos des faux prophètes (v. 586-590) est elle-même tirée de Matthieu 7, 15. Quant aux vers : « como en el pastor hirieron, / desparcióse la majada », ils constituent une référence à Marc 14, 27 : « Heriré al pastor, y serán derramadas la ovejas ». L'allusion à Judas Iscariote, courante dans ce théâtre, ne manque pas non plus dans cette pièce (v. 640 = Matthieu 27, 5). La promesse d'une récompense faite par Christophe Pascal à Pierre (v. 691-695) se trouve aussi dans les Évangiles (Matthieu 19, 27-29). Enfin, certains passages qui évoquent la Passion du Christ sont également directement inspirés des Évangiles, comme l'allusion au sang que transpira le Christ (v. 311), que l'on retrouve dans l'Évangile de Luc 22, 44, ou la métaphore qui fait allusion au moment où un soldat transperça de sa lance le flanc du Christ (v. 462), un épisode tiré de Jean 19, 31-34, lui-même répété aux vers 819-821. Si l'on ajoute à tous ces passages les allusions constantes aux textes de la parabole de « la brebis égarée », l'on s'aperçoit, alors, que la majeure partie des répliques de Christophe Pascal, essentiellement, forment un discours composite tiré des Évangiles. Comme le personnage représente le Christ, l'auteur a sans doute voulu, de cette manière, donner davantage de force à son discours en le faisant s'exprimer comme le Christ des Évangiles. Ainsi, les allusions permanentes aux textes des Évangiles donnent plus d'autorité à ce personnage docte qui se charge de transmettre le contenu dogmatique et théologique de la pièce.

Mais les Évangiles, même s'ils constituent une source de premier choix, ne sont pas l'unique source biblique dont s'est inspiré l'auteur de la pièce. Différents passages de l'Ancien Testament sont également convoqués dans celle-ci. Ils peuvent servir à identifier des personnages, comme l'Appétit, qui se décrit

comme un suppôt de Nébusardan (v. 49, v. 122), ce qui renvoie au passage de 2 Rois 25, 8, qui rappelle que Nébusardan était le garde personnel du roi babylonien Nabuchodonosor, lequel régnait sur une nation païenne en opposition avec la nation d'Israël. Il s'agit, donc, d'un personnage approprié pour symboliser le Diable, dont l'Appétit est le suppôt. Le Diable est associé également à un lieu où souffle le vent du nord, Aquilon (v. 180), ce qui rappelle que dans la Bible le mot désigne un lieu d'où provient le mal (Jérémie 1, 13-14 ; 4, 6 ; etc.). L'Ancien Testament peut également servir à décrire les lieux bucoliques où le troupeau de Dieu pâture (v. 101-105 = Psaume 23, 1-2), ainsi que le lieu où doit se tenir le Jugement Dernier (v. 694 = Joël 3, 12). Quant à l'épisode du péché originel (Genèse 3), il est plusieurs fois rappelé dans la pièce (v. 282-285 ; v. 466-470 ; v. 626-628). Par ailleurs, nous notons, qu'une fois seulement, Christophe Pascal recourt à un verset vétérotestamentaire dans l'une de ses répliques, où il s'exclame à propos de la brebis perdue : « que yo no quiero que mueras / sino que vuelvas y vivas » (v. 309-310), ce qui rappelle un passage d'Ézéchiel 18, 23-32. Mais ce passage de l'Ancien Testament annonce, en quelque sorte, les « paraboles de la miséricorde » données plus tard par le Christ, et qui figurent dans le Nouveau Testament. Par conséquent, il n'est pas étonnant que la seule fois où la figure du Christ dans la pièce fait allusion à ce passage de l'Ancien Testament corresponde également à sa première réplique sur scène. Ensuite, son discours n'est formé que d'allusions à des versets néotestamentaires, tirés des Évangiles principalement.

En dehors des passages des Évangiles, deux autres textes bibliques néotestamentaires seulement semblent inspirer l'auteur, lorsque l'ange Gardien et Michel évoquent la guerre livrée contre Satan. L'ange Gardien rappelle, tout d'abord, que Satan se change en lumière : « porque si el huerco cerquita / se muestra, llotrado en luz » (v. 210-211), ce qui constitue une allusion à la deuxième Épître de Paul aux Corinthiens 11, 14, où l'apôtre met en garde les chrétiens de Corinthe contre le pouvoir de Satan de se changer en ange de lumière afin de les attirer à lui. Quelques vers plus loin, c'est Michel (c'est-à-dire, l'une des figures de Jésus), qui nous remémore la guerre qu'il a livrée contre le

Diable afin de le chasser des cieux (v. 173-185). Cette allusion à Révélation 12, 7-9 est courante dans ce théâtre, car elle sert à montrer que le Diable chassé des cieux se trouve désormais aux alentours de la terre afin de dévoyer les chrétiens.

Enfin, indiquons également, que dans le prologue adressé à l'Archevêque Juan de Ribera, Timoneda ne manque pas, dès la première *quintilla*, de louer le prélat en le comparant, d'abord à un « vase de grande éloquence » (v. 2), une expression attribuée à Paul (Actes 9, 15), qui a prêché la bonne parole aux juifs et aux gentils, et, en le comparant, ensuite, au « bon pasteur » (v. 4 = Jean 10, 11 et 14).

Comme on l'observe, cette pièce, effectivement nourrie de nombreux passages des Évangiles, comme l'annonce l'auteur, et pas seulement de passages relatifs à la parabole de « la brebis égarée », est aussi inspirée d'autres textes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Les nombreuses références bibliques qui parsèment les discours des personnages peuvent indiquer la volonté de l'auteur de faire reposer le contenu théologique de la pièce sur la Bible, une source faisant autorité. De plus, il y a très certainement une motivation catéchétique de la part de l'auteur, car les fidèles sont familiarisés avec les références bibliques de la pièce qui ne manquent pas de rappeler les prêches du curé. De cette manière, la représentation de la pièce intervient, dans le cadre de la Fête-Dieu, comme une extension liturgique. Enfin, comme les principaux personnages s'exprimant dans la pièce sont soit des figures christiques (Michel, Christophe Pascal), soit une entité spirituelle (l'ange Gardien), soit un personnage rappelant l'un des apôtres du Christ (Pierre), il n'est pas étonnant que leurs discours soient très empreints de références bibliques. Ainsi, leurs propos sont en adéquation avec les personnages qu'ils représentent. Il aurait même pu paraître assez irrespectueux que ces personnages, bibliques pour la plupart, s'expriment en ne recourant que modestement aux textes sacrés.

#### **5.17.4 Les trois versions de la *Oveja perdida***

Si on laisse de côté le texte de *la brebis égarée* contenu dans le manuscrit Llabrés (voir note 269), qui ne semble être qu'une copie du texte de Timoneda de l'édition de 1558, il y a donc eu, au XVI<sup>e</sup> siècle, trois versions différentes du même texte, dont deux sont dues à Timoneda lui-même (éditions de 1558 et de 1575).

### Les deux éditions du texte de Timoneda

Entre la version de 1558 et celle de 1575, il est clair que la pièce n'a pas connu une augmentation impressionnante de son nombre de vers, quand bien même Timoneda écrit dans l'épigraphe de l'édition de 1575 : « *y de nuevo añadida por Joan Timoneda* ». Le corps de la pièce passant de 872 à 881 vers, il semble que les neuf vers de plus, correspondant au refrain répété dans la chanson finale et à l'ajout d'une *quintilla* dans le corps de la pièce, justifient le fait que Timoneda en fasse mention dans la partie liminaire de la nouvelle édition de sa pièce. Pourtant, notre auteur va retoucher de nombreuses fois le texte de la nouvelle édition de la pièce, parfois, même, de façon imperceptible. Or, c'est bien sur le terrain de la « retouche » que l'édition de 1575 s'avère intéressante. Comme nous l'établissons dans la version de la pièce que nous proposons, Timoneda va essentiellement corriger un certain nombre d'imperfections qui figuraient dans la première édition de la pièce, sans toutefois, il est vrai, réussir à éliminer complètement les erreurs de la première édition. Ainsi, parmi les modifications entreprises par l'auteur<sup>276</sup>, notons que Timoneda corrige certaines erreurs de grammaire, d'orthographe, voire certaines confusions lexicales (v. 62, « *introito para el pueblo* » ; v. 26, v. 70, v. 86, v. 142, v. 258, v. 276, v. 341, v. 422, v. 455, v. 496, v. 568, v. 573, v. 607, v. 646, v. 705, v. 773, v. 832, v. 847), harmonise le style et l'améliore (v. 6, v. 16, v. 265, v. 363-365, v. 399, v. 417, v. 481, v. 544, v. 738, v. 813), évite certaines répétitions (v. 105, v. 619) ou imprécisions, voire inexactitudes (v. 197, v. 323), traite les concepts théologiques avec plus de

---

<sup>276</sup> Concernant toutes les modifications entre les éditions de la pièce de 1558 et de 1575, voir l'édition proposée en annexe 1.



finesse (v. 218, v. 655, v. 669-670), élimine certains archaïsmes dans des vers directement inspirés des écrits sacrés (v. 301, v. 517, v. 669-670), ou, encore, nuance une critique anticléricale (v. 600). Certaines de ces corrections améliorent, donc, directement le style poétique de tel ou tel passage. D'un point de vue dramatique, Timoneda renforce surtout le caractère apothéotique de la chanson finale, par la double répétition dans deux vers d'un proverbe populaire qui synthétise le sens général de la représentation : « que debaxo del sayal, Pascual / que debaxo del sayal ay ál ».

Certes, on ne pouvait pas moins attendre d'une nouvelle édition de la pièce. Il n'y a sans doute pas une grande différence entre les deux éditions, mais, au moins Timoneda a-t-il suffisamment de respect envers le prélat Juan de Ribera pour lui dédier une œuvre qui soit meilleure que celle qu'il avait adressée à l'un de ses prédécesseurs. Mais c'est la personnalité même du prélat valencien qui justifie, sans doute, plusieurs modifications réalisées par Timoneda. Le prologue, par exemple, qu'il réécrit à l'intention de l'Archevêque Juan de Ribera est totalement nouveau, et si le ton révérencieux qu'il adopte est très conventionnel, Timoneda intensifie tout de même la *laudatio* en multipliant les superlatifs : « Ilustrísimo » (v. 1), « celeberrimo » (v. 3), ainsi que les références bibliques flatteuses : « vaso de gran elocuencia » (v. 2), « buen pastor » (v. 4) ; en recourant également à l'hyperbole : « porque quereros loar / es en el puño encerrar / toda la circunferencia / de los cielos, tierra y mar », ou à une longue prétérition, où tout en louant le prélat, l'auteur déclare que c'est une chose impossible à faire (v. 12-25). Même la métrique change. Alors que Timoneda recourt presque exclusivement à la *quintilla* dans les deux éditions de la pièce, cette nouvelle composition poétique (le prologue adressé à Ribera) est écrite en *sextillas* dont les rimes suivent le modèle *abaaba*. Cette nouvelle strophe construite avec des rimes symétriques donne une sensation d'harmonie, ce qui est en adéquation avec le ton laudatif du prologue.

Mais Juan de Ribera est également un pasteur qui dès son arrivée dans le diocèse valencien (1569) affichera sa volonté de remédier au relâchement du clergé, ou encore de régler la question des morisques en convertissant au

christianisme le plus grand nombre d'infidèles<sup>277</sup>. L'austérité qu'il manifeste d'ailleurs dans sa vie de tous les jours est sans doute très bien reflétée par l'austérité architecturale du bâtiment qu'il fit édifier en l'honneur du Corpus Christi : le Real Colegio de Corpus Christi (Rue Nave, Valencia). Ce « bon pasteur », à n'en pas douter, comme le déclare Timoneda dans le prologue qu'il lui dédie, justifie certainement le fait que l'auteur amende un vers de la pièce trop catégorique et franchement anticléricale. Ainsi le passage de l'édition de 1558 : « pero agora los pastores / mejor saben trasquilar / [...] » (v. 601-602), deviendra-t-il quelques années après : « Sabrás que algunos pastores / mejor saben trasquilar / [...] » (v. 601-602).

La nouvelle version de la pièce offre donc quelques variantes intéressantes qui montrent que, parfois, Timoneda a fait plus que corriger le style de son texte. Même si le travail de « réécriture » reste très modeste entre les deux éditions du texte, on perçoit nettement que la personnalité du nouvel archevêque a sans doute inspiré notre auteur et beaucoup compté au moment de représenter une nouvelle fois cette pièce, et ensuite de la faire éditer.

#### La question du manuscrit anonyme

Si l'on connaît avec assez de certitude les dates auxquelles Timoneda a fait représenter ses deux versions de la pièce (1557 pour la première version et 1569, très certainement, pour la seconde version), il n'en est pas de même pour la version, plus courte, qui figure dans un manuscrit du collège des Jésuites de Villagarcía. Tout d'abord, indiquons que selon la critique, ce manuscrit, que nous considérons anonyme, ne l'est pas forcément. En effet, le texte de *la Oveja perdida* figure dans un *Códice*, qu'on appelle aussi « *Códice* de Villagarcía », dont l'auteur serait le Père Juan Bonifacio, à moins qu'il n'en soit que le copiste, car

---

<sup>277</sup> Nous mentionnons, dans la version de la pièce que nous proposons (voir *infra*, Annexe 1 et 3), l'existence à Valencia (dans les archives du Real Colegio de Corpus Christi), d'un édit de Juan de Ribera, daté de juin 1569, où le prélat traite, entre autres choses, des questions de la bonne conduite du clergé, du respect dû aux choses sacrées ou du respect des fêtes religieuses. L'édit est reproduit en annexe 3.

cette question n'est pas élucidée avec certitude<sup>278</sup>. Ce *Códice* renferme également de nombreuses autres pièces, *comedias*, *tragedias* et *autos*, écrites en latin et en castillan. D'après la critique<sup>279</sup>, les œuvres du *Códice* auraient été compilées entre 1560 et 1575, ce qui rend impossible toute transmission directe du *Códice* vers Timoneda, ce dernier ayant déjà publié entre ces dates une première édition de la pièce (1558). Par ailleurs, le Père Bonifacio, s'il est le copiste ou l'auteur de la version de la *Oveja perdida* du manuscrit, n'a probablement pas pu inspirer directement Timoneda, car c'est seulement en 1557 qu'il intègre la Compagnie de Jésus de Villagarcía<sup>280</sup>. À cette date, Timoneda fait justement représenter sa pièce devant l'Archevêque Francisco de Navarra. Mais Timoneda avoue dans l'épigraphe de son édition de la pièce de 1558 avoir corrigé et augmenté la pièce : veut-il dire que ces corrections sont intervenues entre la représentation de la pièce (1557) et son édition (1558), ou avoue-t-il être le « *refundidor* » d'une pièce antérieure ne lui appartenant pas forcément ? Étant donné les grandes ressemblances entre la pièce de Timoneda et celle du « *Códice* de Villagarcía », les deux versions n'ont pas pu être composées de façon totalement isolée. De plus, dans la version annotée de la pièce du manuscrit que nous proposons, nous montrons, parfois, la supériorité poétique des versions de Timoneda ; ce n'est donc pas non plus l'auteur du Collège des Jésuites qui s'est inspiré directement de Timoneda ; cette éventualité nous semble totalement impossible, tellement certaines erreurs sont grossières dans le manuscrit, alors même que ces erreurs ne figurent pas dans les versions de Timoneda. Il ne reste donc plus qu'une hypothèse : Timoneda se serait inspiré d'un texte antérieur à 1557, connu également du compilateur du « *Códice* de Villagarcía ». À bien y réfléchir, le Père Bonifacio aurait très bien pu composer la pièce avant d'entrer au collège des Jésuites et l'intégrer ensuite dans un

---

<sup>278</sup> Jesús Maire Bobes, « El "Códice de Villagarcía": doctrina, sermón y propaganda », *El teatro en tiempo de Felipe II, Actas de las XXI Jornadas de Teatro Clásico*, Madrid, Universidad de Castilla La Mancha, 1998, p. 163, note 2 : « No es seguro que todas las piezas (du *Códice*) fueran escritas por este autor (Juan Bonifacio) ». Voir aussi Jesús Menéndez Peláez, *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro, Oviedo*, Universidad de Oviedo, 1995, p. 442-443.

<sup>279</sup> Jesús Maire Bobes, *op. cit.*, p. 164.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 163.

répertoire, qui, au sein du collège, a dû essentiellement servir à des fins pédagogiques. Ce dernier point n'est bien sûr qu'une supposition de notre part, mais, en tout cas, penser qu'il existe, ou a existé, une source commune aux versions de Timoneda et à la version du *Códice* de Villagarcía constitue l'hypothèse la plus vraisemblable.

S'il y a de grandes similitudes entre la pièce de Timoneda et celle du manuscrit, il y a aussi de multiples différences, dont nous nous faisons l'écho, pour les plus importantes, dans la version de la pièce que nous proposons.

D'un point de vue dramatique également, la supériorité de la pièce de Timoneda ne fait aucun doute. La chanson qui ouvre et celle qui ferme la pièce, ainsi que la chanson intercalée (elles sont toutes les trois absentes du manuscrit), sont directement liées à l'action des personnages, et renforcent, ainsi, la théâtralité. De plus, la chanson qui met un terme à la représentation, et la mention des danses, dans la pièce de Timoneda, permettent un final apothéotique où le sens spirituel de la pièce est à nouveau rappelé aux spectateurs. L'image finale du berger criophore, qui met particulièrement en relief la miséricorde du Christ et le salut dont bénéficie le pécheur pénitent, est presque anecdotique dans le manuscrit (v. 575-579), alors que Timoneda va beaucoup plus loin en ajoutant toute une partie finale qui renforce l'image du Christ transformé en berger criophore et se réjouissant pour sa brebis perdue et maintenant retrouvée (v. 848-862). Pareillement, tout le passage de la pièce qui constitue un dialogue entre l'ange Gardien et Michel apparaît plus tôt dans la pièce de Timoneda, juste après que la brebis est partie en compagnie de l'Appétit (v. 161-300). Cette même partie, plus courte dans le manuscrit (v. 471-516), n'apparaît qu'après le long dialogue, très dogmatique, entre Pierre et Christophe Pascal. Dans le manuscrit, l'action dramatique est rompue soudainement pour laisser la place à un passage très doctrinal, alors même que l'action des deux bergers, Michel et l'ange Gardien, est directement liée à l'enlèvement de la brebis par l'Appétit, donc à l'action antérieure. Timoneda, prend soin de faire figurer ce passage à la suite de la scène où l'Appétit ravit la brebis, ce qui est plus logique. Par ailleurs, c'est dans ce passage que d'autres

personnages, comme Christophe Pascal, sont identifiés, il est donc normal de ne pas le reléguer dans la dernière partie de la pièce. Enfin, sur un plan dogmatique, Michel étant l'une des figures du Christ avant son incarnation et Christophe Pascal, une figure christique après son incarnation, il nous semble plus efficace de faire d'abord apparaître le personnage de Michel avant celui de Christophe Pascal. Timoneda a visiblement traité avec plus de finesse que l'auteur du manuscrit certains concepts théologiques, en sus de se montrer plus efficace sur un plan dramatique. Ajoutons que le langage des personnages est beaucoup plus chargé d'archaïsmes et d'expressions pastorales dans le texte de Timoneda que dans celui du manuscrit. Par exemple, Timoneda préfère presque systématiquement la forme archaïque du verbe « apascienta » plutôt que la forme savante : « apacienta ». À partir du moment où les personnages, des bergers, s'expriment dans un langage de type « *sayagués* », il semble normal de ne pas alterner artificiellement les formes savantes et archaïques, ce que prend soin de ne pas faire Timoneda. Les seules fois où il corrige les archaïsmes (v. 301, v. 517, v. 669-670), c'est pour ne pas tomber dans l'irrévérence, en faisant parler les personnages de façon trop populaire, alors que, visiblement, ils citent les Saintes Écritures. Les choix de Timoneda s'avèrent donc raisonnés.

Même si la copie du manuscrit du *Códice* est postérieure à la première édition de la pièce faite par Timoneda, il est presque certain que cette version manuscrite a été pensée avant celle de Timoneda. La qualité des versions de Timoneda semble, de toute façon, comme nous venons de le montrer succinctement, supérieure au texte du manuscrit, que ce soit sur un plan dramatique, dogmatique et même poétique.

## **5.18 La *Farsa del sacramento de la fuente de San Juan* du *Códice de Autos Viejos* (avant 1570)**

### **5.18.1 Présentation**

Longue de 584 vers, cette pièce anonyme, numéro LXXI du CAV<sup>281</sup>, est en relation directe avec le thème de l'Eucharistie, comme le révèlent les nombreuses allusions au Saint Sacrement et à la Fête-Dieu elle-même (v. 6-11 ; 16-20 ; 31-35 ; 73-80 ; 85-88 ; 434-436). Bien qu'intitulée *Farsa del sacramento*, il convient d'indiquer que dans l'*incipit*, le personnage présentateur, Saint Jean, qualifie la pièce d'« *auto del Sacramento* » (v. 38). Le terme « *auto* » est d'ailleurs réitéré plusieurs fois dans l'*incipit* et à la fin de la pièce (v. 38 ; 41 ; 51 ; 577), ce qui nous pousse à croire que dans l'esprit de l'auteur anonyme, le terme correspondait à une caractérisation générique bien précise. Le fait d'associer le mot « *auto* » au terme « *sacramento* » (v. 38) met le syntagme « *auto del sacramento* » en concurrence direct avec le titre de la pièce : « *farsa del sacramento* ». Mais étant donné les nombreuses incertitudes sur l'origine des pièces du CAV et sur l'objet même de cette vaste compilation (regroupant 96 pièces), le titre ne nous paraît pas très évocateur, et il est d'ailleurs plus que probable que la majeure partie des titres des pièces ne soient pas ceux originellement choisis par les auteurs eux-mêmes, mais bien plutôt par le compilateur. Pour cette raison, les indications génériques internes à la pièce nous semblent précieuses dans ce cas présent. Le terme « *farsa* » étant totalement exclu dans le corps de la pièce, l'expression « *auto del sacramento* » est à rapprocher de l'expression « *auto sacramental* » qui se généralisera au XVII<sup>e</sup> siècle. Même si l'on ignore le lieu et la date de représentation de cet « *auto* », il est possible d'avancer qu'il a très certainement été représenté en Espagne avant 1570, car cette pièce a vraisemblablement servi de modèle à une refonte de l'auteur valencien Joan Timoneda : *l'Aucto de la Fuente de los siete sacramentos*, joué à Valencia vers 1570.

La pièce met en scène sept personnages : Saint Jean (*San Juan*) tout d'abord, un personnage historico-biblique, présenté comme un berger, mais dont le rôle est celui d'un personnage docte qui a en charge la partie dogmatique de la

---

<sup>281</sup> *Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo xvi*, op. cit., t. III, p. 180-199. Nous suivrons cette édition pour notre étude, mais nous tiendrons compte également des quelques corrections textuelles indiquées par Mercedes de los Reyes Peña dans : M. de los Reyes Peña, op. cit., t. III, p. 1330-1332.

pièce ; une entité spirituelle, l'Ange (*Ángel*), qui confie une mission divine à Saint Jean ; quatre personnages génériques, un Bachelier (*Bachiller*), un Vieil homme (*Viejo*), une jeune Servante nommée Úrsula et un Sacristain (*Sacristán*), qui interviennent à l'intérieur d'un passage comique de la pièce, sauf le Sacristain qui apparaît aussi dans la dernière partie de la pièce en compagnie d'un personnage allégorique, l'Église (*Iglesia*), venue aider Saint Jean dans ses explications théologiques.

Comme nous l'avons signalé plus haut, plusieurs passages de la pièce font référence à la fête même du *Corpus* durant laquelle elle a été représentée. Même si aucun indice ne précise la ville où a eu lieu la représentation, il est au moins possible d'identifier la nature du public, d'après les paroles de Saint Jean s'adressant aux spectateurs : « Pueblo xpiano y bien quisto / en todo lo comarcano » (v. 1-2) ; « pueblo santo y cofradia » (v. 18). D'après ces indications, il apparaît que le public était composé de la population locale, ce qui devait inclure également les habitants des bourgs alentours (« en todo lo comarcano » [v. 2]), mais également des « confréries sacramentelles » qui se chargeaient essentiellement, durant la semaine de l'octave, des processions dans la ville.

Enfin, remarquons que l'*incipit* récité par Saint Jean, ne conserve que peu de points communs avec les *introitos* de Torres Naharro ou avec les prologues du théâtre de Sánchez de Badajoz, ce qui semble une constante pour toutes les pièces du CAV, comme l'avait déjà relevé Léo Rouanet : « plus de rustres, plus de jargon, plus d'équivoques facéties étrangères au sujet »<sup>282</sup>. Le personnage présentateur se contente de mentionner la fête, d'exalter le Saint Sacrement et de réclamer longuement l'attention de son auditoire. Nous verrons du reste que dans la refonte de Timoneda, l'*introito*, bien qu'inspiré en grande partie de cet *incipit*, adopte un ton encore plus grave que ce dernier.

Quoique les dates de composition des pièces du CAV soient inconnues, il est possible de déduire avec assez de certitudes que cette pièce est antérieure à 1570, et peut-être postérieure à l'époque de Torres Naharro et de Sánchez de Badajoz, en sachant qu'à partir de 1547/1548 Sebastián de Horozco ou

---

<sup>282</sup> *Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo xvi, op. cit., t. I, p. XI.*

Bartolomé Palau sont les premiers à recourir à des *incipits* sérieux en rupture avec ceux de leurs prédécesseurs. Avec beaucoup de prudence, l'on peut donc avancer l'hypothèse que cette pièce a été composée entre la fin de la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle et quelques années avant 1570.

### 5.18.2 Argument

Après la récitation d'un *incipit* au ton sérieux, un Ange apparaît à Saint Jean afin de lui transmettre un message divin. Devenant le gardien de la fontaine sacramentelle, Saint Jean doit en empêcher l'accès à tout homme n'ayant pas une foi parfaite. Après avoir transmis son message, l'Ange disparaît laissant Saint Jean seul à côté de la fontaine sacramentelle. C'est alors qu'entre un Bachelier en train de fuir des gens du bourg qui veulent lui donner le titre de docteur ou de licencié. Entre ensuite en scène un vieux Laboureur à la recherche du Bachelier. Lui succède son fils présenté comme un personnage du Sot ; ce dernier vient raconter à son père un grand malheur, mais ne parvient visiblement pas à raconter son histoire, ajoutant même que ce malheur est pire qu'un autre qu'il finit par raconter et qui s'avère une bêtise. Il accuse également Úrsula, une jeune servante, de voler son maître, ce qui provoque une scène conflictuelle entre les deux personnages rustiques. Enfin, renouant avec l'argument initial, le personnage du Sot propose au Bachelier de se mesurer à Saint Jean qui garde la fontaine, afin de savoir qui des deux est le plus savant. S'ensuit un passage de la pièce plus théologique qui prend la forme de questions en cascade et de réponses. Au cours de ce passage, Saint Jean révèle la valeur symbolique de la fontaine, explique quels sont les sept sacrements et montre en quoi le sacrement de l'Eucharistie est le plus important et s'avère supérieur aux autres sacrements. Saint Jean appelle ensuite l'Église, un personnage allégorique, pour renforcer les explications théologiques sur le mystère de l'Eucharistie. Cette dernière, secondée par son Sacristain, le personnage du Sot précédent, insiste également sur l'importance de la foi comme unique moyen d'accéder au mystère de l'Eucharistie. Dans une partie finale de la pièce, Saint Jean réaffirme les idées



de l'Église sur la foi en relation avec le mystère de l'Eucharistie, avant de clore la pièce par un chant exaltant le Saint Sacrement.

### 5.18.3 Sources et références bibliques

La *Farsa del sacramento de la fuente de San Juan* n'est pas une pièce biblique à proprement parler, dans la mesure où l'argument n'est pas inspiré d'un passage biblique précis ; il s'agit plutôt d'une pièce dialogique dont la fonction catéchétique ne fait aucun doute. En effet, en dehors d'un épisode comique, l'épisode plus dogmatique de la pièce fonctionne sur une série de questions et de réponses théologiques où le Bachelier met son savoir en compétition avec celui de Saint Jean, le gardien de la fontaine sacramentelle.

Pour insister sur la valeur du Saint Sacrement, l'auteur a eu recours à diverses images bibliques habituelles dans ce théâtre religieux. Ainsi, le personnage de Saint Jean passe-t-il en revue dans *l'incipit* plusieurs épisodes bibliques qui permettent d'établir une préfiguration du Christ :

S. JUAN      Oy se da el panar de miel  
                  el que Jonatas toco  
                  con su vara, y lo gusto,  
                  y alunbrado quedo del  
                  al tiempo que lo comio.  
                  Y pues que nuestro Mesia  
                  se da en pan de salvaçion,  
                  pueblo santo y cofradia,  
                  no perdais tal devoçion  
                  de festejar este dia.  
                  Mirad con cuento contento  
                  David, gran rrey y monarca,  
                  con alegre pensamiento  
                  bailo delante del arca,  
                  figura del Sacramento.  
                  Pues, quando un rrey a bailado  
                  delante de la figura,  
                  dezí, ¿no es mayor holgura  
                  festejar lo figurado,  
                  qu'es Dios, que las almas cura? (v. 11-30)

L'allusion à Jonathas, fils du roi Saül et fidèle compagnon de David, est tirée du premier livre de Samuel 14, 25-30. Quant à l'allusion à David dansant devant l'arche de l'alliance, elle provient du deuxième livre de Samuel 6, 14-17.

Le personnage de Saint Jean ne se contente pas de mentionner les deux épisodes bibliques ; il établit une comparaison avec les festivités du *Corpus Christi* de manière à expliquer clairement aux spectateurs la valeur symbolique de ces deux allusions. De même que le rayon de miel, aux vertus revigorantes, éclaire l'esprit de Jonathas, le pain eucharistique doit, figurément parlant, avoir des effets vivifiants sur les Chrétiens. La mention de l'arche de l'alliance sert de symbole préfiguratif. L'arche en question, un coffre sacré placé dans le Très-Saint du tabernacle et, par la suite, dans le temple construit par Salomon, servait à rappeler la promesse faite à Abraham que le Christ serait issu de sa postérité. De plus, était déposée à l'intérieur de l'arche une jarre d'or contenant de la manne. Il s'agit donc d'un symbole efficace qui préfigure le Saint Sacrement régulièrement exhibé lors des processions sacramentelles de la Fête-Dieu. Les danses d'allégresse de David devant l'arche de l'alliance font penser aux nombreuses danses qui accompagnaient les processions et qui se faisaient autour du Saint Sacrement. En évoquant cet épisode biblique, le personnage de Saint Jean semble même justifier cette liesse populaire qui accompagnait les processions eucharistiques<sup>283</sup>. Qui plus est, l'auteur introduit ici une manifestation gestuelle dans le prologue de Saint Jean, ce qui s'inscrit bien dans un cadre de représentation dramatique. C'est précisément parce que le prologue est un moment plus verbal que physique que les évocations de la gestuelle à travers les mots suppléent au manque de gestuelle représentée. D'autre part, la

---

<sup>283</sup> L'on peut se demander si cette sorte de justification des danses durant les festivités solennelles de la Fête-Dieu n'est pas à mettre en relation avec les protestations de plus en plus nombreuses au xvi<sup>e</sup> siècle à propos du caractère jugé irrévérencieux des témoignages d'allégresse qui côtoyaient le Saint Sacrement. Rappelons à ce sujet les célèbres critiques adressées par le Docteur Navarrais, Martín de Azpilcueta : « Por ver y mirarlas [les processions de la Fête-Dieu] algunos clérigos dejan el coro, otros el canto, otros rien cantando y riendo cantan, dellos no atienden a lo que dicen, dellos más devotos están en notar quién cómo salió vestido, y quién cómo danza, baila, burla, y dice gracias, que en contemplar en el mismo Santísimo Scaramento que allí se lleva, [...] ». Voir Martín de Azpilcueta, *Comento en romance a manera de repetición latina y scholástica de juristas sobre el capítulo Quando, De consecratione, Dist. Prima*, Coimbra, Imprenta Juan de Barrera, 1545, p. 96-97.

danse de David, en sus d'établir un lien avec les danses de la Fête-Dieu, constitue une authentique transe devant le sacré, qui va donc beaucoup plus loin que les danses festives.

Les références bibliques de *l'incipit* permettent essentiellement d'exalter le Saint Sacrement et d'attirer ainsi l'attention des spectateurs sur la valeur symbolique des danses qui accompagnent les processions. Ces différentes préfigurations vétérotestamentaires (l'arche de l'alliance contenant la manne, le rayon de miel goûté par Jonathas, les danses d'allégresse de David) placées stratégiquement au début de la représentation font de l'Eucharistie le thème principal de la pièce, comme le soulignent également les nombreuses allusions à la présence physique du Saint Sacrement lors de la représentation (v. 84-85 ; 131-135 ; 198 ; 558 ; 578-579).

En dehors des deux allusions bibliques de *l'incipit*, il n'y a guère d'autres références aux Saintes Écritures dans la pièce si ce n'est dans la partie finale. Le personnage de Saint Jean se charge une nouvelle fois d'exalter le Saint Sacrement en évoquant le dernier repas du Christ (Matthieu 26, 26-28). Aussi les vers suivants : « dandose en el pan de vida » (v. 534) et « Pan venido desd'el çielo, / los que comen con buen zelo / nunca mas ambre terna » (v. 580-582), ainsi que les propos de Saint Jean sur l'importance de la foi : « Mundo, la fee sola es llave / de lo que se ve y no se ve; / el que sabe y quien no sabe / abraçese con la fee » (v. 573-576), se font-ils l'écho des paroles de l'Évangile de Jean 6, 35 : « Jesús les dijo: Yo soy el pan de vida. Al que viene a mí, de ninguna manera le dará hambre, y al que ejerce fe en mí no le dará sed nunca ». En présentant l'Eucharistie comme un don de Dieu auquel le chrétien peut avoir accès par la foi seulement, le personnage de Saint Jean fait du Mystère de l'Eucharistie le *mysterium fidei* par excellence, tel qu'il sera systématiquement présenté dans les *autos sacramentales* du XVII<sup>e</sup> siècle.

L'exaltation de l'Eucharistie à la fin de la pièce, qui reprend celle de *l'incipit*, permet d'achever la représentation en forme d'apothéose, en attirant une nouvelle fois l'attention des spectateurs sur le thème principal de celle-ci, et en y

insérant la question de la foi qui deviendra la préoccupation centrale des *autos sacramentales*.

## 5.19 L'*Aucto de la Fuente de los siete sacramentos* de Joan Timoneda (1570 ?)

### 5.19.1 Présentation

Publiée dans le second *Ternario Sacramental* de l'auteur valencien Joan Timoneda, cette pièce qui compte 560 vers a été composée pour la Fête-Dieu de la capitale levantine de 1570, comme le laisse entendre l'épître dédicatoire du *Ternario* destinée à l'Archevêque Juan de Ribera :

Con el spiritual, y entrañable amor y sobrado desseo que V. S. Illustrísima ha mostrado en el año de setenta en honrar y festejar el sanctísimo sacramento de la sancta comunión, [...] y a mí, como el más mínimo d' todos, con mi poco saber pareciesse delante su tan piadosa y amigable presencia con diversos Auctos, especialmente con el de la Fuente Sacramental: [...] <sup>284</sup>.

Comme l'a mis en évidence González Pedroso, cette pièce de Timoneda est une refonte de la *Farsa LXXI* du *Códice de Autos Viejos* <sup>285</sup>. L'auteur qualifie cet *aucto*, dans l'épigraphe, de « mejorado » <sup>286</sup>, ce qui sous-entend déjà qu'il existe un modèle plus ancien, même si rien n'est révélé sur la source exacte ni sur l'auteur de ce modèle. Un seul coup d'œil aux deux pièces cependant (celle de Timoneda et celle du *Códice*) permet d'affirmer que la *Farsa* est très certainement antérieure à l'*Aucto* représenté à Valencia ; aussi tenterons-nous de mettre en évidence les transformations textuelles et théâtrales opérées entre les deux pièces. Il est également intéressant de relever dans l'épigraphe la mention d'une récompense que l'auteur a remportée pour cette pièce

---

<sup>284</sup> Eduardo Juliá Martínez (éd.), *Joan Timoneda. Obras completas*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1948, t. 2, p. 167.

<sup>285</sup> E. González Pedroso (éd.), *op. cit.*, p. 95. « No hay documento que determine del propio modo el año a que pertenece la farsa de la *Fuente de San Juan*, cuyo íntimo parentesco con el auto de Timoneda advertirán a la primera ojeada nuestros lectores ».

<sup>286</sup> E. Juliá Martínez (éd.), *op. cit.*, t. II, p. 169. Pour l'étude de l'*Aucto* de Timoneda, nous citerons le texte de l'édition de Juliá Martínez, p. 171-188.

théâtrale : « y llevó la joya de cuatro varas de terciopelo carmesin »<sup>287</sup>. Cette indication a poussé Eduardo González Pedroso à s'interroger sur la paternité de la *Farsa* du CAV en ces termes : « Mas si no era enteramente original aquella obra [l'*aucto* de Timoneda], ¿cómo "llevó la joya de cuatro varas de terciopelo carmesin"?—Con entera justicia, a nuestro modo de ver »<sup>288</sup>. Le chercheur espagnol a donc conclu, un peu vite, que cela pourrait être l'indice que la *Farsa* du CAV, de toute façon antérieure, est peut-être aussi de la main de l'auteur valencien. Comme nous le verrons plus loin, certaines modifications textuelles sont si profondes et radicales que l'esprit avec lequel furent rédigées ces deux pièces ne peut être en aucun cas le même, ce qui exclut presque la possibilité d'attribuer la pièce du CAV à Timoneda. Par ailleurs, si l'auteur s'est inspiré d'un modèle ancien dont il n'était pas l'auteur, il n'en était pas là à son coup d'essai, tant et si bien que Léo Rouanet l'a qualifié du « père et le plus convaincu des *refundidores* »<sup>289</sup>. À une époque où la notion de propriété intellectuelle n'existait presque pas et où il n'était pas rare de copier et de « ravauder » des textes anciens, surtout dans le domaine du théâtre religieux, il ne serait pas étonnant que Timoneda eût remporté un prix avec une pièce qui n'était pas totalement de sa main. Ce que révèle ou confirme surtout la mention de ce prix, c'est l'existence de concours de poésie et de théâtre religieux à Valencia. Selon Vicente González, spécialiste de Juan de Ribera (archevêque à Valencia entre 1569 et 1611) :

A imitación del célebre librero [Joan Timoneda] vemos concurrir a estos certámenes de la poesía a otros ingenios valencianos, que solían también fuera de ellos emplear su numen haciendo muy devotos versos a Jesús Sacramentado. Así, el noble don Girón de Rebolledo, autor del «Ochavario sacramental en alabanza de ... la Eucaristía, por contemplación del Ilustrísimo y Reverendísimo Monseñor D. Juan de Ribera Patriarca... en su fiesta del año 1571», impreso en Valencia en 1572<sup>290</sup>.

---

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>288</sup> E. González Pedroso (éd.), *op. cit.*, p. 90.

<sup>289</sup> Léo Rouanet (éd.), *Colección...*, t. IV, p. 323.

<sup>290</sup> Vicente González, *La personalidad del Beato Juan de Ribera*, Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 1948, p. 178-179.

Il est possible que l'Archevêque Ribera, fondateur du *Colegio de Corpus Christi* et personnalité religieuse très influente à Valencia à cette époque, ait encouragé lui-même ces concours d'« *autos sacramentales*<sup>291</sup> » et de poésie eucharistique afin de donner à la Fête-Dieu un nouvel éclat plus en accord avec l'époque tridentine. Il faudra s'interroger sur cette éventualité afin de voir dans quelle mesure le ton et le contenu de l'*Aucto de la Fuente de los Siete Sacramentos* marquent une nouvelle étape dans l'évolution de l'*auto sacramental* au xvi<sup>e</sup> siècle, par rapport à la *Farsa* du CAV notamment.

Si l'on sait avec assez de certitude que l'*Aucto de la Fuente de los Siete Sacramentos* a été représenté à Valencia autour de 1570, il est intéressant de s'interroger aussi sur le lieu exact de la représentation théâtrale. L'on sait en effet que la ville de Valencia était habituée à célébrer la Fête-Dieu en grande pompe et qu'il existe des traces de représentations théâtrales et pseudo-théâtrales relatives à cette fête qui remontent au moins au xv<sup>e</sup> siècle<sup>292</sup>. Si

---

<sup>291</sup> Dans l'Épître dédicatoire du second *Ternario sacramental*, Joan Timoneda fait mention de différents poètes se succédant face à l'archevêque lors de La Fête-Dieu : « *poetas con heroycos versos le sirviesen* », ce qui tend à confirmer l'existence d'éventuels concours de poésie eucharistique. Voir J. Timoneda, *op. cit.*, p. 167. Quant à la production théâtrale destinée aux fêtes du *Corpus* de Valencia, même s'il ne subsiste aujourd'hui que très peu de pièces, l'on peut ajouter aux œuvres de Timoneda l'*Auto de Caïn y Abel*, núm XLI du CAV, écrit par le Maître Jaime Ferruz (seule pièce du CAV qui n'est pas anonyme).

<sup>292</sup> Selon Henri Mérimée, des archives datant de 1373 font mention pour la première fois de l'utilisation d'*entramesos* à Valencia durant la Fête-Dieu. Il ne s'agissait pas encore de représentations théâtrales à proprement parler, mais de décors et de statues représentant des scènes bibliques que l'on portait sur des plateformes lors des processions du *Corpus*. Dès 1400-1404, les statues ont été peu à peu remplacées par des hommes déguisés et par des chanteurs qui psalmodiaient les textes sacrés. Vers 1425, il semble que la procession s'arrêtait en différents endroits de la ville (la Plaza de la Seu, la calle de las Cortes et le Mercado) pour procéder à des représentations théâtrales ou pseudo-théâtrales. L'utilisation de plateformes montées sur des chars va se multiplier au début de xvi<sup>e</sup> siècle. L'on compte ainsi lors du *Corpus* de 1512 pas moins de douze chars représentant différents passages bibliques. S'agissait-il plutôt de retables vivants que de vraies représentations ? Cela reste fort probable, car le terme *representacio* en valencien, visiblement fort employé dans les archives, sert tout à la fois pour désigner un retable vivant et un drame normalement construit. Seule certitude, le goût valencien pour la représentation de *Mystères*, dont trois ont survécu (les *Mystères* de *San Cristóbal*, d'*Adán y Eva* et du *Rey Herodes*) jusqu'à aujourd'hui. Au xvi<sup>e</sup> siècle, ces trois *Mystères* étaient régulièrement joués à Valencia lors du *Corpus* et leur forme théâtrale et artistique date vraisemblablement de la première moitié de ce siècle. Lorsque Timoneda met en scène ses premiers *auctos*, peut-être inspirés de pièces jouées en Castille, il existe donc à Valencia une forte tradition théâtrale liée à la Fête-Dieu, bien que différente de celle observée en d'autres endroits de la Péninsule. Notons qu'aujourd'hui encore certains de ces mystères sont toujours représentés lors de la Fête-Dieu de Valencia. Pour les festivités du *Corpus Christi* de 2008, le *Misterio de Adán y Eva* a été mis en scène par Manuel Farriol. D'autres sont même écrits spécialement pour l'occasion, comme le *Misterio de San Rafael*

l'habitude de représenter des pièces religieuses en différents endroits de la ville est très antérieure à la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, cette pièce, selon Mérimée, aurait été représentée devant l'archevêque à l'intérieur de la cathédrale<sup>293</sup>. L'on connaît les réticences de l'époque et les critiques constamment adressées depuis la fin du Moyen Âge aux pièces religieuses jouées à l'intérieur des églises, ce qui avait poussé les représentations théâtrales à l'extérieur, dans les rues de la ville. Étant donné la religiosité de l'Archevêque Ribera, l'idée de représenter une pièce religieuse à l'intérieur de la cathédrale aurait *a priori* de quoi surprendre en pleine époque tridentine. Mais, de l'avis de Mérimée :

Du jour où les mystères indigènes avaient été représentés en plein air, sur la place publique, du haut d'une scène mobile, ils avaient échappé de plus en plus à la tutelle ecclésiastique. Il s'agissait maintenant de par la volonté d'un archevêque qui ne transigeait point, de remettre aux mains de l'autorité cléricale ce qui n'aurait jamais dû lui échapper<sup>294</sup>.

Timoneda prévient lui-même dans l'*introito* de la pièce :

Pues sé que no es menester  
convidar aquí a reir,  
sino contemplar saber  
como Dios se da a comer  
para su gloria subir. (v. 26-30)

Le ton grave et sérieux adopté par l'auteur dans les premiers vers de la pièce a très certainement légitimé une représentation théâtrale à l'intérieur de la cathédrale, ce qui aurait sans doute été impossible avec une pièce comme la *Fuente de San Juan* du CAV, le ton comique et léger de cette dernière n'étant vraisemblablement pas du goût de l'Archevêque Juan de Ribera.

Un autre indice pourrait corroborer l'idée que la pièce de Timoneda a pu être représentée au sein de l'église. Il existait en effet dans la cathédrale de Valencia un mécanisme ingénieux appelé *araceli*, une sorte de piédestal mobile ou plateforme qui se séparait de la coupole et pouvait descendre et monter à la

---

y *Tobías* représenté lors du *Corpus* de 2006 et écrit par Donís Martín Albizúa. À propos de l'histoire du théâtre religieux à Valencia et des dates mentionnées précédemment, voir Henri Mérimée, *op. cit.*, p. 3-57.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 220.

façon d'un ascenseur. Ce système ingénieux, utilisé depuis le xv<sup>e</sup> siècle au moins, servait à faire apparaître initialement une statue de la Vierge avec l'enfant Jésus le jour de la Nativité, mais aussi lors de représentations mariales ou relatives à la Pentecôte<sup>295</sup>. Cette machinerie aurait pu être utilisée également lors de la représentation de *l'Auto de Caín y Abel*, une pièce contemporaine de la *Fuente de los Siete Sacramentos*, composée à Valencia par Jaime Ferruz, un proche de Juan de Ribera<sup>296</sup>. Dans cette dernière pièce, il est clairement question de l'apparition de Dieu le Père et, toujours selon Mérimée, l'intérieur de la cathédrale de Valencia aurait été le lieu scénique idéal pour cette représentation, du fait notamment du mécanisme ingénieux présent dans la cathédrale<sup>297</sup>. Or, comme nous l'indiquions déjà avec la pièce du CAV, la structuration de l'espace dramatique permet d'envisager une représentation d'un espace supérieur pour procéder à l'apparition et à la disparition de l'Ange. D'ailleurs, dans la pièce de Timoneda les paroles de l'Ange sont plus précises à ce sujet que dans la pièce du CAV. En effet, les vers « Voyme, pastor esçelente, / al palacio divinal » (v. 131-132, CAV) deviennent sous la plume du valencien : « Queda en paz, que yo me vó / al cielo que es mi morada » (v. 116-117). L'auteur valencien n'a-t-il pas pu reformuler les vers en désignant sans ambiguïté le ciel, sachant qu'à l'intérieur de la cathédrale de sa ville il était aisé d'utiliser *l'araceli* pour faire disparaître l'Ange sous la coupole ? Il ne s'agit là que d'une hypothèse qui irait dans le même sens que ce qu'avancait Mérimée sur le lieu éventuel de représentation de *l'Aucto de la Fuente de los siete sacramentos*.

L'auditoire de *l'Aucto* de Timoneda est quelque peu différent de celui de la *Farsa*. Dans cette dernière, il était uniquement fait mention, dans *l'incipit*, du peuple assistant à la représentation (« Pueblo xtiano y bien quisto / en todo lo comarcano » [v. 1-2] ; « pueblo santo y cofradia » [v. 18]). Dans *l'aucto*, Timoneda prend soin de s'adresser, dans *l'introito*, aux représentants ecclésiastiques présents, parmi lesquels se trouvait assurément l'Archevêque

---

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 6-8.

<sup>296</sup> Voir plus loin ce que nous indiquons en présentation de *l'Auto de Caín y Abel* du valencien Jaime Ferruz.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 231.



Ribera : « Cristianíssimo collegio / Junto por gracia divina, / a donde el saber se afina » [v. 1-3]. Et même si les salutations conventionnelles au peuple ne manquent pas dans la pièce de Timoneda (« Pueblo Christiano, bien quisto / en todo lo comarcano » [v. 41-42]), elles sont reléguées plus loin dans le prologue et sont à la charge de Saint Jean qui joue le rôle d'un personnage présentateur, alors que les premières salutations sont adressées par l'auteur lui-même, Joan Timoneda, qui se charge de la récitation de l'*introito* et assume ainsi la fonction d'une instance extra-diégétique à la pièce. Saint Jean, du reste, n'oublie pas de faire allusion aux représentants ecclésiastiques. Ainsi le vers « pueblo sancto y clerezía » (v. 58) remplace-t-il les termes « pueblo santo y cofradia » de la *Farsa* du CAV. L'auditoire de la pièce de Timoneda est donc double, le peuple d'un côté, et les autorités religieuses d'un autre. Qui plus est, en supprimant le terme « cofradia », il n'est plus question des confréries sacramentelles qui ont en charge les processions de la Fête-Dieu.

Notons en dernier lieu que dans la pièce, l'un des personnages, nommé Entendement, désigne le Saint Sacrement déposé sur l'autel, ce qui confirmerait que l'auteur savait que sa pièce était destinée à être représentée devant l'archevêque au sein de la cathédrale :

ENTENDIMIENTO	Digo que no hay que dudar sino creer firmemente, y con la fée confessar que está allí Dios realmente puesto encima del altar. (v. 471-476)
---------------	--

L'*Aucto* de Timoneda ne compte que quatre personnages : un personnage historico-biblique (Saint Jean [*San Juan*]), une entité spirituelle (l'Ange [*Ángel*]), et deux personnages allégoriques (Sérénité [*Sosiego*] qui apparaît sous les traits d'un vieil homme et Entendement [*Entendimiento*], sous les traits d'un gentilhomme). Ces deux personnages allégoriques renforcent le caractère doctrinal de la pièce en interrogeant Saint Jean sur la fontaine sacramentelle et sur le mystère de l'Eucharistie.

### 5.19.2 Argument

Les quarante premiers vers de la pièce forment un *introito* récité par l'auteur lui-même. Après des salutations respectueuses aux autorités ecclésiastiques, Timoneda expose un argument bref de la pièce suivi d'une dernière partie où il prévient du ton sérieux de la représentation. Apparaît ensuite le premier personnage, Saint Jean, qui assume essentiellement le rôle d'un personnage présentateur. C'est une sorte de deuxième *incipit* qui fait immédiatement suite au premier. Après des salutations au peuple, Saint Jean attire l'attention des spectateurs sur le Saint Sacrement, se présente et fait référence à la fontaine sacramentelle dont il barre l'accès. S'ensuit l'apparition de l'Ange venu lui confier une mission divine : prendre garde que personne ne s'approche de la fontaine sans faire preuve auparavant de la foi nécessaire pour être autorisé à en boire l'eau sacrée. Après la disparition de l'Ange, deux nouveaux personnages entrent en scène. Ce sont Sérénité et Entendement, sous les traits respectivement d'un vieillard et d'un gentilhomme. Tous deux discutent à propos du Saint Sacrement lorsqu'ils aperçoivent la fontaine et Saint Jean, et décident de s'en approcher. Après que tous les personnages se sont présentés, la partie doctrinale de la pièce commence. Sérénité et Entendement interrogent alors Saint Jean sur de nombreuses questions théologiques : la signification de la fontaine, la valeur des sept sacrements, la raison de la supériorité de celui de l'Eucharistie, la façon d'en bénéficier, le dernier repas du Christ, et l'importance de la foi. Sérénité déclame ensuite cinq vers et demande à Saint Jean d'en faire une glose. La glose porte sur la signification de l'hostie et consiste en une sorte de métaphore filée identique à celle bien connue du « grain de blé ». Réaffirmant ensuite la nécessité de la foi, Saint Jean invite les deux personnages allégoriques à s'abreuver à la fontaine, ce qui déclenche l'énumération de divers épisodes vétérotestamentaires qui préfigurent le Christ. S'ensuit aussitôt une glorification de l'Eucharistie faite par les trois personnages tour à tour. Après cette forme d'apothéose, Saint Jean rappelle la récompense qui attend celui qui bénéficie du Saint Sacrement et annonce une musique qui mettra un terme à la pièce. Les dix derniers vers

constituent ainsi un *Villancico* qui glorifie à nouveau l'Eucharistie, puis la représentation se conclut sur le *Laus Deo*.

### 5.19.3 Références bibliques

Les références bibliques nombreuses dans cette pièce de Timoneda confirment en premier lieu la volonté catéchétique de l'auteur. Pour cette raison, l'on retrouve, comme dans la *Farsa*, au début de la pièce, les allusions à Jonathas et à David (v. 51-55 / v. 61-65) qui renvoient à deux passages des Saintes Écritures (1 Samuel 14, 24-30 / 2 Samuel 6, 14). Cette première lecture typologique qui permet d'emblée d'établir une préfiguration entre le miel, la manne sacrée et le pain eucharistique est amplifiée vers la fin de la pièce, ce qui est nouveau par rapport à la *Farsa*. Entre les vers 486 et 515, les personnages de la pièce vont tour à tour citer un épisode biblique à la valeur préfigurative. Se succèdent ainsi les épisodes de la manne dans le désert (v. 486-491 = Exode 16, 13-21 ; Jean 6, 48-51), de la Pâques juive des Israélites captifs en Egypte préfigurant le dernier repas du Christ (v. 491-495 = Exode 12), du ravitaillement miraculeux du prophète Élie (v. 496-500 = 1 Rois 19, 5-8), du banquet du roi Assuérus préfigurant le banquet eucharistique (v. 501-505 = Esther 1, 1-9), des rayons de miel trouvés par Sanson dans la bouche d'un lion qu'il avait tué (v. 506-510 = Juges 14, 5-20), et du pain que Sara a donné à trois anges (v. 511-516 = Genèse 18, 6-8). Cette amplification vers la fin de la pièce permet d'insister sur le rôle préfiguratif des épisodes vétérotestamentaires et d'attirer l'attention des spectateurs sur le Sacrement de l'Eucharistie. Ainsi, cette succession d'épisodes bibliques débouche-t-elle sur une glorification du pain eucharistique qui s'étend sur une vingtaine de vers :

SOSIEGO	¡Oh <b>pan que del cielo</b> <sup>298</sup> vino!
ENTENDIMIENTO	Pan eterno, y pan loable.
S. JOAN	Pan vivo, pan saludable.
SOSIEGO	Pan vivífico, y divino.
ENTENDIMIENTO	Pan de vida perdurable.

---

<sup>298</sup> C'est nous qui soulignons.

S. JOAN	Pan donde Christo se espacia,
SOSIEGO	pan que nos da luz de vida.
ENTENDIMIENTO	Pan de Angélica comida.
S. JOAN	Pan que conserva la gracia.
SOSIEGO	Pan que conserva la perdida.
ENTENDIMIENTO	Pan muy caro, y muy barato.
S. JOAN	Pan que harta, y da desseo.
SOSIEGO	Pan que ya no es lo que veo.
ENTENDIMIENTO	<b>Pan de aquel celestial trato.</b>
S. JOAN	Pan en quien espero y creo.
SOSIEGO	Pan de divino contento.
ENTENDIMIENTO	Pan que hambre nos destierra.
S. JOAN	Pan que dio paz a la guerra.
SOSIEGO	Pan de sin medida y cuento.
ENTENDIMIENTO	<b>Pan de los cielos</b> y tierra. (v. 516-535)

Dans ce long panégyrique qui porte sur la Sainte Eucharistie, ce sont trois personnages qui s'expriment tour à tour comme pour renforcer le caractère trinitaire de Dieu présent dans le pain eucharistique. De plus, cette longue glorification de l'Eucharistie renvoie à plusieurs passages bibliques tirés du Nouveau Testament. Aussi, le « pan de vida » loué au vers 520 renvoie-t-il à l'Évangile de Jean 6, 35 : « Y Jesús les dijo: yo soy el **pan de vida**: el que a mí viene, nunca tendrá hambre; y el que en mí cree, no tendrá sed jamás ». De ce même verset est tirée l'idée que le pain eucharistique rassasie celui qui en prend : « Pan que harta » (v. 527). De la même manière, les allusions récurrentes au « pain del cielo » (v. 516 / v. 529 / v. 535) renvoient à l'Évangile de Jean 6, 31-32 : « Nuestros padres comieron el maná en el desierto, como está escrito: **Pan del cielo** les dio a comer. Y Jesús les dijo: de cierto, de cierto os digo: no os dio Moisés **pan del cielo** mas mi padre os da el verdadero **pan del cielo** ». La triple évocation du « pan del cielo » dans le passage biblique cité précédemment est également présente dans l'*Aucto* de Timoneda (à l'intérieur de trois vers placés au début, vers le milieu et à la fin de cette glorification du pain eucharistique). Au-delà du caractère trinitaire de Dieu auquel renvoie la triple évocation, il faut noter que le passage biblique dont s'inspire l'auteur est l'Évangile de Saint Jean, ce qui renvoie non seulement à l'un des personnages de la pièce, mais aussi et

surtout à une figure apostolique du Nouveau Testament<sup>299</sup>. De fait, cette glorification empreinte de réminiscences du Nouveau Testament fait suite à la succession des personnages vétérotestamentaires (v. 486-515), comme pour signifier le lien entre le caractère préfiguratif des passages de l’Ancien Testament et leur accomplissement dans le Nouveau Testament. Lorsque au vers 526 Sérénité évoque un « pan muy caro, y muy barato », il n’est pas difficile d’élucider le sens de ces paroles. Si ce pain est cher, c’est parce que son prix équivalait à la vie du Christ, mais en même temps ce vers se fait l’écho des paroles de l’apôtre Jean, le rédacteur du livre de la Révélation : « [...] Y el que tiene sed, venga; y el que quiere, tome del agua de la vida **de balde** » (Révélation 22, 17b). Et l’Évangile de Saint Jean d’ajouter : « Mas el que bebiere del agua que yo le daré, para siempre no tendrá sed; mas el agua que yo le daré, será en él una fuente de agua para vida eterna » (Jean 4, 14). Ce don qui doit être reçu gratuitement est donc symbolisé par une « eau de vie » identique à celle qui jaillit de la fontaine sacramentelle de l’*Aucto* que l’Ange propose aux deux personnages allégoriques, Sérénité et Entendement : « Ilegá y bebed de la fuente » (v. 477). Cette « eau de vie » qui étanche la soif de ceux qui en prennent est également symbolisée dans l’*aucto* par le pain eucharistique donné gratuitement et qui rassasie ceux qui en mangent. Comme nous l’observons donc, le recours diffus à de nombreux textes bibliques permet de renforcer, d’une part, l’aspect catéchétique de la pièce, et s’avère, d’autre part, en parfaite adéquation avec le contenu dogmatique de la représentation qui attire l’attention des spectateurs sur la valeur du mystère de l’Eucharistie et sur la supériorité du Nouveau Testament. Notons enfin que le dogme chrétien de l’Eucharistie tel qu’il fut exprimé par l’un des Pères de l’Église au XIII<sup>e</sup> siècle, Saint Thomas, est en quelque sorte convoqué dans ce passage à travers l’expression

---

<sup>299</sup> Le personnage historique de Saint Jean n’est pas seulement utile parce qu’il s’agit d’une figure du Nouveau Testament, qui permet en quelque sorte de justifier toutes ces références bibliques à des livres écrits par lui. C’est aussi, rappelons-le, l’apôtre bien aimé du Christ, celui qui est couché sur son sein lors de la Cène. D’ailleurs, dans les deux pièces théâtrales (la *Farsa* du CAV et l’*Aucto* de Timoneda), il est reconnu par l’Ange en cette qualité : « Tal os hizo, y tal soys vos, / que podistes ser llamado / aquel discípulo amado / a quien tanto quiso Dios / que siempre os tuvo a su lado » (v. 91-95), ce qui renvoie à Jean 13, 23-26 et à Jean 21, 20-24.

« Pan de Angélica comida » (v. 523). En effet, dans un hymne de la liturgie sacramentelle en latin du Docteur de l'Eucharistie, les fidèles sont invités à louer le « pain des anges » (*panis angelorum*), devant lequel ils s'agenouillent.

Mais pour Saint Thomas, la compréhension du mystère de l'Eucharistie ne passait que par une foi inébranlable, au point que ce mystère deviendra le *mysterium fidei* par excellence. Contrairement à la *Farsa* du CAV où la question de foi n'est réellement abordée que vers la fin de la pièce, elle est, dans la pièce réécrite, la pierre angulaire de la représentation. Aussi les vers de la *Farsa* (« Mundo, la fee sola es llave / de lo que se ve y no ve » [v. 573-574]), qui mettent presque un terme à la représentation, sont-ils placés plus tôt dans la pièce de Timoneda : « La fée, hermano, sola es llave / de aquello que no se ve » (v. 341-342). Ces paroles qui se font l'écho du livre d'Hébreux 11, 1 sont d'ailleurs, sous la plume de Timoneda, plus proches du texte biblique et du dogme chrétien que ne l'était le texte de la *Farsa*, la foi étant ce qui permet de pallier la déficience des sens, et en particulier du sens le plus trompeur, celui de la vue. La pièce réécrite par Timoneda insiste pour cette raison sur ce qui permet d'accéder à la compréhension de ce qui ne se voit pas, comme le faisait le texte biblique : « Es pues la fe la sustancia de las cosas que se esperan, la demostración de las cosas que no se ven » (Héb. 11, 1). Les allusions à cet élément principal lié au mystère de l'Eucharistie sont donc multipliées d'un bout à l'autre de la pièce (« de la fée sancta y benigna » [v. 5] ; « si no es con pura fée » [v. 110] ; « do el sin obras y sin fée » [v. 129] ; « y le discanta la fée » [v. 194] ; « Pues todos siete son fée » [v. 246] ; « y muy catholica fée » [v. 269] ; « y quede viva la fée » [v. 335] ; « la fée, hermano, sola es llave » [v. 341] ; « abrácese con la fée » [v. 346] ; « los misterios de la fée » [v. 385] ; « y pues por la fée ha de ser » [v. 416] ; « y con la fée confessar » [v. 468] ; « amigos con fée, y aliento » [v. 483]). La majorité de ces allusions sont renfermées dans les discours de Saint Jean qui insiste sur l'importance de la foi. Le souci de traiter les questions théologiques en accord avec les dogmes chrétiens transparaît également dans les vers suivants : « do el sin obras y sin fée / se podrá volver sediento » (v. 129-130). En associant les œuvres à la foi, l'auteur se fait l'écho de

l'esprit contre-réformiste environnant, marquant ainsi une différence avec les affirmations luthériennes qui nient la nécessité des œuvres associées à la foi, alléguant que la foi seule suffit.

L'allusion à Judas (ce qui renvoie à Jean 13, 30 et Mathieu 26, 26-49) qui déclenche les injures du Sacristain dans la *Farsa* du CAV, est traitée cette fois-ci avec plus de délicatesse (v. 319-325 / v. 454-455). Le terme « malvado » (v. 454) choisi par Saint Jean remplace toute la kyrielle d'injures malsonnantes lancée par le Sacristain de la *Farsa*.

Enfin, la fin de la pièce se fait également l'écho de divers passages bibliques :

S. JOAN Y pues ya estáys instruydos  
hermanos, en bien obrar  
començá a perseverar,  
seréys de los escogidos  
que Dios tiene de llamar.  
SOSIEGO Plegue a él que lo seamos  
por su infinito poder,  
y nos dé tal merescer  
que en el cielo merezcamos  
faz a faz poderle ver. (v. 536-545)

Les paroles de Saint Jean d'abord (v. 539-540) reprennent en partie le passage de Matthieu 22, 14 où Jésus s'exclame : « Porque muchos son llamados, y pocos escogidos ». Quant aux paroles de Sérénité (v. 545), elles renvoient à la première Épître de Paul aux Corinthiens 13, 12 où il est déclaré que grâce à la foi et à l'amour, l'on pourra voir Dieu face à face et le connaître parfaitement. Ces deux passages bibliques repris en partie conviennent bien pour mettre un terme à ce que Saint Jean considère comme un sermon : « Y pues ya estáis instruydos » (v. 536). Le spectateur averti se voit rappeler que l'enseignement dispensé à travers cette pièce doit le pousser à accomplir de bonnes œuvres afin d'obtenir la récompense consistant à faire partie des élus de Dieu.

Ces références bibliques montrent que Timoneda devait avoir une connaissance assez profonde des textes sacrés. Il dépasse d'ailleurs largement l'auteur anonyme de la *Farsa* pour ce qui est de l'usage diffus des textes bibliques. Loin d'être purement ornementales, toutes les références permettent de renforcer la catéchèse et le traitement des questions théologiques, afin que

celles-ci soient plus en accord avec l'esprit tridentin ou avec le dogme de l'Eucharistie exposé d'un bout à l'autre de la pièce.

## **5.20 La *Farsa del sacramento llamada premática del pan* du *Códice de Autos Viejos* (1569 ?)**

### **5.20.1 Présentation**

La *Farsa del sacramento llamada premática del pan*, une pièce anonyme (n° LXXV) du CAV<sup>300</sup>, a été composée pour la Fête-Dieu comme le révèlent les nombreux passages qui font allusion soit à la fête elle-même, soit au Saint Sacrement (v. 13-14, v. 19-20, v. 23-25, v. 82-84, 158-160, v. 229-238, 390-392, v. 406-407).

D'une date incertaine, cette pièce s'inspire néanmoins d'un sujet d'actualité : le manque de pain réglementé par une pragmatique, ce qui permet d'envisager certaines dates possibles. Jenaro Alenda a suggéré en son temps que la pièce aurait pu être composée à la suite de la promulgation d'une pragmatique du 8 octobre 1571 « que llaman de la tasa del pan, por haberla puesto al trigo y cebada y pan cocido »<sup>301</sup>. Mais, comme l'a montré Mercedes de los Reyes Peña<sup>302</sup>, la pièce pourrait être également en relation avec la pragmatique du 14 septembre 1568 « por la que se prohibía a quienes no fuesen panaderos hacer o vender pan, ni directamente ni en combinación con panaderos »<sup>303</sup>, qui sera ensuite confirmée en 1571. Cette précision de Mercedes de los Reyes Peña est peut-être corroborée par la publication en 1575 de l'*Aucto de la Fee* de Joan Timoneda, une pièce représentée à Valencia entre 1569 et 1575<sup>304</sup>. En effet, l'*Aucto* en question est une refonte de la *Farsa* anonyme du

---

<sup>300</sup> Pour l'étude de la pièce, notre source sera : *Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI, op. cit.*, t. III, p. 246-260.

<sup>301</sup> Jenaro Alenda, «Catálogo de autos sacramentales, historiales y alegóricos», *Boletín de la Real Academia*, vol. 7 (1920), p. 667-668.

<sup>302</sup> Voir M. de los Reyes Peña, *op. cit.*, p. 209-210.

<sup>303</sup> Earl J. Hamilton, *El tesoro americano y la revolución de los precios en España, 1501-1600*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 264.

<sup>304</sup> L'*Aucto de la Fee* publié dans un *Ternario Sacramental* de 1575 de Timoneda est adressé à l'archevêque de Valencia, Juan de Ribera, devant lequel il a été représenté. L'archevêque étant



CAV. De fait, comme nous le montrerons à la suite de cette étude, les deux pièces sont presque identiques et les modifications apportées par Timoneda portent généralement sur de nombreux détails. L'*Aucto* de Timoneda étant clairement postérieur à la *Farsa*, il pourrait s'agir alors d'une adaptation réalisée à la suite de la confirmation de la pragmatique en 1571, tandis que le modèle aurait été composé, à l'origine, après la pragmatique de 1568. Il fallait de toute manière que la pragmatique fût promulguée ou confirmée relativement peu de temps avant chacune des deux représentations pour que l'argument commun aux deux pièces eût un impact sur les spectateurs. Suivant cette logique, Mercedes de los Reyes Peña propose l'année 1569 comme date possible de la composition et de la représentation de la *Farsa* anonyme, et 1572 pour l'*Aucto* de Timoneda<sup>305</sup>.

Longue de 441 vers, la *Farsa* anonyme met en scène cinq personnages qui sont tous des figures allégoriques : La Foi (*Fe*), le Monde (*Mundo*), le Vice (*Vicio*), la Justice (*Justicia*) et la Raison (*Razón*).

---

arrivé dans le diocèse valencien à partir de 1569, les dates possibles pour la représentation de cette pièce s'échelonnent donc entre 1569 et 1575.

<sup>305</sup> M. de los Reyes Peña, *op. cit.*, p. 210. Pour la datation de l'*Aucto de Timoneda*, l'on sait avec certitude qu'il a été composé entre 1569 et 1575 pour les raisons indiquées précédemment. Quant à la date précise de 1572 proposée par Mercedes de los Reyes Peña, elle est uniquement motivée par la nouvelle promulgation de la pragmatique en 1571.

Comme le met en relief Mercedes de los Reyes Peña, la date de 1569 proposée pour la représentation de la *Farsa* du CAV tient également au fait que plusieurs vers de la pièce semblent s'adapter, comme *contrafactum*, à la pragmatique de 1568 « por la que se prohibía a quienes no fuesen panaderos hacer o vender pan, ni directamente, ni en combinación con panaderos » :

FEE	Esta prematuca nueva no es de tasa ni medida, ni para hazer la prueba; (v. 67-69) ..... Que el falso revendedor Lucifer [...] (v. 72-73) ..... Su pan muy bien se vendía; aunque con precio dañoso, mill compradores tenía, (v. 77-79) .....
FEE	Mundo, miembro de Satan, quien te a ynduçido y te çeva que con prematuca nueva oses tu vender pan? (v. 126-129)

### 5.20.2 Argument

La pièce s'ouvre sur une *Loa* en l'honneur du Saint Sacrement qui fait également office de prologue. Bien qu'il ne soit pas question dans cette *Loa* de l'argument précis de la pièce, la voix poétique qui prend la parole à ce moment-là s'adresse d'abord au Saint Sacrement présent sur scène, révélant ainsi la fête célébrée et le thème de la représentation. Faisant fi des salutations conventionnelles, la voix poétique s'adresse ensuite au public et achève la *Loa* par la traditionnelle demande de silence et de pardon pour les imperfections de la pièce.

Entre ensuite la Foi en chantant un *villancico*. Vêtue comme une boulangère, la Foi vient annoncer une pragmatique émanant de Dieu selon laquelle le Seigneur offre son corps sous les espèces du pain. Entre alors le Monde en chantant également un *villancico*. Comme il vient proposer un autre pain que celui de la Foi, celle-ci l'accuse de transgresser la pragmatique divine en vendant un pain néfaste pétri par les démons. Cependant que la Foi et le Monde se disputent, entre alors le Vice affamé en chantant un nouveau *villancico*. Se voyant proposer deux pains, le Vice opte pour celui du Monde qui lui semble meilleur marché et plus appétissant. La pragmatique divine étant transgressée, la Foi fait appel à la Justice et à la Raison qui entrent en scène en chantant un *villancico*. Constatant que le pain vendu par le Monde n'est pas conforme à la pragmatique, celui-ci est condamné à la même peine que l'acheteur. Néanmoins, la Raison offre au Vice la possibilité de se repentir de sa mauvaise conduite. Après la repentance du Vice qui peut désormais bénéficier du pain eucharistique, le Monde est condamné au feu tandis que le Vice est absous de ses péchés par la Justice. Son âme étant sauvée, le Vice remercie alors la Justice et la Raison pour la grâce qu'elles lui ont accordée, et demande pardon à la Foi avant de proposer un ultime *villancico* qui met un terme à la représentation.

### 5.20.3 Sources et références bibliques

Cette pièce anonyme de type allégorique n'est pas inspirée d'un passage biblique particulier. Malgré tout, comme c'est généralement le cas dans ce genre de pièces, l'auteur s'inspire de plusieurs passages des Saintes Écritures qui entretiennent un lien avec le thème eucharistique de la représentation. Dans la *Loa al Sacramento* tout d'abord, l'auteur reprend l'image biblique de l'agneau de Dieu pour parler du Seigneur : « Agnus Dey, manso Cordero » (v. 3). Ce vers qui se fait l'écho des paroles de Jean 1, 29 (« He aquí el Cordero de Dios que quita el pecado del mundo »), constitue depuis Saint Thomas d'Aquin l'une des images privilégiées préfigurant l'Eucharistie<sup>306</sup>.

Un autre verset biblique convoqué dans la pièce est en prise directe avec l'argument de celle-ci qui met en scène la Foi et le Monde vendant leur pain sur la place d'un marché. Ainsi, le pain de la Foi est présenté par le personnage comme un « pain de vie » (« deste pan, qu'es pan de vida » [v. 56]). Plus loin dans la pièce, la Foi explique plus précisément les vertus du pain qu'elle propose en ces termes : « el que entera fe tuviere / y en graçia el pan rreçibiere / nunca hambre sentira » (v. 250-252). Ces deux passages de la pièce sont directement inspirés de Jean 6, 35, référence biblique à laquelle il est souvent fait allusion comme nous l'avons déjà montré précédemment (« Y Jesús les dijo: yo soy el pan de vida: el que a mí viene, nunca hambre tendrá; y el que en mí cree, no tendrá sed jamás »).

Prendre part au repas eucharistique suppose au préalable une bonne disposition de cœur, ce que ne manque pas de rappeler la Foi lorsqu'elle s'exclame : « ¡Ea pues, hijos de Adan / limpia el alma del pecado, / y cada cual

---

<sup>306</sup> Le lien entre l'image de l'Agneau de Dieu et l'Eucharistie est notamment mis en évidence dans un Sermon pour la Fête-Dieu prononcé par Saint Thomas d'Aquin devant le Pape et les Cardinaux : « Dans cet aliment sacré et ce pain super-substantiel qu'annonçaient les prodiges antiques, tu as trouvé le secret d'une union merveilleuse et auguste : la chair immaculée de Jésus-Christ, l'Agneau sans tache, devient le remède de ceux que le fruit défendu avait rendus malades et qui avaient perdu l'éternelle et immarcescible couronne ». Voir l'édition numérique des œuvres complètes de Saint Thomas d'Aquin traduites en français sur : <<http://docteurangelique.free.fr>> (lien consulté le 17/05/2006).

humillado / venga, conpre de mi pan, / y llevara buen mercado! » (v. 106-111). Ici, c'est l'idée suivante de la première Épître de Paul aux Corinthiens 11, 27-29 qui est synthétisée dans la réplique du personnage :

De manera que cualquiera que comiere este pan o bebiere esta copa del Señor indignamente, será culpado del cuerpo y de la sangre del Señor. Por lo tanto, pruévese cada uno a sí mismo, y coma así de aquel pan, y beba de aquella copa [...].

Enfin, remarquons que les paroles de la Foi sur la valeur inestimable de son pain renvoient à la trahison de Judas Iscariote qui à vendu le Christ pour trente pièces d'argent : « pan que no çufre rreventa, / que una vez que se vendio / el comprador se engaño, / y fue venta tan sin quenta / qu'el que lo vendio perdio » (v. 289-293). L'épisode biblique auquel il est fait allusion ici est renfermé dans l'Évangile de Matthieu 26, 14-16 ; 27, 3-10.

En dehors de ces quelques références bibliques, toutes très habituelles dans ce genre de pièces, l'auteur s'inspire également des questions doctrinales relatives à l'Eucharistie débattues notamment lors du Concile de Trente. L'apparition répétée de l'adjectif « transustançiado » (v. 84 ; v. 263) et du verbe « transustançiar » (v. 164) est sans doute due à l'influence des décrets du Concile tridentin sur l'auteur anonyme de la pièce. Bien que le concept de transsubstantiation soit déjà largement présent dans des drames religieux de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle (*La Farsa del Santísimo Sacramento* de Diego Sánchez de Badajoz, par exemple, aborde cette question, sans toutefois citer le terme), c'est à la suite du Concile de Trente que le terme semble se propager dans les pièces religieuses eucharistiques<sup>307</sup>. De la même manière, nous

---

<sup>307</sup> Rappelons que si les décrets du Concile de Trente sont adoptés en Espagne à la suite de l'approbation générale par Pie IV (*Bula Benedictus Deus* du 30 juin 1564) et de l'acceptation par Philippe II (Cédule royale du 12 juillet 1564), c'est en 1551 qu'est adoptée la formule définitive du *Decretum Eucharistia* (11 octobre). Tout ce qui concerne le Sacrement de l'Eucharistie a donc été débattu à Trente dès 1551, alors que le Concile réunissait 17 évêques espagnols sur les 40 présents durant la deuxième période (1551-1552). Dès lors, le concept s'est peut-être rapidement propagé dans les drames eucharistiques de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Comme le pense Mercedes de los Reyes Peña : « Aunque el empleo de la palabra "transustanciación" no fue nuevo en el Concilio de Trento [...], adquiere en él una significación nueva: la de descartar la herejía de la permanencia del pan. Por este uso genuino y ortodoxo que adquiere en Trento para descartar el error, y por el especial relieve que se le da —se le declara forma "aptísima" (Ses. XIII, can. 2) y "conveniente y propia" (Ses. XIII, cap. IV) para llamar la conversión que se opera en la

observons que cette pièce traite presque exclusivement de la question du Saint Sacrement d'un bout à l'autre de la représentation. Les thèmes de l'Eucharistie et de la rédemption sont devenus les points centraux de la pièce. Il ne s'agit pas comme dans plusieurs pièces antérieures de questions abordées de façon incidente, mais de questions théologiques traitées de façon érudite par les personnages, comme dans le passage suivant où la Foi explique le mystère de la transsubstantiation :

FE Y entiendan los que aqui estan  
que aunque digan pan formado,  
no es pan, si esta consagrado,  
sino so espeçie de pan  
esta Dios transustanciado.  
Y, por mas declaraçion,  
dezir pan se entiende y siente  
que fue pan notoriamente,  
mas en la consagraçion,  
ya no es pan, sino açidente;  
que Dios en la hostia esta,  
mas no el pan con el junto;  
porque luego en aquel punto  
qu'el pan se consagra aca,  
ya no es pan, sino trasunto. (v. 259-273)

En accord avec le *Decretum Eucharistia* prononcé par le Concile de Trente en 1551, l'auteur ne se contente pas ici d'expliquer la présence effective de Dieu dans le Saint Sacrement –comme le faisait de façon didactique Diego Sánchez de Badajoz–, mais il répète dans les trois strophes successives comment s'opère, par la consécration de l'hostie, le changement de toute la substance du pain en la substance du corps du Christ. Ce contenu dogmatique, déjà traité dans la pièce dans plusieurs passages précédents (v. 161-165 ; v. 231-238) est un point fondamental en relation avec le Saint Sacrement et le Concile de Trente. Mais il s'agit surtout d'une question théologique ardue qu'il n'est sans doute pas facile de transmettre au public, d'où l'effet d'insistance provoqué par la réitération

---

Eucaristía—, creemos que su repetitivo uso en las farsas del CAV es producto de los acuerdos tridentinos ». Mercedes de los Reyes Peña, *op. cit.*, t. 1, p. 203. Voir aussi, sur cette question : José María Rovira Belloso, *Una interpretación teológica*, Barcelona, Herder, 1979, p. 329.

d'une même question au fil de la représentation et à l'intérieur même d'une réplique, puisque les trois strophes successives répètent la même idée.

Si l'auteur de la *Farsa* ne manque pas d'établir la fonction rédemptrice du Saint Sacrement (v. 83-86) ainsi que la satisfaction que produit ce pain chez celui qui en prend (v. 250-253 ; v. 284-288), nous pensons qu'en centrant sa pièce sur l'explication du Sacrement de l'Eucharistie telle qu'elle est exposée à Trente, l'auteur s'est inscrit volontairement dans une ligne contre-réformiste. Même si la question de la transsubstantiation précède le Concile de Trente, elle est très précisément redéfinie à ce moment-là. En se faisant l'écho de doctrines récemment réaffirmées par les autorités ecclésiastiques, l'auteur de la *Farsa* montre non seulement sa volonté de transmettre au plus vite les nouvelles questions théologiques débattues, mais aussi d'exposer des doctrines qui doivent servir « d'antidote libérant les fidèles des fautes quotidiennes et permettant la confusion de toutes les hérésies », comme l'a déclaré le Concile œcuménique.

## **5.21 L'*Aucto de la Fee* de Joan Timoneda (entre 1569 et 1575)**

### **5.21.1 Présentation**

Publié en 1575 dans le second *Ternario Sacramental* adressé à l'archevêque de Valencia, Juan de Ribera, l'*Aucto de la Fee* de Timoneda est, à nos yeux, une refonte modeste de la *Farsa* anonyme du CAV, *Farsa del sacramento llamada premática del pan* (n° LXXV). Comme son modèle, cette pièce remodelée par l'auteur valencien a été représentée lors de la Fête-Dieu. Bien que l'on ne connaisse pas la date exacte à laquelle l'*Aucto* a été joué à Valencia, l'on sait avec certitude, suivant les indications de l'auteur, que cette pièce a donné lieu à une représentation, au moins, entre 1569 et 1575<sup>308</sup>. Qui plus est, comme nous

---

<sup>308</sup> L'auteur s'adresse directement à Juan de Ribera dans l'*introito* qui précède la pièce. Or, l'archevêque est arrivé dans le diocèse valencien en 1569, et la pièce est éditée en 1575. Ces deux dates constituent donc, respectivement, les *terminus a quo* et *terminus ad quem* de la période où la pièce a très certainement été représentée à Valencia.

l'avons vu avec la *farsa* du CAV, l'argument qui fait référence à une pragmatique réglementant la vente du pain permet également d'envisager une date postérieure à 1571<sup>309</sup>.

González Pedroso qui a édité le premier la pièce de l'auteur valencien n'est cependant pas convaincu de l'antériorité de la *Farsa* : « ningún indicio permite averiguar cuál de los dos textos (entre la *Farsa* du CAV et l'*Aucto*) existió con anterioridad al otro »<sup>310</sup>. Pourtant, un rapide coup d'œil aux deux textes permet de constater que celui qui est édité par Timoneda semble plutôt une adaptation de la *Farsa* que l'inverse. Il nous appartiendra ici, de montrer que certaines modifications textuelles introduites par Timoneda n'ont d'autre fonction qu'améliorer le langage, corriger des rimes imparfaites ou encore traiter avec plus de précision certains concepts théologiques. Il est difficile, par conséquent, de penser que le texte de l'*Aucto* puisse être antérieur à celui de la *Farsa*. De plus, si Joan Timoneda ne formule pas explicitement que sa pièce est une refonte de celle du CAV, l'on note dans l'épigraphe de l'*Aucto* que l'auteur déclare nettement qu'il est intervenu sur le texte qui lui a servi de modèle :

*Aucto de la Fee, por otro nombre llamado Pragmática del Pan. — Agora nuevamente compuesto en loor del Sanctísimo Sacramento. — Puesto en su perfección por Joan Timoneda*<sup>311</sup>.

Tout d'abord, Timoneda prend soin d'indiquer le deuxième titre de la pièce (le « por otro nombre » ne pouvant être qu'un renvoi à l'œuvre source), qui

---

<sup>309</sup> Sur la question des dates possibles auxquelles la pièce a pu être représentée, rappelons brièvement ce que nous avons dit dans la présentation de la *Farsa del sacramento llamada pragmática del pan*. Les deux pièces s'inspirent d'un sujet d'actualité : le manque de pain réglementé par une pragmatique. Selon Jenaro Alenda, la *Farsa* du CAV aurait pu être composée à la suite de la promulgation d'une pragmatique du 8 octobre 1571 « que llaman de la tasa del pan, por haberla puesto al trigo y cebada y pan cocido ». Mais, comme l'a montré Mercedes de los Reyes Peña, la pièce pourrait être également en relation avec la pragmatique du 14 septembre 1568 « por la que se prohibía a quienes no fuesen panaderos hacer o vender pan, ni directamente ni en combinación con panaderos », qui sera ensuite confirmée en 1571. L'on pourrait par conséquent émettre l'hypothèse que la *Farsa* du CAV a été composée suite à la première pragmatique (1568), et que Timoneda a fait une refonte de la pièce suite à la confirmation de la pragmatique en 1571, ce qui donnera lieu à une représentation entre 1572 et 1575.

<sup>310</sup> E. González Pedroso, *op. cit.*, p. 89.

<sup>311</sup> C'est nous qui soulignons. Pour les citations relatives à la pièce nous utiliserons l'édition de Ricardo Arias, *op. cit.*, p. 143-152.

correspond à celui de la *Farsa*, en recourant à une orthographe plus érudite que celle qui figure dans le *CAV* (« *Premática* > *Pragmática* ») ; ensuite, l'expression « *puesto en su perfección* » est à mettre en parallèle avec la tâche à laquelle s'est très certainement livré Timoneda en sa qualité de *refundidor*. La formule adoptée par Timoneda prend tout son sens lorsqu'on connaît l'existence de la *Farsa* anonyme et qu'on situe la rédaction de cette dernière à une date antérieure à celle de l'*Aucto*.

Notons enfin, que, si pour certains critiques, postérieurs à Eduardo González (1885), comme Eduardo Juliá Martínez (1948), l'antériorité de la *Farsa* anonyme ne fait aucun doute, c'est plutôt la question de l'attribution de cette *Farsa* elle-même à Timoneda qui est soulevée :

Respecto de *La premática del pan*, hemos de sospechar que pudiera ser una primera versión del propio poeta, inspirado después en el *Auto de la Fe*, pues las coincidencias de estrofas múltiples son demasiado literales, para que naciesen de diferentes minervas<sup>312</sup>.

Toutefois, la conclusion à laquelle arrive ce spécialiste montre qu'il exclut à tort l'idée d'une réécriture d'un texte antérieur provenant d'un autre auteur, phénomène pourtant courant au xvi<sup>e</sup> et au xvii<sup>e</sup> siècles. De plus, comme l'ont mis en évidence d'autres critiques (Mérimée, Wardropper, de los Reyes Peña), certains passages de la *Farsa* anonyme font référence à des pratiques municipales qui avaient cours en Castille —comme nous le montrerons plus loin—, et qui ont été adaptées par l'auteur valencien à la situation locale<sup>313</sup>. De ce point de vue, il est étrange de penser que Timoneda serait l'auteur de la *Farsa* originale, alors même qu'il a toujours vécu à Valencia.

### 5.21.2 Argument

Contrairement à la *Farsa*, l'*Aucto* ne s'ouvre pas sur une *Loa* en l'honneur du Saint Sacrement, mais sur un *Introito* récité par un page et adressé à

---

<sup>312</sup> J. Timoneda, *op. cit.*, t. 2, p. XXX.

<sup>313</sup> La premier critique qui mit en évidence certaines adaptations réalisées par Timoneda dans l'*Aucto de la Fee* fut Henri Mérimée, *op. cit.*, p. 214.



l'archevêque de Valencia, Juan de Ribera. À son habitude, Timoneda adopte un ton louangeur et hyperbolique pour vanter les qualités de l'archevêque. S'ensuit une allusion rapide au Saint Sacrement, et l'auteur achève son prologue par la traditionnelle demande de pardon pour les fautes commises lors de la représentation. Après la récitation de cet *Introito*, plus court que la *Loa* de la *Farsa* (quatre *quintillas* contre neuf précédemment), la pièce renoue avec l'argument qui est initialement celui de la *Farsa*.

Le premier personnage qui entre en scène en chantant un *Villancico* est la Foi. Elle révèle au public une pragmatique divine censée régler la vente du pain, et invite les spectateurs à acheter son pain qui n'est autre que le Saint Sacrement. Entre ensuite le Monde en chantant également. Comme il vient proposer un pain différent de celui de la Foi, celle-ci l'accuse de transgresser la pragmatique divine en vendant un pain interdit et fabriqué par les démons. Pendant que la Foi et le Monde se disputent, un homme, dont l'aspect est celui d'un niais, entre en scène. Se voyant proposer deux pains, l'homme simple opte pour celui du Monde qui lui semble meilleur marché et plus appétissant. Voyant que la pragmatique est transgressée et que l'homme simple refuse de prêter attention à ses paroles avisées, la Foi fait appel à la Justice et à la Raison. Munies respectivement d'une épée et d'une balance, toutes deux entrent en scène sans chanter non plus de *Villancico*, à la différence de ce qui se passe dans la *Farsa*. Étant donné que le pain vendu par le Monde n'est pas conforme à la pragmatique, ce dernier est condamné à la même peine que l'acheteur. Cependant, la Raison offre à l'Homme la possibilité de se repentir de sa mauvaise conduite pour échapper à la prison. Après la repentance de l'homme, le Monde est condamné au feu de l'enfer tandis que l'homme est absous de ses péchés par la Justice. Son âme étant sauvée, l'Homme rend grâce à la Justice et à la Raison et s'excuse auprès de la Foi, avant de proposer une ultime chanson. Ce dernier chant est suivi d'un *Laus Deo* qui met un terme à la représentation.

### 5.21.3 Références bibliques

Le texte de la *Farsa* anonyme n'étant pas profondément remodelé par Timoneda, l'auteur n'a pas touché aux allusions vétérotestamentaires et néotestamentaires présentes dans le modèle. Les résonances bibliques peu nombreuses dans la *Farsa* sont donc intégralement conservées dans l'*Aucto*.

### 5.21.4 Étude comparative de la *Farsa* anonyme du CAV et de l'*Aucto* de Timoneda<sup>314</sup>

L'argument permet de constater déjà que les différences entre la *Farsa* et l'*Aucto* ne sont pas très substantielles en ce qui concerne le contenu. L'ordre des actions dramatiques reste identique de même que l'enchaînement des répliques des personnages. La refonte du prologue initiale en un prologue plus court, la suppression de deux chansons intercalées, la transformation du personnage du Vice en celui de l'homme simple et l'ajout d'un *Laus Deo* après la chanson finale constituent les modifications les plus évidentes réalisées par Timoneda. Il convient, par conséquent, d'examiner en détail l'effet de ces modifications sur la pièce ainsi que les autres modifications textuelles de détail introduites par l'auteur dans la nouvelle version de la pièce sacramentelle.

#### La liste des *dramatis personae*

Dans la liste des *dramatis personae* de l'*Aucto*, Timoneda introduit une première précision sur l'aspect des personnages de la pièce. La Foi, la Justice et la Raison sont présentées comme des jeunes filles, le Monde, comme un boulanger, et l'Homme, qui remplace le Vice de la *Farsa*, comme un personnage simple ou niais. Outre ces indications qui permettent de visualiser davantage les

---

<sup>314</sup> Wardropper nous a déjà livré, en son temps, plusieurs remarques sur les différences entre les deux pièces que nous étudions ; dans un travail postérieur à celui de Wardropper, Mercedes de los Reyes Peña a également repris un certain nombre d'observations émises par Wardropper et a complété son travail en ajoutant d'autres remarques sur les relations qu'entretiennent les deux pièces. Voir B. W. Wardropper, *op. cit.*, p. 255-273. Voir aussi, M. de los Reyes Peña, *op. cit.*, t. 2, p. 740-747.

costumes dont sont très certainement vêtus chacun des personnages dramatiques, la substitution du personnage du Vice par celui d'un Homme simple s'avère très intéressante. Loin d'obéir à un processus de « désallégorisation » comme on pourrait le penser, Timoneda rétablit la cohérence de la pièce. En effet, parmi les personnages allégoriques, le Vice est par nature une entité abstraite négative qui s'oppose aux Vertus afin de dévoyer l'Âme humaine. En conséquence, le Vice n'évolue jamais vers le bien ; dans le conflit entre les forces du bien et celles du mal, il est, au contraire, systématiquement vaincu. En faisant le personnage central de la pièce, qui accède au pardon et au salut divin, l'auteur de la *Farsa* anonyme fait donc perdre de vue au public la valeur générale de ce personnage. À l'inverse, Timoneda choisit d'en faire un personnage ignorant en adéquation avec son langage familier et avec son aspect rustique. Ainsi, les spectateurs perçoivent mieux l'évolution du personnage ignorant, auxquels ils sont plus enclins à s'identifier. Au risque de rompre la cohérence avec les autres personnages, Timoneda a donc choisi de détacher du lot l'Homme simple, le seul personnage générique de l'*Aucto*. Comme ce personnage continue de s'exprimer dans un langage familier de type *sayagués* modéré, l'auteur conserve un peu de la saveur populaire qui est habituellement véhiculée par le personnage du Sot, soit un personnage-type qui possède quelque chose de bien terrestre et qu'il n'est donc pas souhaitable de représenter par une entité abstraite.

### Le prologue

Comme nous l'avons vu précédemment, le prologue choisi par Timoneda remplace totalement la *Loa* initiale. Même si l'auteur valencien nomme son prologue *Introito*, suivant ainsi la terminologie introduite par Torres Naharro<sup>315</sup>, l'on constate qu'il n'y a rien de rustique dans ces premiers vers et que le ton est

---

<sup>315</sup> Rappelons que si la création du terme *introito*, pour désigner les prologues de pièces dramatiques, est attribuée à Torres Naharro, après la publication de la *Propalladia* (Naples, 1517) où figurent sept pièces toutes précédées d'un *introito y argumento*, d'autres auteurs antérieurs à Torres Naharro ont eu recours à des prologues de nature identique (Juan del Encina et Lucas Fernández notamment). Voir à ce propos: Joseph A. Meredith, *Introito and Loa in the spanish drama of the sixteenth century*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1928.

aussi grave et sérieux que celui de la *Farsa*. Pourquoi avoir choisi alors cette dénomination plus ancienne ? Sans doute, justement, parce que le terme *Introito* était beaucoup plus utilisé à cette époque que le terme *Loa*, de conception plus récente<sup>316</sup>. Du reste, Timoneda recourt, tant dans son théâtre profane que religieux, presque exclusivement à cette terminologie. Pour autant, il convient de constater également que, du point de vue de leur contenu, les prologues des pièces religieuses de Timoneda adoptent un ton qui s'éloigne du ton rustique qui était habituellement celui des *Introitos* antérieurs. La conservation d'une même terminologie n'a donc pas empêché une certaine évolution du contenu des *Introitos*, ce qui favorisera d'autant mieux l'abandon progressif de ce terme.

En dehors du problème de terminologie que soulève le nouveau prologue de Timoneda, nous relevons que l'auteur le réduit considérablement, il passe de neuf *quintillas* initiales à seulement quatre, refaites intégralement. Ces nouveaux vers ne sont plus adressés au Saint Sacrement, comme dans la *Farsa*, mais à l'Archevêque Juan de Ribera, sur un ton flatteur et hyperbolique empreint de métaphores savantes :

PAGE	Norte y luz resplandeciente que da lumbre a los mortales, pilar de fée permanente, espillera transparente de los rayos celestiales. Claro espejo christalino do se mira muy quiëto nuestro pueblo valentino: de aqueste manjar divino enamorado perfeto. En tan felice jornada, con püeril ademán, ante vos representada será una obra que es llamada la <i>Pragmática del Pan</i> . Y si la menoridad causare daño a la obra del auctor, con humildad suplirá la voluntad
------	--

---

<sup>316</sup> La première occurrence datée de ce terme —utilisé dans le sens de prologue— apparaît dans une pièce de 1551 de Juan de Pedraza, la *Farsa llamada danza de la Muerte*. Outre cette occurrence, signalons que le terme apparaît également dans 39 pièces du CAV, datées de façon incertaine entre 1550 et 1575.

que de servirle le sobra. (v. 1-20)

Par la refonte du prologue, Timoneda montre une volonté de replacer dans un contexte local la représentation de la pièce dont le titre original ne manque pas d'être rappelé (v. 15). En s'adressant à l'Archevêque Ribera, Timoneda adresse tous les honneurs, non plus au Saint Sacrement mentionné rapidement (v. 9), mais à celui qui est très certainement l'un des instigateurs de la représentation, c'est-à-dire l'archevêque en personne. Si le ton flatteur utilisé à l'intention des autorités religieuses ou civiles, et auquel recourent souvent les auteurs de théâtre religieux, est très conventionnel, il est vrai aussi que les archevêques Francisco de Navarra et Juan de Ribera auxquels Timoneda s'adresse généralement et auxquels il dédie ses *Ternarios*, sont les deux prélats qui ont le plus compté dans la propagation du théâtre eucharistique à Valencia au XVI<sup>e</sup> siècle. Dans cette région du Levant où l'on avait coutume de représenter des mystères valenciens le jour de la Fête-Dieu, c'est surtout avec Timoneda et avec l'arrivée de Francisco de Navarra (1556), en provenance de Badajoz, puis de Juan de Ribera (1569), également en provenance de l'évêché d'Estrémadure, que semble s'installer l'habitude de représenter un théâtre de nature eucharistique plus en phase avec la fête religieuse elle-même (même si cette habitude ne semble pas perdurer après Timoneda). Timoneda fut-il directement influencé par les prélats auxquels il ne manquait pas de rendre hommage ? C'est une hypothèse envisageable qui expliquerait que l'auteur prenne soin de réécrire intégralement le prologue des pièces dont il s'inspire.

Enfin, remarquons qu'à la différence de la *Farsa*, Timoneda précise que la voix poétique qui se charge de réciter le prologue est un page et non plus l'auteur lui-même comme dans d'autres pièces semblables. D'après les termes de l'*Introito*, l'on comprend également que les acteurs eux-mêmes sont très certainement de jeunes garçons (« Y si la menoridad / causare daño a la obra » [v. 16-17]), peut-être de jeunes pages au service du prélat. La moitié des personnages ayant l'aspect de jeunes filles –selon les précisions de l'auteur dans la liste des *dramatis personae*–, l'on sait de toute façon que c'était souvent de jeunes

garçons qui endossaient ces rôles, les filles et les femmes étant souvent écartées des scènes de théâtre.

### Suppression et substitution de différents passages et expressions de la *Farsa*

Dans la première intervention de la Foi de l'*Aucto* (v. 21-80) deux *quintillas* de la *Farsa* sont purement et simplement supprimées par Timoneda. Mais cette suppression n'affecte pas l'enchaînement des répliques des personnages, car l'auteur valencien a retranché les dix vers contenus au milieu de l'intervention du personnage que nous soulignons ci-dessous :

FEE [...] Para que el linaje humano pueda salir del pecado.  
**Esta es suma grandeça que en pan se nos da, y le plaze de darse, y el presçio haze; y de perfeta linpieça por presçio se satisfaze. Esta divina merçed es para el grande y el chico, y para el pobre y el rrico; y que no se da por rred, y ansina lo çertifico.**  
Qu'este pan de quien os quento de tan alta estimaçion, es el Santo Sacramento, que por la consagraçion tiene el pan este talento que qualquiera que comiere aqueste pan consagrado, perfetto como Dios quiere, ser en graçia collocado y en gloria mientras Dios fuere.

(*Farsa* n° LXXV, *CAV*, v. 85-106)

FÉE [...] porque el linaje humanal pueda salir de peccado Y más, que el que rescibiere aqueste pan consagrado como Dios lo manda y quiere, será puesto y collocado en gloria mientras viviere. Qu'este pan d' quien os cuento de tan alta estimaçion es el Sancto Sacramento que por la consagraçion tiene el pan este talento.

(*Aucto*, Timoneda, v. 64-75)

En supprimant les deux *quintillas* de la *Farsa*, Timoneda évite d'abord un certain nombre de redites : la réitération du verbe « darse » (v. 88-89) pour indiquer que le Christ se donne sous la forme du pain eucharistique n'est pas nécessaire puisque dans la *quintilla* précédente, l'auteur de la *Farsa* anonyme évoque déjà cette question (« oy su cuerpo nos a dado / en el pan

transustançado » [v. 83-84, *Farsa*] ; « Hoy su cuerpo no ha dado / so especies de pan sagrado » [v. 62-63, *Aucto*]). Pareillement, la valeur de ce pain évoquée dans les vers supprimés est clairement signifiée, dans une *quintilla* postérieure, par les vers « Qu'este pan de quien os quento / de tan alta estimacion » (v. 97-98, *Farsa* ; v. 71-72, *Aucto*). Ensuite, la polysyndète dans ce passage supprimé alourdissait considérablement le style de la *Farsa*, au point d'obscurcir quelque peu le sens des paroles de la Foi. En supprimant ce passage, Timoneda améliore le style et rend, du même coup, plus efficaces les propos de ce personnage. Observons, en effet, que l'auteur ne se contente pas de supprimer un passage, mais aussi d'intervertir les deux *quintillas* subséquentes à ce passage (v. 66-75). Le développement apparaît de cette manière plus logique : Timoneda commence par évoquer le thème de la rédemption grâce au don du corps du Christ (v. 62-65) ; s'ensuit aussitôt l'idée que le pain eucharistique permet à celui qui le reçoit d'obtenir la gloire divine (v. 68-70), le sacrifice rédempteur du Christ n'étant d'aucune utilité si le chrétien ne prend pas part à l'eucharistie ; enfin, les raisons de ce mystère sont expliquées, car c'est en vertu de la consécration du pain que tout est rendu possible (v. 71-75). Le message est de cette manière plus facilement assimilable par les spectateurs. De plus, en supprimant certaines parties de la *Farsa*, les concepts théologiques sont affinés par Timoneda.

Plus loin dans la pièce, Timoneda supprime une nouvelle fois une autre *quintilla* de la *Farsa* pour des raisons qui semblent identiques :

FEE No puedes, ya te an vedado  
ese pan perjudicial,  
qu'el proveedor celestial  
a dar pan oy se a obligado  
para el linaje humanal.  
**Y este pan a que se obliga,  
quando se consagra aca,  
es su cuerpo que nos da,  
que se transustancia y liga  
en la hostia donde esta.**  
Por manera que tu pan,  
y tu presçio caro y malo,  
velo a vender a Satan,  
qu'ese pan y ese rregalo  
no es rregalo, sino afan.

FÉE No puedes, que ya es vedado  
esse pan perjudicial,  
que el provehedor celestial  
a dar pan hoy se ha obligado  
Para 'l linaje humanal.  
Por manera que tu pan  
y tu precio caro y malo  
vé lo ha vender a Sathán  
que esse pan y esse regalo,  
no es regalo, sino affán.

(*Aucto*, Timoneda, v. 125-134)

(*Farsa* n° LXXV, CAV, v. 156-170)

Ici, le passage retranché constituait une nouvelle redite de la part du personnage de la Foi par rapport au matériel textuel antérieur. C'était de plus une digression qui faisait perdre de vue le lien de causalité entre la première *quintilla* et la dernière de la réplique (v. 156-160 et v. 166-170, *Farsa*). Dans la refonte de Timoneda, la formule à valeur consécutive « por manera que » (v. 130), rapprochée de la première *quintilla*, met en relief ce lien de cause à effet entre le rappel de l'interdiction énoncé par la Foi (v. 125-129) et la récrimination adressée au Monde (v. 130-134). La logique du développement de la réplique n'est donc pas interrompue par des paroles redondantes que le public a déjà entendues. Du point de vue de la théâtralité, cette réplique plus brève et plus percutante donne même du dynamisme au passage. Les relations conflictuelles qu'entretiennent les deux personnages antagoniques sont ainsi renforcées par un discours plus immédiat qui ne s'embarrasse pas de digression.

Dans l'étude de la *Farsa llamada premática del pan*, on a vu qu'une des originalités résidait dans le nombre de chansons intercalées qui structuraient la pièce dans la mesure où elles accompagnaient systématiquement l'entrée en scène de nouveaux personnages. Dans sa refonte, Timoneda supprime deux *villancicos*, ceux qui accompagnaient l'entrée en scène du Vice ainsi que l'entrée en scène de La Raison et de la Justice :

VILLANÇICO

VICIO                    *En el monte do na ay favor  
pan y vino es lo mejor,  
pan y vino es lo mejor.* (*Farsa* n° LXXV, CAV, v. 171-173)

-----  
VILLANÇICO

JUSTICIA y RAZÓN    *A la gala de la panadera  
a la gala della  
a la gala della  
y del pan que lleva!* (*Farsa* n° LXXV, CAV v. 329-332)

En supprimant ces deux chansons, nous pensons que Timoneda a souhaité retirer de sa version de la pièce les deux *villancicos* dont le ton trop populaire



était le moins en harmonie avec le sérieux et la solennité de la Fête-Dieu. Le deuxième *villançico* entonné par la justice et la Raison est l'exemple même d'une chanson populaire, sur le travail des femmes boulangères, dont le modèle a également servi dans la lyrique populaire<sup>317</sup>. Quant à la première chanson entonnée par le Vice, elle s'avère rustique et présente le pain et le vin sur un ton peu révérencieux. Ces symboles eucharistiques par excellence ne sont ici loués par le personnage niais que pour leur qualité intrinsèque, la chanson annonçant d'une certaine manière le caractère même du personnage. Si les chants, la musique et les danses doivent servir lors de la représentation et durant les festivités de la Fête-Dieu à montrer l'allégresse du peuple espagnol, il est fort possible que Timoneda ait jugé ces deux chants populaires inappropriés pour la circonstance. Qui plus est, à la différence des *villancicos* qui accompagnent l'entrée en scène des autres personnages, ceux que Timoneda a supprimés ne sont pas directement liés à l'action dramatique. Lorsque la Foi et le Monde entrent en scène, par exemple, leurs chants sont intimement liés à l'action, puisque les deux personnages font chacun l'éloge du pain qu'ils tentent de vendre aux passants. Même si les deux chansons supprimées ne peuvent pas être considérées comme de simples ornements poétiques, l'auteur a peut-être trouvé plus judicieux de retirer de sa pièce deux passages poétiques pouvant être perçus comme inadéquats, voire superflus par rapport au déroulement de l'action dramatique.

---

<sup>317</sup> Voir sur cette question José María Alín et María Begoña Barrio Alonso, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, Londres, Tamesis, 1997, p. 253 : « [...] Aunque no encontramos ninguna canción igual a la de arriba, abundan las que comienzan por "A la gala..."; cf., aquí mismo, "A la gala del Mercader", **Apéndice B**) Autos n°2, o la que se incluye en la *Premática del pan*, (Rouanet, III, p. 256), "¡A la gala de la panadera! / ¡A la gala della / a la gala della, / y del pan que lleva!" ». Et les auteurs de préciser dans une note en bas de page : « Incluso en el floklore popular actual: "A la gala de la rosa bella / a la gala del galán que la lleva. / A la gala de la rosa bella / a la gala del galán que la goza", *Revista de Folklore*, p. 71, 2, n°1, Valladolid, 1982 ». Voir aussi Elena Madrigal Rodríguez, « Quehaceres placenteros, canciones de trabajo de la mujer en la lírica popular », *Lemir*, 12 (2008), p. 103 : « [...] Con asociaciones muy parecidas se pueden interpretar las canciones de panadería, el oficio alimentario más importante en la Edad Media, merecedor de una alegre canción, prototípica del frecuente "principio de cantos de alabanza":

¡A la gala de la panadera!  
¡A la gala d'ella  
y del pan que lleva! ».

Sur la question des chants de l'*Aucto*, notons que Timoneda ne modifie presque pas la chanson finale (v. 395-402) non plus que le chant qui accompagne l'entrée en scène du Monde (v. 81-84). Par contre, il corrige substantiellement le *villancico* initial :

	VILLANÇICO		<i>Comienza la obra y entra la FÉE cantando este villancico.</i>
FEE	<i>Linaje galan, toma de mi pan. Tomaldo en la mano, vereis que galano; bolbeldo de tez, vereis que tal es.</i>	FÉE	<i>Venid, combidados, linage de Adán; tomad de mi pan. Tomaldo en la boca, y no con las manos, que a gran bien provoca: comeldo, christianos. Pues éste es, hermanos, remedio de Adán, tomad de mi pan.</i>
	(Farsa n° LXXV, CAV, v. 46-51)		(Aucto, Timoneda, v. 21-30)

Le « linaje galan » de la *Farsa* anonyme (v. 46) devient « linage de Adán » dans l'*Aucto* de Timoneda (v. 22), ce qui s'avère plus approprié au contenu religieux de la pièce. Ensuite, le pain vanté par le personnage étant l'hostie, Timoneda montre plus de respect envers le Saint Sacrement en invitant les auditeurs à prendre le pain avec la bouche plutôt qu'avec les mains, à la différence de ce que suggère l'auteur de la *Farsa* (« Tomaldo en la mano, / vereis que galano » [*Farsa*, v. 48-49] ; « Tomaldo en la boca, / y no con las manos » [*Aucto*, v. 24-25]). Timoneda prend soin également d'indiquer les bienfaits de l'Eucharistie en évoquant en filigrane le thème de la rédemption fortement lié au Saint Sacrement (*Aucto*, v. 26-29). À ce moment-là, le ton du *villancico* est d'ailleurs plus proche de celui d'un sermon religieux que de la chanson populaire initiale, comme le montrent certaines tournures (« comeldo, christianos. / Pues éste es, hermanos, / remedio de Adán » [*Aucto*, v. 27-29]). Enfin, l'auteur valencien écarte de sa version les deux vers finaux : « bolveldo de tez, / vereis que tal es » (*Farsa*, v. 50-51). Non seulement la rime est imparfaite, mais les deux vers font davantage allusion à un pain de boulanger qu'au pain eucharistique dont il est normalement question à travers ce *villancico*. De l'avis de Wardropper :

El villancico de Timoneda es muy superior al de la farsa, no sólo por las enmiendas acertadas, sino también por la alusión a la bondad sobrenatural del Pan («remedio de Adán»). El autor de la farsa no pudo emanciparse de los villancicos populares de panaderos que remedara a lo divino; el pan que le inspira no es el Pan maravilloso de la Eucaristía, sino el pan que se vende en su barrio, el pan natural<sup>318</sup>.

Que ce soit par des suppressions ou par des modifications textuelles sur les chansons de la *Farsa*, il apparaît clairement que Timoneda a le souci constant d'améliorer le contenu théologique de sa pièce et de traiter de la question du Saint Sacrement sur un ton de circonstance, en adéquation avec la gravité de l'évènement. Mais, contrairement à Wardropper, nous pensons que Timoneda n'améliore pas du tout la *Farsa* d'un point de vue dramatique et esthétique, le *villancico* populaire est, du point de vue de la théâtralité, très supérieur à celui de Timoneda, qui ne se soucie visiblement que du contenu théologique de sa refonte.

Lorsque l'Homme simple entre en scène, le ton rustique avec lequel il s'exprime, même s'il est déjà très peu marqué dans la *Farsa* initiale, entraîne de nouvelles corrections et modifications textuelles (ajout, déplacement et modification de détail) qui atténuent encore considérablement le caractère comique du personnage comme on l'observe ci-après :

VICIO O do al huego el rregimiento  
y el gobierno de la praça!  
que ando desde ayer anbriento,  
y no hallo una hogaça  
para mi mantenimiento.  
Yo's juro al çiego, si fuera  
almotacen o portero,  
un estruefago hiziera  
en el primer panadero,  
que quiças que l'escoçiera.  
Que donoso proveer  
de un ayuntamiento honrrado,  
que estando el hombre beçado  
a cada credo comer  
no halle ni aun un bocado!

(*Farsa* n° LXXV, CAV, v. 174-188)

HOMBRE Doy al huego el regimiento  
y el gobierno de la praça  
que voy desde ayer hambriento  
y no hallo una hogaça  
para mi mantenimiento.  
Qué donoso proveer  
de un ayuntamiento honrado,  
que anda el hombre avezado  
a cada passo comer,  
y no hallar pan un bocado.  
Ya que no lo hallan passageros  
de agua lleno a la contina:  
¡ce, qué digo, panaderos,  
ya que lleváys los dineros  
atestaldo bien de harina!  
Yo os prometo que si huera  
amotacén o portero,

<sup>318</sup> B. W. Wardropper, *op. cit.*, p. 269.

que sobre esto estrago hiziera  
en el primer panadero,  
que quiçás que lo escoziera.

(*Aucto*, Timoneda, v. 135-154)

La première *quintilla* de ce passage est conservée par Timoneda, parce qu'elle situe précisément l'action en la replaçant dans le contexte de pénurie de pain que traversent les habitants. Mais ensuite, Timoneda déplace une *quintilla* et en ajoute une nouvelle dans un but bien précis. En effet, alors que dans la *Farsa* anonyme le Vice insiste fortement sur son désir de satisfaire rapidement sa faim, les paroles de l'Homme simple prennent un sens différent dans la refonte de Timoneda. Désormais, le personnage manifeste plutôt son souci de contrôler la qualité du pain qui est distribué, un pain souvent frelaté où l'eau est ajoutée au détriment de la farine (v. 145-149). C'est seulement après avoir expliqué les raisons de sa colère, qui n'est plus seulement guidée par une faim aveuglante, que l'Homme simple la laisse éclater dans la dernière *quintilla*, mais sur un ton plus mesuré et moins rustique que dans la *Farsa* (v. 150-154). Ainsi, le juron « Yo's juro al çiego » (*Farsa*, v. 179) est remplacé par une expression plus neutre : « Yo os prometo » (*Aucto*, v. 150) ; la déformation linguistique qui affecte un vers est amendée : « un estruefago hiziera » (*Farsa*, v. 181 ;), « que sobre esto estrago hiziera » (*Aucto*, v. 152). Pareillement, le style rustique du passage suivant est rendu dans un style moins populaire : « que estando el hombre beçado / a cada credo comer / no halle ni aun un bocado » (*Farsa*, v. 186-188), « que anda el hombre avezado / a cada passo comer / y no hallar pan un bocado » (*Aucto*, v. 142-144). En épurant de cette manière le vocabulaire de l'Homme simple, Timoneda atténue donc considérablement le caractère comique de cette réplique, qui ne conserve presque plus aucun élément rappelant la rusticité du personnage ignorant entrant en scène. Notons, tout de même, que Timoneda conserve l'aspiration du /f/ initial, caractéristique du langage *sayagués*, dans le terme « huego » (*Farsa*, v. 174 ; *Aucto*, v. 135), et qu'il ajoute la même aspiration dans un mot non déformé dans la *Farsa* initiale « fuera > huera » (*Farsa*, v. 179 ; *Aucto*, v. 150).

D'une manière générale, si dans la *Farsa* anonyme, le langage est un vecteur privilégié pour transmettre modérément quelques éléments comiques qui égayent la représentation, Timoneda réduit presque à néant le comique de langage dans sa version de la pièce. Les jurons « pardios », sans doute perçus comme trop vulgaires, sont systématiquement rendus par la forme euphémistique « par diez » (*Farsa*, v. 211, v. 309, v. 367 ; *Aucto*, v. 177, v. 177, v. 329) ; certaines déformations linguistiques comiques sont corrigées : « pan de elecho y salvado » (*Farsa*, v. 380), « pan de afrecho y de salvado » (*Aucto*, v. 342) ; le terme rustique « hartar » est toujours évité (« O que buen sabor que tiene! / Como se deja comer! / O como harta a praçer! [*Farsa*, v. 314-316], « Sus manos beso a prazer. / ¡Oh, qué buen sabor que tiene, / cómo se dexa comer! [*Aucto*, v. 282]), surtout lorsqu'il est appliqué au pain eucharistique : « Bueno es a mi paresçer / ese pan que alabais, / pero querria yo saber / como con ello hartais » (*Farsa*, v. 244-247), « Bueno es a mi parescer / esse pan que alabáys: / pero querría saber, / de que suerte saciáys » (v. 210-213). Le travail sur le style, auquel s'est livré Timoneda dans sa refonte, devait certainement obéir à une volonté de rendre la pièce eucharistique plus digne du motif de la Fête-Dieu, même si l'on remarque qu'une expression malsonnante a pu échapper parfois à la correction systématique : « Pues, pesi a quien [no] me pario! » (*Farsa*, v. 224), « Pues, ipese a quien me parió! » (*Aucto*, v. 190).

Nous constatons que Timoneda se satisfait de corrections de détail qui montrent son très haut degré de sensibilité à la vulgarité. Le « *decoro* » atteint même ici le niveau de la bigoterie, ce qui montre qu'il y avait aussi certainement de la maniaquerie dans ce perfectionnisme de l'auteur de l'*Aucto*.

#### Une adaptation de la pièce à la situation locale

Comme indiqué précédemment, un élément crucial qui permet de dire que la *Farsa* et l'*Aucto* ne sont certainement pas deux versions de Timoneda a trait à l'adaptation de la pièce aux pratiques locales (Valencia) mises en place en cas de pénurie de pain. Nous nous bornerons ici à nous faire l'écho des remarques

d'Henri Mérimée sur cette question<sup>319</sup>. En effet, dans sa refonte, Timoneda introduit deux modifications qui ne s'expliquent que parce que la *Farsa* dont il s'inspire traite de la vente du pain telle qu'elle était pratiquée en Castille :

FEE	Esta premativa nueva no es de tasa ni medida, ni para hazer la prueba; es premativa de vida <b>y de gloria, aunque no llueva.</b>	FÉE	Esta pragmática nueva no es de tasa ni medida, ni para hazer la prueba, que es pragmática de vida <b>que al mismo cielo nos lleva</b> <sup>320</sup> .
	( <i>Farsa</i> n° LXXV, CAV, v. 67-71)		( <i>Aucto</i> , Timoneda, v. 46-50)
-----			
FEE	Este es pan de <b>calahorra</b> <sup>321</sup> , pan sin peso ni sin quento,	FÉE	Que este es pan <b>que nos ahorra</b> pan sin peso ni sin cuento,
	( <i>Farsa</i> n° LXXV, CAV, v. 284-285)		( <i>Aucto</i> , Timoneda, v. 245-246)

Si Timoneda n'avait pas pris soin de changer ces quelques mots, le sens de ces répliques aurait été incompréhensible pour le public valencien. Dans la vallée du Turia, les conditions ne sont pas comparables à celles de Castille, premièrement parce que le blé n'y est pas cultivé abondamment, ensuite parce que toute la région de Valencia est pourvue, depuis la domination arabe, d'un système d'irrigation (*canales* et *acequias*) ; on ne cultive donc pas directement à Valencia au gré des pluies. En ce qui concerne la suppression du vocable « calahorra » (ou « casa horra »), elle s'explique parce que le terme désignait une boulangerie municipale (ou une boulangerie libre de taxes), en Castille, que l'on ouvrait en temps de pénurie pour distribuer du pain gratuitement aux plus pauvres. À Valencia, la coutume était quelque peu différente ; le blé était acheté par le régisseur municipal, conservé dans les silos (*sitges*) de Burjasot, puis distribué directement aux consommateurs.

Par de petites retouches presque imperceptibles, mais nécessaires, Timoneda adapte donc la représentation à la situation locale. Il est difficile, dès lors, de penser que la *Farsa* serait une version antérieure à l'*Aucto* écrite par Timoneda

<sup>319</sup> Voir H. Mérimée, *op. cit.*, t. 1, p. 213-214.

<sup>320</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>321</sup> C'est nous qui soulignons. Précisons que Mercedes de los Reyes Peña corrige cette lecture faite par Rouanet et propose « casa horra » au lieu de « calahorra ». Si l'on admet la lecture faite par Mercedes de los Reyes Peña, les observations faites par Mérimée restent toujours valables.

lui-même, tel que semble le croire Eduardo Juliá Martínez. Plus intéressant encore, ces remarques tendent à montrer que la *Farsa* du CAV a sans doute été écrite pour la Fête-Dieu d'une ville de Castille. Nous savons qu'en qualité de *refundidor*, Timoneda s'est inspiré d'autres pièces (du CAV entre autres), dont certaines ne sont pas clairement identifiées. Sachant que Timoneda est jusqu'à maintenant le premier auteur qui a laissé la trace d'un théâtre religieux de type eucharistique représenté à Valencia, l'on peut se demander dans quelle mesure il n'y a pas eu glissement d'un théâtre eucharistique castillan vers la région du Levant plus habituée, jusqu'alors, aux représentations de mystères en langue vernaculaire<sup>322</sup>.

### Modifications relatives aux questions théologiques

Comme on a pu l'établir précédemment, Timoneda se montre souvent plus précis que l'auteur de la *Farsa* en abordant les questions théologiques, voire, par moment, plus respectueux du Saint Sacrement. Mercedes de los Reyes Peña s'étonne, par conséquent, et à juste titre, de la suppression par l'auteur valencien du terme « transustanciar », qui apparaissait dans la *Farsa* et qui semblait indiquer une volonté de l'auteur anonyme de se faire l'écho des préceptes récents du Concile de Trente (notamment à la suite du *Decretum Eucharistia* de 1551) :

FEE	oy su cuerpo nos a dado en el pan transustanciado	FÉE	hoy su cuerpo nos ha dado en especies de pan sagrado
	( <i>Farsa</i> n°LXXV, CAV, v. 83-84)		( <i>Aucto</i> , Timoneda, v. 63-64)
-----			
FEE	no es pan, si esta consagrado, sino so espeçie de pan,	FÉE	no es pan si está consagrado si no, so especie de pan,

<sup>322</sup> Il est tout de même troublant de constater que l'activité théâtrale (de nature religieuse) de Timoneda débute précisément après l'arrivée dans le diocèse valencien de l'Archevêque Francisco de Navarra (1556), et se poursuit activement après l'arrivée de l'Archevêque Juan de Ribera (1569), deux prélats évêques à Badajoz avant d'être archevêques à Valencia. Or, l'on sait que l'activité théâtrale (religieuse et de type eucharistique) en Estrémadure (qui fait partie du royaume de Castille) est attestée par de nombreux auteurs (Diego Sánchez de Badajoz, Micael de Carvajal, Vasco Díaz Tanco de Fregenal).

esta Dios transustançado.

(*Farsa* n°LXXV, *CAV*, v.261-263)

está Dios allí ocultado.

(*Aucto*, Timoneda, v. 227-229)

Faut-il considérer que Timoneda manque de précision théologique en renonçant au terme savant utilisé dans la *Farsa* anonyme ? C'est plutôt que l'idée de transsubstantiation s'avère très ardue à transmettre à un public peu habitué à manier ce genre de concepts. Pour s'en convaincre, il suffit de se rappeler les efforts didactiques faits par de nombreux auteurs de la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle pour expliquer le mystère de l'Eucharistie, d'autant que le personnage savant, ici la Foi, s'adresse généralement à un personnage ignorant, l'Homme simple, dans ce cas présent. C'est ce didactisme associé au contenu dogmatique des pièces qui permet de parler de théâtre de catéchèse. Si le public valencien, comme nous le supposons, était moins habitué aux représentations eucharistiques que le public castillan, il est possible alors que Timoneda ait préféré rendre accessible la pièce aux spectateurs en ne leur assénant pas des termes savants dont le sens leur aurait échappé. Dans ce cas précis, nous pensons que l'auteur a choisi de sacrifier la précision des concepts au profit de la clarté. C'est peut-être l'indice que l'effort d'adaptation théâtrale entrepris par Timoneda a également été guidé par la nature du public auquel était destinée la pièce, un public somme toute assez novice en matière de théâtre eucharistique. Remarquons aussi que cette modification de détail se fait au détriment de la métrique, le vers corrigé par Timoneda ayant un pied de trop que le vers de la *Farsa* (« en especies de pan sagrado » [*Aucto*, v. 64] / « en el pan transustançado » [*Farsa*, v. 84]).

Certains choix idéologiques poussent également l'auteur à refaire des parties de la pièce trop alambiquées, comme on l'observe avec l'exemple suivant :

FEE que Dios en la hostia esta,  
mas no el pan con el junto;  
porque luego en aquel punto  
qu'el pan se consagra aca,  
ya no es pan, sino trasunto.

(*Farsa* n° LXXV, *CAV*, v. 269-273)

FÉE Sepas que en la hostia está  
el que principio no tiene,  
tan grande acá como allá  
y es pan de vida, y se da  
al que preparado viene.

(*Aucto*, Timoneda, v. 235-239)



De ce fragment, Timoneda ne conserve que la deuxième moitié du premier vers et évite ainsi les commentaires confus de la *Farsa* censés expliquer le mystère même de la transsubstantiation. La *quintilla* de Timoneda qui clôt une longue réplique du personnage de la Foi (*Aucto*, v. 215-239) insiste sur les bienfaits du Saint Sacrement plutôt que sur le miracle qui s'opère à l'intérieur de l'hostie. Enfin, la nouvelle réplique prépare la suite des commentaires de la Foi. Le dernier vers « al que preparado viene » (v. 239) introduit une nouvelle notion liée à la bonne disposition de cœur et d'esprit que doit manifester celui qui se prépare à ingérer le Saint Sacrement. La réplique s'insère ainsi beaucoup plus naturellement dans l'échange verbal entre les deux personnages, la Foi et l'Homme simple. Il n'y a désormais plus de rupture entre la réplique initiale de la Foi et la question subséquente de l'Homme simple sur le prix à verser pour bénéficier du pain qu'elle propose (v. 240-244). Grâce à la modification de Timoneda, on passe d'une réflexion sur la nature du pain eucharistique à une réflexion sur celui qui communie où l'on insiste sur la préparation. On passe donc de la théorie au conseil pratique.

D'après les indications de Mercedes de los Reyes Peña<sup>323</sup>, la précision théologique dont fait preuve Timoneda s'observe également dans le passage suivant :

VICIO	Pues, ¿a qué presçio lo dan?	HOMBRE	¿Pues a qué precio le dan?
FEE	A presçio de confisión, y linpieça, y contriçión, quien comiere deste pan tendrá gloria y perfiçión.	FÉE	A precio de contriçión, y limpieza, y confesión: quien assí compra este pan terná gloria y perfección.
	( <i>Farsa</i> n° LXXV, <i>CAV</i> , v. 294-298)		( <i>Aucto</i> , Timoneda, v. 260-264)

Les mots « confisión » et « contriçión » sont inversés dans le texte de Timoneda. Les différentes parties constitutives du Sacrement de Pénitence sont d'abord replacées dans l'ordre logique, la contrition étant la première étape précédant la confession (explication de Mercedes de los Reyes Peña). Dans le texte de Timoneda, la gloire et la perfection qui découlent du Saint Sacrement ne

<sup>323</sup> Mercedes de los Reyes Peña, *op. cit.*, t. 2, p. 742.

sont réservées qu'à ceux qui achètent le pain sacré, comme l'indique le vers 263 de la refonte. Comme la contrition et la confession sont présentées comme le prix à payer pour obtenir ce pain, l'ingestion de l'hostie doit être accompagnée d'actes de pénitence et de repentance pour recevoir la gloire divine. Mais il peut y avoir aussi une motivation, d'ordre idéologique, à cette modification formelle. En effet, la *Farsa* en mettant en deuxième position le mot « contrición » souligne bien qu'il n'y a pas de confession valable sans contrition, ce qui est fort bien présenté mais ce qui a l'inconvénient de donner beaucoup d'importance au phénomène de contrition qui est un processus intérieur, or le protestantisme a préconisé la foi intérieure. Timoneda a donc peut-être simplement eu le réflexe d'échanger la place des mots pour que l'impression principale porte sur le deuxième mot prononcé, à savoir sur le sacrement institutionnel de confession.

Pour Wardropper<sup>324</sup>, il arrive que Timoneda sacrifie certains effets poétiques au profit de la précision des concepts, comme lorsque la Justice condamne le Monde, dans la *Farsa*, à être « en bivo fuego lançado » (v. 422), alors que Timoneda préfère dire « y en fuego eterno abrasado » (v. 384). Selon Wardropper, « las llamas infernales son mortales y eternas, pero no vivas »<sup>325</sup>. L'orthodoxie théologique serait ainsi préservée. Si l'on va plus loin que ce commentaire très limité, nous voyons surtout que Timoneda se rapproche d'un vocabulaire plus catéchétique avec « fuego eterno abrasado » (v. 384). De plus, Timoneda menace de façon plus efficace le mauvais chrétien d'un châtement éternel (« eterno ») et physique (« abrasado »).

Timoneda emploie généralement un vocabulaire moins équivoque et plus simple à comprendre. Aussi, lorsque le Vice de la *Farsa* s'exclame : « cada vez que se enmendare / en graçia sera admitido, / como jamas no rresvale ; » (v. 385-387), Timoneda remplace le dernier vers par un autre dont l'effet est moins poétique mais plus clair : « como a pecar no tornare » (v. 349). De la même manière, les paroles équivoques et obscures du Vice de la *Farsa* : « Yo pido la confision, / y aqui protesto la enmienda / con entero coraçon » (v. 408-

---

<sup>324</sup> B. W. Wardropper, *op. cit.*, p. 271.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 271.

410) sont aussitôt amendées par l'auteur valencien : « Yo pido la confesión, / y aquí **prometo** la enmienda / con **devoto** coraçon » (v. 370-372). En sus d'employer un vocabulaire moins équivoque, Timoneda insuffle surtout de la « dévotion » à ce passage.

Timoneda corrige aussi parfois certains détails peu cohérents de la *Farsa*. Ainsi lorsque la Justice entre en scène pour châtier le Monde et le Vice, elle oublie visiblement d'inclure le Vice dans ses paroles : « toma ese mundo maligno / y haz en el muy gran castigo » (*Farsa*, v. 336-337). Pourtant, la Raison s'exclame plus loin : « Mira, Viçio sin sentido, / esta es Justicia de Dios, / que con rrigor a venido / a castigar a los dos » (*Farsa*, v. 353-356). Dans la refonte, Timoneda sent la nécessité de rajouter dans les propos de l'Homme simple : « y en estos perversos dos / essecuta un gran castigo » (*Aucto*, v. 298-299). Cette correction permet de rendre l'ensemble plus didactique, en insistant sur les effets dévastateurs de la mauvaise conduite de l'Homme simple.

Ces différents exemples montrent que même lorsque l'auteur valencien ne fait que retoucher légèrement la pièce dramatique, c'est souvent pour en améliorer le contenu dogmatique et théologique, ou pour renforcer le caractère didactique du discours catéchétique et exemplaire des personnages. Il a le souci de l'efficacité et de la clarté dans le style et n'hésite pas, par conséquent, à amender les passages les moins clairs au détriment parfois de certains effets poétiques. Les modifications sont donc tantôt relatives au fond, tantôt purement formelles, mais il est parfois difficile de voir laquelle de ces deux motivations de Timoneda prévaut.

## **5.22 La *Obra llamada los desposorios de Christo* de Joan Timoneda (entre 1569 et 1575)**

### **5.22.1 Présentation**

Cette pièce de Timoneda, de 893 vers, a été composée pour la Fête-Dieu de Valencia, comme le laissent penser les différentes allusions au Saint Sacrement

(v. 852-893), ainsi que la lettre de dédicace qui précède le volume qui la renferme<sup>326</sup>. Publiée en 1575 dans le deuxième *Ternario Sacramental* adressé à l'Archevêque Juan de Ribera, la pièce a vraisemblablement été représentée entre 1572 et 1575. Bien que Timoneda déclare dans une lettre (voire note 326) avoir fait représenter en 1570 plusieurs pièces, dont l'*Aucto de la Fuente sacramental*, il est peu probable qu'il fasse aussi allusion à la *Obra llamada los desposorios de Christo*, car l'un des personnages, le Soldat, se présente comme un capitaine de Lépante. La célèbre bataille ayant eu lieu le 7 octobre 1571, la pièce n'a pu être composée, au plus tôt, que pour la Fête-Dieu de 1572.

Bien que l'on ne connaisse pas de source à cette pièce de Timoneda, l'auteur valencien, comme à son habitude, s'est très certainement inspiré d'un texte préexistant. En effet, dans l'épigraphe de la pièce, Timoneda s'exclame : « *Puesta en toda la perfección possible por Joan Timoneda: la qual estaba estragada por culpa de los malos escritores* ». En l'absence de tout modèle, il est difficile d'apprécier la tâche de « *refundidor* » à laquelle le valencien s'est une nouvelle fois livré. Le pluriel « *malos escritores* » ne manque pas non plus d'être énigmatique : l'auteur s'est-il inspiré de plusieurs textes ou d'un seul texte qui aurait déjà été lui-même retouché ? L'on a vu précédemment que plusieurs textes de pièces figurant dans le *Códice de Autos Viejos* ont servi de source à des pièces de Timoneda, de même qu'un texte qui figure dans un *Códice* d'un collège des Jésuites ; or, il est frappant de constater que c'est justement dans le même *Códice* du collège de Villagarcía (où l'on trouve déjà une variante de *La Oveja*

---

<sup>326</sup> La lettre adressée à l'Archevêque Juan de Ribera mentionne explicitement la Fête-Dieu : « (...) Con el espiritual, y entrañable amor y sobrado desseo que V. S. Illustrísima ha mostrado en el año de setenta en honrar y festejar el sanctísimo sacramento de la sancta comunión, no solamente sé que dió atrevimiento a los hombres, pero también a las chirriadoras aves, que con sus arpaditas lenguas, el Ochovario con diferenciados cantos adornassen el Choro de la Capilla mayor: músicos con instrumentos, y suaves voces discantassen: partes heroycos versos le sirviessen; dançantes con danças de estrañas invenciones se mostrassen: y a mí, como el más mínimo d' todos, con mi poco saber paresciesse delante su tan piadosa y amigable presencia con diversos Auctos, especialmente con el de la Fuente Sacramental: el qual he querido imprimir, con otros recogidos en mi pobre casa, tomando por amparo, y protector a V. S. Illustrísima, porque les dé algún favor, y a los por venir osadía que salgan a luz a servicio d' Dios. Amén ». Eduardo Juliá Martínez (éd.), *op. cit.*, p.167. Nous utiliserons, dans cette étude, l'édition de la pièce faite par Eduardo Juliá Martínez, *ibid.*, 189-220.

*perdida*), que figure également une pièce intitulée *Incipit Parabola coenae*<sup>327</sup>, attribuée au Père Bonifacio, et dont l'argument est le même que celui de la pièce de Timoneda. Dans les deux cas, c'est la parabole évangélique du « banquet de mariage » tirée de Matthieu 22 qui inspire les deux auteurs. Il existe, enfin, une troisième pièce, anonyme, la *Égloga al Santísimo Sacramento*, approximativement du deuxième tiers du xvi<sup>e</sup> siècle<sup>328</sup>, dont l'argument est aussi tiré de la même parabole évangélique. Comme dans ces différentes pièces, c'est une source biblique identique qui inspire les auteurs, les similitudes sont inévitables. Il est toutefois possible que Timoneda ait connu l'une ou l'autre des deux pièces. En tout cas, le fait que trois pièces de la même période soient inspirées du même argument biblique nous indique que la parabole évangélique qui a servi de source était particulièrement appréciée pour élaborer une pièce eucharistique. Cette idée est d'ailleurs confirmée par l'existence de trois *autos sacramentales* de Calderón inspirés du même argument<sup>329</sup>.

D'un point de vue dramatique, cette pièce de Timoneda est, comme nous le verrons, la plus élaborée. C'est aussi celle qui compte le plus de personnages (onze) : cinq sont allégoriques (Nature Humaine dont le rôle est celui de l'épouse du Christ, Ancien Testament, Nouveau Testament, Vie Active et Vie Contemplative), quatre sont des entités spirituelles (Dieu le père qui joue le rôle du Roi divin, le Christ dont le rôle est celui de l'époux, Lucifer et Satan), un personnage est biblique (Adam) et un personnage populaire (Don Joan Menezes dont le rôle est celui d'un soldat). Ajoutons que dans un passage de la pièce, une didascalie indique la présence de quatre pages venus faire le service. Ces quatre personnages ne figurent pas dans la liste de *dramatis personae*, sans doute en raison de leur simple rôle de figurant, même s'il s'agit d'un rôle symbolique

---

<sup>327</sup> Cette pièce a été publiée par Eduardo González Pedroso (éd.), *op. cit.*, p. 122-132.

<sup>328</sup> Voir Ricardo Arias (éd.), *Tres Églogas Sacramentales Inéditas*, Zaragoza, Éditions Reichenberger, 1987.

<sup>329</sup> Comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner, Calderón n'écrira pas moins de trois pièces sur le thème de la « parabole évangélique du banquet ». Il s'agit de *Llamados y escogidos* (1648-1649), *La segunda esposa y triunfar muriendo* (1668) et *El nuevo hospicio de los pobres* (1675). Au sujet de ces pièces et des dates que nous indiquons, voir Donald Thaddeus Dietz, *The Auto Sacramental and the Parable in Spanish Golden Age Literature*, Chapel Hill, UNC Press, 1973, p. 141.

important puisqu'ils représentent les quatre Évangélistes du Nouveau Testament.

### **5.22.2 Argument**

Après *l'Introito*, la pièce s'ouvre avec l'entrée en scène de Nature Humaine qui prononce une première réplique en forme de monologue. Cette scène monologuée où Nature Humaine fait part de son affliction à cause du péché perpétré par son père Adam donne lieu à un premier tableau avec l'entrée en scène de Vie Active et de Vie Contemplative, deux personnages adjuvants venus reconforter Nature humaine. Étant donné la repentance et l'humilité dont elle fait preuve, les deux nouveaux personnages se proposent d'intercéder en sa faveur auprès de Dieu, afin qu'elle soit pardonnée.

S'ensuit une nouvelle réplique monologuée à la charge du Roi divin dont le rôle est celui de Dieu le père. Ce nouveau monologue où Dieu montre qu'il est attendri par la repentance de Nature Humaine donne lieu à un deuxième tableau où il est question de la préparation des noces entre le Christ et Nature Humaine. Cette fois-ci, tout se passe dans la sphère céleste. Ancien Testament commence par rappeler au Roi divin les mariages de différents personnages bibliques qui préfigurent les noces entre le Christ et Nature Humaine. Puis, le Roi divin charge Ancien Testament d'aller chercher les convives et de les réunir pour le banquet de mariage. Quant à Vie Contemplative, elle est chargée de s'occuper de Nature Humaine afin que cette dernière soit prête et vêtue comme il faut pour les noces. Comme aucun invité ne vient au banquet, le Roi divin demande à Ancien Testament d'envoyer ses serviteurs en quête de convives ; sur ces entrefaites, Nouveau Testament explique à Vie Active la valeur symbolique de tous les ustensiles servant pour le banquet. Ensuite, face au mauvais accueil réservé à ses serviteurs, ses prophètes, Dieu décide de châtier tous les convives qui ne se sont pas présentés, en les détruisant. Finalement, c'est Nouveau Testament qui est chargé de publier les bans de mariage et de faire venir à la noce tous les convives qu'il rencontre.

S'ensuivent trois nouvelles scènes monologuées qui laisseront place au dernier tableau de la pièce, c'est-à-dire la célébration des noces et du banquet de mariage. Nouveau Testament s'exprime d'abord pour publier les bans auprès des nations. Puis apparaît Adam pauvre et nu qui fait part de sa volonté d'assister au banquet. Enfin, entre en scène un soldat mal vêtu qui se joint aux convives. Les noces débutent par une chanson, puis Adam est relevé par le Roi divin, et le Soldat qui ne porte pas les vêtements de circonstance est arrêté et jeté dehors. Ce sont deux démons, Satan et Lucifer, qui se chargent de le conduire en enfer. Le banquet peut alors commencer. L'épouse est d'abord lavée, ce qui est le signe qu'elle reçoit le baptême, le Christ rappelle les symboles de la Passion et les plats servis ont tous un sens symbolique spirituel qui est expliqué. Le banquet atteint son moment le plus fort lorsque les personnages prennent le pain eucharistique qui est glorifié à l'envi par chacun d'eux. Le repas étant terminé, l'Époux et l'Épouse se retirent dans leur palais céleste et la pièce se termine par un dernier chant en l'honneur du Saint Sacrement.

### **5.22.3 Références bibliques**

Comme l'indique Timoneda dès le début de l'œuvre, la source biblique principale dont il s'inspire est la célèbre parabole évangélique du « banquet de mariage » de Matthieu 22, 1-14. Cette même parabole est également présente avec quelques variantes dans le livre de Luc 14, 16-24. Dans la parabole du livre de Matthieu, il est non seulement question du refus des invités de venir au festin de mariage, mais aussi de l'esprit meurtrier de certains d'entre eux, ce qui préfigure la crucifixion du Christ. Matthieu, à la différence de Luc, relate la destruction des assassins des fidèles du Roi. Enfin, dans le livre de Matthieu, il s'agit d'un mariage royal, ce qui implique que les invités portent des vêtements de circonstance. La scène où le convive mal vêtu est jeté dehors, présente dans le livre de Matthieu, est, par exemple, absente du livre de Luc. Timoneda s'inspire donc plutôt de la parabole telle qu'elle apparaît dans l'Évangile de

Matthieu, plutôt que de celle renfermée dans le livre de Luc<sup>330</sup>. À la parabole évangélique semblent également se superposer plusieurs images du livre biblique de la Révélation qui présentent l'Église de Dieu comme une épouse parée et unie au Christ. Dans Révélation 21, 2, il est notamment écrit : « Et je vis descendre du ciel, d'au-dessus de Dieu, la ville sainte, la nouvelle Jérusalem comme une épouse qui s'est parée pour son époux ». L'image des noces célestes célébrées entre le Christ et l'épouse est également présente dans Révélation 19, 7 : « Réjouissons-nous et soyons dans l'allégresse ; car les noces de l'agneau sont venues, et son épouse s'est préparée (...) ». Plus loin, on lit également : « Et l'ange me dit : Écris : Heureux ceux qui sont appelés au festin des noces de l'agneau ! (...) » (Révélation 19, 9). Ces paroles qui renvoient indiscutablement à la parabole évangélique de Matthieu permettent de mieux développer la parabole initiale. Ainsi, la première partie de la pièce de Timoneda s'inspire directement du texte parabolique, mais la seconde partie, qui relate les noces elles-mêmes, semble s'inspirer d'autres textes néotestamentaires qui sont directement liés à la parabole initiale. Cette idée est confirmée au niveau de certains détails. Lorsque les noces entre le Christ et l'épouse sont célébrées, le Christ se charge d'abord de laver son épouse : « Venga primero aguamanos: / lavart' he esposa yo mismo » (v. 655-656). Ce passage qui fait allusion au baptême renvoie très certainement à Éphésiens 5, 25 : « Christ a aimé l'Église, et s'est livré lui-même pour elle, afin de la sanctifier par la parole, après l'avoir purifiée par le baptême d'eau, (...) ». De la même manière, lorsque le Roi demande la destruction de ceux qui ont assassiné ses fidèles, Ancien Testament s'exclame : « ¡Ay de ti, Hierusalem! / ¡Ay de ti, que estás bañada / con sangres sanctas, y eletas, / calles y plaças regada! / ¡Ay Ciudad ensangrentada / con sangre de los Prophetas! » (v. 380-385). Si l'annonce de la destruction des

---

<sup>330</sup> Remarquons que les deux autres pièces inspirées de la même parabole au XVI<sup>e</sup> siècle (la *Parabola cœnæ* et la *Égloga al Santísimo Sacramento*) mettent en scène un manchot, un aveugle et un boiteux, soit trois personnages qui apparaissent uniquement dans le livre de Luc. Luc mentionne d'ailleurs que les derniers invités sont des pauvres. Chez Timoneda, ce détail semble être repris avec la mise en scène d'Adam qui se présente nu au mariage, en signe de pauvreté. De plus, Adam est décrit comme un personnage à l'aspect misérable : « mudo, / tollido, flaco y contrahecho » (v. 531-532).



assassins des fidèles du Roi se trouve bien dans l'Évangile de Matthieu, la teneur même des propos tenus par le Roi dans la pièce semble être inspirée de Jérémie 13, 28 : « Ay de ti Jerusalem » et surtout d'un passage de Révélation 18, 19 et 24 : « ¡Ay, ay de aquella gran ciudad (...) Y en ella fue hallada la sangre de los profetas y de los santos, y de todos los que han sido muertos en ella ». Le texte source initial est donc à chaque fois amplifié par le biais d'autres textes bibliques qui servent à développer la parabole évangélique.

D'un point de vue dogmatique, ce type d'amplifications permet aussi de soulever des questions théologiques précises. Juste avant que le Roi ne voie le soldat mal vêtu et le fasse jeter dehors, le personnage de Nouveau Testament met en garde les spectateurs : « El Evangelio aconseja, / recataos que vernán lobos / vestidos so piel de oveja, / y en disfraçada pelleja / cometerán muchos robos » (v. 565-569). Cette déclaration du personnage de Nouveau Testament prépare donc l'épisode scénique qui va suivre et constitue une citation biblique : « Y guardaos de los falsos profetas, que vienen a vosotros con vestidos de oveja, mas de dentro son lobos rapaces » (Matthieu 7, 15). Sur un plan dogmatique, cette mise en garde vise sans doute les hérésies de l'époque, les luthériens, ou les morisques de la région de Valencia. Le personnage même du soldat mal vêtu est une figure d'hérétique. L'auteur actualise ainsi le message de la parabole évangélique en s'appuyant sur d'autres textes bibliques qui enrichissent le message dogmatique délivré.

Les textes et épisodes bibliques sont également utilisés par l'auteur pour leur valeur préfigurative. De fait, à travers toute la pièce, Timoneda va tisser des liens entre la parabole évangélique et d'autres passages bibliques choisis spécialement pour leur valeur préfigurative. Dans la pièce, comme dans l'Évangile de Matthieu, le festin royal est donné à l'occasion du mariage entre le Christ et Nature Humaine, c'est-à-dire l'Église chrétienne. Le premier rôle du personnage d'Ancien Testament est, par conséquent, de montrer au Roi les figures vétérotestamentaires qui ont annoncé par leur mariage celui du Christ et de son épouse :

REY           Pues haz a todos saber  
dó se figuró primero.

TEST. V.      ¿Puede mas darse a entender,  
que casar la pobre Ester  
con el alto Rey Assuero?  
Casarse también Moysén  
con la Ethiopisa Lora,  
figura en esto también  
el Rey de Hierusalén  
casar con pobre señora.  
De Philisteos, Sansón  
tomó muger por amores  
estraña de su nación:  
el Príncipe de Syón  
la tomó de peccadores. (v. 231-245)

Ancien Testament cite successivement les exemples des mariages d'Esther et du roi Assuérus (Esther 1 et 2), de Moïse et de Tsippora du pays de Madian (Genèse 2, 15-22), et, enfin, de Samson et d'une Philistine (Juges 14, 1-2). Dans les trois exemples, il est question de personnages bibliques adorateurs de Dieu qui se marient avec des pécheurs qui ne sont pas issus de la nation d'Israël. Ces différentes unions sont censées illustrer la miséricorde et la bonté de Dieu, qui accorde le pardon aux nations pécheresses, ce qui préfigure les noces entre le Christ et Nature Humaine, à laquelle le Roi divin accorde également son pardon.

Pour expliquer la conception miraculeuse du Christ qui a préservé la virginité de Marie, c'est le Roi divin qui recourt cette fois-ci à un épisode vétérotestamentaire : « Ezzo, y más a Dios no es nada / entrará a puerta cerrada / como la vio Ezechiel » (v. 293-295). Cette allusion à la porte fermée du sanctuaire du temple par laquelle Dieu est le seul à pouvoir entrer et sortir (Ézéchiel 44, 2) constitue un nouvel élément préfiguratif à visée dogmatique.

À un autre moment de la représentation, le Christ est comparé à une grappe de raisin venue de la Terre promise puis foulée pour en faire du vin (v. 770-774). Ce passage qui évoque métaphoriquement la mort du Christ est en partie inspiré de Nombres 13, 23 où il est relaté que les douze espions de Moïse envoyés en Terre promise ramenèrent notamment de leur expédition une grappe de raisin aux fruits charnus.

L'argument de la parabole est à nouveau développé de façon typologique lorsque le personnage d'Ancien Testament rend compte au Roi Divin de tous les serviteurs qui ont été envoyés pour faire venir des convives au festin de mariage. Les serviteurs du Roi divin sont successivement représentés par différentes figures bibliques : Moïse (v. 347), les prophètes Élie (v. 361), persécuté par la reine Jézabel (1 Rois 17 à 19), Zacharie (363), qui fut lapidé (2 Chroniques 24, 17-22), Ésaïe (v. 364), qui subit le martyre d'être scié en deux<sup>331</sup>, et Jérémie qui annonça le malheur sur Jérusalem (v. 378-380/Jérémie 13, 27). Tous ces personnages vétérotestamentaires constituent des types ou préfigurations du Christ, les persécutions subies par certains prophètes annonçant même les martyres que connaîtrait le Christ, le prophète par antonomase.

De nombreux autres détails liés à la deuxième partie de la pièce, où il est plutôt question de la Passion du Christ et du pain eucharistique, sont également illustrés par des éléments préfiguratifs. Lorsque le Christ montre la croix, Ancien Testament se charge de rappeler un épisode vétérotestamentaire qui annonçait justement la croix du Christ : « Ysaac llevó esta madera / acuestas al sacrificio » (v. 764-765). Il s'agit d'une allusion à Genèse 22, 6. L'échelle du rêve de Jacob (« veys, aquesta escala vió / el honrado padre antiguo, / el Patriarcha Jacó » [v. 815-817] / Genèse 28,12) préfigure la descente de la croix qui permet au Christ de rejoindre Nature Humaine pour l'épouser, mais aussi l'élément concret qui unit la sphère terrestre et céleste grâce auquel les chrétiens pourront atteindre la gloire divine (v. 820-829). La manne sacrée qui nourrit miraculeusement les Israélites (Exode 16, 13-15) est également évoquée (v. 859-860) pour préfigurer le pain eucharistique, tout comme l'agneau pascal (v. 865) est une image du Christ. Pareillement, l'allusion à Samson qui trouva du miel dans une carcasse de lion qu'il avait tué auparavant (v. 863-865 = Juges 14, 8-9) est un symbole eucharistique courant dans ce théâtre. Le recours à toutes ces illustrations qui fonctionnent comme des préfigurations possède une vertu didactique indéniable. Il y a, d'une certaine manière, une mise en théâtre de

---

<sup>331</sup> La pièce qui nous occupe indique ce détail au vers 364, mais les Saintes Écritures sont muettes à ce sujet. Toutefois, selon la tradition chrétienne Ésaïe serait mort scié en deux à la demande du roi Manassé, qui aurait fait couper un arbre dans lequel le prophète de Dieu s'était caché.

différents symboles de la pièce, car les épisodes bibliques relatés ont un pouvoir imageant important, sont générateurs de mouvement sur un plan référentiel et rendent plus concret les concepts théologiques abordés.

La source biblique est également convoquée dans la pièce lorsque le Christ évoque plusieurs épisodes liés à sa crucifixion (v. 780, v. 788, v. 802-804, v. 810-814). Ces passages sont des allusions à Matthieu 27, 48-49 qui indique le moment où un soldat donna du vin aigre à Jésus crucifié, et où un autre soldat perça de sa lance le flanc du Seigneur d'où il sortit de l'eau et du sang. Les mentions du « pain de vie » et du « pain du ciel » (v. 855-859), pour comparer le Christ à l'Eucharistie, renvoient à l'Évangile de Jean 6, 31-32 et 35. La toute puissance du Roi divin est également justifiée dans la pièce par une allusion biblique à Dieu, le créateur de toutes choses, qui a ensuite donné à Adam le pouvoir sur toutes ses créatures (v. 56-65 ; v. 181-189), ce qui évoque le livre de la Genèse 1, 1-28. La mise en scène d'un banquet de mariage où les convives sont tous attablés engendre nécessairement une comparaison avec la Cène (v. 690-694), dont le calice s'avère un élément prépondérant de la célébration eucharistique (Matthieu 26, 20-30). Les vers : « verás me por ti en el huerto / sudar sangre en agonía » (v. 705-706) sont une allusion à la retraite de Jésus dans le jardin de Gethsémani après la Cène (Matthieu 26, 36-47). Après son arrestation dans le jardin de Gethsémani, Jésus est conduit devant Anne et Caïphe, puis renvoyé auprès de Pilate et d'Hérode, ce que relate le personnage du Christ dans la pièce (v. 712-714 = Jean 18, 12-40). Il y a même une exacte précision dans l'ordre des événements bibliques tels qu'ils sont relatés dans la pièce, avec une description précise des souffrances subies par le Christ : « verás me yr maniatado » (v. 715 = Jean 18, 24) ; « seré açotado » (v. 718 = Jean 19, 1) ; « escupido, y açotado / como si fuese ladrón » (v. 728-729 = Marc 14, 65) ; etc. Enfin, le Soldat de la pièce, qui est une figure hérétique, est assimilé au traître Judas Iscariote lorsqu'il s'exclame pour lui-même : « Mejor fuera no nacer », ce qui est une citation des paroles de Jésus à propos de Judas : « [...] bueno le fuera a tal hombre no haber nacido » (Matthieu 26, 24).

Cette pièce s'avère finalement très nourrie de textes bibliques érudits. Si les allusions à la parabole biblique qui sert d'argument sont constantes (v. 23-25, v. 419-420, v. 595-596, v. 628-629, etc.), les répliques des personnages se trouvent également enrichies de nombreuses autres allusions bibliques, qui développent la parabole initiale, ou permettent simplement de développer des questions théologiques et dogmatiques précises liées au thème de l'Eucharistie. Les références bibliques à l'intérieur des répliques des personnages permettent, enfin, de renforcer la valeur des discours religieux tenus par les personnages en question, qui sont généralement de nature biblique : le Roi divin, le Christ, Ancien Testament et Nouveau Testament.

## **5.23 Le *Misteri de l'Església Militant* de Joan Timoneda (entre 1569 et 1575)**

### **5.23.1 Présentation**

Longue de 603 vers, cette pièce du valencien Joan Timoneda rédigée intégralement en langue vernaculaire a été composée pour la Fête-Dieu comme le révèle l'épigraphe : « *Compost per Joan Timoneda en llor del santíssim Sagrament* ». À la différence d'autres pièces eucharistiques de Joan Timoneda, pour lesquelles on retrouve presque toujours un modèle plus ancien, il n'en existe pas pour cette pièce entièrement composée par notre auteur, et qu'il s'attribue sans détour (« *compost per Joan Timoneda* »), évitant les tournures énigmatiques qu'il emploie habituellement : « *puesta en toda la perfección posible por Joan Timoneda, la cual estaba estregada por culpa de los malos escritores* » (*Obra llamada los desposorios de Christo*) ou encore « *de nuevo añadida por Joan Timoneda* » (*Aucto de la Oveja perdida*).

Publiée dans le premier *Ternario Sacramental* de Timoneda, de 1575, cette pièce a sans doute été écrite après 1572 pour être représentée au printemps 1573, comme le laissent penser les allusions historiques à la bataille de Lépante (1571) : « Si mires, esposa mia, / per la mar un pastor Joan / navega amb fe

esforç gran, / perque passes en Turquia / i desterres lo Soldan » (v. 221-225)<sup>332</sup>, mais surtout à la nuit de la Saint-Barthélemy (août 1572) : « Ja Carles lo Majoral, / vivint lo bon rei francès, / l'Almirant fonc mort després / per incrèdul principal, / i trenta mil en un mes » (v. 281-285)<sup>333</sup>. De plus, l'un des personnages de la pièce n'est autre que le Pape Grégoire XIII qui a reçu la tiare en 1572. Il est, dans la pièce, présenté par le Christ en ces termes : « Gregori tretzes nomena, » (v. 211)<sup>334</sup>.

Le fait que cette pièce soit rédigée en valencien plutôt qu'en castillan doit nous amener à nous interroger sur les raisons qui ont poussé Timoneda à choisir la langue vernaculaire plutôt que le castillan qu'il utilise généralement dans ses pièces religieuses. Selon J. M. Batllori :

[Timoneda] obeí a raons extra-literàries: comercials —en definitiva, el seu public immediat, sobretot, el popular era d'expressió catalana—, politico-religioses —estímul explícits del Patriarca sant Joan de Ribera, el gran líder de la Contrareforma en terres valencianes—, la fidelitat a un patrimoni popular o la necessitat de donar una major versemblança al relat<sup>335</sup>.

---

<sup>332</sup> « Si tu vois, mon épouse, / à travers la mer le berger Jean / navigue avec sa foi et grand effort / pour que tu puisses te rendre en Turquie / et pourchasser le Sultan ». Qui est donc le « berger Jean » auquel fait allusion Timoneda ? Il doit s'agir d'une allusion à don Juan d'Autriche, fils naturel de Charles Quint. Don Juan d'Autriche dirigea la flotte européenne lors de la bataille navale appelée « Lépante » qui eut lieu le 7 octobre 1571. Durant cette bataille, la galère de don Juan d'Autriche participa même à l'abordage de la galère de l'Amiral Turc, lequel fut ensuite décapité. Cette bataille navale stoppa la progression ottomane vers l'Europe et fut bien sûr une victoire importante des chrétiens sur les infidèles, ce pourquoi Timoneda s'en fait certainement l'écho dans sa pièce.

<sup>333</sup> « Alors que vivait le bon roi français, / Charles, chef des bergers, / l'Amiral fut tué, lui, leader des incrédules, / et trente mille des siens en un mois ». C'est effectivement sous le règne du roi français Charles IX (1560-1574) qu'eut lieu la nuit de la Saint-Barthélemy après l'assassinat manqué (22 août 1572) de l'Amiral Gaspard Coligny, le chef des protestants (chef des incrédules). Finalement l'Amiral sera massacré avec d'autres chefs protestants dans la nuit du samedi 23 août 1572. Le massacre général sera lancé dès le dimanche 24 août et dans les mois qui suivirent plusieurs milliers de protestants seront massacrés à Paris et en Province. Il convient de remarquer l'exactitude et la précision dont fait preuve Timoneda au moment de rapporter ces faits historiques.

<sup>334</sup> « Grégoire XIII est nommé ». Grégoire XIII succéda à Pie V le 14 mai 1572 exactement.

<sup>335</sup> « [Timoneda] obéit à des raisons extralittéraires : commerciales —en définitive son public immédiat, surtout le populaire, était de langue catalane—, politico-religieuses —demandes explicites du Patriarche saint Jean de Ribera, le grand leader de la Contre-Réforme en terres valenciennes—, la fidélité à un patrimoine populaire ou la nécessité de donner une plus grande vraisemblance au récit ». J. M. Batllori (éd.), « Joan Timoneda: l'Esglesia militant, el Castell d'Emaús », *Antologia catalana*, 29 (1967), p. 6-7. Nous utiliserons dans notre étude l'édition de la pièce faite par Batllori, *ibid.*, p. 15-34. Voir aussi Mildred Edith Johnson (éd.), *The Aucto del Castillo de Emaus and the Aucto de la Iglesia of Juan Timoneda*, Iowa City, University of Iowa Studies, 1933, p. 43-63.

Aux raisons données par Batllori, l'on peut ajouter que si *l'Església Militant* est totalement inventée par Timoneda, à la différence des refontes qu'il a l'habitude de proposer, c'est que le valencien était sa langue maternelle. Or, n'oublions pas qu'à Valencia, les drames eucharistiques tels qu'ils se développent en Castille sont introduits tardivement par Timoneda lui-même grâce à ses refontes notamment, ce qui n'est pas le cas pour cette œuvre. De plus, dans une région où il était habituel de représenter, le jour de la Fête-Dieu, des Mystères en langue valencienne, il n'est peut-être pas étonnant que Timoneda tente d'adapter les drames eucharistiques castillans dans cette langue afin de toucher un public d'extraction populaire qui maîtrise certainement mieux le valencien que le castillan.

Sur la question du public, Manuel Diago Moncholí pense que *l'Església Militant* n'a peut-être pas été composée pour être représentée devant le peuple, mais dans un couvent de religieuses<sup>336</sup>. Afin d'étayer son hypothèse il remarque d'abord que le prologue est adressé aux « Âmes contemplatives / esposas de Jesu Christ » (v. 1-2)<sup>337</sup>. Mais juste après Timoneda explique le sens du mot « épouse » en ces termes :

Esposas vos nomenam  
amb raó justa i fundada,  
perquè, sib é està notada,  
tres esposas trobam  
em l'escriptura sagrada.

És l'esposada primera,  
nostra ànima de gran preu;  
l'altra, la mare de Déu;  
i l'Esglesia la tercera,  
com distintament lo sabeu. (v. 6-15)<sup>338</sup>

---

<sup>336</sup> Voir Manuel. Vicente Diago Moncholí, « Reflexiones en torno a los autos en catalán de Joan Timoneda: fuentes, lengua, público » dans Teresa Ferrer, Manuel Vicente Diago Moncholí (coord.), *Comedias y comediantes : estudios sobre el teatro clásico español : actas del congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII, organizado por el Departamento de Filología Española de la Universitat de València*, Valencia, 1989, p. 47-54.

<sup>337</sup> « Âmes contemplatives / épouses du Christ ».

<sup>338</sup> « Épouse on vous nomme / avec raison juste et bien fondée / puisque, si vous avez bien noté, / trois épouses l'on trouve / dans les Saintes Écritures. / La première épouse c'est / notre âme

Étant donné le caractère allégorique de ce prologue et de la pièce, le terme épouse (mot de genre féminin) renvoie à l'âme (autre mot de genre féminin) de chaque humain et pas spécifiquement à celle des éventuelles religieuses. L'on peut tout à fait considérer que Timoneda s'adresse à un public populaire sur un ton allégorique, vu qu'il explicite les différents sens du terme épouse juste après sans supposer pour autant un public composé de religieuses uniquement. Sur la question de la contemplation évoquée dans les vers du prologue, elle ne saurait être l'apanage des seules religieuses qui se retirent du monde pour s'enfermer dans un couvent. Dans la tradition catholique, la contemplation doit se rencontrer de quelque façon dans toute forme de vie chrétienne<sup>339</sup>. Le deuxième argument avancé par Diago Moncholí est l'influence du *Cantique des Cantiques* dans l'*Església Militant*, à une époque où Fray Luis de León traduisait ce texte en castillan, précisément à la demande d'une religieuse. Mais l'on peut objecter à cela que le *Cantique des Cantiques* est souvent une source biblique dans les pièces religieuses eucharistiques qui développent l'allégorie de l'Âme et/ou de l'Église comme épouses du Christ<sup>340</sup>. Enfin le troisième argument allégué par Diago Moncholí nous semble encore moins convaincant. Selon lui, l'intervention de Saint Thomas d'Aquin et de Saint Augustin, dans l'histoire de la pièce, face à Philippe II et Grégoire XIII est une « manifiesta preferencia por los métodos nacionales frente al uso de la fuerza brutal que tal vez tenga algo que ver con la posible sensibilidad femenina del público ». Il n'est pourtant pas rare que des Pères de l'Église, des personnages historiques (représentants du pouvoir

---

très précieuse / l'autre, la mère de Dieu, / et l'Église la troisième / comme vous le savez parfaitement ».

<sup>339</sup> Dans une autre pièce de Timoneda, *Obra llamada los desposorios de Christo*, Vie Contemplative et Vie Active sont deux personnages de la pièce. C'est dire que le thème de la contemplation ainsi que celui des épousailles du Christ se retrouvent sous la plume de Timoneda dans plus d'une de ses pièces sans qu'il faille nécessairement mettre cela en relation avec un public soi-disant exclusivement féminin.

<sup>340</sup> Lope de Vega et Calderón utiliseront d'ailleurs plusieurs fois ce type d'allégorie dans des pièces destinées à un public populaire. Au XVI<sup>e</sup> siècle, l'on retrouve plusieurs échos au *Cantique des Cantiques* de Salomon dans différentes pièces eucharistiques comme la *Segunda comedia que trata del rescate del Alma* ou la *Quinta comedia y Auto Sacramental de los amores del Alma con el Príncipe de la luz* du *Códice* de 1590. Des échos largement présents également dans l'*Aucto de la Esposa en los Cantares* (1579) de Juan López de Úbeda, une pièce d'une date proche de l'*Església Militant*.



temporel et/ou religieux) interviennent ensemble dans des pièces eucharistiques sans que cela ait trait à la « sensibilité féminine » du public. Les personnages introduits par Timoneda répondent plutôt à une volonté idéologique de l'auteur qui construit une pièce catéchétique. Dans cette optique, les Pères de l'Église représentent les principes doctrinaux traditionnels de l'Église catholique et renforcent le caractère didactique de la pièce. Quant à Grégoire XIII et à Philippe II, ils permettent à l'auteur de créer un affrontement dialectique avec les forces du Mal incarnés par deux entités abstraites qui représentent les chrétiens rebelles (Opinion et Liberté). Ce type de construction s'inscrit en fait dans la lignée traditionnelle des pièces eucharistiques de type allégorique.

La pièce compte huit personnages antagoniques : trois allégories (l'Église [*Església*], la Liberté [*Llibertat*] et l'Opinion [*Opinió*]) et cinq personnages historiques (le Christ [*Crist*], Saint Augustin [*Sant Agustí*] et Saint Thomas [*Sant Tomàs*], le Pape Grégoire XIII [*Gregori Papa*] et le roi Philippe II [*Felip Rei*]).

L'aspect contre-réformiste de cette pièce mérite d'être souligné en présentation. En effet, il s'agit sans doute de la pièce eucharistique du xvi<sup>e</sup> la plus anti-luthérienne. Si les références aux luthériens sont souvent résiduelles dans toutes les pièces du deuxième quart du xvi<sup>e</sup> siècle<sup>341</sup>, dans cette œuvre en valencien elles se multiplient à l'envi pour former l'un des thèmes principaux de la pièce<sup>342</sup>. Dans l'œuvre en effet, le caractère militant de l'Église, l'épouse du Christ, ne semble être motivé que par la volonté de combattre la « secte luthérienne », c'est dire que cette pièce s'inspire largement des événements de

<sup>341</sup> C'est à peine si l'on trouve des allusions aux luthériens dans les 96 pièces du *Códice de Autos Viejos*. Les pièces qui se font l'écho du luthéranisme sont l'*Aucto de la acusación del género humano* (n° LVII), la *Farsa del Sacramento de las Cortes de la Yglesia* (n° LXVIII), la *Farsa del Sacramento de Peralforja* (n° LXXXII), la *Farsa de los Estados* (n° LXXXIII) et la *Farsa Sacramental de la Moneda* (n° LXXXIV). Souvent les références sont brèves ou anecdotiques et n'affectent pas l'ensemble de la pièce comme dans le *Misteri* de Timoneda.

<sup>342</sup> Ainsi l'Église se plaint-elle des luthériens auprès du Christ en ces termes : « Estos de la falsa Lliga, / estos que han romput la fe, / y em tenen per enemiga. / Estos falsos Lutherans / cruels y desagraits / de tos dons, béns infinits: / deixen lo nom de christians / per seguir sos apetits » (v. 168-175) (« Ce sont ceux de la fausse ligue / ceux qui ont trahi la foi / et me considèrent leur ennemie. / Ces faux luthériens / cruels et ingrats / devant tout ce que tu leur as donné, biens infinits ; / leur nom Chrétien oublie / pour assouvir leur appétit »). Le Christ promet également à l'Église : « Si la secta Lutherana / t'és cruel, t'és ihumana, / un Pastor t'ha de exalçar / de la montaña Romana » (v. 207-210) (« si la secte luthérienne / est avec toi cruelle est inhumaine / un Berger devra te louer / du haut de la montagne romaine »), etc.

l'époque et que la question des morisques à Valencia n'était sans doute pas, ou plus, la seule qui préoccupait les autorités religieuses<sup>343</sup>.

### 5.23.2 Argument

La pièce débute par un prologue (40 vers) qui fait fi des salutations conventionnelles, mais expose l'argument de la pièce, demande l'attention de l'auditoire et demande le pardon pour les fautes de la pièce.

L'Église, épouse du Christ, est le premier personnage qui entre en scène en se lamentant parce que l'Allemagne et l'Angleterre l'ont abandonnée. Elle craint que la France soit sur le point de faire la même chose et partage ses inquiétudes avec le Christ venu pour la reconforter. Un dialogue s'engage alors entre l'Église et le Christ dans lequel ce dernier tente de rasséréner sa bien-aimée en lui rappelant tous les personnages qui œuvrent pour son triomphe.

Dans une deuxième partie de la pièce, deux représentants vivants des pouvoirs spirituel et temporel (le pape Grégoire XIII et le roi Philippe II) entrent en scène. S'engage alors une discussion entre l'Église, le pape Grégoire et le roi Philippe où il est question des gémissements de l'Église à cause de l'égarement de ses brebis et de la propagation de l'hérésie luthérienne. Grégoire et Philippe rappellent les récentes victoires catholiques sur les luthériens en France et sur les infidèles Turcs et affirment leur soutien inconditionnel à l'Église lorsque arrivent Liberté et Opinion, deux bergers dévoyés qui représentent les chrétiens rebelles.

Un conflit apparaît entre les deux bergers égarés (Liberté et Opinion), d'un côté, et Grégoire, Philippe et l'Église, d'un autre côté. Alors que le conflit atteint son paroxysme, Saint Augustin et Saint Thomas entrent en scène afin d'apaiser

---

<sup>343</sup> La critique a souvent considéré que la question luthérienne a été mineure en Espagne au xvi<sup>e</sup> siècle. Pourtant un article déjà ancien et souvent oublié d'Augustin Redondo montre, documents d'archives à l'appui, comment les écrits de Luther ont pénétré secrètement en Espagne dès 1521. Plus intéressant encore, Augustin Redondo montre que Valencia était un des points de pénétration des œuvres de Luther et que l'Inquisition s'est occupée très tôt dans cette ville de faire saisir et de brûler les écrits de Luther. Voir Augustin Redondo, « Luther et l'Espagne de 1520 à 1536 », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 1 (1965), p. 109-165.

les adversaires. Commence alors une partie plus didactique formée par une discussion entre les chrétiens réformés et les deux Pères de l'Église, Saint Augustin et Saint Thomas. Une fois converties à la discipline de Rome, Liberté et Opinion posent des questions sur les devoirs qui incombent aux chrétiens et surtout sur le mystère de l'Eucharistie. Enfin, la pièce s'achève de façon apothéotique par un chant en l'honneur de l'Église.

### 5.23.3 Sources et références bibliques

*L'Església Militant* s'inspire essentiellement des événements religieux de l'époque (Contreréforme, propagation du luthéranisme en Allemagne et en Angleterre, massacres protestants en France), mais aussi, en partie, du Cantique des Cantiques de Salomon. L'amour qui unit l'Église et le Christ rappelle en effet le chant de Salomon adressé à la Shoulammite, une bergère dont le roi d'Israël s'était épris. Dans son chant, Salomon exalte l'amour fidèle et durable que la bergère éprouvait pour son berger, qu'elle ne voulait pas quitter, même pour le roi Salomon. Cet amour annonçait l'amour indéfectible qui unit le Christ à son épouse, c'est-à-dire l'Église. Dans la pièce, outre la mise en scène de l'amour entre l'Église et le Christ, les échos au Cantique des Cantiques sont bien présents dans les dialogues des personnages. Sous la plume de Timoneda, l'Église est une jeune bergère attrayante et les descriptions sensuelles, tant de l'Église que du Christ, renvoient au poème de Salomon :

ESGLÉSIA	puix lot eu cos tan preciós dins de mi tostemps reposa. (v. 84-85) [...] és dispost, ros, blanc i bell, sustent, descans dels meus dies, que ningú s'igualava amb Ell. (v. 88-90) [...] és sollícit en amar: rosa posada entre espines per ses ovelles salvar! (v. 93-95)	« Mi amado es para mí un manojito de mirra entre mis pechos » ( <i>Cant. des Cant.</i> 1, 13) « He aquí que eres hermoso, amado mío, y suave: nuestro lecho también florido » <sup>344</sup> ( <i>Cant. des Cant.</i> 1, 16) « Yo soy la rosa de Sarón, [...]» como la rosa entre las espinas » ( <i>Cant. des Cant.</i> 2, 1-2)
----------	--	---

---

<sup>344</sup> Voir aussi le Cantique des Cantiques 5, 10 : « Mi amado es blanco y rubio, señalado entre diez mil »

CRIST	<p>És, si no la coneixeu, ma esposa, afable e gentil ; té els ulls de <i>paloma</i> humil, és flor del camp, dolça veu coneguda entre cent mil.</p> <p>Té lo rostre de color de quan ix lo sol rogent ; coll com aixorques, desent ; i unes arracades d'or, porta esmaltadas d'argent. (v. 121-130) [...] és graciosa i és morena perquè l'ha cremada el sol. (v. 134-135) [...] Perquè més certenitat tingau de ma esposa amada, va de mil flors enramada, circuïda en caritat, de mançanes coronada.</p> <p>Filles de Jerusalem, si a cas la veu reposar, no la vullau recordar, que en muntanyes de Betlem, allí la vull esperar. (v. 141-150)<sup>345</sup></p>	<p>« Morena soy, oh hijas de Jerusalem, [...] No miréis que soy morena porque el sol me miró » (Cant. des Cant. 1, 5-6) « [...] soy el lirio de los valles » (Cant des Cant. 2, 1) « he aquí que eres bella: tus ojos de paloma » (Cant des Cant. 1, 15) « Hermosas son tus mejillas entre los pendientes, tu cuello entre los collares. Zarcillos te haremos con clavos de plata. » (Cant. des Cant. 1, 10-11) « Porque dulce es la voz tuya » (Cant. des Cant. 2, 14) « Huerto cerrado eres, mi hermana, esposa mía [...] Tus renuevos paraíso de granados, con frutos suaves, [...] » (Cant. des Cant. 4, 12-13)</p> <p>« Salid, oh doncellas de Sión, y ved al rey Salomón con la corona con que le coronó su madre el día de su desposorio, [...] » (Cant. des Cant. 3, 11)</p>
-------	---	--

L'influence du Cantique des Cantiques apparaît souvent de façon diffuse dans l'ensemble des dialogues entre le Christ et l'Église, son épouse. Ce livre biblique permet de renforcer le caractère lyrique des dialogues tout en idéalisant l'Église qui est dépeinte de façon attrayante, ce qui lui permet d'apparaître purifiée de la corruption et des vices qui avaient contribué à augmenter la confusion entre les sphères temporelle et spirituelle aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles.

Puisque tous les personnages de la pièce sont présentés sous les traits de bergers (sans doute à cause de l'influence du Cantique des Cantiques qui met en

---

<sup>345</sup> « Puisque ton corps si précieux / toujours en moi repose » (v. 84-85) ; « Il est disponible, blond, blanc est beau / mon soutien et le repos de mes jours ; / Lui qui n'a pas d'égal » (v. 88-90) ; « désireux de plaire en amour / rose placée parmi les épines / pour ainsi sauver ses ouailles » (v. 93-95) ; « Mon épouse, si vous ne la connaissez pas, / est aimable et gentille ; / elle a des yeux d'humble colombe, / c'est une fleur des champs, et sa douce voix / est reconnaissable entre cent mille. / Elle a le visage de la couleur / rouge du soleil levant, / le cou orné de colliers seyants ; / elle porte des boucles d'oreille d'or / embellis d'argent » (v. 121-130) ; « Elle est gracieuse et brune / parce que le soleil l'a brûlée » (v. 134-135) ; « Pour que vous ayez plus d'indices / sur ma bien aimée, / sachez qu'elle est de mille fleurs ornée, / couronnée de charité, / et de pommes embellie. / Filles de Jérusalem, / si vous la voyez se reposer, / veuillez lui rappeler, / que dans les montagnes de Bethléem, / là-bas je veux l'attendre » (v. 141-150).

scène des bergers évoluant dans un univers bucolique), le Christ est le berger par excellence (« Berger » étant d'ailleurs l'un des noms du Christ), ce qui permet à Timoneda de reprendre dans cette pièce certains passages qui rappellent l'*Aucto de la oveja perdida*. En effet, puisque l'Opinion et la Liberté représentent les chrétiens rebelles, il n'est alors pas étonnant que l'auteur développe à nouveau l'argument de la brebis égarée. Aussi le prologue met-il en exergue cette question :

Dolent-se de ses ovelles,  
mirant que van *desmandades*,  
sens pastor descarriades;  
tenint son espòs per elles  
los peus i mans foradades,

i los eu cap espinat  
amb corona de victòria,  
i per record y memòria,  
obert lo seu sant costat  
per a entrar en la seu glòria. (v. 21-30)<sup>346</sup>

Si la deuxième partie du passage fait référence à la Passion du Christ (Luc 23, 26-49 ; Jean 20, 27), le début renvoie au passage biblique bien connu de la multiplication miraculeuse des pains où il est dit de Jésus : « [...] y tuvo gran compasión de ellos, porque eran como ovejas sin pastor; » (Marc 6, 34). Mais dans le prologue, les termes « *desmandades* » et « *descarriades* » renvoient également à la parabole de Jésus de la brebis égarée (Luc 15, 3-7 ; Matthieu 18, 12-14). Cette question qui s'agence très bien avec l'argument de la pièce est ainsi reprise quelques vers plus loin :

ESGLÉSIA    on les mies ovelletes  
sé que podram pasturar,  
i *saciar-se* sens belar,  
i après, com a mansuetes  
dins ma *choza* s'albergar.

Lo que molt més fatiga

---

<sup>346</sup> « Se plaignant de ses brebis, / de les voir à ce point perdues / sans berger, très égarées ; / son époux ayant pour elles, / les pieds et les mains percés, / et sa tête entourée d'épines / avec une couronne de victoire, / et pour souvenir et mémoire, / ses saintes côtes ouvertes / pour entrer dans sa gloire. » (v. 21-30).

és veure de mi apartades  
ovelles descarriades: (v. 66-73)<sup>347</sup>

Plus loin encore, les personnages (Philippe et Grégoire) reviennent à nouveau sur les thèmes qui apparaissaient déjà dans la *Oveja perdida* (v. 256-265)<sup>348</sup>. Nul doute que Timoneda s'est inspiré de plusieurs parties de sa pièce favorite pour les adapter dans cette œuvre en valencien. Si dans la *Oveja perdida* (1557 et 1569), antérieure à *l'Església Militant* (1573), les luthériens ne sont jamais désignés clairement, ce qui permet même de dire que l'auteur visait plutôt la population morisque, désormais Timoneda adapte le thème de la brebis égarée pour désigner et vilipender l'Église réformée. En bon « *refundidor* », Timoneda remet donc au goût du jour l'argument de sa pièce favorite en l'adaptant à un sujet d'actualité.

En dehors des références bibliques liées au Cantique des Cantiques et à la parabole de « la brebis égarée », l'on ne relève que deux autres allusions bibliques dans la pièce. La première a trait à l'histoire de Judith et Holopherne renfermée dans le livre deutérocanonique de Judith 12 et 13. Cet épisode biblique raconte comment Judith a enivré le général de Nabuchodonosor II, Holopherne, envoyé assiéger la ville juive de Béthulie. Une fois Holopherne enivré, Judith le décapita, ce qui fit fuir les soldats apeurés et facilita la victoire des juifs. Timoneda retient l'aspect moralisateur de cet épisode sur l'abus de vin, et fait dire au personnage de Saint Augustin :

AGUSTÍ        Mira quan reprovat és  
                  lo bon beure, perquè es vici,  
                  i essent del morir propici,  
                  d'Holofernes, si has entès,

---

<sup>347</sup> « Où [Timoneda parle de Valencia] mes petites brebis, / à ce que je sais pourront paître, / et se rassasier sans bêler, / et après très dociles, / dans ma cabane s'abriter. / Ce qui me fatigue davantage, / c'est de voir de moi écartées / les brebis égarées : » (v. 66-73).

<sup>348</sup> « De veure tan desmandats / i fora de tes cabanyes / tos corderos, per muntanyes, / los dos estam llastimats / en l'ànima i les entranyes. / A sa llibertat pasturem; / per lo vedat caminant, / dos mil vicis van cercant ; / ja del bon Pastor no curen, / ni el manso no els va guiant. » (v. 256-265) (« De voir à ce point perdus / en-dehors de leurs cabanes / tes moutons, par les montagnes, / les deux nous sommes blessés / dans notre âme et nos entrailles. / En liberté ils paissent, / le chemin interdit ils suivent, / deux mille vices ils cherchent ; / Désormais du bon Berger ils n'ont cure, / et le mouton docile ne les guide plus »).

Judit ne féu sacrifici. (v. 486-490)<sup>349</sup>

La dernière référence biblique est constituée par deux vers en latin qui apparaissent presque à la fin de la pièce : « *venite omnes ad me, / et ego reficiam vos* ». Il s'agit d'une citation des paroles de Jésus contenues dans l'Évangile de Matthieu 11, 28 : « **Venez à moi, vous tous** qui peinez et ployez sous le fardeau, **et moi je vous soulagerai** ». Ces paroles reprises par l'Église sont bien sûr une invitation lancée aux brebis égarées, les chrétiens rebelles, à regagner la bergerie.

## 5.24 L'Acto del Santísimo Sacramento hecho en Andújar, anonyme (1575)

### 5.24.1 Présentation

Il s'agit d'une pièce religieuse en relation avec l'Eucharistie, représentée le jour de la Fête-Dieu, et, selon toute vraisemblance, à Andújar, en 1575 ; bien que ce dernier point ne soit pas complètement élucidé puisque la didascalie qui précède l'Acto précise "hecho", et non pas "representado" : « Acto del sanctísimo sacramento, hecho en andujar. año 1575. » On trouve cette pièce dans une collection conservée à la Bibliothèque de "The Hispanic Society of América"<sup>350</sup>.

---

<sup>349</sup> « Vois combien il est condamnable / de boire avec excès, car c'est un vice / qui conduit à la mort, / comme Holopherne, tu le sais, / que Judith a sacrifié » (v. 486-490).

<sup>350</sup> Antonio Rodríguez-Moñino, María Brey Mariño, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of América (siglos xv, xvi y xvii)*, 3 tomos, New-York, The Hispanic Society of América, 1965-66, t. I, p. 339. La cote du manuscrit est : Ms. B2476, Registro de correspondencia del Cardenal Ávalos.

À la fin de sa thèse doctorale, Mercedes de los Reyes Peña publie cet Acto, en précisant que pour les autres pièces de la collection, alors inédites, on lui a refusé le droit de les publier, étant donné que ce droit avait été concédé à un autre professeur. Afin d'avoir une idée des autres œuvres qui figurent dans cette collection, voici les débuts de celles-ci recopiés par Mercedes de los Reyes Peña :

-Aucto de thamar. personas. Amon / dd [David] / absalon / paje // una criada de thamar / yo//nada capitán. Fols. 17 v – 18 v.

-Aucto del Santissimo sacr° // año 1572. Intelo//cutores X<sup>no</sup> conocim° // fe / jenero humano // simple. Fols. 26 v – 30 r.

Toutes les œuvres figurant dans cette collection sont anonymes, mais à propos de l'*Acto del Sanctísimo Sacramento*, Mercedes de los Reyes Peña fait une étude comparative dans sa thèse, entre cette pièce et la pièce n° XC du *Códice de Autos Viejos*, la *Farsa sacramental del desafío del hombre*, en indiquant que cette dernière *farsa* pourrait avoir été représentée à Séville, à l'occasion de la Fête-Dieu de 1570, vu que les archives de la ville de Séville font mention d'un « carro de *Desafío de Lucifer con el hombre* »<sup>351</sup>, ce qui semble correspondre à l'argument et aux personnages présents dans les deux pièces citées précédemment. Malgré son étude comparative, il semble qu'il soit impossible de trancher définitivement pour savoir quelle œuvre, celle du manuscrit et celle du CAV, serait une refonte de l'autre. Mercedes de los Reyes Peña arrive à la conclusion que chacune des deux pièces aurait pu précéder l'autre<sup>352</sup>.

L'*Acto* compte une *Loa* de 30 vers suivie de 643 vers, soit un total de 673 vers. Comme l'indique la didascalie reproduite plus haut, cette pièce met en scène sept personnages antagoniques. D'un côté, Simplicité (*Simplicidad*), le Conseil (*Consejo*), l'Église (*Iglesia Catholica*) et l'Ange Gardien (*Ángel de la guarda*), et d'un autre côté, Superbe (*Sobervia*), Mensonge (*Mentira*) et Lucifer (*Luzifer*).

---

-Acto del santissimo // sacram° introduzen//se. dos past. un // villano llama//do falsedad // una vieja // la hejia su // mª figª // y figu//rado. Fols. 30 v – 35 r.

-AUTO del nacimiento. yntroduzense las personas. Siguietes. conte//nto. un doctor que es demonio. la justicia y defensor y el alma hecho en año de 72. Fols 35 v – 39 r.

-Loa hecha año 1574 un // alto hecho en el mesmo a//ño interlocutors // Justª / temor // simple y romero. Fols. 39 v – 41 r.

-Acto del sanctissimo sacrº. // hecho en andujar. año 1575. interlocutores // simplicidad en traje de // villano. / sobervia // y mentira demoni//os y luzifer. Angel // de la guarda conse//jo iglesia catholi//ca. Fols 54 v – 58 v.

Voir M. de los Reyes Peña, *op. cit.*, t. 1, p. 99.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 1405.

<sup>352</sup> Mais si l'*Acto* qui nous occupe a précédé la *Farsa* du CAV, alors « hecho » ne peut avoir que le sens de « représenté ».



### 5.24.2 Argument

Dans l'*Acto del Sanctísimo Sacramento*, Mensonge et Superbe, envoyés par Lucifer, se présentent devant Simplicité, qui représente le genre humain, pour lui lancer un défi. Considéré par Lucifer comme un traître, Simplicité a le choix de se rendre et de devenir l'ami du Diable ou de se battre contre lui. L'Ange Gardien surgit alors afin de venir en aide au personnage de Simplicité, en lui demandant d'accepter le défi. Mensonge et Superbe lisent l'appel en duel qu'ils portent avec eux où sont exposés les griefs à l'égard de Simplicité et où est mentionné la façon dont se déroulera la lutte. Lucifer et Simplicité devront se battre munis d'une épée et d'un bouclier. L'Ange Gardien assure alors à Simplicité que la Sainte Église va le revêtir d'une armure chrétienne. Le moment de la bataille venu, l'Église et le Conseil viennent prêter main forte à Simplicité et le revêtent de l'armure promise, ils lui donnent également le pain eucharistique en vantant ses qualités et en se livrant à une explication doctrinale sur la valeur de l'Hostie. Grâce à son armure et au repas eucharistique Simplicité sort victorieux de sa lutte contre Lucifer qui est obligé de se rendre avant de disparaître avec ses suppôts. Dans une partie finale qui n'entretient pas de lien direct avec tout le début de l'*Acto*, le Conseil et l'Église proposent à Simplicité de participer à un jeu de quilles, qui sert de prétexte à l'exposition d'éléments doctrinaux à l'intention de Simplicité. On relève toutefois certaines incohérences dans cette dernière partie. Ainsi, alors que dans un premiers temps il est question de dix quilles représentant les dix commandements, elles en viennent ensuite à représenter la Sainte Trinité. Après une dernière allusion à la Passion du Christ et après quelques recommandations à propos des sept péchés capitaux, le jeu de quilles prend fin en même temps que l'*Acto*. Simplicité, Église et Conseil finissent par un chant qui n'apparaît pas à la fin de la pièce.

### 5.24.3 Sources et références bibliques

Il est indiscutable que l'*Acto del Sanctísimo Sacramento* et la *Farsa del Desafío del hombre* du CAV sont liés, vu les ressemblances entre les deux pièces,

comme l'indique, dans son étude comparative, Mercedes de los Reyes Peña. Il est possible, donc, que l'une des œuvres soit la refonte de l'autre, à moins qu'il existe une œuvre inconnue qui ait servi de modèle aux deux pièces.

Bien que Mercedes de los Reyes Peña n'indique pas de source pour ces pièces, non plus que Léo Rouanet qui a été le premier à publier la *Farsa* qui figure dans le CAV, il semble pourtant que l'auteur, ou les auteurs de ces pièces se soient inspirés d'un passage biblique qui donne lieu à l'argument de l'œuvre. Dans son Épître aux Éphésiens, Paul met en garde les chrétiens d'Éphèse contre les machinations du Diable qui va se livrer à une bataille avec les hommes. Dans ce passage, Paul fait mention également de l'armure chrétienne dont il faut se revêtir pour vaincre Satan. On trouve, par conséquent, dans ce passage, les deux éléments principaux communs à la *Farsa* et à l'*Acto* : la lutte entre Satan et les hommes ainsi que l'armure que revêt le chrétien pour sortir victorieux du combat qui l'oppose au Diable. Ce passage est consigné dans l'Épître de Paul aux Éphésiens 6, 10-18<sup>353</sup>. Dans le corps du texte de l'*Acto*, on trouve très clairement plusieurs références à ce passage cité par Paul :

MENTIRA	[...] y, haziendo lo contrario, demás de no ser tu amigo te será tal enemigo que como duro adversario saldrá a pelear contigo. Mandóme que te leyese el cartel, y te dixese que si la lid açetases que luego te aparejases
---------	---

---

<sup>353</sup> Éphésiens 6, 10-18 : « En définitive, rendez-vous puissants dans le Seigneur et dans la vigueur de sa force. Revêtez l'armure de Dieu, pour pouvoir résister aux manœuvres du diable. Car ce n'est pas contre des adversaires de sang et de chair que nous avons à lutter, mais contre les Principautés, contre les Puissances, contre les Régisseurs de ce monde de ténèbres, contre les esprits du mal qui habitent les espaces célestes. C'est pour cela qu'il vous faut endosser l'armure de Dieu, afin qu'au jour mauvais vous puissiez résister et, après avoir tout mis en œuvre, rester fermes. Tenez-vous donc debout, avec la Vérité pour ceinture, la Justice pour cuirasse, et pour chaussures le Zèle à propager l'Évangile de la paix ; ayez toujours en main le bouclier de la Foi, grâce auquel vous pourrez éteindre tous les traits enflammés du Mauvais ; enfin recevez le casque du Salut et le glaive de l'Esprit, c'est-à-dire la Parole de Dieu. Vivez dans la prière et les supplications ; priez en tout temps, dans l'Esprit ; apportez-y une vigilance inlassable et intercédez pour tous les saints ».

SOVERBIA	porque presto te venciese. (v. 111-120) <sup>354</sup> [...]
IGLESIA	« De espada y escudo sea el desafío rreñido, [...] (v. 235-236) Escudo de viba fe, en quien estribamos nos, [y] esta espada te daré, qu'es la palabra de Dios: con ella defiéndete. Y pues <i>que</i> ya estás armado, de tales armas fornido, ponte este yelmo azerado de mandamientos cumplido que son diez que Dios te a dado. (v. 369-373)

## 5.25 L'Auto de Caïn y Abel de Jaime Ferruz (vers 1575 ?)

### 5.25.1 Présentation

Placé en 41<sup>ième</sup> position dans le *Códice de Autos Viejos*, cette pièce est la seule de la collection dont on connaît l'auteur, grâce à la signature autographe que celui-ci a laissé au bas de la dernière page de l'œuvre (*maestro Ferruz*).

Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle déjà, plusieurs critiques se sont livrés à des études plus ou moins complètes sur cette pièce du CAV, sans doute parce qu'il s'agit de la seule, parmi toutes celles de la collection, dont l'auteur est identifié avec certitude<sup>355</sup>. Malgré tous ces travaux, plusieurs incertitudes demeurent. Tout

<sup>354</sup> Pour toutes les références à l'*Acto del Santísimo Sacramento*, nous citerons la version proposée par : Mercedes de los Reyes Peña, *op. cit.*, p. 1374-1404.

<sup>355</sup> La première étude intéressante réalisée sur cette pièce et son auteur est due à Manuel Cañete, « Teatro español del siglo XVI. El maestro Ferruz y su auto de Caïn y Abel », Madrid, 1872, 2<sup>o</sup> semestre, p. 486-487, p. 534-535, p. 582-586, reproduit dans : Manuel Cañete, *Teatro español del siglo XVI, Estudios histórico-literarios*, Madrid, 1885, p. 251-294. La pièce sera ensuite publiée par Léo Rouanet (éd.), *op. cit.*, vol. 3, p. 150-166. Nous utiliserons cette édition de la pièce dans notre étude. Suivront les travaux d'Henri Mérimée, *op. cit.*, p. 227-242. Plus récemment, une étude très succincte de la pièce a été réalisée par Mercedes de los Reyes Peña, *op. cit.*, vol. 2, p. 518-522. Réalisés après, mais publiés plus tôt, les travaux de Teresa Ferrer ont le mérite de faire une synthèse des travaux qui précèdent et de replacer la pièce dans son contexte local (Valencia à l'époque de la Contreréforme), afin de voir quelle place elle occupe dans l'histoire du théâtre religieux : Teresa Ferrer Valls, « Jaime Ferruz en la tradición del teatro religioso », *Teatros y Prácticas escénicas. I: El Quinientos valenciano*, Joan Oleza Simó (éd.), Valencia, Institutió Alfons el Magnànim / Diputació de València, 1984, p. 109-136. Tous les autres spécialistes du genre

d'abord, cette pièce moyenne (460 vers) n'aborde jamais le thème de l'Eucharistie. Bien qu'il ne s'agisse donc pas à proprement parler d'un drame eucharistique, on s'accorde à penser que la pièce fut représentée à Valencia, le jour de la Fête-Dieu<sup>356</sup>. Pour cette raison, elle nous intéresse du point de vue de sa théâtralité, car elle trouve forcément sa place dans l'évolution du genre, le drame eucharistique n'ayant jamais été, de toute façon, imperméable aux influences des autres drames religieux et profanes qui étaient joués au même moment. La deuxième incertitude concerne la date à laquelle la pièce aurait été jouée. Les critiques ont avancé plusieurs dates, souvent à l'aveuglette et à coups de déductions sans doute hasardeuses<sup>357</sup>. Pour différentes raisons, l'on peut toutefois et raisonnablement penser qu'elle a été jouée dans le troisième quart du XVI<sup>e</sup> siècle à Valencia, à une époque où Timoneda composait lui aussi ses drames pour la Fête-Dieu<sup>358</sup>. Enfin, si la pièce a bien été jouée à Valencia, l'on

---

(Arias, Crawford, Flechniakoska, Wardropper, etc.) ne font, dans leurs travaux, qu'aborder la pièce de façon souvent anecdotique.

<sup>356</sup> Teresa Ferrer classe d'ailleurs la pièce parmi celles du cycle de la Fête-Dieu : « Debió estar dedicada a la fiesta del Corpus, de gran arraigo y popularidad en Valencia [...] », *op. cit.*, p. 135.

<sup>357</sup> Cañete, par exemple, a situé la pièce dans la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle en se basant sur la datation incertaine du CAV (1550 ?-1575 ?). Voir Manuel Cañete, *op. cit.*, p. 270. Mérimée, croyant à tort, à l'époque, que le premier *auto* de Timoneda, *Auto de la Oveja perdida*, avait été joué pour la première fois à Valencia en 1569, devant l'Archevêque Juan de Ribera, en a déduit que celui de Ferruz devait avoir été représenté quelques années après. Ribera aurait en quelque sorte introduit ce type d'*auto* castillan en arrivant à Valencia et en organisant des concours d'*autos (certámenes)*, comme en témoigne le prix remporté par Timoneda avec l'*Auto de la Fuente de los siete sacramentos*. Ainsi, pour Mérimée, l'*Auto* de Ferruz aurait pu être contemporain de celui de Timoneda (entre 1570 et 1575). Mais l'on sait aujourd'hui (grâce à la découverte d'un nouveau *Ternario Espiritual* en 1917 par le Père Olmedo) que l'activité de Timoneda a commencé bien avant 1569, avant l'arrivée de l'Archevêque Ribera, puisque l'*Auto de la Oveja perdida* a été joué pour la première fois en 1557 devant Francisco de Navarra. L'hypothèse de Mérimée est donc quelque peu remise en question.

<sup>358</sup> L'unique indication certaine concernant l'époque à laquelle la pièce aurait été composée tient à la biographie de l'auteur, Jaime Ferruz. Il s'agissait d'un universitaire diplômé de la Sorbonne qui occupa plusieurs chaires à Valencia dès son retour dans la ville en 1541 (Chaire de logique, d'hébreu, de l'Ancien Testament,...) ; en 1551, il participa même à la seconde étape du Concile de Trente où il disserta notamment sur le Sacrement de Pénitence et sur la messe. Très proche des différents archevêques qui se succédèrent à Valencia, ses responsabilités s'étendirent bientôt au-delà des milieux universitaires. En 1558, Navarra lui concéda un canonicat ; plus tard il fut nommé consultant et qualificateur du Saint-Office ; en 1565 il devint collaborateur de l'Archevêque Martín Pérez de Ayala et édita les Actes du Concile Provincial ; il aurait également reçu la prévôté de la cathédrale de Valencia en 1588 ; enfin, Ribera le nomma examinateur synodal des prétendants aux églises vacantes de l'archevêché. Voir Teresa Ferrer, *op. cit.*, p. 116-121. Il n'est pas étonnant, par conséquent, que ce féru d'hébreu et fin connaisseur de l'Ancien Testament rédigeât une pièce sur le thème biblique de Caïn et Abel. Au vu des éléments biographiques de l'auteur, Teresa Ferrer pense, comme d'autres critiques avant elle, que Jaime

peut s'interroger sur le lieu où elle a été représentée. La tradition des « *entramesos* », des « *roques* » et des « *misteris* » valenciens permet de dire que depuis longtemps à Valencia des pièces théâtrales étaient jouées sur des chars mobiles, même s'il ne faut pas assimiler ce type de pièces aux *autos sacramentales* baroques, eux aussi représentés sur des chars. L'entrée en scène de la Mort (v. 376) placée sur un char tiré par quatre personnes laisse penser que la pièce a pu être représentée sur une scène et non sur un char, à moins qu'il ne s'agisse là d'un deuxième char mobile. Si l'*Auto* a été représenté sur une scène fixe, celle-ci pouvait se trouver à l'intérieur de la cathédrale de Valencia dont le système d'ascenseur ingénieux appelé « *araceli* » aurait pu être utilisé au début de la pièce, comme nous le verrons plus loin.

Cette pièce biblique compte onze personnages : quatre d'entre eux se limitent à tirer le char transportant la mort et à chanter en chœur un *Romance*. Deux des personnages sont bibliques (Caïn et Abel), deux autres sont des entités spirituelles (Dieu le Père et Lucifer), et trois sont allégoriques (l'Envie, la Coulepe et la Mort).

Enfin, notons qu'une *Loa* conventionnelle ouvre la pièce. L'on y distingue trois parties nettes : salut respectueux, demande de silence et argument de l'œuvre. La conclusion de la pièce est constituée par l'entrée en scène de la Mort accompagnée de quatre serviteurs qui chantent un *Romance*, auquel fait suite un long monologue de la Mort parachevé à nouveau par le même *Romance* qu'entonnent les quatre serviteurs.

---

Ferruz a pu certainement être influencé par les archevêques qu'il côtoyait pour écrire ce drame religieux. Toutefois, elle restreint la période de rédaction : « [...] pensamos que no hay por qué atribuir al auto una fecha tan tardía como la de 1570 y, mucho menos, ligarlo a la influencia de Ribera. Cuando Ferruz volvió de su participación en la segunda etapa de Trento estaba ya perfectamente preparado para escribir un auto del tipo del que nos ocupa. » *Ibid.*, p. 136. C'est effectivement certainement après son retour du Saint Concile que l'auteur écrivit sa pièce qui s'inscrit très bien dans la veine réformiste de l'Église catholique. L'*auto* est donc contemporain de ceux de Timoneda, mais nous ne voyons pas pourquoi placer le *terminus ad quem* en 1570. Timoneda écrivit des pièces religieuses jusqu'en 1575 et cette pièce pourrait tout aussi bien appartenir à cette période.

### 5.25.2 Argument

Après la récitation d'une *Loa*, la pièce débute avec l'entrée en scène de Caïn et Abel s'apprêtant à faire une offrande à Dieu. Caïn qui est cultivateur offre des épis de blé, tandis qu'Abel qui est berger offre une agnelle blanche de son troupeau. Abel adresse ensuite une prière à Dieu, et les deux frères chantent un verset en latin. Un feu descend alors du ciel sur l'offrande d'Abel, ce qui est le signe que Dieu agrée son offrande. L'offrande de Caïn n'étant pas agréée par Dieu, ce dernier commence à être rongé par l'envie ; Dieu lui apparaît alors pour le mettre en garde afin qu'il ne succombe pas au péché.

Après cette mise en garde, Dieu disparaît et c'est l'Envie, personnage allégorique, qui fait son apparition pour inciter Caïn à tuer son frère. Sur les conseils mal avisés de l'Envie, Caïn décide d'aller chercher son frère pour l'assassiner. Finalement, tous deux réapparaissent seuls et Caïn tue son frère.

La Culpabilité, autre personnage allégorique, entre en scène avec un costume de vilain et accable Caïn à cause du meurtre qu'il vient de commettre. Dans ce passage de la pièce, l'on comprend que Caïn est en train d'enterrer son frère. Puis Dieu apparaît à nouveau pour demander à Caïn ce qu'il est advenu d'Abel. Dieu prononce ensuite une malédiction à l'encontre de Caïn et la Culpabilité reste avec le fratricide. Apparaissent ensuite Lucifer et l'Envie qui se réjouissent de leur entreprise.

Mais pour que la pièce ne s'achève pas sur le triomphe des forces du mal, la Mort fait son entrée, postée sur un char tiré par quatre hommes qu'elle présente comme ses serviteurs. Deux *romances* identiques encadrent le dernier long monologue de la pièce qui met un terme à la représentation dans une sorte d'apothéose. Dans ce long monologue de la Mort, il est notamment question de son triomphe sur tous les hommes et surtout de la question du péché dont le salaire inévitable est la mort.

### 5.25.3 Sources et références bibliques

Cette « tragédie en miniature » qu'est l'*Auto de Caïn y Abel*, pour reprendre l'expression de Manuel Cañete<sup>359</sup>, s'inspire essentiellement du livre biblique de la Genèse 4, 3-15 où l'histoire de Caïn et Abel peut être décomposée en trois passages distincts nettement séparés dans la pièce. Les versets 3 à 7 relatent les offrandes faites à Dieu par les deux frères ; Dieu qui agrée l'offrande d'Abel, la colère que Caïn éprouve et la mise en garde de Dieu. Ce premier passage des Saintes Écritures est mis en scène entre les vers 36 à 125. Il est ensuite question dans l'histoire biblique, au verset 8, du meurtre d'Abel perpétré par son frère Caïn. Ce seul verset donne lieu à une assez longue réécriture qui s'étend du vers 171 au vers 235. Enfin, le livre de la Genèse relate le moment où Dieu appelle Caïn pour lui demander des comptes sur ce qu'il vient de faire et pour prononcer une malédiction ; tout ce passage est mis en scène entre les vers 281 et 330.

Notons que, dans la Bible, des écrits postérieurs au livre de la Genèse révèlent pourquoi Dieu n'agréa que l'offrande d'Abel. Il est dit de lui en Hébreux 11, 4 qu'il s'agissait du seul homme de foi, ce pourquoi la valeur de son offrande était plus grande. Par ailleurs, en 1 Jean 3, 11-12 il est révélé que le cœur de Caïn était mauvais, comme le prouve l'assassinat prémédité qu'il commit après avoir rejeté la mise en garde divine. Enfin le passage de Paul, dans son Épître aux Hébreux 12, 22-24, nous intéresse plus encore ; il y est écrit : « Mais vous vous êtes approchés [...] de Jésus médiateur d'une alliance nouvelle, et d'un sang purificateur plus éloquent que celui d'Abel ». Dans ce passage biblique, il est question du sang de Jésus qui a validé la nouvelle alliance, et en ce sens il parle mieux que le sang d'Abel, car ce dernier n'a rien racheté, tandis que le sang du Christ crie vers Dieu (Genèse 4, 10)<sup>360</sup> pour qu'il fasse miséricorde à tous les hommes de foi comme Abel. Ce verset biblique établit donc une relation entre le sang d'Abel et celui du Christ. Ainsi, l'on peut voir dans l'assassinat d'Abel une

---

<sup>359</sup> M. Cañete, *op. cit.*, p. 298.

<sup>360</sup> Dans ce passage de la Genèse, Dieu s'adresse à Caïn en ces termes : « ¿Qué has hecho? La voz de la sangre de tu hermano clama a mí desde la tierra ». Ces paroles sont reprises par le personnage de Dieu dans la pièce : « que ya vengança cruel / demanda de tu maliçia / a mi divina justiçia / la sangre del justo Abel » (v. 287-290).

préfiguration christique (sur le thème du sang/sacrifice rédempteur) qui pourrait être le lien avec la Fête-Dieu.

Un des autres thèmes de la pièce est celui du péché et de ses conséquences, ce qui est évoqué par l'apparition spectaculaire de la Mort sur son char. Les premiers vers du *Romance* qui accompagne l'entrée en scène de la Mort ainsi que les paroles mêmes de ce personnage allégorique se font l'écho des paroles de Romains 5, 12. Dans la pièce, les serviteurs de la Mort s'exclament « Triunfe, triunfe ya la muerte / por un honbre que murió » (v. 376-377, v. 454-455). La Mort, quant à elle, s'écrie : « no a de escapar un bivalente, / ni pobres ni enperadores, / con toda la humana gente » (v. 406-408). Le thème du péché menant à la mort est mis en théâtre en incarnant allégoriquement la notion de mort dans le péché, comme on le note un peu plus loin : « los que pensaren pecar / con vanquetes y con vaños / deleytes, viçios y daños / los tengo de saltar / en lo mejor de sus años » (v. 424-428). Ces différents passages rappellent donc les paroles de l'apôtre Paul dans son Épître aux Romains 5, 12 : « así como el pecado entró en el mundo, por un hombre, y por el pecado la muerte, y la muerte pasó así a todos los hombres, pues todos pecaron ». De plus, il y a dans ce passage final de la pièce une réminiscence des danses macabres avec la Mort annonçant qu'elle fauchera les hommes de toutes conditions. Cette réminiscence tout comme les paroles de la Mort qui prévient : « Escondese no aprovecha / en los senos de la tierra, / que ya del blanco no yerra / esta pestifera flecha / que a la humana fuerça atierra » (v. 434-438), sont peut-être une allusion au livre de la Révélation 6, 15-17 :

Y los reyes de la tierra, y los príncipes y los ricos, y los capitanes y los fuertes, y todo siervo y todo libre, se escondieron en las cuevas y entre las peñas de los montes; y decían a los montes y a las peñas: caed sobre nosotros y escondednos de la cara de aquél que está sentado sobre el trono, y de la ira del Cordero: porque el gran día de su ira es venido; ¿y quién podrá estar firme?

Enfin, relevons que le chant en latin adressé par les deux frères au moment de faire leur offrande : « *Tibi sacrificabo ostiam laudis, / el nomen Domini*



*ynvocabo* » (après le vers 96), reprend en fait les paroles tirées du Psaume 115, 17<sup>361</sup>.

Le thème de Caïn et Abel a également été exploité dans la *Victoria de Cristo* de l'aragonais Bartolomé Palau, précisément dans l'*aucto tercero* qui traite de « *La muerte de Abel, y como el fue el primero que se depositó en el Lyngo* », et dans l'*aucto quinto* qui ne compte que 36 vers et qui traite de la condamnation de Caïn précipité en enfer. Cette œuvre de Palau a justement été publiée à Valencia en 1570, raison pour laquelle certains critiques, comme Mérimée, pensent que la pièce de Jaime Ferruz est postérieure à celle de Bartolomé Palau. L'hispaniste français écrivait à ce propos : « Il est probable cependant que l'idée d'aménager en drame les versets de la Bible lui [à Jaime Ferruz] a été suggérée par la *Victoria de Christo*, de Bartolomé Palau »<sup>362</sup>. Persuadé même de l'influence de Bartolomé Palau sur Jaime Ferruz, Henri Mérimée ajoute :

Ferruz doit à la *Victoria de Christo* non seulement l'idée de porter à la scène l'épisode de Caïn et Abel, mais encore celle de faire intervenir, à côté des acteurs proprement dits, deux personnages allégoriques. Culpa et Invidia. Peu importe que, chez Palau, Invidia soit baptisée Sathanas. De part et d'autre, on se propose le même objet, qui est d'élargir la peinture, de montrer sous les faits l'idée générale qui les prolonge. Les personnages sont en plus grand nombre chez Ferruz, mais aucun de ceux dessinés par Palau ne manque chez son imitateur<sup>363</sup>.

Sans toutefois nier les ressemblances qui peuvent exister entre les deux pièces, rien ne permet de dire que Ferruz ait imité Bartolomé Palau ou se soit inspiré de son œuvre, l'influence pourrait tout aussi bien s'être produite dans l'autre sens. L'hypothèse de Mérimée reste une possibilité à envisager, mais les divergences sont également nombreuses entre les deux œuvres. Jaime Ferruz traite la question du meurtre d'Abel de façon beaucoup plus savante que Palau qui met en scène de simples bergers s'exprimant dans un langage très pastoral. La question théologique des Limbes qui est la base de la première partie de la pièce de Palau, question complexe et difficile à traiter de façon didactique, est

---

<sup>361</sup> Comme le relevait déjà Mercedes de los Reyes Peña, précisons que bien que le mot *ostiam* apparaisse dans ce verset chanté, il n'est bien sûr pas appliqué au pain eucharistique. Voir Mercedes de los Reyes Peña, *op. cit.*, vol. 2 p. 524.

<sup>362</sup> Henri Mérimée, *op. cit.*, p. 232.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 232-233.

totallement laissée de côté par Ferruz. La composition de la pièce de Jaime Ferruz est beaucoup plus ordonnée et suit de près le texte biblique. Les effets scéniques liés à l'apparition de Dieu et à la Mort sont plus soignés dans la pièce du valencien. La Mort est d'ailleurs absente de l'œuvre de Palau. Rien ne permet donc d'être aussi péremptoire que l'est Mérimée lorsqu'il attribue à Bartolomé Palau la faculté d'avoir influencé l'auteur valencien par son œuvre qui serait forcément antérieure.

Enfin, remarquons que si avant ces deux œuvres, l'on ne retrouve pas de trace de l'histoire de Caïn et d'Abel dans la littérature religieuse espagnole, qui sera certes plus prolixe sur le sujet dans les années à venir (avec Lope de Vega notamment, mais aussi avec Juan Caxes), il faut signaler qu'une large place est laissée à cet épisode dans le *Mystère français du Viel Testament : Des sacrifices Cayn et Abel, De la mort d'Abel et de la malédiction de Cayn* qui occupent les vers 2389-2954 de l'œuvre française. Jaime Ferruz ayant séjourné à Paris pour étudier à l'Université de la Sorbonne, il aurait pu avoir connaissance de cette œuvre. Il semblerait également qu'une pièce ancienne en catalan ait été composée sur le sujet ; mais il y a peu de chances que Jaime Ferruz en ait eu connaissance, car ce mystère ancien semble lié à la ville de Perpignan, ce qui est fort éloigné de la région de Valencia, même si l'on y parle aussi un dialecte catalan<sup>364</sup>.

## **5.26 Le *Sacramento de la Eucaristía, tercera comedia y auto sacramental*, anonyme (entre 1575 et 1590)**

### **5.26.1 Présentation**

Cette pièce anonyme du manuscrit Ms. 14864, de la Bibliothèque Nationale de Madrid, appelé aussi *Códice* de 1590<sup>365</sup>, jouée le jour de la Fête-Dieu, comme

---

<sup>364</sup> Ce détail est apporté par Léo Rouanet qui le tient lui-même de Pierre Vidal qui a publié dans son *Histoire de la ville de Perpignan* la liste d'un certain nombre de pièces religieuses en catalan datant vraisemblablement de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance. Le titre de la pièce en langue catalane serait juste *Caïn*. Voir Léo Rouanet (éd.), *Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI, op cit.*, vol. IV, p. 138.

<sup>365</sup> Dans cette étude nous utiliserons l'édition de la pièce proposée par Vera Helen Buck (éd.), *Four Autos of 1590*, Iowa City, University of Iowa Studies, 1937, p. 23-43.

l'indiquent le titre et les nombreuses allusions au Saint Sacrement et aux réjouissances de la fête liturgique (v. 48-57, v. 60-61, v 90, v. 95-96, v. 98-99, v. 113-132, v. 179-180, etc.).

Par rapport aux autres pièces réunies dans le même répertoire, il s'agit, avec la deuxième pièce, de la seule qui inclue un passage en prose (un passage de type *entremesil* inséré entre les vers 489 et 490)<sup>366</sup>. De plus, près des deux tiers de la pièce (181 vers) sont chantés (15 chants et *villançicos* en castillan, portugais et latin) et plusieurs danses sont mentionnées. C'est sans doute la pièce la plus musicale de toutes celles composées jusqu'alors en l'honneur de l'Eucharistie.

D'une date incertaine, il est toutefois possible d'avancer que l'*Auto* a probablement été représenté entre 1581 et 1590 (la date de 1590 étant celle qui figure sur la première page du manuscrit et celle communément retenue par la critique comme le *terminus ad quem* de la rédaction des pièces du répertoire)<sup>367</sup>. Quant au *terminus a quo* de la rédaction de cette pièce, il est motivé par une allusion à l'entrée des troupes de Philippe II au Portugal en 1580, à la mort du roi du Portugal, Henri 1<sup>er</sup> : « Abrá de saber que como los portugueses fueron tan cobardes en estas guerras pasadas [...] » (partie en prose, entre les vers 489 et 490).

Longue de 630 vers (plus la partie en prose), cette pièce compte neuf personnages : trois personnages allégoriques (La Vertu, l'Oisiveté et la Justice), deux Bergers ignorants (Anbrosio et Tiberio), une entité spirituelle (un Ange), deux musiciens et un Portugais qui apparaît dans toute une partie de la pièce très éloignée de la trame principale, et fonctionnant comme un intermède comique à l'intérieur de la pièce.

Remarquons enfin que la pièce est d'abord précédée d'un *villançico* en l'honneur de l'Eucharistie auquel fait suite un prologue intitulé *Yntroyto y Loa*. Le terme *Yntroyto*, d'usage plus ancien que celui de *Loa*, est peut-être choisi en

---

<sup>366</sup> Notons que la cinquième œuvre du répertoire : « *Quinta Comedia y Auto Sacramental de los amores del Alma con el Príncipe de la luz* », est totalement rédigée en prose, ce qui est assez rare pour une pièce dramatique religieuse de l'époque. Voir Alice B. Kemp (éd.), *Three autos sacramentales of 1590*, Toronto, The University of Toronto Press, 1936 p. 108-134.

<sup>367</sup> Sur les questions de datation des pièces du répertoire, voir notamment Car Allen Tyre (éd.), *Religious plays of 1590*, Iowa City, Iowa University Press, 1933, p. 3-5.

raison des trois parties caractéristiques de ce prologue : salutations, argument succinct et *captatio benevolentiae*. Le terme *Loa*, quant à lui, est peut-être ajouté pour insister sur la glorification du Saint Sacrement dont il est aussi question dans ce prologue, un pain sacré que le personnage présentateur ne manque d'ailleurs pas de louer, vu qu'il s'agit du thème central de la pièce, comme l'affiche le titre.

### 5.26.2 Argument

Après le *villançico* initial en l'honneur de l'Eucharistie (v. 1-12), chanté par Tiberio et Anbrosio, et un prologue bref récité par une instance non précisée (v. 13-47), commence la première *jornada* de la pièce où les deux Bergers Tiberio et Anbrosio sont les premiers à s'exprimer. Alors qu'Anbrosio s'étonne de la fête qui est célébrée autour de lui, Tiberio, qui semble plus instruit, intervient pour lui révéler qu'il s'agit d'une fête qui célèbre le pain sacré, sans toutefois mentionner le nom précis de la Fête-Dieu. Face à l'ignorance d'Anbrosio, Tiberio explique à son compère le mystère de l'Eucharistie et aborde la question de la transsubstantiation.

Entrent alors deux dames vêtues élégamment, la Vertu et l'Oisiveté, qui chantent à l'unisson un *villançico* exaltant à nouveau les vertus du pain eucharistique. Anbrosio et Tiberio s'approchent des nouvelles venues et leur demandent qui elles sont. Les deux dames se présentent ensuite tour à tour et vantent leurs qualités respectives en s'opposant virulemment l'une à l'autre. Les deux Bergers décident alors de suivre l'une des deux dames mais ne parviennent pas à se mettre d'accord. Tiberio tente de faire entendre raison à son ami Anbrosio, le dissuadant de suivre l'Oisiveté, mais face au refus de son compère, Tiberio lui annonce que leur amitié est brisée, avant de partir avec la Vertu. Tous deux, Tiberio et la Vertu, sortent de scène en chantant un *villançico* sur le thème de l'amitié.

Restent sur scène l'Oisiveté et Anbrosio qui se complaisent dans leur poursuite des plaisirs. Puis deux musiciens guitaristes font leur apparition en

chantant chacun leur tour. Ils se présentent à l'Oisiveté et à Tiberio et poursuivent avec d'autres chants. Reviennent alors sur scène la Vertu et Tiberio en chantant d'une même voix un nouveau *villançico* destiné à mettre en garde Ambrosio sur le choix qui risque de le conduire à sa perte. Dans ce passage, les personnages qui s'expriment sont essentiellement la Vertu et Tiberio d'un côté, et Ambrosio, d'un autre côté. Les deux premiers tentant de persuader le troisième de se détourner de sa mauvaise voie. Essuyant un nouveau refus, la Vertu et Ambrosio quittent une nouvelle fois la scène, alors même qu'un Portugais entre en scène en chantant dans sa langue (plutôt un mélange de castillan et de portugais).

Les deux musiciens s'approchent du Portugais et débute alors toute une partie qui semble déconnectée de la trame initiale, même si le Portugais fait allusion à la Fête-Dieu de Lisbonne. Ce passage où le Portugais est rapidement rudoyé et dénigré par les deux musiciens fonctionne comme un intermède comique qui interrompt momentanément le fil de la représentation. Peu à peu, la forme en vers est même délaissée alors que la pièce atteint un comique troupier avec une farce jouée au Portugais totalement tourné en ridicule (après le vers 489). Après le départ du Portugais, tout penaud, Ambrosio reprend la parole pour féliciter les deux musiciens.

C'est alors qu'entre en scène en chantant la Justice armée d'une épée. L'argument initial est renoué à partir de ce moment-là (vers 490). La Justice prononce son jugement et condamne Ambrosio au feu de l'enfer où il se consume tout en enlevant son costume avec colère et rage. Face à ce spectacle, l'Oisiveté exprime son contentement tandis que les deux coquins restent bouche bée et effarés.

Les deux musiciens sortent finalement de scène cependant que la Vertu et Tiberio entrent à nouveau en chantant un *villançico* en l'honneur de l'Eucharistie. Apparaît alors un ange qui chante un vers tiré du *Breviarum Romanum*, *Para autumnalis*, auquel répondent des musiciens par un autre vers, tiré lui aussi du même livre liturgique. En tant que messenger de Dieu, l'Ange vient annoncer à Tiberio la récompense que Dieu lui réserve, ce qui déclenche les louanges

successives de Tiberio, de la Vertu et des deux musiciens de retour sur scène (bien que rien n'indique le moment où ils sont revenus). Enfin, tous les personnages entonnent un ultime chant en l'honneur de l'Eucharistie, qui clôt la pièce en forme d'apothéose. En même temps qu'ils chantent, les personnages dansent deux par deux sur scène.

### 5.26.3 Sources et références bibliques

Cette pièce dont l'argument n'est ni biblique ni allégorique s'inspire essentiellement de la Fête-Dieu, de ses réjouissances et du Saint Sacrement. Sa construction rappelle, au début, la *Farsa del Santísimo Sacramento* de Diego Sánchez de Badajoz<sup>368</sup> et de la *Farsa* anonyme de 1521<sup>369</sup>. Dans ces deux pièces comme dans celle qui nous occupe, deux Bergers ignorants font leur apparition, l'un s'interrogeant sur le motif de la fête qui se déroule, et l'autre, visiblement plus savant, révélant au premier qu'il s'agit de la Fête-Dieu. Dans les trois pièces, un personnage plus docte que les deux premiers (la Foi dans la pièce anonyme, le Moine (*Frayle*) chez Diego Sánchez de Badajoz et la Vertu dans cette pièce) sert de guide et d'instructeur aux Bergers. Seulement, dans cette pièce anonyme, le dédoublement du personnage du Sot donnera lieu à l'intervention de deux personnages antagoniques (Vertu vs Oisiveté), afin de signifier les deux chemins qui s'ouvrent face aux Bergers. D'une certaine manière, cette pièce s'avère plus complexe que les deux premières, dans la mesure où le motif du *bivium* prend forme concrètement avec l'affrontement entre les deux personnages allégoriques qui symbolisent les deux chemins que peuvent suivre les Bergers. Néanmoins, la structure du début de la pièce est similaire (étonnement du berger, description de la fête, révélation du motif de la fête par le second Berger, apparition d'un personnage ou d'une entité allégorique plus docte, explication de l'Eucharistie et glorification de ce sacrement). Qui plus est, tout l'intermède comique avec le Portugais (un personnage-type), absent, il est vrai, des pièces

---

<sup>368</sup> Voir Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación...*, p. 355-367.

<sup>369</sup> Voir Ricardo Arias (éd.), *op. cit.*, p. 13-37.

citées plus haut, fait penser au personnage du Portugais dans la *Farsa del rey David* de Diego Sánchez de Badajoz<sup>370</sup>. Dans la pièce de l'auteur d'Estrémadure, le Portugais apparaît à l'intérieur d'un intermède comique qui semble avoir été ajouté à la pièce initiale. Dans la pièce anonyme qui nous occupe, le traitement qui est réservé au personnage est identique, et l'apparition du Portugais se fait également à l'intérieur d'un passage qui pourrait tout aussi bien être supprimé de la pièce sans que cela n'en affecte le sens. L'auteur anonyme de cette pièce connaissait-il celle(s) de Diego Sánchez de Badajoz, qui lui-même aurait pu s'inspirer de la *Farsa* anonyme de 1521 ? Les nombreuses ressemblances entre ces différents drames où chacun semble avoir été le moule du suivant nous le laissent en tout cas penser.

Dans cette pièce où la question du Saint Sacrement et de sa glorification est la chose la plus importante, les références bibliques sont finalement peu nombreuses et souvent floues, laissant la place aux passages qui exaltent l'Eucharistie et ses vertus dans la pure tradition liturgique de la Fête-Dieu.

Remarquons toutefois que, comme cela est habituel dans ce théâtre, l'auteur insiste essentiellement sur l'amour manifesté par Dieu au moment de son sacrifice rédempteur : « [...] para qu'entendamos nos / el grande amor que nos tiene » (v. 101-102), ce qui renvoie au passage de Jean 3, 16 sur l'amour qui a poussé Dieu à offrir son fils unique en sacrifice pour le salut des humains.

Dans le discours frauduleux de l'Oisiveté, nous relevons l'unique référence claire aux Saintes Écritures : « [...] que si quebrantáis la ley, / diciendo a Dios con amor: / —¡Domine, memento mey!—, / perdonará vuestro horror » (v. 198-202). Cette citation biblique est empruntée à l'Évangile de Luc 23, 42 où l'un des malfaiteurs aux côtés du Christ, le jour de sa crucifixion, demande à Jésus de se rappeler de lui quand il entrera dans son royaume. L'Oisiveté détourne sciemment le sens des paroles bibliques pour laisser croire au Berger qu'il peut pécher impunément et qu'une repentance de dernière minute est suffisante pour échapper à la condamnation divine. Cette question nous semble intimement liée aux épisodes religieux de l'époque, le Concile de Trente tout

---

<sup>370</sup> Voir Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación...*, p. 453-458.

particulièrement. En effet la V<sup>e</sup> session du concile (17 juin 1546) et la VI<sup>e</sup> (13 janvier 1547) ont particulièrement abordé la question du péché et celle du salut en établissant une différence nette avec les dogmes protestants. Le Concile a établi qu'il ne fallait pas voir l'homme comme un être intrinsèquement pécheur (thèse protestante) mais comme quelqu'un qui devait résister au péché et donc ne pas se laisser entraîner par la concupiscence, ce que propose à l'envi l'Oisiveté qui s'adresse ainsi aux deux Bergers : « Amigos, con el deleyte, / con comer, beber, y olgar, / también os podréis salbar. / Tomad mi gala y afeyte, / qu'es locura el trabajar » (v. 193-197). De plus, nous savons que la question de la Pénitence a été l'un des chevaux de bataille du Concile de Trente ; or la Vertu insiste sur ce sacrement en ces termes : « El ayuno y disçiplina, / la perfeta contrición, / penitencia y oración / y la charidad continua / os darán la salbaçión; » (v. 183-187). En ce qui concerne le sacrement de Pénitence, l'une des étapes sur le chemin de la grâce n'est pas seulement la contrition (douleur intérieure et détestation du péché) mais aussi l'attrition (c'est-à-dire la honte du péché et la crainte du châtement et des peines). Dans cette pièce, l'Oisiveté tente clairement de minimiser les conséquences du péché, alors que la Vertu essaie d'insuffler la crainte de l'enfer chez les Bergers : « que si de mí os apartáis / y a esa bil os entregáis, / olvidando a Dios piadoso / por un deleyte viçioso, / al ynfierno os condenáis » (v. 188-192). Le châtement réservé au Berger qui pêche volontairement donne même lieu à une vision terrifiante, pour le public : la représentation sur scène d'Anbro시오 dévoré par le feu de l'enfer (v. 508-515). Il est donc très clair que cette pièce se fait l'écho des questions tridentines et s'inscrit très certainement dans une tradition contre-réformiste.

Les allusions à l'enfer, comme nous venons de le voir, sont réitérées dans la pièce de plusieurs façons. Il peut s'agir d'une allusion directe (v. 192, v. 342-343), mais aussi d'une allusion métaphorique, comme lorsque la Vertu s'écrie : « Tu perbersa malicia / te ha de llevar al lago oscuro Aberno; / [...] / tendrá castigo en el profundo ynfierno » (v. 412-416). Le lac d'Averne (en Italie, près de Naples) est décrit comme un lac ténébreux comparable à l'enfer. Cette vision est une tradition depuis Virgile et les auteurs grecs de l'Antiquité qui voyaient dans ce lac



la bouche de l'enfer, à cause, notamment, des émanations de soufre exhalées par le lac et qui rendent la vie animale presque inexistante. Mais cette vision subjective est renforcée par la description de l'enfer donnée par le livre de la Révélation 20, 10 : « Y el diablo que les engañaba, fue lanzado en el lago de fuego y azufre, donde está la bestia y el falso profeta; y serán atormentados día y noche para siempre jamás »<sup>371</sup>, et par le livre deuxième livre de Pierre 2, 17, qui en parle comme d'un lieu de ténèbres. Ces évocations bibliques de l'enfer trouvent même un second écho dans les paroles d'Anbrosio au moment de subir le châtement divin :

ANBROSIO            ¡Ay triste! Que me abraso y me consumo;  
                               que desespero ya de la esperanza;  
                               que me conbierto en fuego, biento y humo;  
                               que la mísera muerte ya me alcanza;  
                               que en tormento eterno me rresumo.  
                               No tengo en Dios ninguna confianza,  
                               que ya dentro el ynfierno me rrebuelbo,  
                               y mi pasada gloria en pena buelbo. (v. 508-515)

Ce passage est non seulement une évocation terrifiante de l'enfer semblable aux descriptions bibliques, mais aussi, comme nous l'avons établi plus haut, un passage où la théâtralité sert sans doute à renforcer l'attrition des spectateurs, crainte quasi morbide de l'enfer qui devait leur permettre de résister au péché.

D'autres références bibliques plus ou moins évidentes sont très ponctuelles et n'acquièrent pas autant d'importance que les précédentes. La première est signalée par l'éditeur. Il s'agit des vers 71-72 : « Tierra, mar, ynfierno y çielo / obedezan a su mandato ». Ces paroles d'Anbrosio se font effectivement l'écho de l'Évangile de Luc 8, 25 où il est question de l'étonnement des disciples en voyant que Jésus a tout pouvoir sur les éléments naturels. La deuxième référence se produit lorsque Tiberio réveille son ami qui s'est laissé séduire par la

---

<sup>371</sup> Étant donné la relation établie, dans la présentation, entre cette pièce et celle anonyme de 1521 (*la Farsa del Santísimo Sacramento*), il convient d'indiquer que les allusions à l'enfer dans cette pièce sont très similaires et s'inspirent déjà de la vision faite par le livre de la Révélation et par deuxième livre de Pierre. Les paroles du berger Pelayo dans cette pièce décrivaient un lieu où il y avait : « trabajo y hedor y gran escuridad / allí hambre y sed, gran calamidad / allí grande frío que los elará; allá piedra çufre que siempre arderá, / gritos y llantos y tristes gemidos, / tormentos sin cuento y grandes ahullidos, / y allí grande huego los abrasará » (*Farsa del Santísimo Sacramento* de 1521, v. 523-528).

concupiscence proposée par l'Oisiveté : « Ambrosio amigo, despierta, / del sueño profundo, esquivo; / porque así vibes captivo / y es tu libertad ynçierta » (v. 348-351). Cette allusion au sommeil spirituel plutôt que physique qui est confirmée par les paroles de la Vertu (« Dormido / está, pues de Dios se olvida » [v. 360-361]), rappelle la mise en garde que Paul lança aux Corinthiens dans sa seconde Épître 15, 34 : « velad debidamente, y no pequéis ; porque algunos no conocen a Dios; para vergüenza vuestra hablo ». Enfin, la dernière allusion biblique se situe vers la fin de la pièce lorsque l'Ange annonce à Tiberio que Dieu lui donne la couronne de victoire, synonyme de gloire, pour avoir fait le bon choix et résisté au péché : « Dios m'embía a coronarte / con corona de victoria, / y aquél te promete gloria / y puede glorificarte » (v. 577-580). Ces paroles se font l'écho de plusieurs passages bibliques qui indiquent que la récompense reçue de Dieu par les chrétiens est souvent une couronne : dans la deuxième lettre de Paul à Timothée 4, 8, il est question d'une « couronne de justice », dans le livre de Jacques 1, 12, comme dans la Révélation 2, 10, il est parlé d'une « couronne de vie », tandis que dans le premier livre de Pierre 5, 4, il est question d'une « couronne de gloire ».

## **5.27 La *Comedia sexta y auto sacramental del Castillo de la Fee*, anonyme (entre 1575 et 1590)**

### **5.27.1 Présentation**

Il s'agit du sixième *auto sacramental* figurant dans le *Códice* dit de 1590<sup>372</sup>. Longue de 631 vers, cette pièce, comme la précédente, est l'une des premières du genre à mentionner expressément dans son titre l'expression *auto sacramental*.

---

<sup>372</sup> Les passages cités dans notre étude sont tirés de : Vera Helen Buck, (éd.), *op. cit.*, p. 62-79.

D'une date incertaine, la pièce a vraisemblablement été composée et jouée entre 1575 et 1590 comme c'est le cas de toutes les pièces du *Códice* de 1590<sup>373</sup>.

L'*Auto* a clairement été composé pour la Fête-Dieu, vu qu'à plusieurs reprises, au début, au milieu et à la fin de l'œuvre, il est fait mention du Sacrement de l'Eucharistie. Les personnages, au nombre de sept, sont cités dans l'ordre où ils apparaissent dans la pièce : trois sont allégoriques, la Foi (Fee), l'Attention (Cuydado), la Prière (Oraçión), et quatre autres sont des soldats, un Soldat hérétique (Soldado herético), deux ou trois Soldats catholiques (dos o tres Soldados católicos).

### 5.27.2 Argument

La Foi a la responsabilité de veiller sur un château où se trouve la Belle Âme (Alma Bella). Pour l'aider dans sa tâche, l'Attention et la Prière veillent aussi afin de s'assurer que personne ne pénètre dans la forteresse. Chacun est posté à un endroit différent. L'Attention surveille l'entrée ; vient ensuite la Prière, dans une position plus élevée que l'Attention ; puis tout en haut, la Foi, comme ultime barrage, surveille la tour où se trouve la Belle Âme. Le Château est le symbole de l'Espagne où règne une foi pure tandis que la Belle Âme symbolise les habitants qui ne sont pas pervertis par les hérésies qui tentent de pénétrer dans le château. Lorsque l'Attention et la Prière s'endorment, le soldat hérétique en profite pour s'immiscer subrepticement dans le château, mais l'Attention est réveillée par la Foi, et le soldat envahisseur, obligé de se cacher. Les gardes succombent une nouvelle fois au sommeil et lorsqu'ils se réveillent, il est trop tard. Épouvantés et en émoi, ils s'enfuient de la forteresse la laissant à la merci du soldat hérétique. Les gardes partent alors à la recherche de soldats catholiques pour les aider à déloger du château le soldat hérétique. Pour convaincre les soldats, ils leur proposent, en échange des services rendus, de leur donner un pain qui leur procurera la vie éternelle. Devant une offre aussi

---

<sup>373</sup> Sur la question des dates des pièces du Ms. 14864 de la B.N.M. (*Códice* de 1590), voir Vera Helen Buck, (éd.), *op. cit.*, p. 3-6 ; et A. Bowdoin Kemp, *op. cit.*, p. 3-6.

alléchante, les soldats acceptent de déloger l'occupant indésirable qui une fois capturé, malmené et bâillonné est sur le point d'être passé par l'épée ou même brûlé. La Prière suggère alors que le soldat hérétique veut peut-être se convertir. La Foi réunit donc un tribunal de l'Inquisition, qu'elle préside. L'hérétique, face à la Foi et ses conseillères —l'Attention et la Prière— abjure l'hérésie et manifeste le désir de se repentir ; il confesse ses péchés, fait pénitence et reçoit le baptême catholique ainsi que le Sacrement de l'Eucharistie. Une fois converti, le nouveau soldat de Dieu rentre à l'intérieur du château. L'*Auto* se termine par un chant en signe d'allégresse puisque l'hérésie vient d'être anéantie. Vient ensuite une sorte de moralité où la partie précédente de la pièce est prise comme *exemplum* à l'intention de l'assistance. Les derniers vers portent sur l'importance de rester éveillé et de ne pas succomber à la tentation pour ne pas perdre le paradis promis.

### 5.27.3 Références bibliques

Bien que l'argument ne corresponde pas complètement à un passage biblique en particulier, il est possible que l'auteur se soit inspiré du passage des Évangiles où Jésus se retire avec trois de ses apôtres dans le jardin de Gethsémani afin de prier avant qu'il ne soit livré par Judas. On trouve plusieurs éléments dans ce passage qui sont communs à notre *Auto*. Tout d'abord les apôtres doivent rester éveillés et prier, mais ils s'endorment et Jésus doit les réveiller à trois reprises. Ce sont des soldats qui viendront arrêter Jésus. La prière est un élément important du passage. Mais surtout, Jésus reprendra ses apôtres, leur demandant de rester éveillés de peur qu'ils ne succombent à la tentation. La métaphore dans ces derniers propos de Jésus est reprise et réitérée maintes fois dans cet *Auto*. On retrouve ce passage biblique dans l'Évangile de Matthieu 26, 36-41 ; Marc 14, 33-42 et Luc 22, 39-46. Citons l'Évangile de Matthieu 26, 38 et 41 :

Alors il leur dit : « Mon âme est triste à en mourir, demeurez ici et veillez avec moi. » (...)  
« Veillez et priez pour ne pas entrer en tentation : l'esprit est ardent, mais la chair est faible ».

Ou encore Luc 22, 46 : « et il leur dit : "Qu'avez-vous à dormir ? Relevez-vous et priez, pour ne pas entrer en tentation" ».

## **5.28 La *Comedia octava y auto sacramental del Testamento de Christo*, anonyme (1582 ?)**

### **5.28.1 Présentation**

Cette pièce anonyme qui figure en huitième position dans le Ms. 14864 de la Bibliothèque Nationale de Madrid a été représentée le jour de la Fête-Dieu ainsi que le laissent entendre certains passages relatifs au Saint Sacrement (v. 171, v. 179-180, v. 606). Il s'agit par ailleurs de l'unique pièce du *Códice* de 1590 (Ms. 14864), qui précise, dans la didascalie initiale, la date à laquelle elle a été composée et le lieu où elle a été représentée : « *Hecho a deboçión de la sancta yglesia de Toledo que lo mandó componer en el año de 1582* »<sup>374</sup>.

Longue de 664 vers, la pièce met en scène onze personnages, dont quatre qui n'ont qu'un rôle de figuration : deux Grâces (*Graçias*) à l'aspect angélique et deux cardinaux (*Cardenales*) entourant le souverain Pontife (*Pontífize*). Un seul, parmi les personnages qui s'expriment, est réellement allégorique (la Foi [*Fee*]) ; d'autres sont plutôt des personnages universels : c'est le cas notamment du Fils de l'Écriture (*hijo de Scriptura*) ainsi que de celui de la loi de Grâce (*hijo de la ley de Graçia*) qui représentent respectivement les hommes qui vivent sous la loi de l'Ancien Testament (les juifs) et ceux qui vivent dans l'acceptation du Nouveau Testament. L'homme simple dénommé dans la pièce par le terme « vilain » (*Villano*), est présenté dans la didascalie initiale comme la Loi naturelle (*Ley natural*). Enfin, les trois derniers personnages sont choisis en accord avec leur fonction dans la pièce : le souverain pontife comme gestionnaire des biens divins et juge du tribunal qui se met en place (c'est lui qui prononcera la sentence finale), un docteur en théologie (*Doctor*) comme avocat de la loi de la Grâce,

---

<sup>374</sup> Vera Helen Buck (éd.), *op. cit.*, p. 80. Dans cette étude, nous nous référerons à cette édition (p. 80-98).

ainsi qu'un juriste, maître de la loi (*Maestro*) comme défenseur du fils des Écritures.

Comme plusieurs pièces de ce répertoire (Ms. 14864), celle-ci est présentée dans le titre par sa double composante générique « *comedia* » et « *auto sacramental* », bien qu'ici ce soit le terme de « *comedia* » qui apparaît en premier. La division systématique des pièces du répertoire en plusieurs « *jornadas* » a peut-être motivé l'auteur, ou le compilateur, à présenter ces dernières comme des *comedias* et non pas seulement comme des *autos sacramentales* dont l'action se déroule généralement au cours d'un seul et même acte. Mais comme il arrive avec d'autres pièces du *Códice*, si la mention « *jornada primera* » figure bien dans la didascalie initiale, aucune mention d'une « *jornada segunda* » n'apparaît plus loin. Toutefois, il peut s'agir là d'un simple oubli, car l'on observe une rupture et un changement de situation dans la pièce après le vers 328, où débiterait logiquement la « *segunda jornada* ».

Enfin, remarquons qu'aucun prologue n'est retranscrit ici, alors que la didascalie initiale le mentionne : « *Jornada primera en la qual entran después del yntroyto los tres hijos [...]* ». Mais il pouvait s'agir d'un prologue qui n'était pas spécifique de cette pièce comme il en existe dans le *Códice de Autos Viejos*<sup>375</sup>. De la même manière, bien qu'aucun chant final ne soit retranscrit dans la pièce, le vilain qui met un terme à la représentation indique clairement une fin chantée en forme d'apothéose : « *Ajudadme a cantar. / Celebremos la sentençia* ». Là encore, le scribe (ou l'auteur) n'a pas retranscrit ici le chant initialement prévu : peut-être un chant quelconque en l'honneur du Saint Sacrement pouvait-il servir à clore la pièce.

### 5.28.2 Argument

Après l'*introito* non reproduit ici, la pièce s'ouvre sur une dispute entre le Fils de la Grâce et celui de l'Écriture, c'est-à-dire les deux fils respectifs du Nouveau

---

<sup>375</sup> Voir à ce sujet la *Loa para cualquier Autto* dans Léo Rouanet (éd.), *op. cit.*, vol. I, p. 132-135. Rappelons également que dans la *Recopilación en metro* de Diego Sánchez de Badajoz, plusieurs *introitos* isolés sont retranscrits à la fin de l'œuvre, preuve que ces prologues pouvaient jouir d'une certaine autonomie, être interchangeables et/ou servir pour différentes pièces.

et de l'Ancien Testament. Tous deux veulent prétendre à l'héritage divin et arguent des raisons pour lesquelles chacun pense être plus légitime pour hériter. Un vilain représentant la loi naturelle les accompagne et se met d'emblée du côté du Fils de la Grâce ; de plus, en tant que personnage affamé, il réclame également une partie de l'héritage afin d'être rassasié. Alors que le Fils de l'Écriture remémore le passé de sa mère et les promesses divines faites à la nation d'Israël pour justifier sa légitimité à hériter, le Fils de la Grâce, après avoir attiré l'attention de ses interlocuteurs sur le Saint Sacrement, tente de détromper son opposant en rappelant que Dieu a défait l'alliance passée avec la nation d'Israël pour en faire une nouvelle. Ne pouvant se mettre d'accord, les deux opposants se présentent face à la Foi qui entre en scène accompagnée de deux Grâces à l'aspect angélique et en chantant le *Tantum Ergo*, une partie de l'hymne eucharistique de Saint Thomas (*Pange lingua*). Pour les départager, la Foi annonce la tenue d'un procès.

Commence alors ce qui pourrait être la deuxième « *jornada* » de la pièce, à partir du vers 329. Le souverain Pontife rejoint la Foi en qualité de gestionnaire des biens de Dieu ; la mise en scène est celle d'un tribunal et tous les autres personnages sont assis dans l'attente du début du procès. Entrent alors en scène les deux requérants, le Fils de la Grâce et le Fils de l'Écriture, ainsi que leurs avocats respectifs, un Docteur en théologie et un Maître de la loi, qui s'assoient. Le Maître prononce alors une longue plaidoirie pour la défense du Fils de l'Écriture (v. 361-432). S'ensuivent une contre-argumentation de la part du Docteur en théologie, et une dispute avec l'avocat du Fils de l'Écriture. Finalement le Docteur se lance à son tour dans une plaidoirie pour la défense du Fils de la Grâce (v. 473-500). Après différentes mises au point entre les personnages, la Foi invite le souverain Pontife à prononcer la sentence sans manquer de rappeler auparavant l'autorité divine dont il est investi. Dans sa sentence le souverain Pontife confirme que le Droit attribue l'héritage divin au Fils de la Grâce et attire l'attention des personnages sur le baptême et le Saint Sacrement. Le Vilain décide de se baptiser pour accéder ensuite au pain eucharistique et le Fils de l'Écriture décide de se convertir au christianisme. Le

procès prend alors fin, et à l'initiative du Vilain, les personnages chantent des louanges (non reproduites dans la pièce) pour célébrer la sentence du tribunal. C'est sur ce final apothéotique qu'est censée se terminer la représentation.

### 5.28.3 Sources et références bibliques

Bien qu'il ne s'agisse pas d'une pièce biblique à proprement parler, l'auteur s'inspire néanmoins de nombreux et différents passages des Saintes Écritures au fil de la représentation comme pouvait le laisser deviner le titre qui fait référence au Testament du Christ, c'est-à-dire le Nouveau Testament. Le texte biblique qui sert d'argument à l'ensemble de la pièce se trouve dans l'Épître de Paul aux Hébreux 8, 7-13. Dans ce passage, il est question de la nouvelle alliance conclue par le Christ. Le verset 13 insiste notamment sur la supériorité de cette nouvelle alliance sur l'ancienne rendue désormais caduque : « En disant : alliance nouvelle, il rend vieille la première. Or ce qui est vieilli et vétuste est près de disparaître ». Cet argument rappelle d'autres pièces antérieures à celle-ci. L'*Auto de Cananea* de Gil Vicente (pièce en portugais représentée en 1534) mettait déjà en scène Silvestra, Lei da Natureza, Hebreia, Lei da Escripura et Veredina, Lei da Graça. La question de la supériorité du Nouveau Testament sur l'Ancien y était également abordée. Plus proche du *Testamento de Christo*, la *Obra llamada los desposorios de Christo* (1572-1575) du valencien Joan Timoneda met également en scène ces trois personnages, mais l'action de la pièce s'avère très différente (il s'agit d'une mise en théâtre de la parabole du « banquet de mariage »). Une autre pièce offre peut-être beaucoup plus de similitudes avec le *Testamento de Christo* : la *Farsa de la Yglesia* de Diego Sánchez de Badajoz. Comme ici, l'affrontement entre la Synagogue et l'Église structure la pièce ; mais la hiérarchisation des personnages permet de signifier la supériorité de l'Église sur la Synagogue alors que dans la pièce du *Códice*, le dramaturge respecte une stricte impartialité dans le traitement des deux personnages ; quant au Berger sot de la *Farsa*, il présente également de nombreuses similitudes avec le vilain de notre *Auto*. Bien que le comique soit plus développé dans la *Farsa* de Diego



Sánchez de Badajoz, grâce notamment à l'entrée en scène d'un Maure, les deux personnages de Sots ont dans les deux pièces un rôle identique, et même la question du baptême abordée à la fin de la *Farsa* de Diego Sánchez est largement traitée à la fin de notre *Auto*. La description précise des costumes scéniques des personnages de l'*Auto* n'est pas sans rappeler également celle des costumes utilisés dans la *Farsa*, costumes qui servent, entre autres, à renforcer l'antagonisme entre les personnages. Comme nous le verrons plus loin, la *Farsa* de Diego Sánchez de Badajoz pourrait constituer une source directe de cette pièce anonyme<sup>376</sup>. Remarquons cependant, à la différence de la pièce actuellement commentée, que la *Farsa* de Diego Sánchez ne s'inspire que très modérément des Saintes Écritures<sup>377</sup>.

Dans la *Comedia octava y auto sacramental*, l'auteur se sert essentiellement de l'Ancien Testament pour fonder les répliques du personnage nommé Écriture. C'est le cas particulièrement dans le passage suivant : « La tierra en que Dios dotó / a mi madre esposa y fiel, / donde brota leche y miel, / y mill vienes que le dió, / y en aquella Palestina, / do mi madre estaba, / entiendo se figuraba / otra tierra más divina » (v. 113-120). L'image de la terre promise aux Israélites est présente dans de nombreux passages de l'Ancien Testament, mais l'on retrouve particulièrement l'évocation d'une terre où coulent le lait et le miel dans le livre de l'Exode 3, 8 et 17 : « Y he descendido para librarlos de mano de los Egipcios, y sacarlos de aquella tierra a una tierra buena y ancha, a tierra que fluye leche y miel [...] » et « Y he dicho: Yo os sacaré de la aflicción de Egipto, a la tierra del

---

<sup>376</sup> Comme nous l'avons indiqué dans la présentation de la *Farsa de la Yglesia* de Diego Sánchez de Badajoz (voir *supra*, p. 171-172), étant donné la proximité entre Badajoz (Talavera la Real) et le Portugal, la question des judéo-convers en Estrémadure a très certainement motivé l'argument de la pièce. Pour ce qui est de cet *Auto*, la question du crypto-judaïsme à Tolède ne doit pas être minimisée ou écartée. Il ne faut pas oublier qu'à partir de 1547, le Cardinal Silíceo, Archevêque de Tolède et Primat d'Espagne, qui voit d'un très mauvais œil les « nouveaux chrétiens », introduit en Espagne le statut de pureté de sang, accusant même faussement les convers de conspirer avec les juifs de Constantinople. La *Representación de la Parábola de San Mateo* de Sebastián de Horozco, représentée à Tolède en 1548, se faisait déjà l'écho de cette question. Il est fort possible donc, que plusieurs années après, alors que la question des judéo-convers est toujours d'actualité à Tolède, cette pièce anonyme reflète encore les préoccupations religieuses à l'ordre du jour dans la ville, en délivrant un message local de manière à souligner le statut inférieur de la religion juive par rapport à la religion catholique.

<sup>377</sup> Voir à ce propos « Sources et références bibliques » dans la présentation de la *Farsa de la Yglesia* de Diego Sánchez de Badajoz, (*supra*, p. 173-177).

Cananeo, [...] a una tierra que fluye leche y miel ». Pour tenter de donner plus de force à ses paroles, le personnage de l'Écriture cite explicitement plusieurs prophètes de l'Ancien Testament comme Isaïe et Osée (v. 127 et 131). Les références bibliques mises en évidence par l'éditeur de la pièce sont respectivement Isaïe 43, 5-7 et Osée 1, 10. De la même manière, l'allusion à l'adoration du veau d'or (v. 223) est tirée d'Exode 32, 1-8 ; quant à ses conséquences néfastes pour le peuple d'Israël et notamment la rupture de l'alliance (v. 229), il s'agit d'une allusion à Exode 32, 14. L'avocat de l'Écriture ne manque pas non plus de recourir à l'Ancien Testament (1 Rois 17, 4-16) dans sa défense, notamment lorsqu'il évoque la viande et la manne miraculeuses que le prophète Élie promet à Achab (v. 421-424).

Dès le début de son plaidoyer, le Docteur, avocat de la Loi de la Grâce, recourt également aux Saintes Écritures pour fonder ses propos. Contrairement à ce qu'indique l'éditeur, les vers 449 à 456 ne semblent pas renvoyer à Genèse 3, 6-20 (« Porque la primera madre / adultera fue llamada, / y por la ley aberiguada / pudo desechalla el padre; / y ay es peso testimonio / que no lo referiré, / en que repudiada fué / y disuelto el matrimonio »). Dans ce passage le Docteur ne fait très certainement pas allusion à Ève, mais bien plutôt à la nation d'Israël considérée dans l'Ancien Testament comme l'épouse de Dieu. À cause de ses actes d'infidélité constants, sacrifices aux dieux païens comme Baal par exemple, la nation d'Israël a souvent été taxée d'infidèle envers Dieu et d'adultère :

Y díjome Jehová en días del rey Josías: ¿Has visto lo que ha hecho la rebelde Israel? Vase ella sobre todo monte alto y debajo de todo árbol umbroso, y ella fornicó. [...] Y sucedió que por la liviandad de su fornicación la tierra fue contaminada y adulteró con la piedra y con el leño. [...] Mas como la esposa quiebra la fe de su compañero, así prevaricasteis contra mí, oh casa de Israel, dice Jehová. (Jérémie 3, 6-9 ; 3, 20)<sup>378</sup>.

En fondant d'abord son discours sur l'Ancien Testament, le Docteur prend le contrepied de l'avocat de l'Écriture afin de montrer que dans l'Ancien Testament déjà la nation juive avait été condamnée par Dieu. Dans la suite de son plaidoyer,

---

<sup>378</sup> Voir aussi Jérémie 7, 8-15 où le prophète montre que Dieu finit par rejeter la nation d'Israël et casser l'alliance passée avec elle, ce qu'évoque le Docteur en théologie dans la dernière partie de son intervention (v. 455-456).

le Docteur s'inspire de l'Épître de Paul aux Hébreux 7-9 (v. 472-500), où il est essentiellement question de la nouvelle alliance conclue par Dieu. Mais une nouvelle fois, il prend soin de citer les paroles de l'Ancien Testament pour justifier ses propos : « que lo dixo Hieremías / y rreferirélo aquí. / Dize Dios:— Tiempo ha de aber / en que para mi contento, / he de ordenar testamento / que para siempre ha de ser.— » (v. 483-488). L'éditeur ne relève pas cette allusion biblique qui nous plonge de nouveau dans le livre prophétique de Jérémie, qui semble avoir été une source d'inspiration importante pour cette pièce. Ici concrètement, il s'agit d'une référence à Jérémie 31, 31-33 qui prophétise la nouvelle alliance que conclura Dieu et qui sera ensuite confirmée dans le Nouveau Testament dans l'Épître de Paul aux Hébreux 7-9<sup>379</sup>.

Remarquons également que lorsque le souverain Pontife entre en scène, il est introduit par la Foi qui s'appuie sur un passage du Nouveau Testament pour que l'autorité du nouveau personnage soit reconnue d'emblée :

FEE      Padre santo de quien no cabe  
               yerro porque Dios lo quiso,  
               poniendo del paraíso  
               en vuestra mano la llave,  
               pues os toca el cumplimiento  
               de lo qu'el quiso ordenar,  
               a vos toca declarar  
               las dudas del testamento.  
               Porque sois el todo en ello,  
               el juyçio rremito a vos,  
               que por eso os puso Dios  
               en su lugar para ello. (v. 537-544)

Dans cet extrait de la pièce, la Foi fait allusion à l'Évangile de Matthieu 16, 18-19 où Jésus remet à Pierre les clés du royaume des cieux. Il annonce également l'édification de la congrégation chrétienne dont Pierre sera le premier chef spirituel. C'est toute la question de la papauté qui est évoquée. Vu que cette

---

<sup>379</sup> Jérémie 31, 31-33: « He aquí que vienen días, dice Jehová, en los cuales haré nuevo pacto con la casa de Jacob y con la casa de Judá: No como el pacto que hice con sus padres el día que tomé su mano para sacarlos de tierra de Egipto; porque ellos invalidaron mi pacto, bien que fui yo un marido para ellos, dice Jehová: Mas éste es el pacto que haré con la casa de Israel después de aquellos días, dice Jehová: daré mi ley en sus entrañas, y escribiré la en sus corazones; y seré yo a ellos por Dios, y ellos me serán por pueblo ».

pièce a été représentée quelques années après le Concile de Trente, rappelons que les discussions autour de l'organisation hiérarchique de l'Église, à une époque où les vices et la corruption régnaient au sein du clergé, avaient débouché sur des décrets tridentins reconnaissant le Pape de Rome, ses cardinaux et ses évêques, comme les représentants de Dieu sur terre. Dans cette pièce, le Pape est justement accompagné de deux cardinaux pour rappeler cette organisation hiérarchique débattue et confirmée lors du saint Concile. Dans la lignée contre-réformiste de Trente, l'auteur anonyme de cette pièce se fait visiblement l'écho de doctrines à l'ordre du jour en ne manquant pas de s'appuyer sur les textes sacrés et particulièrement sur le Nouveau Testament<sup>380</sup>.

## **5.29 L'Auto sacramental y Comedia décima, delicado y muy subido de Buena y Sancta Doctrina, anonyme (entre 1575 et 1590)**

### **5.29.1 Présentation**

Longue de 1200 vers et divisée en quatre journées, cette pièce anonyme composée pour la Fête-Dieu, comme l'indiquent les nombreuses références aux Saint Sacrement (didascalie initiale, v. 9-10, v. 17, v. 230, v. 306, etc.), figure dans le *Códice* de 1590 (Ms. 14864 de la *BNM*)<sup>381</sup>. Bien que l'on ignore la date exacte à laquelle la pièce a été rédigée, il est possible d'envisager une date postérieure à 1579, en premier lieu parce que l'auteur anonyme s'inspire de l'argument de la *Farsa llamada premática del pan* (vers 1569-1570 ?) du *CAV* que l'on retrouve ensuite dans l'*Aucto de la Fee* (1569-1575) de Timoneda, en deuxième lieu parce que la division de la pièce en quatre journées est assez inhabituelle dans des

---

<sup>380</sup> C'est exactement la même question qui est traitée dans l'*Auto de la Oveja perdida* de Joan Timoneda (1557) avant même la publication des décrets tridentins. Voir à ce propos l'*Auto* en question, v. 633-735.

<sup>381</sup> Pour la datation des pièces figurant dans le Ms. 14864, voir Vera Helen Buck, (éd.), *op. cit.*, p. 3-6 ; et Alice Bowdoin Kemp, *op. cit.*, p. 3-6. La pièce que nous étudions a été éditée par Carl Allen Tyre, *op. cit.*, p. 38-70. C'est à cette édition que nous nous référerons dans notre travail.

pièces eucharistiques d'avant 1579<sup>382</sup>. Rédigée intégralement en *quintillas*, ce qui s'avère peu courant dans une pièce du dernier quart du xvi<sup>e</sup> siècle, il se pourrait que l'auteur se soit simplement inspiré du type de strophe qui figure également dans les modèles, la *Farsa* du CAV et l'*Aucto* de Timoneda étant eux-mêmes rédigés en *quintillas*.

Si cinq pièces du Manuscrit de 1590 mentionnent à la fois les termes *Comedia* et *Auto Sacramental* dans leurs titres, notons que cette pièce est la seule à placer l'expression *Auto Sacramental* avant le terme *Comedia*.<sup>383</sup>

La didascalie initiale mentionne huit personnages, tous allégoriques : la Foi (*Fee*), le Corps (*Cuerpo*) en costume de laboureur, l'Âme (*Alma*) portant un costume de jeune fille, le Monde (*Mundo*), la Raison (*Razón*), la Curiosité (*Curiosidad*), l'Opinion (*Opinión*), et la Justice (*Justiçia*). En sus de ces personnages, l'on note l'apparition, au cours de la dernière journée, de la Rigueur et d'une jeune fille. Mais ces deux personnages n'interviennent jamais verbalement, ce qui explique sans doute qu'ils soient absents de la liste de *dramatis personae*. Si la Rigueur joue un rôle au niveau de l'action dramatique, la jeune fille n'a qu'un rôle symbolique, vu qu'elle porte la balance de la Justice.

Contrairement au(x) modèle(s) (la *Farsa* et/ou l'*Aucto*), cette pièce ne mentionne pas de pragmatique ; elle ne s'inscrit donc pas directement dans un contexte historique. L'argument qui subsiste a uniquement trait à la vente du pain sur la place d'un marché<sup>384</sup>.

---

<sup>382</sup> Selon Carl Allen Tyre, *op. cit.*, p. 12 : « If Juan de la Cueva, whose plays presented from 1579 to 1581 and first published in 1583, did not originate the four act play, as he claimed, he must have made it popular for his generation ». Voir aussi : Griswold Morley, « Strophes in the Spanish Drama before Lope de Vega » dans *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, 1925, Vol. 1, p. 519 et suivantes. Traduction : « Si Juan de la Cueva dont les pièces ont été représentées entre 1579 et 1581, et publiées en 1583, n'est pas à l'origine des pièces de théâtre en quatre actes, comme il l'a clamé, il a dû les rendre populaires parmi les auteurs de sa génération ».

<sup>383</sup> Rappelons que Lucas Fernández recourt dans le premier quart du xvi<sup>e</sup> siècle à des formulations presque similaires (*Auto o farsa*, *Farsa o quasi-comedia*, etc.). Mais à la différence du Manuscrit de 1590, l'usage de la conjonction « o » chez Lucas Fernández marque davantage une hésitation générique de la part de l'auteur. Ici, au contraire, les pièces semblent être caractérisées par leur double composante générique, *auto sacramental* et *comedia*.

<sup>384</sup> Comme nous le verrons, l'argument de la pièce montre clairement que l'auteur connaissait la *Farsa* du CAV ou l'*Aucto* de Timoneda, dont il s'est largement inspiré pour la structure de sa pièce, pour les personnages et pour le développement allégorique de celle-ci. Cet argument (la vente du pain et le thème du marché), très approprié pour développer un drame eucharistique, sera d'ailleurs particulièrement repris dans les *autos* baroques. Au XVI<sup>e</sup> siècle, remarquons que

Quant au lieu de représentation, il est inconnu. Toutefois, nous venons de voir précédemment que l'une des pièces du *Códice* de 1590 (*El Testamento de Christo*) a été très explicitement composée, selon la didascalie initiale, pour la Fête-Dieu tolédane de 1582. Il y a, par conséquent, une forte probabilité pour que l'ensemble des pièces réunies dans cette « compilation » soient issues de la même zone géographique, même si nous n'avons aucune certitude à ce propos.

### 5.29.2 Argument

Aucun prologue ne précède la pièce qui s'ouvre directement sur une discussion entre les trois premiers personnages présents sur scène, la Foi, l'Âme et le Corps. Lors de cette première journée théâtrale (v. 1-290), la forme dialogique privilégiée permet l'endoctrinement des personnages les plus ignorants. Successivement, l'Âme et le Corps interrogent la Foi au sujet du Saint Sacrement, de sa valeur et de la raison du sacrifice rédempteur du Christ. Les personnages passent ainsi en revue les thèmes de la trinité et de l'amour du Christ, ce dernier thème étant omniprésent dans cette première partie. Au moment d'aborder la question de savoir comment recevoir le Saint Sacrement, la Foi invite le Corps à se rendre sur un marché pour recevoir l'hostie (v. 241). Tout en se rendant jusqu'à l'étal de la Foi, les personnages poursuivent leur discussion sur la façon de recevoir dignement l'Eucharistie.

La deuxième journée se passe sur un marché où deux tables sont apprêtées afin de représenter les étals de la Foi et du Monde. Chacun des deux personnages endosse le rôle d'un vendeur qui tente de vanter les mérites du pain qu'il propose aux passants. Successivement, la Foi et le Monde prennent la parole. Le Corps demande alors à la Curiosité et à la Raison de le guider (v. 321) pour faire le bon choix. La Curiosité et la Raison lui expliquent donc les effets néfastes causés par le pain du Monde, qui est donné gratuitement. La Raison explique ensuite que l'argent nécessaire pour acheter le pain bénéfique est fait

---

Juan de Luque se sert d'un thème identique dans le *tercero auto* de sa *Divina poesía*. Voir José Fradejas Lebrero, « Juan de Luque y su *Divina Poesía* », *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 184 (2003), p. 239-311.

de larmes de contrition et d'une peine vive pour réparer l'offense causée. Étant donné la gratuité du pain proposé par le Monde, les personnages décident de ne pas l'accepter, car ils le jugent frauduleux ; aussi quittent-ils la scène et décident-ils de revenir plus tard.

À ce moment, l'auteur précise qu'un *Entremés* est représenté devant les spectateurs. Nous n'avons malheureusement aucune autre indication sur cette pièce profane qui interrompt momentanément le développement de la pièce religieuse<sup>385</sup>.

La pièce religieuse renoue avec l'entrée en scène du Corps, de la Raison, de la Curiosité, de la Foi, du Monde et de l'Opinion. Commence alors la troisième journée. Le Corps manifeste sa volonté de se rendre à nouveau sur le marché pour voir si la Foi et le Monde ont mis fin à leur querelle. Comme au cours de la première journée, le mode dialogique privilégié permet à nouveau l'endoctrinement religieux. Cette fois-ci, la Curiosité se charge essentiellement de poser des questions au contenu très théologique. Alors qu'au cours de la première journée, l'accent était plutôt mis sur la question de l'amour du Christ, cette fois-ci, c'est la question de la foi qui est très développée (v. 616-655). Lorsque le Corps prend conscience du prix du pain vendu par la Foi, il choisit celui du Monde qui lui semble bien meilleur marché (v. 691). Alors que le Corps se délecte du pain du Monde, l'Âme se lamente de la décision du Corps et la Foi annonce l'arrivée de la Justice.

La quatrième journée débute avec l'entrée en scène de l'Âme et de la Justice. Constatant que le pain vendu par le Monde est frauduleux, La Justice fait appel à la Rigueur pour emprisonner le délinquant. Elle s'occupe ensuite du Corps auquel elle réserve le même châtiment. Se voyant arrêté et mené en prison, ce dernier

---

<sup>385</sup> Comme cela deviendra habituel dans le théâtre baroque, le jour de la Fête-Dieu donnera lieu à la représentation d'« *autos sacramentales* » qui côtoieront des pièces profanes, notamment des *entremeses* et des *mojigangas*. Ainsi la frontière entre profane et sacré sera très nettement délimitée, à la différence de ce que l'on observe dans les pièces religieuses antérieures où les intermèdes comiques faisaient partie intégrale des représentations sacrées (voir Diego Sánchez de Badajoz notamment). La particularité de cette représentation est que l'*Entremés* est dissocié du contenu religieux de la pièce, mais reste intercalé au milieu de celle-ci. De cette manière le sacré et le profane ne s'avèrent pas totalement séparés comme ce sera davantage le cas plus tard.

vilipende le Monde qui est la cause de son malheur présent. L'Âme, quant à elle, demande à la Justice de faire preuve de miséricorde à l'égard du Corps. La Justice exige alors sa repentance. Devant la contrition et la confession du personnage qui renie le Monde, la Justice accorde son pardon au Corps qui est aussitôt libéré de prison pour prendre part au Saint Sacrement. La pièce s'achève finalement par la lecture d'une sentence décidée par la Justice : l'homme est condamné à être continuellement l'esclave de l'Âme, qui doit elle-même obéissance à la Foi.

### **5.29.3 Sources et références bibliques**

Les références bibliques dans cette pièce sont celles que l'on retrouve habituellement dans le théâtre eucharistique. Si elles sont abondantes tout au long de la première journée (v. 1-290), elles deviennent de moins en moins nombreuses au fil de la pièce, pour n'être plus que résiduelles, voire inexistantes, vers la fin de celle-ci.

L'auteur s'inspire essentiellement de l'Évangile de Jean 6, 31-71 tout au long de la première journée. Il s'agit d'un passage biblique clé en relation directe avec le thème eucharistique puisque Jésus explique à ses disciples qu'il est le « pain de vie ». Ainsi, dans la pièce, l'expression « pan de vida » apparaît à trois reprises (v. 68, v. 129, v. 320). Cette expression est elle-même réitérée trois fois dans le passage de l'Évangile, bien que sous deux formes différentes : « Yo soy el pan de vida » (Jean 6, 35 ; 6, 48) et « Yo soy el pan vivo » (Jean 6, 51). Dans le passage de Jean 6, 31-71, le Christ établit également une relation entre la manne tombée dans le désert et le pain qu'il s'apprête à donner à ses disciples, révélant de cette manière la valeur préfigurative de certains éléments vétérotestamentaires. Aussi, dès le début de la pièce, l'Âme qui interroge la Foi, fait-elle allusion à la manne tombée du ciel, tandis que la Foi révèle la supériorité du pain eucharistique : « ¿es mejor qu'el que comió / Ysraael en el desierto? / Sí, porque aquel pan fué muerto, / y al cabo les enfadó » (v. 12-15) (« Este es pan que



descendió del cielo; no como vuestros padres comieron el maná, y son muertos : el que come de este pan vivirá eternamente » [Jean 6, 58])<sup>386</sup>.

Plusieurs passages du début de la pièce ne manquent pas également de rappeler la dernière Cène où Jésus instaure le mémorial de sa mort. Ainsi les vers 25-26, 56-60 et 595 se font l'écho de Matthieu 26, 20-29. Les vers 37 et 229-230 mettent quant à eux tout particulièrement l'accent sur l'amour dont a fait preuve Jésus, et renvoient, par conséquent, à l'Évangile de Jean 3, 16 : « Porque de tal manera amó Dios al mundo, que ha dado a su hijo unigénito, para que todo aquel que en él cree, no se pierda mas tenga la vida eterna ». Ce passage biblique, souvent évoqué dans ce théâtre, renvoie non seulement au thème de la rédemption —très lié au thème eucharistique—, mais synthétise aussi les trois vertus théologiques (Foi : « todo aquel que en él cree » ; Charité : « porque de tal manera amó Dios al mundo » ; Espérance : « no se pierda mas tenga la vida eterna ») que l'on retrouve énoncées par la Foi dans le passage suivant de la pièce : « Al punto que Dios crió / el alma a su semejanza, / con ella se desposó / y en dote y arras le dió / fee, charidad y esperanza » (v. 90-95). Remarquons que ces quelques vers se font également l'écho de Genèse 1, 27 : « Y crió Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo crió; varón los crió ». La question de l'amour est également soulevée dans le passage suivant de la pièce : « Si acá solemos juzgar / quèl que muere por su amigo / ama quanto puede amar, / ¿qué amaré el que vino a dar / el alma por su enemigo? » (v. 231-235). L'idée développée dans ces vers reprend partiellement les paroles de Jésus sur l'amour : « Nadie tiene mayor amor que este, que ponga alguno su vida por sus amigos » (Jean 15, 13).

Dans ses explications sur les raisons du Sacrifice rédempteur du Christ, le personnage de la Foi reprend en partie les idées exprimées dans l'Épître de Paul aux Romains 5, 12-16<sup>387</sup> :

---

<sup>386</sup> Voir aussi Exode 12, 6-26 ; Jean 6, 31 ; Jean 6, 49.

<sup>387</sup> Romains 5, 12-18 : « De consiguiente, vino la reconciliación por uno, así como el pecado entró en el mundo por un hombre, y por el pecado la muerte, y la muerte pasó así a todos los hombres, pues que todos pecaron. [...] Mas no como el delito, tal fue el don: porque si por el delito de aquel uno murieron los muchos, muchó más abundó la gracia de Dios a los muchos, y el don por la gracia de un hombre, Jesucristo ».

FEE            Lucharon mal por nos  
                   la Muerte y el primer hombre.  
                   Vençió la muerte. Mas Dios,  
                   Alma, porque vibáis vos,  
                   le quitó su gloria y nombre,  
                   y en señal que fue vençida  
                   y desterrada del suelo,  
                   porquêntró en él por comida,  
                   se quedó Dios so aquel belo  
                   en manjar de gracia y vida. (v. 41-50)

S'il apparaît que l'auteur se sert essentiellement du passage de l'Évangile de Jean 6, 31-71 tout au long de la première journée, nous observons que l'usage diffus des Saintes Écritures auquel il recourt permet d'établir une sorte de correspondance entre des éléments vétérotestamentaires et néotestamentaires, même si le Nouveau Testament, et l'Évangile de Jean tout particulièrement, sont beaucoup plus convoqués par l'auteur. Certaines expressions typiquement bibliques pourraient être tirées d'ailleurs des deux Testaments, comme il arrive au vers 117 où le Christ est appelé « el Señor de los Señores ». Ce superlatif est à la fois présent dans le Deutéronome 10, 17 et dans le livre de la Révélation 19, 16. Nous pensons toutefois que l'auteur s'est surtout inspiré du dernier livre biblique, premièrement parce que dans Révélation 19, 16 l'expression est appliquée clairement au Christ alors que dans le passage de l'Ancien Testament, elle est plutôt mise en relation avec Dieu le Père ; deuxièmement, parce que notre auteur s'est également inspiré d'autres versets du livre de la Révélation. Quelques vers plus loin, en effet, les propos rapportés par la Foi font très explicitement référence à différents passages bien connus de Révélation : « Y el mismo dize de sí / a qualquiera alma afligida, / —Sedientas, venid a mí. / Pues que soy el pan de vida, / vida no dexéis a mi.— » (v. 126-130). Ces paroles ne renvoient pas seulement à Jean 7, 37 et Jean 6, 35 et 48 comme le signale l'éditeur<sup>388</sup>, mais surtout à Révélation 22, 17 : « [...] Ven. Y el que oye, diga: Ven. Y el que tiene sed, venga; y el que quiere, tome del agua de la vida de balde », à Révélation 21, 6 : « [...] Al que tuviere sed, yo le daré de la fuente del agua

---

<sup>388</sup> C. A. Tyre, *op. cit.*, p. 41, notes 128 et 129.

gratuitamente », et à Révélation 7, 16 : « No tendrán más hambre ni sed, [...] ». Pareillement, les vers 269-270, « qu'és quien derribó a Luzbel / de su grandeza y estado », font référence à Révélation 12, 7-9 qui évoque la guerre entre Michel (Jésus) et Satan :

Y fue hecha una gran batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles lidiaban contra el dragón; y lidiaba el dragón y sus ángeles, y no prevalecieron, ni su lugar fue más hallado en el cielo. Y fue lanzado fuera aquel gran dragón, la serpiente antigua, que se llama Diablo y Satanás, el cual engaña a todo el mundo [...].

L'auteur anonyme s'appuie également sur différents passages bibliques pour indiquer aux spectateurs comment recevoir le Saint Sacrement ou se garder du péché. Tout d'abord, dans les vers 246-250, la Foi met l'accent sur l'attitude à manifester pour recevoir convenablement le Saint Sacrement : « También quando lo comieres / mira como lo rreçives. / Advierte bien lo que hiçieres, / que si bien lo comes, vives, / y si mal lo comes, mueres. » (v. 246-250). Ces vers rappellent les recommandations de Paul dans sa première Épître aux Corinthiens 11, 27-29 :

De manera que cualquiera que comiere esta pan o bebiere esta copa del Señor indignamente, será culpado del cuerpo y de la sangre del Señor. Por tanto pruébese cada uno a sí mismo, y coma así de aquel pan, y beba de aquella copa. Porque el que come y bebe indignamente, juicio come para sí, no discerniendo el cuerpo del Señor.

Ensuite, c'est l'Âme qui met en relief l'importance de la prière pour résister au péché : « Darte mucho a la oraçión, / que con ésta as de venzer / todo engaño y tentaçión / que se te puede ofrezar » (v. 272-275). Ces paroles sont peut-être inspirées, en partie, de Romains 12, 12 : « Gozosos en la esperanza; sufridos en la tribulaçión; constantes en la oraçión », mais surtout du *Notre Père*, qui s'achève par ces mots : « Y no nos metas en la tentaçión, mas líbranos del mal: porque tuyo es el reino, y el poder, y la gloria, por todos los siglos, Amén. » (Matthieu 6, 13).

Enfin, outre une allusion rapide à Adam pour établir une relation entre le fruit défendu et l'hostie, un remède au péché originel (v. 551-552), nous relevons au cours de la troisième journée (v. 521-830) une seule autre résonance biblique

contenue dans les vers suivants : « Pensad ya que es vanidad / quanta acá la tierra cría » (v. 806-807). Ces paroles rappellent en effet celles du sage roi Salomon qui s'exprime dans l'Éclésiaste 2, 17 : « Aborrecí por tanto la vida; porque la obra que se hace debajo del sol me era fastidiosa; por cuanto todo es vanidad y aflicción de espíritu ».

Si l'auteur anonyme a recouru à de nombreux passages des Écritures au fil de la pièce, l'usage qu'il en a fait s'avère souvent diffus et composite ; les versets bibliques dont il se sert ne sont cités, la plupart du temps, que partiellement et sont aussi bien tirés de l'Ancien Testament que du Nouveau Testament. Les Épîtres de Paul et l'Évangile de Jean restent certes les sources principales, et les allusions sont surtout concentrées dans la première journée (v. 1-290). Enfin, le thème de l'amour sans mesure manifesté par le Christ est largement exploité et mis en relation avec le pain eucharistique censé également rappeler aux fidèles la divine charité.

Vers la fin de la pièce, l'auteur semble s'inspirer d'un sonnet anonyme du xvi<sup>e</sup> siècle où il est notamment question du pécheur pénitent qui déclare, mû par une crainte révérencielle plutôt que par la crainte de l'enfer, son amour au Christ :

CUERPO            Y ansí, ynmenso Dios eterno,  
                          quiero seguiros a vos,  
                          no por el bien senpiterno  
                          ni por temor del ynfierno,  
                          sino por quien sois, mi Dios. (v. 1106-1110)<sup>389</sup>

---

<sup>389</sup> Le sonnet qui a sans doute servi de modèle à l'auteur est le suivant :

No me mueve, mi Dios, para quererte  
el cielo que me tienes prometido,  
ni me mueve el infierno tan temido  
para dejar por eso de ofenderte.

Tú me mueves, Señor, muéveme el verte  
clavado en una cruz y escarnecido,  
muéveme ver tu cuerpo tan herido,  
muévenme tus afrentas y tu muerte.

Muéveme, en fin, tu amor, y en tal manera,  
que aunque no hubiera cielo, yo te amara,  
y aunque no hubiera infierno, te temiera.

Enfin, remarquons que l'auteur s'inspire aussi de deux chansons populaires glosées dans la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo : « La bella mal maridada / de la más lindas que vi / si has de tomar amores, / vida no dejes a mí ». Ces vers sont reproduits, légèrement modifiés, aux vers 100, 110, 120, et 130 de notre pièce. La deuxième chanson qui apparaît aux vers 805, 815 et 825 reprend quant à elle les vers suivants : « Las tristes lágrimas mías / en piedras hacen señal / y en vos nunca, por mi mal »<sup>390</sup>. Ces deux chansons profanes sont, dans la pièce, travesties *a lo divino* : la première permet de montrer l'amour indéfectible qui unit le Christ à l'Âme humaine, la Communion étant un sacrement lié à celui de l'Eucharistie. Quant à la deuxième chanson, elle accentue le ton lyrique de l'Âme qui se lamente à cause de l'égarement spirituel du Corps (v. 796-825).

### 5.30 L'*Aucto de la Esposa en los Cantares* de Juan López de Úbeda (1579)

#### 5.30.1 Présentation

Longue de 344 vers, cette pièce publiée en 1579<sup>391</sup> par Juan López de Úbeda était destinée à être représentée le jour de la Fête-Dieu, comme l'indiquent les différentes références au Saint Sacrement (v. 161-165 ; v. 168 ; v. 171-185 ;

---

No me tienes que dar porque te quiera,  
pues aunque lo que espero no esperara,  
lo mismo que te quiero te quisiera.

L'on peut consulter le sonnet sur : < <http://www.franciscanos.org/oracion/nomemueve.html> > (lien consulté le 04/04/2010).

<sup>390</sup> Vu que les deux chansons apparaissent dans la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo, il est très possible que l'auteur anonyme se soit inspiré directement de cette source. Signalons, cependant, que le *Romance de la Bella mal maridada* a souvent été parodié au XVI<sup>e</sup> siècle ; pour consulter la source la plus ancienne de ce poème, voir Asenjo y Barbieri, Francisco, *Cancionero musical de los siglos xv y xvi*, Madrid, 1890, p. 104-107. Quant à la deuxième chanson, on la trouve également glosée dans Hernando del Castillo, *Cancionero General*, Madrid, 1882, vol. 2, p. 598, et dans *Romancero y cancionero sagrados*, Madrid, B.A.E., vol. 35, p. 349.

<sup>391</sup> La pièce a été publiée une première fois dans le *Cancionero general de la doctrina cristiana* en 1579. Le succès de cette première édition qui réunit un échantillon important de poésie religieuse du troisième quart du XVI<sup>e</sup> siècle semble être attesté par la réédition du *Cancionero general* en 1585 et 1586. Dans nos travaux, nous citerons l'*Auto* dans l'édition suivante : Juan López de Úbeda, *Cancionero general de la doctrina cristiana hecho por Juan López de Úbeda (1579, 1585 y 1586)*, éd. de Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1964, vol. 2, p. 141-153.

v. 285 ; v. 291 ; v. 339 ; v. 344). Publiée à Alcalá de Henares, notre pièce a pu être représentée dans cette même ville à une date proche de celle de sa publication, vu que l'auteur y a fondé le *Seminario de los Niños de la Doctrina*. Pour autant, il existe peu de certitudes au sujet de Juan López de Úbeda, de sa vie ou des œuvres dramatiques contenues dans le *Cancionero general*<sup>392</sup>.

L'*Auto de la Esposa en los Cantares* est, par ailleurs, très semblable à la *Farsa del sacramento de la Esposa de los Cantares* qui figure dans le *Códice de Autos Viejos* (n° LXXIII). Pour Mercedes de los Reyes Peña :

tras el cotejo de las dos piezas, se puede afirmar que, en general, la farsa produce una impresión de ser una obra más cuidada que el auto. Las diferencias existentes entre ambas obras [...] hacen pensar en la existencia de una tercera obra o en la posibilidad de que López de Úbeda hubiera completado las omisiones<sup>393</sup>.

De son côté, Pérez Priego pense, au sujet de la *Farsa* du *Códice*, que :

No se trata de una adaptación directa de dicho auto [de López de Úbeda], sino de la reelaboración de un texto original más antiguo y común a ambos, y que López de Úbeda, muy dado también a rehacer material ajeno, hubo de incorporar por su cuenta [dans le *Cancionero general*]<sup>394</sup>.

Comme on l'observe à travers ces citations, il s'agit, dans les deux cas, de simples hypothèses impossibles à vérifier, qui confirment, uniquement, l'habitude qu'avaient les auteurs de l'époque de réaliser des refontes à partir de textes ayant appartenu à d'autres. Par conséquent, nous nous intéresserons uniquement à l'*Auto*, indépendamment de la *Farsa* du *CAV*, dont l'auteur et la date sont encore plus incertains que pour la pièce du *Cancionero general*.

Le thème exploité dans cette pièce, celui de l'adultère pardonné, basé sur Jérémie 3, 1, a particulièrement été mis en scène dans le théâtre eucharistique de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle et du début du xvii<sup>e</sup>. En effet, en dehors des pièces de

---

<sup>392</sup> Au sujet de l'auteur et de son théâtre, il est intéressant de consulter le récent article de Alejandro García Reidy, « Una aproximación al teatro de Juan López de Úbeda (textos y contexto) », dans *TeatrEsco*, 3 (2008-2009), p. 1-73. Revue numérique consultable sur <<http://parnaseo.uv.es/ars/teatresco/Revista/Revista3/Revista3.htm>> (lien consulté le 04/04/10).

<sup>393</sup> Mercedes de los Reyes Peña, *El Códice de Autos Viejos: un estudio de historia literaria*, Sevilla, Alfar, 1988, vol. III, p. 732-733.

<sup>394</sup> Miguel Ángel Pérez Priego (éd.), *Códice de Autos Viejos. Selección*. Madrid, Castalia, 1988, p. 12.

l'*Auto* et de la *Farsa*, on remarquera que le thème est également exploité dans une pièce anonyme du *Códice* de 1590 : *Quinta Comedia y Auto Sacramental de los Amores del Alma con el Príncipe de la luz*. Les accents lyriques qui percent déjà dans ces différentes pièces ne manqueront pas non plus d'être repris par le Phénix dans un *auto sacramental* bien connu : *La adúltera perdonada*.

L'*Auto* de López de Úbeda s'inscrit également dans la ligne contre-réformiste du Concile de Trente. Il y est notamment question d'une fervente défense de l'orthodoxie catholique face aux idées luthériennes sur les questions du Sacrement. L'incarnation des trois composantes du Sacrement, Contrition, Confession et Pénitence, permet notamment d'insister sur l'unique moyen d'accéder à la Grâce divine, elle-même personnifiée dans la pièce.

Enfin, cette pièce, malgré sa brièveté, compte dix personnages appartenant majoritairement au type allégorique : l'Épouse (*Esposa* ; appelée également l'Âme [*Alma*]), le Genre Humain (*Género humano*), la Grâce (*Gracia*), la Confession (*Confesión*), la Contrition (*Contrición*), la Pénitence (*Penitencia*), le Christ (*Cristo*), l'Hypocrisie (*Hipocrisía*), un démon (*un demonio*) et la Force d'âme (*don de Fortaleza*).

### 5.30.2 Argument

L'Âme, Épouse du Christ, et le Genre humain qui l'accompagne, expriment des remords pour s'être laissés égarer par Satan, alors que l'Épouse avait le Christ pour époux. Suivant les conseils avisés de la Grâce, l'Épouse et le Genre humain décident de partir rejoindre l'Époux. Entrent alors en scène la Confession, la Contrition et la Pénitence, face auxquelles l'Épouse et le Genre humain se repentent. S'ensuit un passage aux accents lyriques entre le Christ et son Épouse où il est notamment question du Saint Sacrement censé redonner de la force à l'Épouse repentie. Une fois le Christ parti, l'Hypocrisie fait son apparition pour mettre à l'épreuve l'Épouse restée seule. Ne pouvant convaincre l'Épouse de la suivre, c'est un démon qui prend le relais de l'Hypocrisie. Alors que le démon est sur le point d'emmener l'Épouse, le Christ fait son apparition pour l'en empêcher. Comme l'Épouse a passé avec succès l'ultime tentation, le Christ

renouvelle son amour envers sa bien-aimée et la console. Le Genre humain, lavé du péché, est désormais de retour avec la Confession, la Contrition et la Pénitence. Apparaît ensuite la Force d'âme venue mener l'Épouse et le Genre humain à la gloire céleste, tel que l'avait promis le Christ. Finalement, la pièce s'achève en apothéose par le chant d'un *Villançico* en l'honneur du Saint Sacrement qui a la vertu de guérir du péché d'Adam.

### 5.30.3 Références bibliques

Comme nous l'avons mentionné précédemment, cette pièce s'inspire du thème de l'adultère pardonné renfermé dans le livre de Jérémie 3, 1 :

Si un homme répudie sa femme, et que celle-ci le quitte et appartient à un autre, a-t-il encore le droit de revenir à elle? N'est-elle pas totalement profanée, cette terre-là? Et toi qui t'es prostituée à de nombreux amants, tu prétends revenir à moi! Oracle de Yahvé.

Ce passage du prophète Jérémie (de même que les versets qui suivent) constitue une préfiguration du pardon accordé par le Christ aux pécheurs pénitents, par le moyen de son sacrifice rédempteur. Il est donc tout à fait approprié au développement d'un drame eucharistique, d'autant qu'il contient intrinsèquement tous les éléments antagoniques que développent les pièces du genre : l'Époux qui peut symboliser le Christ, l'Épouse qui peut représenter l'Église, les amants qui sont les opposants (Satan et ses démons), l'Hypocrisie sous les traits d'une entremetteuse, l'égarement de l'Épouse, puis le retour à son Époux qui lui pardonne sa conduite pécheresse.

L'autre source importante de la pièce est le Cantique des Cantiques qui met particulièrement en évidence l'amour indéfectible du Christ envers son Église. Cette influence transparaît notamment à travers le titre de la pièce : *Auto de la Esposa en los Cantares*. De plus, dans le passage entre l'Épouse et l'Époux, où ce dernier pardonne à sa bien-aimée, la terminologie et le lyrisme des dialogues ne manquent pas de rappeler le poème biblique : « paloma mia » (v.141), « mi esposa y mi dulce amor » (v. 142), « o mi esposa tan querida » (v. 152), « esposa amada » (v. 204).



En dehors de ces deux sources scripturaires, l'on note diverses résonances bibliques à travers l'ensemble de la pièce. Tout d'abord, la Grâce indique que le prix versé pour l'Épouse est le sang du Christ : « pues su esposo la compro / y el precio que le costo / fue costar su sangre viva / al mismo que la crio » (v. 25-28). Il s'agit, ici, d'une allusion au livre des Actes des Apôtres 20, 28 : « [...] para apacentar la Iglesia del Señor, la cual ganó por su sangre ». Pareillement le titre donné à l'Époux « señor de los señores » est un titre attribué habituellement au Christ, dans les Saintes Écritures (Révélacion 17, 14 ; 19, 16). La description que donne l'Épouse de son époux semble également être tirée du dernier livre biblique : « blanco, rubio es y hermoso / y de rostro refulgente » (v. 74-75). Dans Révélacion 1, 13 et 16, il est notamment dit au sujet du Christ : « Y su cabeza y sus cabellos eran blancos como la lana blanca, como la nieve; y sus ojos como llama de fuego », « Y su rostro era como el sol cuando resplandece ». Enfin, les paroles de l'Épouse : « Mi esposo me dio ornamentos / de piedras y perlas finas / y en sus fuentes cristalinas / unio con sus sacramentos / estas mis carnes indignas », rappellent un dernier passage de Révélacion où l'Épouse est comparée à une ville céleste faite d'or, de perles et de différentes pierres précieuses. Cette ville est elle-même traversée par un fleuve d'eau cristalline synonyme d'eau de vie (Révélacion 21, 9-27 ; 22, 1).

L'allusion au Saint Sacrement est l'occasion, comme c'est généralement le cas dans ce théâtre, de rappeler différents épisodes bibliques préfigurant le Sacrement de l'Eucharistie ou le Christ. Aussi, le Christ de l'*Auto* fait-il, par exemple, référence à Melchisédech (v. 171-175), une figure vétérotestamentaire annonçant celle du Christ, puisque dans Psaumes 110 et dans Hébreux 7, 1-3, Jésus est déclaré « prêtre selon l'ordre de Melchisédech ». Plus concrètement, dans Genèse 14, 18, Melchisédech bénit Abraham en apportant du pain et du vin : « Melchisédech, roi de Shalem, apporta du pain et du vin; il était prêtre du Dieu Très Haut. ». Juste après la mention de ce personnage biblique, le Christ, dans l'*Auto*, rappelle également la dernière Cène où il a transsubstantié le pain et le vin (v. 176-180). Il s'agit là d'une allusion au passage bien connu de Matthieu 26, 26-28.

Finalement, dans le *villançico* qui clôt la pièce, le vers « de la ponçoña de Adam », est une allusion au péché originel (Genèse 3,6), dont on est guéri grâce au Saint Sacrement.

En sus de ces quelques sources et allusions bibliques, notons que le personnage allégorique nommé Hypocrisie est une réminiscence du personnage de la Célestine. L'Épouse s'adresse d'ailleurs pour la première fois à ce personnage en ces termes : « ¿Y a do buena madre vieja? » (v. 210). Dans la pièce, l'Hypocrisie joue clairement le rôle d'une entremetteuse venue intercéder auprès de l'Épouse en faveur de Satan (v. 205-244).

### **5.31 L'Auto primero al Santísimo Sacramento de Juan de Luque (fin du xvi<sup>e</sup> siècle)**

#### **5.31.1 Présentation**

Très mal connue, l'œuvre de Juan de Luque a parfois été citée par quelques spécialistes du xvi<sup>e</sup> siècle, mais trop souvent de façon approximative, ou tout juste pour reprendre des commentaires émis plus tôt par d'autres critiques<sup>395</sup>. L'auteur lui-même est presque inconnu, et les seules informations le concernant indiquent qu'il était certainement originaire de Jaén (éventuellement de Cordoue), qu'il avait étudié à Salamanque et qu'il exerçait la profession d'avocat<sup>396</sup>. Ses dates de naissance et de mort sont également incertaines, même s'il est vraisemblablement déjà mort en 1608, lorsque fut publiée à Lisbonne l'édition que nous connaissons aujourd'hui de sa *Divina poesía*. D'après les arguments exposés par José Fradejas Lebrero, l'auteur serait né dans la deuxième moitié du xvi<sup>e</sup> siècle et aurait écrit ses pièces dramatiques dans son

---

<sup>395</sup> L'on doit particulièrement à José Fradejas Lebrero un article plutôt récent qui tente de faire le point sur la *Divina Poesía* de Juan de Luque, et sur ce qu'a pu en dire la critique jusqu'à maintenant. Dans cet article, le critique publie également plusieurs piécettes de notre auteur. Dans notre travail, nous nous référons donc à l'article en question pour citer le texte de l'*Auto*. Voir José Fradejas Lebrero, « Juan de Luque y su Divina Poesía », *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 184 (2003), p. 239-311. L'on peut consulter l'article sur le lien suivant : <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1147065>> (lien consulté le 25/04/2010).

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 243.

jeune âge, ce pourquoi l'*Auto* qui nous intéresse serait, au plus tard, de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle<sup>397</sup>. Plusieurs de ses pièces et poèmes, en tout cas, montrent différentes similitudes avec des pièces de Diego Sánchez de Badajoz, ce qui s'explique sans doute par la proximité entre le lieu de résidence de notre auteur (Jaén ou Séville) et le fait qu'en 1554 fût publiée, à Séville, la *Recopilación en metro*, du curé de Talavera<sup>398</sup>. Juan de Luque a donc pu directement connaître l'œuvre du curé d'Estrémadure.

L'*Auto primero al Santísimo Sacramento* est le premier d'une série de quatre pièces (parfois très brèves) destinées à être représentées lors de la Fête-Dieu. Cette pièce qui compte 303 vers est la plus longue des quatre. Considérée par José Fredejas Lebrero comme un authentique « *auto sacramental* », elle met en scène onze personnages, presque tous allégoriques : l'Âme (*Alma*), la Contrition (*Contrición*), la Pénitence (*Penitencia*), le Démon (*demonio*) et les Sept péchés capitaux (*los siete pecados*). Riche en musique et en danses, la pièce expose la bataille que se livrent les sept péchés, le Démon et l'Âme, secourue par la Contrition et la Pénitence jusqu'à ce que triomphe l'Eucharistie. Cette pièce confirme la spécialisation du drame eucharistique, dans la deuxième moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, dans les questions contre-réformistes liées à la Pénitence (à l'instar de que l'on observe dans de nombreuses pièces de la même époque : *la Esposa en los Cantares* de Juan López de Úbeda, les pièces du *Códice* de 1590, certaines pièces du CAV et d'autres de Lope de Vega).

### 5.31.2 Argument

Cette pièce musicale très chorégraphiée débute par la danse des Sept péchés qui tiennent chacun dans leur main un ruban fixé au cou de l'Âme, elle-même

---

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 241-243.

<sup>398</sup> Dans un poème intitulé *A la Passión de Cristo*, l'on remarque, par exemples plusieurs similitudes avec la *Farsa del Juego de cañas* de D. Sánchez de Badajoz. Pareillement, dans la pièce qui nous occupe, il est question, au début, d'une danse mettant en scène les sept péchés capitaux, ce qui rappelle la *Dança de los pecados* de l'auteur d'Estrémadure. Plusieurs des œuvres de Juan de Luque présentent également des similitudes avec des pièces d'autres auteurs de la même époque ou antérieurs (des pièces du CAV, de Timoneda, de B. Palau, etc.).

placée au milieu des péchés. Pendant qu'ils emmêlent peu à peu leurs rubans, les Sept péchés continuent de danser autour de l'Âme.

Alors que l'Âme se plaint et s'avoue vaincue par les péchés et le démon qui l'entourent, chacun d'eux prend successivement la parole pour incriminer davantage l'Âme pécheresse. L'Âme a beau continuer à se lamenter et à solliciter la miséricorde des Sept péchés, son tourment se poursuit jusqu'à l'entrée en scène de la Contrition venue défier les personnages opposants. La danse devient alors une danse guerrière où la Contrition s'oppose successivement à chacun des péchés, gagnant peu à peu tous les rubans qu'ils détenaient. Elle entonne finalement un chant de victoire à la gloire du rédempteur pendant que l'Âme reconnaît le pouvoir salvateur de la contrition.

Finalement l'Âme s'en remet à la Pénitence qui la délivre définitivement du joug des péchés en tirant sur les rubans qui entravent désormais les Sept péchés et qui les fait tous choir sur scène. Devenue libre du péché, l'Âme prend part à l'Eucharistie afin d'atteindre la Grâce divine. Et, dans un final en apothéose, les personnages entonnent un *villançico* qui exalte le Saint Sacrement.

### **5.31.3 Source et références bibliques**

Il ne s'agit pas tout à fait d'une pièce biblique, mais plutôt d'une pièce musicale dansée, inspirée par la doctrine chrétienne thomiste portant sur les sept péchés capitaux, présentés dans la pièce comme les « sept péchés mortels ». La liste des sept péchés capitaux avait principalement été définie par Thomas d'Aquin (*Somme Théologique*, question 84, *Prima secundae*). Comme dans la *Dança de los pecados* de Sánchez de Badajoz, cette pièce concentre essentiellement une série d'effets musicaux et chorégraphiques et attire finalement l'attention sur le pouvoir rédempteur de la contrition qui permet de délivrer l'Âme du joug des péchés.

Cependant, comme le souligne l'éditeur de la pièce, José Fradejas Lebrero, les discours des personnages rappellent, parfois, certains textes bibliques. Mais il s'agit généralement de réminiscences très diffuses dispersées dans les répliques

des personnages. Ainsi, lorsque l'Âme se lamente de son sort et d'être persécutée par les sept Péchés, « y mi subida balanza / a trocado en la ocasión, / aunque de mi posesión / no e perdido la esperanza » (v. 13-16), José Fradejas Lebrero pense voir dans ces vers une réminiscence de Révélation 2, 10, où on lit : « [...] el diablo ha de enviar algunos de vosotros en la cárcel, para que seáis probados [...] sé fiel hasta la muerte, y yo te daré la corona de la vida ». Peut-être Fradejas Lebrero a-t-il raison ; cependant, l'espérance d'être libérée du joug des péchés, exprimée ici par l'Âme, pourrait tout aussi bien renvoyer à de nombreux autres passages bibliques qui expriment cette notion, comme l'Épître de Paul aux Romains 15, 4, où il est écrit : « Las cosas fueron escritas [...] para que por la paciencia, y por la consolación de las escrituras, tengamos esperanza »<sup>399</sup>. Quant au rapprochement établi par le même Fradejas Lebrero entre les paroles suivantes du démon : « Y porque solo / tratamos de disminuir la gente » (v. 21-22) et le passage du premier livre de Pierre 5, 8 (« vuestro adversario el diablo, cual león rugiente, anda alrededor buscando a quien devore »), il ne nous convainc pas. Le démon est de toute façon une figure satanique, mais le rapprochement est ici trop ténu. De plus, lorsque l'éditeur compare les vers suivants de l'Âme : « tengo esperanza que alguno / siendo a mi ruego oportuno / querrá mostrárame amigo » (v. 34-36) avec le Psaume 25, 2 (« Dios mío en ti confío »)<sup>400</sup>, nous pensons, là encore, que le rapprochement proposé par l'éditeur moderne de la pièce n'est pas très probant, car à l'évidence, les paroles exprimées par l'Âme ne sont pas adressées à Dieu. D'une manière générale, plusieurs rapprochements entre certains vers de la pièce et des passages bibliques, proposés par l'éditeur de la pièce sont trop ténus pour être suffisamment convaincants, aussi allons-nous tenter à notre tour de mieux indiquer les quelques allusions bibliques qui nous semblent réellement repérables dans le texte dramatique.

Le premier passage concerne le moment où le péché d'Orgueil se présente et s'exclame à la fin de sa réplique : « Que soy la Soverbia y tengo / por propia

---

<sup>399</sup> Voir aussi : Romains 5, 5 ; Romains 8, 20-24, ou encore Hébreux 6, 19.

<sup>400</sup> L'éditeur se trompe d'un chapitre en associant ces paroles au Psaume 24, 2.

naturaleza / llevar a humilde baxeza / a los que en alto entretengo » (v. 45-48). Ces vers peuvent constituer une réminiscence de l'Évangile de Luc 14, 11 : « Porque cualquiera que se ensalza, será humillado; y el que se humilla, será ensalzado ». De la même manière, certaines paroles de Gloutonnerie, « Castigo es bien merecido / pues en tu libre bonança / despreciaste la Templança / que te uviera valido » (v. 89-92), peuvent faire penser à la mise en garde du Christ qui, lors de son sermon sur la montagne, après avoir fustigé les gens avides, a déclaré : « ¡Ay de vosotros, los que estáis hartos! porque tendréis hambre » (Luc 6, 24). En ce qui concerne les paroles du péché d'Envie adressées à l'Âme : « la vil carcoma, que ya / por bienes que otros viste, / comió de tu pecho triste / tus grillos no gastará » (v. 101-104), elles sont une allusion assez claire à la deuxième partie du passage de Proverbe 14 ; 30 (« El corazón apacible es vida de las carnes: mas la envidia, pudrimiento de huesos »). Enfin, tout le passage où la Pénitence intervient pour libérer l'Âme de l'emprise des sept Péchés est une mise en théâtre du passage contenu dans le livre des Actes 3, 19 (« Así que arrepentíos y convertíos, para que sean borrados vuestros pecados »). Dans la pièce, au moment où l'Âme demande le secours de la Pénitence, et qu'elle s'apprête à se repentir de ses péchés, la Pénitence qui tient dans ses mains sept rubans reliés aux Péchés, tire les rubans et fait choir les sept Péchés avant de s'exclamer : « Por lo que se me requiere / mando, puesta en mis estados / del Alma váis desterrados » (v. 272-274). Le dramaturge théâtralise les paroles bibliques relatives au pouvoir de la Pénitence (la repentance et la confession) qui permet d'effacer les péchés.

Comme on le voit, dans cette pièce chorégraphiée, les allusions bibliques sont peu nombreuses et parfois très dispersées dans le texte dramatique. De plus, la plupart des références bibliques que nous relevons permettent essentiellement de caractériser la nature de certains personnages (la Gloutonnerie, l'Orgueil, l'Envie, la Pénitence) en accord avec la façon dont ces notions sont elles-mêmes évoquées dans les Saintes Écritures. Remarquons, en dernier lieu, que le dramaturge n'utilise aucun des passages bibliques auxquels il est traditionnellement fait allusion dans les drames eucharistiques de l'époque, ce

qui tient très certainement au type de pièce qu'il compose, à savoir une danse mettant en scène les sept Péchés où la question du Saint Sacrement est à peine évoquée vers la fin de la pièce.

## 5.32 *La Maya* de Lope de Vega (1585 ?)

### 5.32.1 Présentation

Publié en 1604 entre le livre III et le livre IV de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega<sup>401</sup>, l'*Auto* de *La Maya* a sans doute été composé et interprété vers la fin du xvi<sup>e</sup> siècle. S'appuyant sur les déclarations de Lope de Vega qui dit avoir représenté l'*Auto* à Saragosse, Jean-Louis Flecniakoska<sup>402</sup>, dans la lignée d'autres critiques, propose les dates limites de 1585-1588 pour la composition de la pièce, dates qui correspondent à l'exil de Lope à Valencia. La déduction est un peu hasardeuse, mais cette pièce de Lope de Vega, presque entièrement écrite en *quintillas*, excepté les parties chantées —un type de strophe très en vogue dans les pièces eucharistiques du xvi<sup>e</sup> siècle, qui privilégient généralement l'isostrophie—, doit, de toute façon, faire partie des plus anciennes de l'auteur. Les trois autres *autos* contenus dans *El Peregrino en su patria*, *El Viaje del Alma*, *Las Bodas entre el Alma y el Amor Divino*, *El Hijo Pródigo* —un *auto* est intercalé entre chacun des cinq livres qui composent l'œuvre—, auraient pu être également composés entre 1585 et 1603. *El Peregrino en su patria* était de toute façon achevé en 1603, puisque Tomás Gracián Dantisco a signé l'*Aprobación* de l'œuvre le 25 novembre. Dans *El Viaje del Alma* —le premier *auto* intercalé— il est également fait allusion à l'année 1600 comme étant l'année en cours. Quant à l'*Auto* de *Las Bodas entre el Alma y el Amor Divino*, il s'agit d'une pièce de circonstance composée pour la Fête-Dieu qui fit suite au mariage de Philippe III et de Marguerite d'Autriche, le 18 avril 1599. En résumé, même si les dates de composition des *Autos* intercalés dans *El Peregrino en su patria* sont plutôt

---

<sup>401</sup> Dans notre étude, nous citerons la pièce dans l'édition suivante : Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, éd. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1973, p. 282-326.

<sup>402</sup> Voir Jean-Louis Flecniakoska, *op. cit.*, p. 52.

incertaines, on peut avancer sans risque que *La Maya* a très certainement été jouée à Saragosse avant la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, raison pour laquelle elle peut figurer dans notre *corpus*. Enfin, si nous choisissons de sélectionner *La Maya* plutôt que l'un des trois autres *Autos* de *El Peregrino en su patria*, c'est parce qu'il s'agit de la seule pièce, parmi les quatre qui figurent dans cette œuvre de Lope, qui fasse expressément allusion au Saint Sacrement.

Dans cette pièce allégorique, Lope de Vega s'inspire des fêtes populaires de la Maya. Suivant la tradition, les Mayas étaient des jeunes filles qui, par jeu, revêtaient des habits de jeune mariée au mois de mai (d'où leur nom) et se plaçaient dans la rue, en compagnie d'autres jeunes filles qui demandaient, pour la Maya, de l'argent aux passants, afin que toutes puissent ensuite s'acheter de quoi goûter<sup>403</sup>. Dans cette pièce, Lope de Vega transforme donc *a lo divino* une coutume folklorique bien connue de ses contemporains afin de développer, de façon allégorique, une pièce qui expose l'amour entre le Christ et l'Âme, dont le costume est celui d'une Maya.

Longue de 1216 vers, sans compter le prologue (104 vers) et un chant liminaire (65 vers), *La Maya* met en scène, dans l'ordre de leur apparition, les entités spirituelles et personnages allégoriques suivants : le Corps (*Cuerpo*), l'Entendement (*Entendimiento*), l'Enjouement (*Regocijo*), l'Allégresse (*Alegría*), qui est la femme de l'Enjouement, la Joie (*Contento*), la Glotonnerie (*Gula*), le Roi des ténèbres qui est une figure satanique (*Rey de las tinieblas*), l'Âme dont le rôle est celui de la Maya (*Alma vestida de Maya*), le Monde (*Mundo*), la Chair (*Carne*), et le Prince de la lumière dont le rôle est celui du Christ (*Príncipe de la Luz, Cristo Nuestro Señor*), soit un total de onze personnages, sans compter d'autres qui ont un rôle de figuration, comme les anges qui apparaissent à la fin de la pièce.

---

<sup>403</sup> D. A. « Maya » : « una niña que en los días de siesta del mes de mayo, por juego y divertimento, visten bizarramente como novia, y la ponen en un asiento en la calle, y otras muchachas están pidiendo a los que pasan den dinero para ella, lo que les sirve para merendar todas ».



### 5.32.2 Argument

Après un prologue qui glorifie le Saint Sacrement et qui expose très brièvement l'argument spirituel de la pièce en évoquant les noces entre l'Âme et le Christ, la représentation débute avec l'entrée en scène du Corps et de l'Entendement.

Les deux personnages qui parlent de l'Âme, abritée par le Corps, abordent la question de ses prétendants : alors que le Corps pense que le Roi des ténèbres pourrait être un bon parti pour l'Âme, l'Entendement, un vieux sage, s'engage à faire venir le Prince de la lumière, qu'il considère comme un bien meilleur parti pour l'Âme. Pour faire réussir son entreprise, l'Entendement propose au Corps que l'Âme soit revêtue de ses plus beaux atours pour jouer le rôle d'une Maya.

Pendant que l'Entendement part chercher l'Âme, le Corps entre chez l'Enjouement, le mari de l'Allégresse, et les invite tous deux à le rejoindre pour jouer de la musique et danser pour la Maya. Accompagnés de la Joie, un autre musicien, l'Enjouement et l'Allégresse se rendent à la fête et commencent à jouer de la musique, à chanter et à danser pour honorer le personnage de la Maya.

Entre alors en scène la Gloutonnerie, un vilain à la solde du Roi des ténèbres, qui vient s'enquérir des raisons de la fête et propose ses services pour faire venir des prétendants devant la Maya.

S'ensuit une scène entre la Gloutonnerie et le Roi des ténèbres où ce dernier avoue que s'il est attiré par l'Âme, c'est pour s'opposer à Dieu. La Gloutonnerie l'informe alors qu'elle est vêtue en Maya et que s'il veut s'en approcher, il lui faudra se déguiser aussi. La Gloutonnerie propose finalement au Roi des ténèbres de l'aider à emporter les faveurs de l'Âme afin de vaincre le Prince de la lumière, autre prétendant de l'Âme.

L'entretien prend fin entre ces deux personnages au moment où l'Âme, habillée en Maya, arrive dans la rue où se tiennent les musiciens. Elle s'assoie derrière une table garnie de nombreuses fleurs pendant que les trois musiciens entonnent un chant.

Après un dialogue entre l'Âme et l'Entendement où tous deux rappellent l'amour du Christ envers l'Âme, les chants reprennent, et le Monde, le premier prétendant, entre en scène. Malgré les richesses et les plaisirs qu'il offre à l'Âme, celle-ci, suivant les conseils avisés de l'Entendement, rejette ce premier prétendant. Entre ensuite la Chair, personnage qui lui aussi est rejeté par l'Âme. Arrive, enfin, le troisième prétendant qui est le Roi des ténèbres. Mais ce dernier est également éconduit par l'Âme et par les musiciens. Le Roi des ténèbres sort précipitamment de scène avec la Gloutonnerie lorsqu'il voit s'approcher le Prince de la lumière.

Ce quatrième prétendant offre sa vie pour l'Âme qui, à son tour, l'assure de son amour et lui révèle qu'elle s'est montrée fidèle en rejetant tous les autres prétendants. Le Prince de la lumière promet la gloire divine à l'Âme et lui donne les sept sacrements avant de lui annoncer qu'il part lui chercher le pain eucharistique.

Dans un final spectaculaire, les personnages de la pièce découvrent un calice de grande taille, avec des anges autour, et sur lequel se trouve une hostie formant deux portes à taille humaine. Lorsque les portes s'ouvrent, le Prince de la lumière réapparaît pour s'offrir à l'Âme. Finalement, les portes se referment et la pièce prend fin en apothéose avec de la musique, des chants et une danse.

### **5.32.3 Références bibliques**

Si cette pièce s'inspire principalement de la tradition folklorique des Mayas, comme cela a été expliqué dans la présentation de la pièce, Lope de Vega superpose à ce premier argument un autre de nature biblique inspiré du livre du Cantique des Cantiques (qui relate l'amour indéfectible entre un berger et une bergère pour préfigurer l'amour entre le Christ et l'Église) et, plus particulièrement du livre de la Révélation 19, 7-9, où il est question du mariage entre l'Époux et l'Épouse<sup>404</sup>, c'est-à-dire, dans la pièce de Lope de Vega, entre

---

<sup>404</sup> Dans la pièce, l'allusion à cet argument biblique, tiré du livre de la Révélation, est perceptible dès le vers 95 du prologue : « que Dios con vos se desposa ». Dans la pièce en elle-même, on

l'Âme et le Christ. Comme nous l'avons vu dans les pages précédentes, l'utilisation de cet argument biblique se multiplie dans les pièces eucharistiques de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, parce qu'il se prête au développement de l'allégorie. Mais dans la pièce de Lope, la superposition des arguments, profane et sacré, intensifie la charge allégorique et permet à l'auteur, qui considérait toute la littérature *sub specie comoediae*, de dramatiser le dogme eucharistique en mettant en scène une histoire familière qui parle aux spectateurs (motif des Mayas), avec les ingrédients habituels des *comedias* (récit des amours entre deux personnages, apparition de divers prétendants qui se disputent l'Âme, et triomphe du prétendant aimé par l'Âme).

Dans cette pièce qui s'inspire d'un argument profane et sacré en même temps, les références bibliques sont assez nombreuses et s'avèrent généralement très diffuses.

Il y a d'abord les références explicites, lorsque les personnages citent très clairement une autorité biblique en particulier. Ainsi, l'Entendement, qui est un vieux sage dans la pièce, est le premier personnage à s'appuyer sur une autorité biblique dans une réplique adressée au Corps : « Así Pablo lo decía, / que quien en la carne está / agradarle no podía » (v. 106-108). Il s'agit là d'une citation des paroles de Paul dans son Épître aux Romains 8, 8 : « Así que, los que están en la carne no pueden agradar a Dios ».

Lorsque le Roi des ténèbres s'identifie à Satan, il se présente tel que ce dernier est décrit dans un passage de l'Ancien Testament : « No ve que el cherub he sido / que pintaba Ezequiel » (v. 403-404). Il s'agit d'une référence à Ezéchiel 28, 13-19 où le Diable, décrit comme un chérubin (créature céleste) en opposition à Dieu, a été chassé des cieux.

L'Âme fait également référence aux Saintes Écritures, lorsqu'elle désigne la Jérusalem céleste : « la ciudad que vio adornada / San Juan para esposa

---

trouve également cette allusion biblique (au livre de la Révélation et au Cantique des Cantiques) dans les paroles de l'Entendement qui s'exprime au sujet de l'Âme : « Sus ojos que hoy vean / a Cristo, hermoso galán: / cuán bien su hermosura dijo / su esposa » (v. 150-153), mais aussi vers la fin de la pièce lorsque le mariage du Christ et de l'Âme est clairement évoqué par le Corps (« alegraos, que es justa cosa / en las bodas del Cordero, / que ya está a punto la esposa » [v. 1098-1100]).

vuestra » (v. 1089-1090). Cette référence courante à Révélation 21 est habituellement associée, dans ce théâtre, à la demeure céleste réservée à l'Âme et au Christ, allusion au paradis céleste promis au pécheur pénitent. Enfin, le Prince de la lumière cite également les paroles de David lorsqu'il s'exprime : « Da salud la Penitencia / así David lo decía » (v. 1156), ce qui renvoie au deuxième livre de Samuel 24, 10 où David fait pénitence de ses péchés pour que Dieu fasse cesser les plaies qui s'abattent sur son peuple.

Dans le prologue, on trouve plusieurs références bibliques, toutes très habituelles dans ce théâtre, qui sont, généralement, soit en relation avec des éléments qui préfigurent le Christ ou le pain eucharistique, soit relatifs à des éléments liés à la Passion du Christ. Il est notamment rappelé l'arrestation de Jésus dans le jardin de Gethsémani : « en el huerto en que os prendieron » (v. 32), ce qui est une allusion à l'Évangile de Matthieu 26, 50 ; il est aussi fait allusion au moment où l'on plaça un roseau dans la main droite du Christ et une couronne d'épine sur sa tête (« la verde caña en la mano / y la guirnalda en la frente » [v. 35-36]), allusion à Matthieu 27, 29. Dans ce même passage de la pièce, la Passion du Christ est aussi évoquée dans les vers suivants : « Y yendo al monte, aunque tierno / con vuestro cayado al hombro, / diste silbo, que fue asombro / de cielo, tierra y infierno » (v. 37-40). Ici, il est non seulement fait allusion à la montée au calvaire (Matthieu 27, 32-33), mais aussi au moment où, lorsque Jésus mourut, il y eut des ténèbres et un tremblement de terre, ce qui est interprété comme une préfiguration de l'enfer (Matthieu 27, 51-54).

Les références de type préfiguratif concernent essentiellement le pain eucharistique, lorsqu'il est question du « divino pan celestial », qui rappelle la manne tombée du ciel, et plus particulièrement le passage de Jean 6, 41 où Jésus déclare : « Yo soy el pan que descendí del cielo ». Le prologue évoque également de façon préfigurative un épisode tiré de la Genèse : « desde que Adán Labrador / comió aquel pan del dolor » (v. 90-91). Cette référence à la malédiction divine (Genèse 3, 17) permet d'établir un lien avec le pain eucharistique, qui rappelle le sacrifice du Christ. Enfin, les vers suivants : « donde pintado se ve / el cordero de Sión » (v. 99-100) renvoient à Révélation 14, 1 (« Y miré, y he aquí, el Cordero

estaba sobre el monte de Sión »). L'agneau est un symbole du Christ, car il évoque concrètement l'agneau pascal de la dernière Cène.

Il ne manque pas d'y avoir, dans cette pièce, les traditionnelles références bibliques, maintes fois relevées dans les pièces précédentes, au passage de Jean 3, 16 sur l'amour Dieu qui offre son fils pour la rédemption des hommes, passage qui synthétise les trois vertus théologiques mises en relief dans le vers suivant : « Fe, Caridad y Esperanza » (v. 307), ainsi que la référence à l'Épître de Paul au Corinthiens 11, 29 où il est rappelé aux chrétiens que pour prendre part au repas eucharistique, il faut d'abord s'en montrer digne (« mas guárdese que el pan tome / indignamente, si es sabio, / porque come su juicio / como come eterna vida » [v. 536-539]). Par ailleurs, nous relevons également une citation de Jacques 2, 26 dans le vers suivant : « que fe sin obras es muerta » (v. 309), un passage généralement cité pour marquer la différence entre catholiques et protestants, vu que ces derniers considèrent depuis la Réforme que la Foi seule (« *Sola Fide* ») permet d'être sauvé.

Enfin, il est intéressant de relever que le Prince de la lumière qui intervient très peu dans la pièce, principalement à la fin de celle-ci, se voit attribuer par le dramaturge un discours composite où les réminiscences bibliques sont très nombreuses. Si Lope de Vega a particulièrement convoqué les Saintes Écritures dans le discours de ce personnage, c'est parce qu'il s'agit d'une figure du Christ et qu'il a sans doute semblé bon à l'auteur de le faire s'exprimer comme le faisait le Christ des Évangiles qui rappelait systématiquement les textes sacrés. Comme le relève l'éditeur de la pièce, la concentration des références bibliques est particulièrement dense dans certaines répliques du personnage, notamment au moment où le Prince de la lumière se présente, on note que chaque vers renvoie à un passage biblique différent : « Pues yo soy omnipotente » (v. 1046 = Genèse 17, 1) ; « ciencia y fortaleza soy » (v. 1047 = Job 12, 13) ; « todo lo tengo presente » (v. 1048 = Éphésiens 3, 10) ; « Soy quien soy y en todo estoy » (v. 1049 = Exode 3, 14) ; « mi ser será eternamente » (v. 1050 = Révélation 1, 8) ; « Principio y fin no he tenido » (v. 1501 = Isaïe 63, 13) ; « nadie es primero que yo » (v. 1052 = Tobie 13).

Les nombreuses références bibliques contenues dans cette pièce montrent surtout que Lope de Vega, dans la tradition des drames eucharistiques précédents, recourt aussi bien à l'Ancien qu'au Nouveau Testament. Le dramaturge insère généralement les citations, ou allusions bibliques, de manière diffuse, pour évoquer des passages habituels dans ce théâtre, et donc connus des spectateurs, passages relatifs au Saint Sacrement, à la Passion, à certaines questions contre-réformistes (la foi, la pénitence) ou à des questions dogmatiques (le paradis, l'enfer, le diable, la nature divine et la toute-puissance du Christ, etc.). Lope de Vega utilise également plutôt les références bibliques pour construire les répliques des personnages qui font autorité et qui sont placés hiérarchiquement dans une position supérieure (le Christ, l'Entendement et l'Âme). Enfin, les allusions bibliques au livre de la Révélation et au Cantique des Cantiques permettent essentiellement au dramaturge de développer l'allégorie dans la pièce en renforçant la métaphore entre l'Épouse du Christ et l'Âme vêtue comme une Maya.

### **5.33 Conclusion sur les pièces du *corpus***

La présentation des trente-deux pièces qui composent notre *corpus* permet déjà de tirer quelques premières conclusions sur l'évolution du drame eucharistique au xvi<sup>e</sup> siècle, avant de passer à la partie de notre travail consacrée systématiquement et exclusivement à la théâtralité dans ces drames de la Renaissance.

Tout d'abord, ce *corpus* non exhaustif, mais suffisamment étoffé pour être représentatif montre la grande diversité de la longueur des pièces qui ont été jouées pour la Fête-Dieu tout au long de la Renaissance. Les pièces les plus brèves (127 vers pour la *Farsa de Abraham*), mais aussi les plus longues (5203 vers pour la *Farsa llamada custodia del Hombre*) ont toutes donné lieu à des représentations théâtrales. La longueur moyenne de ces pièces se situe, toutefois, plutôt autour de 500 vers.

Autre grande diversité, celle des sujets développés : si les arguments de type biblique (basés sur la préfiguration, sur les paraboles évangéliques, ou sur le motif de l'Épouse du Christ) sont ceux qui sont les plus employés par les dramaturges, de nombreuses pièces ne sont pas tirées d'un argument biblique en particulier, que ce soient les pièces les plus anciennes (*Farsa del Santísimo Sacramento* de 1521, *Farsa del Santísimo Sacramento* de Diego Sánchez de Badajoz), ou les plus tardives (*Auto de la Maya* de Lope de Vega, *Comedia décima y auto sacramental* du *Códice* de 1590, etc.). En revanche, presque toutes s'appuient sur de nombreux textes bibliques, les Saintes Écritures étant une source d'inspiration inépuisable pour les dramaturges qui composent essentiellement un théâtre catéchétique, mais qui dramatise aussi un élément du dogme relatif au Sacrement de l'Eucharistie.

On voit sans surprise que les auteurs utilisent une grande variété de textes bibliques qui établissent une préfiguration entre des éléments tirés de l'Ancien Testament et des épisodes de la vie du Christ, relatifs à la Cène, à la Passion et, plus généralement, au Saint Sacrement. Même dans les pièces dont l'argument n'est pas préfiguratif, les dramaturges recourent à l'envi à ce genre d'allusions bibliques, ce qui montre que le drame eucharistique a déjà pour objectif fondamental de dramatiser cet élément du dogme qu'est le Saint Sacrement. Qui plus est, la question de la rédemption, peut-être plus encore que la simple question du Saint Sacrement, est systématiquement évoquée dans les drames eucharistiques, et mise en lumière grâce à un choix de textes bibliques qui se répètent de pièce en pièce. Les spectateurs habitués aux représentations dramatiques le jour de la Fête-Dieu assistent ainsi à un spectacle dont le message spirituel et le contenu théologique leur est totalement familier.

Soulignons que le travail de recherche systématique des références bibliques dans ce théâtre a permis également de mettre en lumière un point très important lié à ce qui a fait la particularité de l'*auto sacramental*. En effet, au fur et à mesure que le climat contre-réformiste devient plus pesant en Espagne, on observe une évolution des questions dogmatiques traitées dans les drames eucharistiques, et donc aussi une évolution des références bibliques relatives à

ces nouvelles questions. Le thème de la Pénitence, l'un des chevaux de bataille du Saint Concile, devient central dans la majeure partie des pièces de la deuxième moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, le personnage de la Pénitence devenant même une figure habituelle dans ces drames. D'autres questions proprement contre-réformistes sont de plus en plus fréquemment traitées ou, au moins, évoquées dans ces drames : la question de la foi nécessairement accompagnée des bonnes œuvres pour accéder au salut, celle de l'autorité papale et de la hiérarchie au sein de l'Église, la nécessité des sept sacrements, la suprématie et l'importance du sacrement de l'Eucharistie, le dogme de la transsubstantiation opposé à celui de la consubstantiation, le culte de la Vierge Marie, pour ne citer que quelques uns des thèmes abordés.

On a pu voir que la question de l'hérésie protestante n'est pas seulement traitée de manière accessoire dans les drames eucharistiques, elle peut devenir l'argument de toute la pièce (comme c'est le cas dans le *Misteri de l'Església Militant* de Timoneda, ou la *Comedia sexta y auto sacramental del Castillo de la Fee* du *Códice* de 1590). Si l'*auto sacramental* n'est certainement pas le produit de la Contre-réforme, il est clair que l'influence des idées contre-réformistes, comme nous l'avons établi au cours des différentes présentations de chacune des pièces, a donné à ce théâtre une trajectoire nouvelle dans la deuxième moitié du xvi<sup>e</sup> siècle. C'est en se spécialisant dans les questions contre-réformistes que ce théâtre, essentiellement catéchétique au début, a contribué à faire de la Fête-Dieu, la fête religieuse catholique par antonomase, celle qui permet de confondre l'hérésie protestante.

Cette étape de présentation des pièces nous a semblé nécessaire, principalement parce que nous travaillons sur un *corpus* non exhaustif, et qu'il fallait d'abord montrer la grande diversité des pièces que nous incluons dans cette étude, afin que le lecteur puisse voir que nous avons travaillé sur un *corpus* très représentatif qui inclut des pièces de nature et de dates différentes, de style varié et d'origines diverses (Estrémadure, Andalousie, Castille, Aragon, aire catalane, etc.). Mais pour comprendre et appréhender plus précisément l'évolution du drame eucharistique au xvi<sup>e</sup> siècle, c'est l'étude minutieuse de la



théâtralité de ces pièces qui va constituer maintenant la partie la plus importante de nos recherches.

*TROISIÈME PARTIE*  
**LA THÉÂTRALITÉ ET SON ÉVOLUTION DANS LES  
DRAMES EUCHARISTIQUES DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE**



## 6. Étude de la théâtralité et de son évolution dans les drames eucharistiques

### 6.1 Les données spatiales du texte dramatique : espaces scéniques et espaces dramatiques

Si l'on connaît assez bien le faste avec lequel étaient habituellement mis en scène les *autos sacramentales* baroques, l'on dispose de beaucoup moins d'éléments concernant les représentations eucharistiques plus modestes de la Renaissance. Tous les documents d'archives et témoignages connus nous laissent pourtant penser que, très tôt, avant le xvi<sup>e</sup> siècle, les festivités de la Fête-Dieu étaient célébrées en Espagne avec magnificence, et que les premières pièces théâtrales ont été représentées sur des plateformes (*tablados*) et des chars (*carros*) dans les villes de la Péninsule<sup>405</sup>. Toutefois, c'est principalement dans la

---

<sup>405</sup> D'après Mérimée, qui a consulté de nombreuses archives dans la région de Valencia, on utilisait dans cette partie de l'Espagne, dès le xv<sup>e</sup> siècle (1402), des « *entramesos* ». À Valencia, les « *entramesos* », que l'on exhibait notamment lors de la Fête-Dieu et qui se confondront bientôt avec les « *roques* » (« *rocas* » en castillan), étaient visiblement des charpentes (sortes de tréteaux) qui supportaient des statues et parfois un décor, l'ensemble pouvant représenter des scènes bibliques, et que l'on plaçait sur des charrettes. Peu à peu, il semble que ces statues laisseront la place à des êtres humains ; il est alors davantage question de pantomimes que de représentations théâtrales. Mais, visiblement, les figurants ne tarderont pas à prendre la parole et à faire de vraies représentations théâtrales (attestées autour des années 1416-1425) ; les « *entramesos* » deviendront, à partir de ce moment-là, ces représentations que l'on transportait en différents points de la ville de Valencia. À chaque halte de la procession, un spectacle était donné au public par les acteurs qui trônaient sur les « *entramesos* ». Voir sur cette question : Henri Mérimée, *op. cit.*, p. 9-19. Voir aussi Josép Lluís Sirera, « El teatro medieval valenciano », *Teatros y Prácticas escénicas. I: El Quinientos valenciano*, éd. Joan Oleza Simó, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, / Diputació de València, 1984, p. 95-99. En 1574, Jerónimo Velázquez, auteur de *comedias*, est engagé à Madrid pour jouer trois de ses *autos* le jour de la Fête-Dieu. L'auteur devait notamment fournir les acteurs et les costumes, et la Municipalité « tres carros aderezados con todos los artificios que fueren necesarios para las dichas representaciones segun la comodidad que para auto fuere menester ». En 1578, c'est Alonso de Cisneros qui est engagé pour représenter trois *autos*, chacun avec un *entremés*. À cette occasion, l'auteur signa un document au sujet de « la ayuda por traer los carros donde se harán las representaciones » (John E. Varey, « La mise en scène de l'*auto sacramental* à Madrid aux xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles », *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Éditions du CNRS, 1964, p. 215-216). Jean-Louis Flecniakoska relate également que dès 1594, à Ségovie, « los organizadores del Corpus hacen levantar un estrado, "los tablados", ante la catedral, es decir, en la plaza Mayor. Son estos cadalsos de reducidas dimensiones si los comparamos con los de Madrid. Esta construcción temporal sólo tiene cincuenta pies de largo y veinticinco o veintiséis de ancho mientras que en la capital se registran cifras muy superiores: se llega, aunque excepcionalmente, hasta ochenta pies ». Le document d'archive datant de 1594 précise, concernant la construction de l'estrade, « como de costumbre y el traslado donde se ha de representar conforme se suele hacer » (voir Jean-Louis Flecniakoska, *La fiestas del Corpus en Segovia (1594-1636)*, Segovia, Imprenta Gabel,

seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, grâce à l'apparition de troupes de théâtre professionnelles et à la participation de plus en plus active des municipalités, que les représentations théâtrales programmées pour la Fête-Dieu vont gagner en somptuosité, et que la scénographie des drames eucharistiques va se perfectionner. Ces pièces destinées au peuple ont très tôt été jouées dans les rues de la ville où le spectacle était, entre autres, assuré par les processions, les danses, les défilés de géants et de nains, la tarasque, la musique, etc. Le caractère souvent catéchétique des pièces représentées a permis à ce théâtre de fonctionner comme une authentique extension de la liturgie de la Fête-Dieu, qui se trouvait ainsi prolongée dans les rues de la ville. Mais si au fur et à mesure que ce théâtre se développe les espaces scéniques sont enrichis de décors et de machineries, c'est principalement l'évocation des espaces dramatiques dans les pièces eucharistiques qui vont constituer un formidable élément de spectacularité. Pour créer ces espaces dramatiques, qui dépassent souvent très largement les limites fixées par l'espace scénique, le dramaturge recourt généralement au décor verbal et à la « teichoscopie » —technique théâtrale appelée « vision à travers le mur », et consistant à décrire des événements situés hors-scène—, ce qui donne la possibilité au dramaturge de créer ainsi de la perspective et d'organiser l'espace, aussi bien dans l'horizontalité que dans la verticalité, alors même que l'espace scénique ne dispose pas nécessairement d'espaces supérieurs et inférieurs. Dans un théâtre encore très peu pourvu, et même parfois totalement vierge, de décors, c'est donc dans le texte dramatique essentiellement, et à travers le jeu des acteurs, que les spectateurs vont trouver les indices permettant de se représenter mentalement les espaces dramatiques où se déroulent les actions.

La représentation et la fonction des espaces dans les drames eucharistiques, à travers la parole dramatique, mais aussi grâce au perfectionnement des techniques de représentation, constituent des éléments de théâtralité

---

1956, p. 6, p. 20). Ajoutons que l'une des premières fois où l'on sait avec certitude qu'un « char » a été utilisé pour la représentation d'un drame eucharistique, c'est lorsque fut représentée la *Farsa de Santa Susaña* de Diego Sánchez de Badajoz, vu que la didascalie initiale indique : « *Farsa de Santa Susaña en que entran seys figuras. A de yr la carreta hecha un vergel, [...]* » (Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación...*, 1968, p. 423).

importants qui ont connu une évolution significative tout au long du xvi<sup>e</sup> siècle. Pour apprécier cette évolution, nous nous proposons d'étudier d'abord la théâtralité de l'espace scénique, dont le potentiel ne nous semble pas seulement d'ordre pratique. Toutefois, même si le perfectionnement des espaces scéniques des drames eucharistiques enrichit incontestablement la théâtralité de ces derniers, nous verrons ensuite que c'est dans le texte dramatique essentiellement, et, par conséquent, dans l'évocation des espaces dramatiques, que le potentiel de représentation et de spectacularité est généralement le plus intense.

Aussi organiserons-nous notre étude des éléments de spatialité des drames eucharistiques en deux étapes successives : après avoir vu comment les notions d'espace scénique et d'espace dramatique s'articulent et évoluent au cours du xvi<sup>e</sup> siècle, et avec quel effets de théâtralité, nous nous intéresserons surtout à la théâtralité résidant dans le pouvoir évocateur des mots servant à la représentation des espaces dramatiques.

### **6.1.1 Théâtralité des espaces scéniques et des espaces dramatiques**

Comme nous l'avons rappelé plus haut, les drames eucharistiques sont d'abord destinés au peuple et sont donc naturellement représentés dans les rues de la ville où circulent les processions de la Fête-Dieu et autres éléments profanes (nains, géants, tarasque,...). De plus, la question controversée de la licéité du théâtre, qui se pose tout au long du xvi<sup>e</sup> siècle, pousse certaines autorités à attaquer sévèrement l'aspect irrévérencieux d'un spectacle qui mélange éléments profanes et sacrés, un théâtre qui ne trouve pas sa place dans les églises<sup>406</sup>. À la différence des drames liturgiques médiévaux, les drames eucharistiques, ainsi que les autres pièces religieuses —généralement représentées au sein des églises— vont donc progressivement en « sortir » pour être joués dans des espaces profanes, c'est-à-dire les places et les rues de la ville.

---

<sup>406</sup> Sur cette question, voir ce que nous écrivions dans la première partie de cette thèse (p. 45), au sujet, notamment, de l'influence de personnalités comme le Docteur Navarrais, Martín de Azpilcueta.

C'est ce changement de lieu scénique qui va modifier profondément les conditions de mise en scène des drames eucharistiques et favoriser le développement des chars servant à la représentation. Mais cette évolution spatiale et matérielle va également enrichir la théâtralité, dans la mesure où, comme nous le verrons, les dramaturges auront de plus en plus la possibilité d'envisager la représentation d'espaces dramatiques qui ne seront plus laissés à l'imagination des spectateurs. Afin de voir comment s'articulent espaces scéniques et espaces dramatiques, et quels bénéfices, au niveau de la spectacularité, l'auteur retire de la nature de l'espace scénique, nous montrerons, dans un premier temps, comment le drame eucharistique a trouvé sa place dans l'espace profane et avec quels effets de théâtralité ; ensuite, nous nous intéresserons aux pièces qui utilisent des éléments de décor et de *atrezzo*, naturels ou artificiels, afin de rendre plus concrets les différents espaces dramatiques évoqués dans celles-ci ; enfin, puisque nous avons indiqué que l'espace scénique propre aux drames eucharistiques, celui des chars (*carros*), s'est développé au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, nous tenterons de montrer ce qu'il a apporté, en terme de théâtralité et de représentation des espaces dramatiques, à ces drames.

### Les représentations de la Fête-Dieu : de l'église à la rue

Le théâtre eucharistique a visiblement trouvé sa place très tôt dans les rues de la ville et n'a sans doute presque pas donné lieu à des représentations au sein des églises, à la différence des pièces relatives au cycle de la Nativité. En effet, parmi les pièces de notre *corpus*, seul l'*Auto de San Martín* (1504), de Gil Vicente, a été représenté avec certitude dans une église le jour de la Fête-Dieu. C'est ce qu'indique clairement la didascalie initiale : « *O Auto que adiante se segue foi representado à mui caridosa e devota senhora a Rainha dona Lianor na igreja das Caldas* »<sup>407</sup>. Mais cette pièce très brève, qui figure en première

---

<sup>407</sup> Traduction : « L'*auto* qui suit fut représenté devant la très charitable et dévote Reine doña Léonor, en l'église das Caldas ».

position dans notre *corpus*, n'est pas un drame eucharistique à proprement parler, il s'agit surtout d'une pièce hagiographique qui montre que, très tôt, au XVI<sup>e</sup> siècle, ce sont des pièces religieuses non eucharistiques, voire des pièces profanes<sup>408</sup>, que l'on jouait à l'occasion de la Fête-Dieu.

Dans cet *Auto de San Martín*, Gil Vicente fait un usage très particulier du lieu scénique où est jouée la pièce. La représentation débute avec l'irruption d'un pauvre, suivant la légende de Saint Martin, qui se fraye un chemin parmi l'assistance composée de fidèles présents dans l'église :

POBRE	Oh, piernas, llevadme un passo siquiera; manos, pegaos naqueste bordón; descansad, dolores, de tanta pasión, siquera un momento en alguna manera. Dexadme passar por esta carrera; iré a buscar un pan que sostenga mi cuerpo doliente hasta que venga la muerte que quero por mi compañera. Devotos cristianos, dad al sin ventura limosna que pide por verse plegado. (v. 1-10)
-------	--

Le vers : « dexadme passar por esta carrera<sup>409</sup> » (v. 5) fonctionne comme une didascalie implicite qui indique que le Pauvre est en mouvement, et qui transforme les fidèles présents dans l'église en une foule de passants qui « font obstacle » au mendiant lépreux. Puisqu'il s'agit d'une pièce jouée en l'honneur de doña Léonor, sœur du roi don Manuel, qui a fondé l'hospice das Caldas de Reinha, dans lequel se trouve l'église où se tient la représentation, les paroles du mendiant qui fait appel à la générosité des assistants (« devotos cristianos, dad al sin ventura / limosna que pide por verse plegado » [v. 9-10]) servent à solliciter leur charité chrétienne, à l'instar de celle manifestée par doña Léonor. Le lieu scénique, l'église à l'intérieur d'un hospice, se prête admirablement à la

---

<sup>408</sup> L'on sait, par exemple, que pour la Fête-Dieu de Salamanque, en 1501, a été représentée la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* de Lucas Fernández. Voir Lucas Fernández, *Farsas y Églogas*, éd. María Josefa Canellada, Madrid, Castalia, 1976, p. 12 : « En el Corpus de 1501, en un rudimentario escenario hecho por un carpintero, se ejecutaron los "juegos que fiso lucas" de cinco personas, tres pastores y dos pastoras, para los que se compraron tres cabelleras y "çapatas y çapatos" ».

<sup>409</sup> D. A. « *carrera* » : « Significa tambien el camino que va de una a otra parte: y en este sentido parece viene del nombre carro, porque el camino es por donde andan los carros ».



représentation, vu que l'hospice est destiné à recevoir des infirmes pauvres. Le dramaturge met ainsi très clairement à profit non seulement le lieu scénique, mais aussi le bâtiment qui l'englobe. Les fidèles deviennent de cette manière, virtuellement, les passants auxquels le mendiant fait allusion, et l'allée centrale de la nef qui partage la foule devient « esta carrera » mentionnée par le personnage. Pareillement, lorsque le mendiant affamé s'exclame : « iré a buscar un pan que sostenga » (v. 6), le lieu dans lequel se passe l'action permet d'évoquer dans l'esprit de l'auditoire la valeur spirituellement vivifiante de l'hostie qui se trouve normalement face au mendiant, d'autant que la pièce est précisément jouée le jour de la Fête-Dieu où il est coutume d'exhiber bien en vue le Saint Sacrement<sup>410</sup>. Il y avait donc un intérêt tout particulier pour le dramaturge à se servir d'une partie de l'église, comme d'un espace scénique aux limites floues, qui permette d'évoquer un espace dramatique, plutôt indéfini, traversé par un mendiant lépreux, et où se tient une foule de passants. Et comme il s'agit avant tout de proposer une pièce qui porte les louanges de doña Léonor pour sa munificence, le dramaturge donne une grande cohérence à sa représentation, dont le thème est celui de la charité, en transformant en espace scénique le lieu même qui témoigne de la générosité de la sœur du roi don Manuel.

Si ce drame religieux, proche du *Miracle*, est joué à l'intérieur d'une église, c'est donc plutôt pour des raisons propres aux circonstances qui ont entraîné la composition de la pièce, que parce qu'il s'agit d'un drame très ancien s'inscrivant dans la tradition des drames liturgiques habituellement représentés à l'intérieur des églises. Après cette pièce, la seule autre pièce de notre *corpus* qui aurait pu être représentée à l'intérieur d'une cathédrale est l'*Auto de Caïn y Abel* (vers 1575) de Jaime Ferruz. Mais cette fois-ci, nous n'avons aucune certitude, et les raisons qui permettent d'entrevoir cette possibilité sont bien différentes.

---

<sup>410</sup>Si la pièce sert avant tout à célébrer la générosité de doña Léonor, en évoquant la légende bien connue de Saint Martin, il se peut aussi que Gil Vicente, qui savait que la pièce serait jouée en l'église das Caldas le jour de la Fête-Dieu, ait voulu, à travers ce vers, évoquer de façon implicite le pain eucharistique glorifié tout particulièrement ce jour-là. Il n'est pas rare que dans les futurs drames eucharistiques, le pain évoqué par les personnages affamés, généralement par le *Pastor bobo*, serve ensuite à faire allusion à la valeur spirituelle du pain eucharistique.

Il faut d'abord remarquer que l'*Auto de Caïn y Abel*, composé à une époque tardive où les pièces sont habituellement représentées dans les rues de la ville, a très certainement été jouée à Valencia, là où il était coutume, comme nous l'avons rappelé précédemment, d'utiliser des chars lors des cérémonies de la Fête-Dieu. Mais, dans cet *Auto* écrit par une personnalité qui côtoyait les archevêques se succédant à Valencia, et qui connaissait très bien la cathédrale de cette ville, il est possible que le dramaturge ait mis à profit une machinerie théâtrale ingénieuse, utilisée généralement lors des représentations de pièces mariales (surtout dans le « théâtre assomptionniste » du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècle, dans la région du Levant), ou à l'occasion de la Nativité et de la Pentecôte. Dans l'*Auto* de Jaime Ferruz, une première didascalie, qui fait suite au sacrifice qu'Abel fait à Dieu, précise : « *Baja el fuego sobre el sacrificio de Abel, y no sobr'el de Cayn* » (après le vers 97). Une seconde didascalie indique, au moment où Caïn exprime sa colère parce que son offrande n'a pas été agréée par Dieu : « *Aqui se le aparesçe Dios Padre* » (après le vers 115). Or, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie de ce travail, il existait dans la cathédrale de Valencia plusieurs dispositifs, dont une sorte d'ascenseur, appelé *araceli*, qui permettaient de produire des effets scéniques comme la descente du feu, ou l'apparition miraculeuse de Dieu, étant donné que la didascalie ne dit pas « *Entra Dios Padre* », mais « *se le aparesçe* »<sup>411</sup>. Jaime Ferruz avait-il à l'esprit l'*araceli* de la cathédrale pour produire des effets scéniques particuliers et représenter

---

<sup>411</sup> D'après les descriptions de Mérimée, l'« *araceli* » était au moins employé pour les représentations le jour de Noël. Rappelons qu' il s'agissait d'une « sorte de piédestal mobile ou de plateforme, sur lequel était placée la Vierge Marie avec l'enfant Jésus dans ses bras et un ange, qui tenait une fleur de lys. L'*araceli* se détachait de la coupole à un endroit où des nuages en papier laissaient apercevoir dans sa gloire Dieu le Père, entouré d'anges porteurs de flambeaux. ». Henri Mérimée, *op. cit.*, p. 6. Mérimée indique également que le « jour de la Pentecôte, pour figurer la descente du Saint-Esprit sur les Apôtres, on voyait dans la cathédrale, à la messe et aux vêpres, une colombe, qui, grâce à un mécanisme, descendait de la voûte sur le maître-autel, tandis que par des pièces d'artifice ingénieusement disposées, elle semblait lancer des éclairs et montrait à la multitude des langues de feu dont parle l'Écriture. ». Henri Mérimée, *op. cit.*, p. 4-5. En plus de l'*araceli*, il y avait donc bien dans la cathédrale un mécanisme capable de représenter la descente du feu sur l'offrande d'Abel. Indiquons que l'*araceli* était également abondamment utilisé lors des représentations mariales et servait à représenter le ciel et les apparitions miraculeuses de la vierge qui pouvait monter et descendre, comme le confirme Shoemaker (Voir William Hutchinson Shoemaker, *The multiple stage in Spain during the fifteenth and sixteenth centuries*, Connecticut, Greenwood Press, 1933, p. 40-43).

l'espace céleste ? C'est une possibilité, mais cela reste une hypothèse, que défend surtout Henri Mérimée<sup>412</sup>. Nous reviendrons plus loin sur l'importance que présente cette pièce dans l'évolution de la représentation des espaces verticaux, mais nous pensons que, même si l'hypothèse de Mérimée ne peut pas être totalement écartée, il convient de préciser dès maintenant que la pièce de Ferruz mentionne également l'utilisation d'un char pour représenter l'arrivée triomphale de la Mort, ce qui n'est guère compatible avec une représentation à l'intérieur de la cathédrale, mais qui accrédirait plutôt la thèse que la pièce aurait donné lieu à une représentation en plein air.

En résumé, seule la pièce non eucharistique de Gil Vicente mentionne avec certitude une représentation à l'intérieur d'une église. Les premiers drames eucharistiques connus, bien que très peu précis sur le lieu et les conditions matérielles de la représentation, ont vraisemblablement été joués en extérieur, comme semble le montrer un certain nombre d'indications inscrites dans le texte dramatique.

Ainsi, dans la *Farsa del Santísimo Sacramento* de 1521, les personnages de la pièce font explicitement référence à des détails situés hors-scène, qui laissent penser que la pièce était conçue pour être représentée au milieu des festivités de la Fête-Dieu. Ce sont les réjouissances mêmes de la Fête-Dieu observées par les bergers Pelayo et Pascual qui déclenchent la prise de parole des personnages. L'espace scénique (quel qu'il soit, une plateforme, un char, etc.) semble placé au milieu même des réjouissances, et l'espace dramatique fait référence directement à la rue où se tiennent les festivités, les personnages donnant une profusion de détails sur les éléments placés dans un espace qui se trouve hors-scène par rapport à eux, et qui correspond à l'espace occupé par le public :

PASCUAL                    ¿ Qué fiesta es aquesta, Dios praze sagrado ? (v. 1)  
                                  [...]  
                                  He vido montones venir rebolando  
                                  de ángeles tantos que es un espanto,  
                                  la música y bozes y acuerdo de canto  
                                  que era una gloria de estar escuchando

---

<sup>412</sup> Voir Henri Mérimée, *op. cit.*, p. 230-231.

*tantum sacramentum* muy huerte cantando  
 acá en el lugar que ovieras prazer,  
 y mil latinorrios que no sé entender ; (v. 25-31)  
 [...]  
 y si percatamos acá con buen tiento  
 no ay ombre que muestre que no esté gozoso,  
 ni cosa verás que en su grand reposo  
 no muestre que el mundo está asaz contento. (v. 37-40)

L'étonnement des bergers face aux réjouissances observées constitue donc le point de départ de la pièce. Pascual s'interroge sur le motif de la fête, puis contemple et écoute ce qui se passe autour de lui. Sa surprise initiale est causée par la musique, par les chants, par l'hymne liturgique tiré du *pange lingua* (*tantum ergo sacramentum*) et par les manifestations d'allégresse des habitants, mais tout s'avère énigmatique pour ce personnage d'ignorant.

En replaçant l'argument initial de la pièce dans le contexte spatial de la Fête-Dieu, le dramaturge fait de la glorification du Saint Sacrement, célébrée par les habitants, également spectateurs du spectacle théâtral, le sujet central de la pièce. De plus, il se sert avec art du cadre référentiel pour optimiser la théâtralité et donner une profondeur à l'espace dramatique qui dépasse très largement les limites de l'espace scénique, puisque les spectateurs et l'espace environnant deviennent une prolongation de l'espace occupé par les personnages de théâtre. Ce faisant, le personnage inscrit l'espace dramatique de la pièce (celui où il se meut et où il parle) dans un espace dramatique plus vaste, mais également régi par la spectacularité de la fête.

La perception sensorielle qu'ont les bergers de la fête est essentiellement auditive dans un premier temps. Mais dans un deuxième temps, ce sont des perceptions visuelles, voire olfactives qui sont exprimées par les personnages. Dans cette *Farsa* anonyme, Justino s'exclame :

JUSTINO	Tornávame luego al campo a mirar y todo lo vía muy lleno de olores de rosas, çucenas, claveles y flores que en forma era cosa de maravillar ; victas las aves gozosas estar muy lindas, hermosas, de muchas colores, calandres, tinicos, allí ruyseñores
---------	--

que nunca cessavan muy dulce cantar. (v. 96-104)

Ici, c'est une image d'un monde édenique, une énumération émerveillée des beautés de la nature. L'espace dramatique évoqué est celui de la création. C'est donc une insertion d'un espace dramatique lié à la puissance divine, mais en même temps chargée de poésie et d'une intense évocation sensorielle. À cette vision de la fête, il faut ajouter la mention des danses, puisque Pelayo et Pascual rencontrent leur ami Justino alors que celui-ci se rend à la fête pour y danser, comme il le révèle plus tôt : « PELAYO: Mas tú dónde vas, me di, tan ufano. / JUSTINO : La fiesta al poblado, a baylar, que no a al » (v. 55-56). L'auteur de la pièce attribue donc à Justino un discours très précis en mentionnant le nom des fleurs et des oiseaux qui par leurs parfums et par leurs chants provoquent l'émerveillement du berger, ce qui n'est pas sans rappeler que la Fête-Dieu est célébrée au printemps, en mai ou en juin selon les années. Pour créer l'espace et lui donner une réalité concrète, le dramaturge intensifie la théâtralité en utilisant tous les sons, toutes les couleurs et tous les parfums qui proviennent de l'espace hors-scène et envahissent, par la parole des bergers, l'espace dramatique. Cette débauche d'effets sensoriels, fidèle à ce qu'était réellement la Fête-Dieu se prolonge même ensuite sur scène avec l'apparition du personnage de la Foi entourée de fleurs colorées, en signe d'allégresse (« Pues hétela viene muy rica vestida. / çercada de flores, muy fresca y galana » v. 29-130). Puisqu'il s'agissait certainement d'une représentation en plein air, les spectateurs pouvaient voir alors dans le spectacle dramatique un reflet des festivités qui avaient lieu dans les rues de la ville. Cette continuité entre l'espace hors-scène et l'espace dramatique est confirmée sur un plan sonore. En effet, les chants, les hymnes liturgiques et la musique sont les premières choses qui causent l'étonnement des Bergers de la pièce anonyme : « la música y bozes y acuerdo de canto / que era un gloria de estar escuchando / *tantum Sacramentum* muy huerte cantando » (v. 229), tout autant d'ailleurs que les gazouillis mélodieux des oiseaux « calandres, tinicos, allí ruyseñores, / que nunca cesavan muy dulce cantar » (v. 103-104).

Cette technique éminemment théâtrale n'a pas manqué d'être reprise par d'autres dramaturges, comme le confirment plusieurs pièces de Diego Sánchez de Badajoz publiées en 1554.

*La Farsa del Santísimo Sacramento* du curé de Talavera reprend quasiment exactement la même situation initiale. Le personnage du Sot s'exclame face au spectacle qu'il contemple :

JUAN                      Yo no puedo aquillotrar  
                                  el aqeste desta fiesta:  
                                  ¿no diréis qué cosa es esta  
                                  que a todos haz respingar? (v. 29-32)  
                                  [...]  
                                  an diré que nunca vi  
                                  tan llotrado perhundorio:  
                                  misa nueva o desposorio  
                                  o pasa el rey por aquí. (v. 37-40)

À l'interrogation initiale du Berger fait suite la mention de ce qui cause l'étonnement même du Berger, c'est-à-dire les débordements d'allégresse qu'il entend et observe. C'est, du reste, en des termes presque identiques que le Berger de plusieurs autres *Farsas* de Diego Sánchez de Badajoz s'exclame dans les prologues en contemplant la liesse populaire autour de lui. Dans la *Farsa de Moysén*, une autre pièce eucharistique du même auteur, le Berger, en entrant en scène le premier, s'écrie tout en regardant autour de lui :

PASTOR                    ¡luro al ciego, que me espanto  
                                  de otear gran festijo!  
                                  ¡Dios es Padre, Dios es Hijo  
                                  y Dios es Espíritu Santo!  
                                  Tanto bayle, tanto canto,  
                                  mósicas, danças, respingos...  
                                  ¡Dios, que en cincuenta domingos  
                                  no me reholgara tanto! (v. 1-8)<sup>413</sup>

---

<sup>413</sup> L'on retrouve aussi cet étonnement caractéristique du Berger sot dans la *Farsa del Molinero* de Diego Sánchez de Badajoz : « PASTOR: Dezime, si soys letrado, / qué haz tanta gente junta. / FRAYLE : ¡Donosa está la pregunta! / Honrran a Dios consagrado. / PASTOR : Ora yo estoy espantado. / ¿Dios, de enfenito poder, / nuestra honra a menester? / ¿Él no se está harto honrado? / FRAYLE: Molinero, norabuena, / no debes ser tan puntoso (...) » (v. 113-122) ; ou encore dans la *Farsa del rey David* : « ¡O, qué aquestotras tamañas! ; / donde va el rey va la corte. / De ver fiestas tan estrañas / el alma, bofes y entrañas / me arrebieantan con deporte. /

À chaque fois le Berger ignorant mentionne la foule qui l'entoure et les manifestations d'allégresse, voire les musiques et les danses, qui se déroulent dans l'espace hors-scène. Il y a toutefois des variantes dans la façon de décrire l'espace qui entoure le Berger. Dans la *Farsa del Santísimo Sacramento*, le dramaturge associe, dans la bouche du Berger, la foule à trois événements majeurs, la première messe donnée par un prêtre ayant reçu l'ordination, un mariage ou la venue du Roi (« *misa nueva o desposorio / o pasa el rey por aquí* » [v. 39-40]). En comparant la foule réunie pour la Fête-Dieu à celle qui se regroupe lors des trois événements mentionnés par le Berger, le dramaturge suscite, par ces comparaisons, l'image d'un univers de cérémonie et d'exception qui renvoie à l'éclat et à l'aspect majestueux des célébrations de la Fête-Dieu. Dans la *Farsa de Moysén*, le dramaturge procède différemment, en choisissant plutôt de souligner l'élément sonore dans les premiers vers de la pièce où le Berger exprime son émerveillement : « *¡luro al ciego, que me espanto / de otear gran festijo!* » (v. 1-2). Le juron en position « aperturale » et le ton exclamatif de la première phrase du Berger renforcent l'insistance sur le sens de la vue (« otear »), la cause même de l'étonnement du personnage du Sot. Dès le début de la pièce, le dramaturge donne à voir l'espace hors-scène (« gran festijo ») tout en mettant en théâtre l'agitation de la foule au moyen d'un personnage exubérant, haut en couleur, et très bruyant de surcroît, qui enchaîne les exclamations et comparaisons dans sa description (« *Tanto bayle, tanto canto, / músicas, danças, respingos... / ¡Dios, que en cincuenta domingos / no me reholgara tanto!* » [v. 5-8]).

Mais c'est très certainement dans la *Farsa del Santísimo Sacramento* de Diego Sánchez de Badajoz que le cadre référentiel, décrit avec prolixité, permet de visualiser le plus en détail les festivités de la Fête-Dieu qui entourent la représentation théâtrale. Dans le passage suivant, le Berger Juan exclame son émerveillement en observant tout ce qui l'entoure :

---

¡Qué fiestas más perpotentes / para tener alegría! / ¡Qué otear, parando mientes, / que está Dios entre las gentes! / ¡O, santa virgen María! » (v. 1-10), etc.

JUAN                    ¡Juri a Diez, hermano Pabro,  
                               no llo diga el Antechristo!  
                               Llas danças, bayles y sones,  
                               llas músicas muy perhetas,  
                               llas cortinas, llas carretas,  
                               llas vanderas, pavellones,  
                               llas carátulas, visiones,  
                               llos juegos y personajes,  
                               llos momos y llos visajes,  
                               llos respingos a montones. (v. 55-64)

Cette description très colorée des processions de la Fête-Dieu constitue un nouveau témoignage sur les musiques, les danses, les tentures déployées durant toute la semaine de l'octave. « Llas carátulas, visiones », « personajes », « llos momos y llos visajes » constituent autant d'éléments carnavalesques et folkloriques comme les géants et les nains faits de carton-pâte que l'on promenait lors des processions. C'est la vision de ces festivités qui déclenche plus tard le discours des personnages sur les chants et les danses : « No ay quien no bayle o no cante, / llos cregos y llos no cregos, / todos quieren herse juegos / viendo a Dios estar delante » (v. 273-276). Il y a donc une continuité, ou un raccord, entre le déroulement des festivités et le discours des personnages sur scène. C'est l'espace dramatique de la fête qui semble générer tout naturellement celui de la pièce. Mais surtout, la longue description faite par le Berger Juan est essentiellement constituée de substantifs, sans développement narratif, ce qui accroît encore l'effet accumulatif, sorte de litanie, produit par la réplique du Berger. Le dramaturge prend soin d'inscrire sa pièce dans un espace concret, en relation avec le thème eucharistique de la représentation, et nous donne ainsi une vision bariolée du cadre référentiel.

Dans les pièces eucharistiques les plus tardives, on trouvera encore des personnages de Bergers sots qui s'extasient face au spectacle qu'ils contemplent —ce qui montre bien que ce motif « apertural » a séduit plusieurs générations— comme l'indiquent particulièrement les paroles d'Anbrosio dans le *Sacramento de la Eucaristía* du *Códice* de 1590 :

ANBROSIO                    Tiberio, ¿qué fiesta es esta



qu'está el mundo alborotado?  
Confuso estoy y espantado  
ber tanta gente conpuesta  
en uso diferenciado.  
Todos quantos veo cantan,  
baylan, corren, juegan, saltan.  
Yo no lo entiendo ni creo  
si sueño, si debaneo,  
y estas bisiones m'espantan. (v. 48-57)

Comme dans la *Farsa del Santíssimo Sacramento* de Diego Sánchez de Badajoz, le Berger Ambrosio rapporte à son compagnon, Tiberio, ce qu'il observe dans l'espace hors-scène. Mais dans cette pièce, l'insistance sur le sens de la vue et beaucoup plus marquée que précédemment, à cause du polyptote « ber », « veo », « bisiones », ce qui est une façon de tourner systématiquement les regards vers ce qui se déroule autour des deux Bergers. Mais surtout, à une succession de substantifs, le dramaturge préfère une succession de verbes conjugués (« cantan, / baylan, corren, juegan, saltan »), ce qui produit un effet de dynamisme et de mouvement très utiles au théâtre. Le cadre référentiel qui sert à la description du personnage n'apparaît donc pas de façon statique. Par ailleurs, le polyptote : « espantado », « m'espantan », qui encadre totalement la partie de la réplique faisant suite à la question initiale du Berger, sert à traduire l'agitation du personnage, elle-même renforcée par l'accumulation de verbes à la première personne du singulier « confuso estoy » ; « no lo entiendo ni creo / si sueño, si debaneo (= délirer) ». Le dramaturge exprime de cette manière l'incrédulité d'un Berger très expressif qui semble passer par des émotions différentes : la confusion, l'incompréhension, le sentiment d'être en train de rêver, voire de délirer, et l'étonnement. Les nuances introduites par les verbes qui traduisent les émotions du Berger ont un rôle similaire à celui provoqué par l'accumulation des verbes de mouvement dans la réplique. Le dramaturge saisit dans le dialogue un instantané de cet espace spectaculaire qui est celui de la fête, et l'excitation et l'agitation du Berger sont le reflet de l'animation festive.

Cette insistance sur le cadre référentiel utilisé de façon très cohérente dans de nombreuses pièces eucharistiques de la Renaissance n'est pas seulement

créatrice d'espace. Elle nous renforce dans la conviction que les drames eucharistiques ont dû trouver, dès le début, leur place dans les rues de la ville, plutôt que dans les églises et cathédrales. En effet, même si les dramaturges ne donnent pas d'indications, dans leurs textes dramatiques, sur la nature de l'espace scénique utilisé, cette évocation insistante des réjouissances qui se déroulent dans les rues de la ville nous pousse à croire que la représentation elle-même avait lieu à l'extérieur. C'est un spectacle théâtral créé pour le peuple qui vient enrichir la somptuosité des festivités, mais qui se nourrit aussi de la splendeur des diverses célébrations et manifestations de liesse populaire se déroulant dans les rues, dans le but d'intensifier la théâtralité des pièces jouées.

Comme on le voit, l'utilisation du cadre référentiel de la fête permet aux divers dramaturges d'élargir l'espace dramatique où se trouve le Berger. Mais pour mieux définir les espaces, parfois multiples, nécessaires à la représentation, les dramaturges préfèrent, dans d'autres pièces, évoquer certains décors et ustensiles, afin d'aider le spectateur à visualiser l'espace où se déroule l'action, ou encore pour octroyer à cet espace une valeur toute particulière.

#### Décors, *atrezzo* et espace dramatique

Comme indiqué précédemment, le théâtre de la Renaissance —et le théâtre eucharistique particulièrement—, ne se caractérise pas par sa richesse, au niveau des décors et de l'*atrezzo*. Aussi verrons-nous plus loin que les auteurs recourent à d'autres techniques pour représenter les espaces. Cependant, il arrive parfois que les dramaturges donnent des indications précieuses dans les didascalies sur certains décors et sur le matériel scénique servant à caractériser l'espace dramatique.

Dans tout le théâtre eucharistique de Diego Sánchez de Badajoz, la *Farsa de Abraham* se démarque de la plupart des autres pièces parce que le dramaturge fait clairement allusion à des éléments de décor dans la didascalie

initiale<sup>414</sup> : « *Sarra a de estar debaxo de un pavellón y Abrahán a la puerta sentado en una silla y el moço delante, levantado; [...] A de estar par de el pavellón una encina* ».

Dans cette pièce de Diego Sánchez, l'organisation de l'espace scénique est donc clairement décrite par le dramaturge. Puisqu'il s'agit d'une pièce qui repose moins sur les échanges verbaux entre les personnages que sur les actions décrites, soit par les didascalies, soit par les personnages eux-mêmes, l'auteur a particulièrement soigné tout ce qui a trait à la scénographie : les mouvements des personnages, la description des actions et, surtout, l'occupation horizontale, et en profondeur, de l'espace scénique notamment.

Mais il faut d'abord remarquer que l'espace scénique est divisé en deux : d'un côté l'espace réservé au Berger-présentateur, et, d'un autre côté, l'espace où est mise en scène l'action principale de la pièce qui relate l'épisode biblique d'Abraham recevant les trois Anges. L'organisation de l'espace scénique est purement horizontale, les deux espaces principaux se côtoient sans qu'il n'y ait interpénétration des personnages d'un espace dans l'autre ; pour autant, ces deux espaces ne sont pas hermétiques, car le Berger dans le corps de la *Farsa* joue le rôle d'un personnage « extradiégétique » qui entrecoupe l'action principale par des commentaires souvent exégétiques. De fait, l'on pourrait dire que la scène occupée par le Berger forme un espace intermédiaire entre l'action théâtrale principale et l'auditoire. Le Berger assure la communication avec le public en même temps qu'il rapproche la fable, censée se dérouler à une époque biblique lointaine, de « l'espace-temps » où a lieu la représentation (l'Espagne du XVI<sup>e</sup> siècle). Le Berger a une fonction de « maître de cérémonie » dans la mesure où c'est lui qui orchestre la théâtralité en attirant l'attention des spectateurs sur l'espace dramatique occupé par les personnages bibliques : « ¿veisillos? Vienen de consuno » (v. 56), « Oteá el misterio qu'es » (v. 69), « Ya podéis sentir aora » (v. 72), « Ora escuchá lo que pasa » (v. 91), etc.

---

<sup>414</sup> Nous commenterons plus loin l'originalité de la *Farsa de Santa Susaña*, pièce pour laquelle Diego Sánchez indique clairement qu'un char pourvu d'un décor a été prévu pour la représentation.

La mention du chêne vert (*encina*) comme élément de décor sert également à rapprocher l'espace de la fable de « l'espace-temps » des spectateurs, car comme le note judicieusement Françoise Cazal : « [Diego Sánchez] le confiere una importancia notable (...), por ser un elemento común entre el paisaje bíblico y el español »<sup>415</sup>. Grâce à cet élément de décor, le dramaturge plonge le spectateur dans un univers méditerranéen qui ne le dépayse pas, ce qui est une façon habile d'actualiser le récit biblique qui sert d'argument à la pièce. Mais surtout l'utilisation de signes de décor — la présence d'une branche d'un chêne vert, voire un véritable chêne vert auquel l'espace scénique était adossé—, plutôt qu'un décor réaliste complet, permet au dramaturge de montrer une partie pour le tout. La branche est une partie du chêne, qui est lui-même une partie de la chênaie de Mamré. La branche, ou le chêne, représentent donc la forêt, mais non pas une forêt comme lieu nécessaire à l'action, mais comme renvoi à la véracité du récit biblique : un ancrage spatial culturel et religieux évoqué par métonymie. Il y a même un lien analogique entre ce fonctionnement du signe définissant un espace dramatique et l'allégorie qui est un autre fonctionnement par signe interposé et non par reflet du réel. Ainsi la représentation de l'espace pousse d'emblée le spectateur à faire une lecture allégorique de la pièce.

Mais la didascalie initiale permet aussi de situer les personnages dramatiques dans un espace organisé en multiples sous-espaces. La tente est en retrait par rapport à Abraham, et Sara, qui a essentiellement un rôle de figuration, vu qu'elle n'intervient jamais verbalement au cours de la représentation, se tient sous la tente. Devant la tente, le patriarche Abraham est assis sur une chaise et son serviteur se tient debout à ses côtés. Cette organisation spatiale donne la possibilité au dramaturge d'organiser la mise en scène et de multiplier les mouvements des personnages et les actions dramatiques simultanées, comme le révèlent la didascalie et le texte dramatique qui suivent :

---

<sup>415</sup> Françoise Cazal, *Dramaturgia...*, p. 420.

*(Buélbese a la muger que está en la tienda y dízele, y dicho, él se encubre y queda el moço lavando, y desque lava pone la mesa mientras viene Abraham con su salero y cuchillo)*

ABRAHAM

Sarra, tú mezcla por tasa  
tres medidas muy aýna  
de la muy pura harina  
y della panes amasa;  
luego los cueze o los asa  
so la çeniza y brasero  
mientras voy por un ternero. (v. 84-90)

L'espace dramatique s'organise en divers plans avec, tout d'abord, les trois anges assis sous le chêne vert (« *Asiéntanse todos tres en un banco debaxo de la enzina* » [après le vers 67]), puis le serviteur, devant la tente, lavant la vaisselle et mettant la table, et enfin, Sara, sous la tente, à qui Abraham demande de préparer du pain pour les Anges. On remarquera que les seules actions inscrites dans le texte dramatique sont celles qui se font sous la tente, parce que le spectateur ne les voit pas, et celle qui va se passer hors-scène, puisque Abraham annonce qu'il va chercher un veau. En décrivant par le menu, dans le discours d'Abraham, les micro-actions réalisées par Sara (« mezcla », « amasa », « cueze », « asa »), le dramaturge permet à l'auditoire de visualiser mentalement l'espace dramatique qui est dissimulé à son regard : l'intérieur de la tente. Du reste, l'action de préparer le pain n'est détaillée qu'en fonction de sa valeur exégétique, puisque aussitôt après, le Berger se charge de faire un commentaire sur le sens des paroles d'Abraham. Finalement, l'organisation de l'espace est dans cette pièce directement au service de l'action dramatique, vu qu'elle génère les déplacements des personnages ou qu'elle permet à Abraham de mentionner en détail les actions que le spectateur ne voit pas mais qui possèdent une valeur particulière sur un plan théologique.

Dans le théâtre du curé d'Estrémadure, les éléments de décor et le matériel scénique ne sont pas seulement au service de l'action dramatique, ils peuvent aussi donner à l'espace dramatique une valeur particulière une fois réinterprétés par le Berger sot. C'est ce que l'on observe dans la *Farsa del Herrero* de Diego Sánchez de Badajoz, où le dramaturge, quoique de façon moins précise que dans

la *Farsa de Abraham*, laisse tout de même entendre, dès la didascalie initiale, qu'il a utilisé le décor d'une forge pour la représentation : « *Farsa del Herrero en que entran tres figuras: un Herrero martillando junto a su fragua [...]* ». L'on pourrait émettre l'hypothèse que le dramaturge, qui compose une pièce en l'honneur de la corporation des forgerons, s'est servi du décor d'une forge authentique pour représenter cette pièce. Quoi qu'il en soit, plusieurs éléments de la forge sont évoqués par le Berger sot qui se méprend sur la nature de l'espace dramatique où il se trouve :

PASTOR	¡Santi Espiritus, tú me escapa! ¡Dios me valga, Verbiterno! ¿Si es quiçás este el ynfierno que a los pecadores papa? Bien será dexar lla capa y acogerme deste escuerço, (v.1-6) [...] ¿Si me han de dar martillazos y lançarme en aquel huego? (v. 11-12) [...] Quiero llegarme un poquillo para bien certificarme, mas bien será persinarme. ¡Dios que es Padre, a ti me humillo! ¡Hau, diabro del martillo!: Conjúrote que me acrares si sois gentes ynfernales; (v. 33-39)
--------	--

Dans tout le prologue de la pièce, le Berger donne une vision infernale de la forge parce qu'il se méprend sur les éléments de décor qui composent l'espace dramatique (« *la fragua* », évoquée dans la didascalie, et le foyer [*huego*] de la forge), ainsi que sur le matériel scénique (les marteaux utilisés par le forgeron [« dar martillazos » ; « diabro del martillo »], et les tenailles dont il est question plus loin dans la pièce [« echa las tenazas luego »]). La distance qui sépare le Berger peureux de la forge est suggérée, dans le discours du personnage du Sot, par le déictique « aquel » (dans la phrase : « lançarme en aquel huego »), mais surtout par les vers : « quiero llegarme un poquillo / para bien certificarme » (v. 33-34). Cette organisation de l'espace dramatique avec, d'un côté, la forge et le forgeron, et, de l'autre côté, le Berger craintif qui n'ose pas s'approcher,

permet de souligner l'absurdité de la situation, ce qui rend encore plus ridicule le Berger sot dont la méprise visuelle s'étend sur plus du quart de la représentation.

À la différence de la *Farsa de Abraham*, la caractérisation de l'espace dramatique de cette pièce, par des éléments de décor et par un matériel scénique qui trouve sa place dans ce décor, ne répond pas à une volonté d'ancrer la scène dans l'époque des spectateurs, car il ne s'agit pas de mettre en scène un épisode biblique, ni de développer particulièrement de nombreuses actions dramatiques. Si le dramaturge trouve utile de représenter la forge, c'est parce que tout le début de la pièce repose sur une méprise visuelle comique du Berger<sup>416</sup>. Il était donc nécessaire de montrer aux spectateurs tous les éléments qui déclenchent la méprise visuelle, ce qui est une façon de mettre en théâtre l'absurdité du Berger et d'intensifier le comique, vu que le public, en situation de surplomb par rapport au Berger, observe la même scène que le Sot sans être abusé.

Après Diego Sánchez de Badajoz et jusqu'à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, il n'y a guère d'évolution dans la caractérisation, au moyen de décors, des espaces dramatiques des drames eucharistiques. Seuls quelques auteurs vont quelquefois multiplier le matériel scénique pour donner à l'espace dramatique une valeur particulière.

Ainsi, dans la *Obra llamada los desposorios de Christo* (entre 1573 et 1575), Joan Timoneda, qui met en scène la parabole christique du « banquet de mariage », donne un grand nombre de précisions, dans le discours des personnages, et dans les didascalies, sur l'organisation de l'espace et sur l'utilité du matériel scénique :

REY	[...] que muchos son los llamados y pocos los escogidos. Los que escogidos quedáys, llamad Rey al desposado que ya es hora que comáys. (v. 628-632)
-----	--

---

<sup>416</sup> Nous étudierons plus loin, dans le chapitre dédié aux éléments comiques des drames eucharistiques, les mécanismes de la « méprise visuelle » comme ressort du comique.

[...]  
El Testo Viejo delante  
sirva como Mayordomo:  
el Maestresala triunfante:  
Vida Activa sea trinchante;  
yo assentarm'he que no como. (v. 635-639)  
[...]  
Siéntense desta manera:  
vos, mi hijo soberano,  
en medio a la cabecera;  
la esposa al lado en fontera:  
vos, Adam, a esta otra mano.  
A Contemplativa vida  
servirá a los desposados,  
y a la esposa dé bebida. (v. 645-652)

En commençant par placer dans la bouche du Roi les derniers mots de la parabole de l'Évangile de Matthieu, (« que muchos son los llamados, / y pocos los escogidos »), le dramaturge centre l'attention sur une notion quantitative, les serviteurs et les convives présents, ce qui permet d'enchaîner sur l'attribution d'une place et d'une fonction à chacun des personnages. Tel un maître de cérémonie, le Roi place les protagonistes du mariage autour de la table et attribue une fonction précise aux personnages qui assurent le service. Dans cette pièce de Timoneda qui met en théâtre la parabole du « banquet de mariage », toute la scène du banquet est la seule où l'espace est clairement défini. Le matériel scénique abondant dans la pièce (chaises, table, nappe, couteau, plateaux, aiguère, serviette, etc.) n'est d'ailleurs utilisé que dans la partie de la représentation qui a trait au banquet, ce qui contribue à caractériser encore mieux l'espace occupé par les personnages. En faisant de la sorte, le dramaturge donne une signification très allégorique à l'espace. Tout d'abord, la scène du banquet avec le Christ attablé face à l'Épouse est une façon d'évoquer dans l'imaginaire des spectateurs l'image de la Cène qui se perpétue comme un mémorial, en souvenir du sacrifice rédempteur qui a permis à la Nature humaine, représentée sous les traits d'une épouse, d'être sauvée. Mais surtout, l'espace du banquet, qui est meublé par l'abondant matériel scénique, devient un espace intérieur bien délimité. Ceux qui participent au mariage, c'est-à-dire au banquet eucharistique, sont sauvés, alors que ceux qui restent dehors, ou qui



sont chassés hors de la salle (ce qui sera le cas notamment d'un soldat emporté par deux démons [v. 590-615]) sont condamnés. En meublant l'espace occupé par les personnages, Timoneda peut jouer sur l'opposition intérieur/extérieur à des fins dogmatiques, car « l'espace intérieur » représente, pour les spectateurs, l'Église catholique, tant l'institution religieuse, que le lieu de culte où se trouve le Saint Sacrement.

Mais les dramaturges de la fin du siècle recourent parfois à un matériel scénique précis dans le but de développer un type d'allégorie très spécifique, comme on le voit dans *l'Auto sacramental y Comedia décima, delicado y muy subido de Buena y Santa Doctrina*, une pièce tardive du *Códice* de 1590, dont l'argument s'inspire en partie de la *Farsa llamada premática del pan* du CAV, et de *l'Aucto de la Fee*, une refonte de la pièce du CAV faite par Timoneda.

Dans les trois pièces, les auteurs mettent en scène un personnage qui achète du pain sur la place d'un marché. Alors que les deux pièces les plus anciennes (celle du CAV et celle de Timoneda) ne donnent aucune indication sur un éventuel matériel scénique pour représenter la place du marché et les étals de la Foi et du Monde, qui vendent chacun leur pain, l'auteur anonyme de la pièce du *Códice* de 1590 apporte un soin particulier, à travers les didascalies, à la mise en scène de cet espace dramatique, dont chaque élément prend une valeur symbolique :

*Anse de poner dos mesas. La una a de poner la divina Fee, y a de poner en ella un cáliz con una figura de ostia, y unas diçiplinas, y una cruz, y una calabera. La otra mesa a de ser para el Mundo, por parte que ha de estar muy proveýda de pan y carne y frutas y con sus garrafas de vino blanco y tinto. Y estas dos mesas an de ser para la jornada sigunda quando salga el hombre, que es el comprador, a comprar pan (didascalie initiale).*

Une deuxième didascalie qui précède la seconde *jornada* de la pièce apporte de nouvelles indications qui viennent compléter la mise en scène prévue par le dramaturge dans la première didascalie :

*Jornada segunda y se pondrán las mesas como está dicho, y anse de poner apartadas la una de la otra. Y salen la Fee, y el Mundo, y el Cuerpo, la Rrazón, la Curiosidad y la Opinión, y an de estar cerca de la Fee, la Curiosidad y Rrazón, y cabe el Mundo a de*

*estar la Opinión; y el Mundo estará en una silla lo más galán que pueda* (après le vers 290).

Le luxe de détails sur la mise en scène répond très clairement à une volonté du dramaturge de construire un espace dichotomique de manière à opposer fortement les personnages de la pièce et à souligner notablement le conflit latent entre ceux-ci. Ce qui retient l'attention du spectateur dans la représentation des étals, c'est le contraste saisissant entre, d'un côté, la table austère de la Foi, qui évoque dans leur esprit —du fait même de la présence de l'hostie, du fléau et de la croix—, la Cène et la Passion du Christ, et, d'un autre côté, la table opulente du Monde, lui-même assis sur son trône. Le contraste entre les deux étals, et, donc, entre les deux « sphères » occupées par le Monde et par la Foi, est également souligné par la distance très nette (« *anse de poner apartadas la una de la otra* ») qui les sépare. Si l'auteur apporte autant d'indications sur la mise en scène, par rapport à ses prédécesseurs qui s'inspirent du même argument, c'est parce qu'il souhaite souligner la valeur allégorique de l'espace représenté. Il ne s'agit plus seulement de montrer une scène qui se déroule sur la place d'un marché, mais d'évoquer dans l'esprit des spectateurs deux options qui s'offrent à l'acheteur présent sur scène. Le matériel scénique et la disposition des personnages et de leurs étals contribuent donc directement à l'allégorisation de l'espace dramatique : les mets abondants sont synonymes d'une voie facile, de perdition tandis que l'austérité de l'étal de la Foi rappelle l'effort d'ascèse demandé aux chrétiens. Cette double option proposée à l'acheteur potentiel est une représentation allégorique du motif du *bivium* très souvent présent dans ce théâtre<sup>417</sup>. L'observation de l'évolution de la mise en scène, sur le même argument, est révélatrice du glissement vers l'allégorie.

On voit que très peu de dramaturges du xvi<sup>e</sup> siècle ont cherché à utiliser les décors et le matériel scénique pour caractériser l'espace dramatique des drames eucharistiques, mais ceux qui le font, de Diego Sánchez de Badajoz à l'auteur anonyme de *l'Aucto sacramental y comedia décima* du *Códice* de 1590,

---

<sup>417</sup> Nous reviendrons plus loin, dans le chapitre consacré à l'allégorie dans les drames eucharistiques, sur l'importance du motif du *bivium* souvent mis en scène dans les pièces de la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle.

augmentent la spectacularité de leurs pièces et contribuent, aussi, à l'évolution de la représentation des espaces dramatiques.

Mais cette évolution ne provient pas seulement des décors utilisés et de la multiplication du matériel scénique. L'apparition des chars (*carros*) sacramentels, qui constituent d'authentiques espaces scéniques mobiles, a sans doute permis de faire évoluer plus encore les effets scéniques et la théâtralité des drames eucharistiques, comme nous allons le voir maintenant.

### La spectacularité des *carros sacramentales*

Nous avons vu précédemment qu'il était courant, depuis le xv<sup>e</sup> siècle, et même peut-être avant, d'utiliser des chars lors des festivités du *Corpus Christi*, même si les documents d'archive ne sont pas toujours très précis sur la nature des « spectacles » qui étaient proposés sur les chars en question (représentation d'un épisode biblique au moyen de statues et de décors, *cuadros al vivo*, pantomimes, représentations pseudo-théâtrales,...). Force est de constater que les textes dramatiques dont nous disposons ne sont généralement pas plus précis sur le type d'espace scénique qui était privilégié par les dramaturges (plateforme fixe, mobile, ou représentation à même le sol), même si nous sommes convaincu, pour les raisons exposées plus haut, qu'il s'agissait surtout de représentations en plein air. Toutefois, d'après les spécialistes, l'on sait, par exemple, qu'à Séville, les premiers documents qui parlent de l'utilisation de chars pour les représentations<sup>418</sup> de la Fête-Dieu datent de 1535. Même si notre objectif n'est pas de compiler tous les documents qui évoquent l'utilisation des chars en Espagne au xvi<sup>e</sup> siècle, mais de partir des textes dramatiques pour voir ce qu'il en était, il est tout à fait intéressant de rapprocher cette donnée concernant l'utilisation des chars pour la Fête-Dieu sévillane, du fait qu'une pièce de Diego Sánchez de Badajoz (dont la *Recopilación* sera publiée en 1554 à Séville) mentionne explicitement l'utilisation d'un char pour la mise en scène de la pièce, ce qui constitue aujourd'hui encore le plus ancien témoignage inscrit dans un

---

<sup>418</sup> Voir J. Enrique Duarte et Ignacio Arellano, *op. cit.*, p. 72

texte de théâtre de l'utilisation de ce type d'espace scénique mobile. La pièce en question est la *Farsa de Santa Susaña* composée pour la Fête-Dieu où, dès la didascalie initiale, il est précisé :

*Farsa de Santa Susaña en que entran seys (sic) figuras. A de yr la carreta hecha un vergel, y a la una parte ascondidos dos Viejos con sus varas como juezes, y a la otra parte una muger muy adereçada que es Susaña; y a de estar a la una parte del vergel un mancebo clérigo que es el profeta Daniel y un Ángel encubiertos, y un Ortolano y un Pastor, el qual comienza a dezir.*<sup>419</sup>.

Dans cette pièce, l'espace scénique mobile sert à la représentation de deux espaces dramatiques qui sont séparés dans le temps et dans l'espace : le verger de l'époque contemporaine du Berger et du Maraîcher, qui interviennent comme des personnages supra-dramatiques, et le jardin babylonien où Sainte Suzanne se baigne et est molestée par deux vieillards concupiscent. Les deux espaces se côtoient mais représentent deux époques éloignées. Il y avait donc un intérêt tout particulier à représenter la *Farsa* sur un char décoré comme un verger, car les jardins babyloniens étaient connus pour leur exubérance et pour leurs nombreux arbres fruitiers<sup>420</sup>, qu'ils ont en commun avec le verger où se sont présents le Berger et le Maraîcher. Dans cette pièce, l'espace scénique mobile — qui suggère déjà de façon subliminale l'idée constante de va-et-vient entre deux époques et deux espaces—, et son décor, sont des éléments de théâtralité qui servent à établir de façon spectaculaire un lien entre l'époque moderne de la représentation et l'histoire biblique de Sainte Suzanne rapportée par le Maraîcher.

Cette dimension spectaculaire que permet le *carro sacramental* est aussi particulièrement exploitée dans la pièce de Jaime Ferruz, *l'Auto de Caïn y Abel* (vers 1575). Dans la dernière scène de la pièce, le personnage de la Mort fait son entrée sur un char tiré par quatre hommes : « *Entra la Muerte en un carro, con quatro que le tiran cantando* » (après le vers 375). Il n'y a aucune indication sur la

---

<sup>419</sup> Bien que cette pièce ne figure pas dans notre *corpus*, nous citons la didascalie qui présente un intérêt pour notre étude.

<sup>420</sup> C'est ce qu'il est notamment rapporté au sujet des jardins suspendus de Babylone, connus comme l'une des sept merveilles du monde antique : <[http://www.les-7-merveilles.fr/jardins\\_suspendus.htm](http://www.les-7-merveilles.fr/jardins_suspendus.htm)> (lien consulté le 10/07/2011).

taille de ce char, si ce n'est qu'il fallait quatre hommes pour le tirer. Mais ceci ne signifiait pas forcément qu'il fallait la force de ces quatre personnes pour le faire entrer, ce nombre de personnages pouvait simplement avoir été motivé par le fait que les quatre serviteurs de la Mort chantent un *romance*, formant un chœur, ce qui ajoute à la spectacularité de la scène<sup>421</sup>.

Au fil de son monologue, la Mort révèle certains éléments de l'*atrezzo* qui servaient au décor du char : le harpon sanglant (« sangriento arpón » [v. 392]), les étendards royaux (« estandartes reales » [v. 413]), sans doute fixés sur le char, et une couronne royale (« real corona » [v. 449]), que la Mort porte sur la tête. La mise en scène de la Mort à la fin de la pièce oriente les regards des spectateurs vers un autre espace, clairement séparé des espaces dramatiques et scéniques occupé par Caïn et la Coulepe. Mais plus important encore, l'espace occupé par la Mort est mobile pour montrer que le personnage se déplace à travers le monde afin de chercher les corps de tous les hommes qui tombent sous son emprise ; de plus, la présence de la Mort sur un char peut être interprétée symboliquement comme un signe de triomphe, signe renforcé par le caractère emblématique de la couronne qu'elle porte et par la longueur du monologue du personnage<sup>422</sup>. Enfin, Jaime Ferruz théâtralise la Mort d'une façon qui rappelle des scènes réelles saisissantes pour les spectateurs, celle des collectes des cadavres en temps d'épidémie.

---

<sup>421</sup> Il est possible que le char (*carro*), qui constitue un espace scénique mobile à part, soit venu s'adosser à la scène principale occupée par les autres personnages. L'on sait, par exemple, que pour la représentation des *autos* baroques, il y avait généralement une scène centrale, ou plateforme fixée sur des roues et appelée *carrillo* à laquelle on adossait souvent, aux extrémités, deux autres chariots (*medio carro*). Mais l'on pouvait aussi utiliser une plateforme fixe (*tablado de la representación*). Et il est connu que certains *autos sacramentales* de Calderón nécessitaient l'utilisation de plusieurs *carros*, parfois quatre comme dans le cas des représentations de *El Divino Orfeo*, et de *El Sacro Parnaso*. Sur ces questions voir : J. E. Varey, *op. cit.*, p. 216-217 ; Ignacio Arellano et Enrique Duarte, *op. cit.*, p. 72-77. Dans le cas de l'*Auto de Caïn y Abel* de Jaime Ferruz, nous avons vu précédemment que Mérimée était d'avis que la représentation avait eu lieu dans la Cathédrale de Valencia, où il y avait l'*araceli* qui aurait permis l'apparition miraculeuse de Dieu au début de la pièce. Nous n'avons aucune certitude sur le lieu où a été représentée la pièce, mais ce qui est sûr c'est que Ferruz a fait une utilisation éminemment théâtrale des espaces dramatiques (représentation d'un espace céleste, terrestre et « souterrain » —pour dissimuler le corps d'Abel—, et utilisation d'un char mobile pour l'entrée en scène de la Mort).

<sup>422</sup> Dans ce *Romance* qui ouvre et ferme la dernière scène de l'*Auto*, les premiers vers chantés par le chœur des quatre personnages tirant le char présentent la Mort comme un personnage victorieux : « Triunfe, triunfe ya la muerte / que por un honbre que murio, / [...] ».

Si l'on sait que les chars étaient couramment utilisés pour la représentation des drames eucharistiques dans la deuxième partie du xvi<sup>e</sup> siècle, comme le révèlent les dépenses faites par les municipalités pour leur fabrication<sup>423</sup>, on s'aperçoit que les dramaturges ne mentionnent leur existence que lorsqu'ils font un usage particulier de cet espace scénique, et qu'ils en retirent un bénéfice sur le plan de la théâtralité.

Cependant, on peut penser qu'une pièce, au moins, du *Códice* de 1590, a été représentée sur un char pour une raison qui tient à la représentation d'espaces qui s'inscrivent dans la verticalité<sup>424</sup>. Dans la *Comedia sexta y auto sacramental del Castillo de la Fee*, une pièce allégorique sur le thème de l'*Ecclesia Militans*, le texte dramatique nous révèle que l'Âme humaine est gardée dans la tour d'un château en compagnie de la Foi : « Tiénesla en este castillo / donde en gracia la crió / a su ymagen y la dió / joyas que me marabillo / cómo el Alma las perdió » (v. 66-70). Mais le dramaturge ne laisse pas seulement le soin aux spectateurs d'imaginer la tour du château et de se représenter mentalement l'espace en hauteur. Les didascalies internes dans les répliques des personnages indiquent que l'auteur avait prévu la représentation de cet espace scénique supérieur :

FEE	Yo subo la delantera, (v. 116) [...]
ORACIÓN	Yo, pues, el segundo soy, (v. 121) [...]
CUYDADO	Yo, el Cuydado cuydadoso, Pues tengo de ser portero d'este castillo rroquero, subiré, no perezoso, a hazer mi ofiçio postrero. Ola, los qu'estáis arriba: aga todo el mundo bela. Pues Oración se desbela, rrazón es que con Fee viba, agamos la çentinela.
FEE	Bela, bela, bela,. ¡Aho!

<sup>423</sup> Voir note 405.

<sup>424</sup> Les *carros* utilisés lors de la Fête-Dieu présentaient la particularité, surtout vers la fin du xvi<sup>e</sup> siècle et au début du xvii<sup>e</sup> siècle, de disposer de deux plans, ou deux espaces scéniques, l'un supérieur et l'autre inférieur. La partie supérieure, qui pouvait être couverte d'un toit pour y dissimuler des machineries (surtout au xvii<sup>e</sup> siècle), servait souvent à représenter le ciel, ou tout autre espace dramatique situé en hauteur.

Bela, bela, bela bela. (v. 126-137)  
(*Esto dize la Fee desde un sitio dond'está arriba en el castillo*).

Cette représentation de la verticalité de l'espace est elle-même suggérée dans la réplique suivante du personnage de la Prière : « Bela, bela, hombre en el suelo. / [...] / te promete Dios de dar / corona en el alto çielo » (v. 138-141). Si le dramaturge a choisi d'insister sur cette notion de hauteur, c'est très certainement pour permettre une deuxième lecture allégorique. Le château de la Foi, établi sur un roc (« castillo roquero »), est tout d'abord une représentation allégorique de l'Espagne catholique qui résiste à l'hérésie protestante, comme l'explique la Foi elle-même : « Por otra parte figura / el castillo y fortaleza / a España, donde segura / está la fee viba y pura » (v. 91-94). Mais, de plus, cette élévation a un deuxième sens allégorique, spirituel : placer l'Âme aux côtés de la Foi, dans un espace supérieur, est une façon de rapprocher ce personnage de Dieu (l'Âme humaine étant appelée à devenir l'épouse du christ) et de l'éloigner en même temps d'un espace dramatique terrestre, source de corruption. Qui plus est, la Foi n'est pas la seule à rejoindre l'Âme dans son espace supérieur, la Prière monte aussi auprès de la Foi pour lui servir de garde. Or le personnage allégorique de la Prière se caractérise précisément par sa « faculté ascendante », puisque les prières sont normalement adressées à Dieu. Enfin, représenter la Foi, auprès de l'Âme, dans cet espace supérieur, permet d'établir la supériorité hiérarchique de ce personnage placé en position dominante, ce qui est une mise en théâtre du concept même de la foi, présenté comme un don de Dieu et une vertu supérieure qui permet d'être sauvé (la foi étant, en outre, inconditionnellement liée au sacrement de l'Eucharistie).

Ainsi, même si les textes dramatiques étudiés jusqu'à maintenant renferment peu d'indices sur les conditions matérielles de la mise en scène, nous observons qu'il y a une évolution, lente mais progressive, dans l'utilisation et la diversification des espaces scéniques au profit de la théâtralité, de l'allégorie et d'une représentation plus spectaculaire des drames eucharistiques. Mais, les pièces du xvi<sup>e</sup> siècle continuent de se caractériser, jusqu'à la fin du siècle, par une relative sobriété scénique, tant sur le plan des décors, de l'*atrezzo* que du type

d'espace scénique utilisé. C'est donc le texte dramatique que nous devons maintenant privilégier pour rechercher les éléments de spatialité et montrer comment les dramaturges ont choisi de créer l'espace grâce au simple pouvoir imageant des mots.

### **6.1.2 Les données spatiales du texte dramatique : le pouvoir évocateur des mots**

Dans le théâtre du xvi<sup>e</sup> siècle, on le sait, ce sont les paroles des personnages qui créent généralement les espaces dramatiques, aussi bien les espaces occupés par les personnages eux-mêmes, que ceux qui appartiennent au hors-scène. Mais dans ce théâtre qui évolue rapidement, il devient nécessaire pour les dramaturges de représenter, non plus seulement les espaces dans l'horizontalité, mais aussi des espaces imaginaires, comme le ciel et l'enfer, espaces qui s'inscrivent dans la verticalité. Pareillement, dans un théâtre où le sacré devient un élément prédominant, certains auteurs vont faire le choix d'organiser l'espace de manière à séparer nettement le profane du sacré. Avant de voir ce qu'il en est sur ce dernier point, nous étudierons d'abord la façon dont les dramaturges créent l'espace grâce aux techniques du décor verbal et de la « teichoscopie », ou représentation verbale des espaces hors-scène ; ensuite nous nous intéresserons à la représentation verbale des espaces verticaux par opposition aux espaces horizontaux.

#### Décor verbal et « teichoscopie »

Dans les drames eucharistiques de Diego Sánchez, l'auteur, qui a parfois utilisé avec talent des éléments de décor pour représenter l'espace, a également fait abondamment usage du décor verbal, en se servant particulièrement du Berger sot dans sa fonction de chef d'orchestre de la théâtralité. En effet, le Berger est généralement le personnage qui donne à voir au public les espaces dramatiques, celui qui met en perspective l'espace et qui place les personnages



dans l'espace. Cette fonction du Berger est particulièrement exploitée dans la *Farsa del rey David* où, dès le prologue, le dramaturge prend soin de placer dans la bouche du Berger de nombreuses références spatiales :

PASTOR                    ¿Veyslo? ¿Veys? Con gran ardid  
rey Saúl es el que vien,  
es el suegro de David;  
deve venir de la lid  
que con los gigantes tien;  
y aquel que viene detrás,  
tan gentilhombre donzel,  
es su hijo Ionatás;  
aquel hu siempre jamás  
de David amigo fiel.  
El campo de filisteos  
allá huera está furioso,  
gigantes grandes y feos;  
y el campo de los hebreos  
está, ¡mi fe!, temeroso, (v. 91-105)

Le Berger commence par orienter le regard des spectateurs sur les différents personnages qui entrent en scène, en suivant la hiérarchie naturelle : d'abord le roi Saül, suivi de David, appelé à devenir roi, et enfin Jonathas, le fils du roi, mais dont les interventions dramatiques restent très limitées dans la pièce. Il y a ainsi une mise en perspective d'un espace « dynamique » à cause du mouvement des personnages. C'est aussi une façon, pour le dramaturge, de présenter les différents personnages mis en scène dans la *Farsa*, de manière à ce que le public les reconnaisse par la suite (lorsque les personnages interviennent dans la suite de la pièce, ils ne sont en effet pas appelés par leurs noms, ce qui est le signe que les spectateurs les connaissent déjà). L'on peut déduire que Saül s'écarte de la scène, car son intervention n'aura lieu que beaucoup plus tard dans la pièce (à partir du vers 245), et se déroulera dans un autre espace dramatique que celui qu'occupait initialement le Berger ; Jonathas s'écarte également, son intervention tardive et brève (à partir du vers 221) laissant entendre que David ne le rencontre qu'à partir de ce moment-là. Mais surtout, Pour que l'auditoire ait une vision claire de l'épisode qui va suivre, le Berger profite de l'arrivée sur scène des personnages bibliques pour indiquer un espace hors champ, au moyen

des déictiques « allá huera» (v. 102), qui correspond au camp des Philistins. De la même manière, il fait allusion à la horde de soldats hébreux (« y el campo de los hebreos » [v. 104]). Ces évocations permettent aux spectateurs de recréer mentalement le champ de bataille où sont censés s'affronter Hébreux et Philistins, d'autant que le Berger indique clairement qu'il s'agit d'un espace belliqueux (« deve venir de la lid » [v. 94]).

Les indications spatiales continuent de se multiplier dans la *Farsa* lorsque le Berger interpelle David :

PASTOR	¡Buena sea tu venida, compañero, aquesta tierra! ¿Adónde vas por tu vida?
DAVID	A mis hermanos comida traygo, que están en la guerra. (v. 121-125)

À la référence spatiale statique « Aquesta tierra » s'oppose le dynamisme du pronom interrogatif « adónde ». Le personnage de David est présenté comme « de passage », comme venant d'ailleurs et allant ailleurs. C'est donc un personnage qui s'inscrit dans la spatialité et apporte avec lui un vaste espace dramatique. On constate donc que l'espace (le vaste espace hors-scène) est lié au déplacement d'un personnage qui passe fugacement. Ce David qui passe en « courant d'air » renvoie peut-être aussi à son statut de berger nomade biblique, mais sert surtout à donner de la force au personnage de David. C'est un cas où l'espace sert à insuffler une puissance, à donner une aura à la figure de David. Qui plus est, dans ce passage, le Berger sert la théâtralité en posant les bases de l'action et en délimitant l'espace de manière à rendre vraisemblables les agissements et les mouvements des personnages. Le Berger assume donc la fonction d'un « chef d'orchestre » en ce qui concerne la construction d'un espace dramatique hors-scène.

Cette fonction du Berger n'est pas seulement assumée lorsqu'il s'agit de faire référence à l'espace hors-scène, elle peut servir au Berger à décrire des actions qui se déroulent dans l'espace dramatique qu'il occupe. Ainsi, lorsque David obtient l'autorisation du roi Saül de combattre le géant Goliath, le mouvement

des personnages est moindre ; mais c'est à nouveau le Berger qui se charge de situer spatialement les personnages et d'organiser l'espace dramatique :

PASTOR                    ¡Ea, apartar buenas gentes!  
                                  ¡Dios, que lleva listo ardid!  
                                  ¡A ver, los dos combatientes  
                                  ¡Ea!, todos pará mientes  
                                  a lo que haze David. (v. 291-295)

Là encore, le Berger orchestre la théâtralité, car, d'une part, il organise la répartition des personnages sur scène, ce qui crée l'espace, vu qu'en s'écartant, les autres personnages laissent le champ libre aux deux protagonistes de la bataille, David et Goliath, et, d'autre part, le Berger attire l'attention des spectateurs sur les actions des personnages. Le « ea, todos parad mientes a lo que haze David » (v. 291) donne même une sensation d'immédiateté spatiale à ce combat, le Berger permettant presque au spectateur de « toucher » l'espace occupé par David et Goliath.

Mais l'originalité de la *Farsa del rey David* réside très certainement dans l'épisode final comique qui semble ajouté à la pièce, après le *villancico* et la *copla* (v. 387-395). Dans ce passage *entremesil*, les deux personnages comiques sont un Portugais et le Berger sot, deux figures qui nous plongent dans l'époque contemporaine des spectateurs, ce qui crée d'emblée une rupture temporelle avec toute la première partie de la *Farsa* qui se déroulait dans un temps biblique très éloigné du xvi<sup>e</sup> siècle. Cependant, pour relier les deux espaces dramatiques de la pièce, le dramaturge, de façon très exceptionnelle, place les personnages comiques dans l'espace du champ de bataille, donc un espace appartenant à l'histoire biblique, comme l'indiquent les paroles du Berger :

PASTOR                    Otro estava allí par dél  
                                  más chico, muerto, tendido,  
                                  y apañéle este broquel.  
                                  ¿Veysllo?; juro a San Yguel  
                                  que me hecho muy trevido.  
                                  ¡Dios, que en herme de la guerra  
                                  es çertar hombre en el hito!,  
                                  que bien sabré en esta tierra

pelear por campo y sierra  
con la chuça y broquelito. (v. 456-465)

Les éléments de spatialité contenus dans le récit du Berger (« allí par dél », c'est-à-dire près du géant Goliath terrassé par David ; « esta tierra » ; « por campo y sierra »), de même que le bouclier (« broquel ») ravi au Philistin, permettent un « raccord » au niveau de l'espace avec le début de la pièce. L'espace dramatique du champ de bataille est ainsi rapproché de l'espace des spectateurs qui ont l'habitude de voir le Berger communiquer avec eux. Le *villancico* et la *copla* ont permis une ellipse de cet épisode belliqueux. Il y a donc illusion de la continuité (de l'espace) et rupture partielle (de la temporalité) tout à la fois, ce qui permet au dramaturge de mettre en scène les deux Sots anachroniques et de développer ainsi tout un passage comique sans le dissocier complètement de l'argument principal de la pièce. Toutefois, on remarque que cet espace dramatique biblique investi par le Berger ne l'est que sous la forme du récit d'actes de vaillance (thème du soldat fanfaron) qui appartiennent au passé, un passé immédiat, certes, mais passé tout de même. L'espace dramatique de la bagarre comique entre le Berger et le Portugais s'inscrit dans la continuité du précédent, et se trouve rattaché, de fait, indirectement à l'espace biblique. Toutefois, alors que l'espace biblique narré était occupé par des actions définies, directement en rapport avec l'action biblique principale représentée (le récit de combat du Berger est un parallèle affadi et parodique du combat entre David et Goliath), cet espace secondairement rattaché est occupé par un motif dramatique bien connu du spectateur, la *riña* entre deux personnages comiques qui, tous deux, appartiennent à la péninsule Ibérique contemporaine du spectateur.

Diego Sánchez opère donc un savant glissement de l'espace biblique représenté (David et Goliath), à un espace biblique narré, et déjà dégradé dans le sens du comique (récit de fanfaron), avant de passer à un espace dramatique, certes issu du premier, mais qui n'en présente plus aucune caractéristique du point de vue de l'action. On peut parler ici de la labilité de l'espace dramatique, qui a l'avantage de créer un certain flou propice à la confusion entre l'espace

biblique représenté et l'espace de vie des spectateurs, ce qui a pour effet d'immerger le Berger (et donc secondairement le spectateur) dans l'espace biblique dont la présence s'impose de façon plus vive à l'esprit du public.

N'oublions pas que le spectateur est déjà lui-même, dans certaines parties de ces *Farsas*, les prologues surtout, impliqué dans l'espace dramatique où évolue le Berger. Les interpellations codifiées du Berger au public intègrent celui-ci dans la dramatisation. Ainsi, la boucle est bouclée et, une fois de plus grâce à ce personnage de « passeur » d'espaces et de temps dramatiques qu'est le Berger, le spectateur se rapproche de l'espace biblique avec une grande intensité, la théâtralité étant ainsi mise au service de l'entreprise spirituelle de ce théâtre religieux.

Mais si dans cette pièce de Sánchez de Badajoz, les indications spatiales sont plutôt réduites à leur expression minimale, il arrive que les dramaturges donnent un plus grand luxe de détails pour caractériser les différents espaces dramatiques de la pièce.

Dans la *Farsa llamada custodia del Hombre* (1547) de Bartolomé Palau, la description précise des espaces dramatiques traversés par les personnages semble obéir à une logique de « concrétisation » qui permet de rendre moins abstrait le sens de la métaphore développée par le dramaturge tout au long de la représentation. Ainsi, au cours de la *Jornada segunda*, Satan et l'Homme commencent par donner une vision générale de l'espace environnant : « SAT.: que os parece desta tierra? / HOMB.: Digo que es buena y sin guerra, / y es camino plazentero. » (v. 1164-1166). Ensuite, il se produit un effet de « zoom », les regards des spectateurs étant soudainement attirés par la présence d'une auberge : « Este es el mesón primero / muy famado / que de Luxuria es nombrado, / sobre todos muy vicioso » (v. 1169-1172). Alors que Satan dépeint l'auberge de la Luxure en des termes laudatifs (« muy famado »), et attrayants pour le pèlerin, l'idée d'abondance étant aussitôt mise en relief dans le discours du personnage (« muy vicioso »), l'Entendement va accentuer l'effet de « zoom » en procédant à une description minutieuse, au moyen d'une

réplique de « désabusement » qui contraste avec la description donnée par Satan :

ENTENDIMIENTO            Quando yo he bien mirado  
   me parece sepultura  
   por de fuera muy pintada,  
   y de dentro esta allenada  
   de gusanos y amargura. (1175-1180).

Il n'y a pas seulement dans cette réplique une insistance sur l'aspect visuel (« yo he bien mirado ») comme moyen de caractérisation spatiale. Le dramaturge joue également sur la polysémie du verbe « mirar » (« voir » et « considérer »), car l'Entendement sait « voir » la vraie nature des choses. Du reste, l'expression « me parece » insiste sur le côté « subjectif » de l'interprétation de l'Entendement qui est une lecture morale de ce lieu (l'auberge de la Luxure) et non une description physique. L'effet de contraste avec la description faite par Satan est particulièrement rendu par le terme « sepultura » ; associé à l'auberge, ce qui connote un espace lugubre et synonyme de néant, par opposition à l'abondance évoquée par Satan (« muy vicioso »). La réplique de l'Entendement poursuit l'effet de « zoom » sur un élément spatial, car le dramaturge donne à voir en paroles aux spectateurs, non seulement l'extérieur de l'auberge (« por de fuera »), mais aussi l'intérieur (« y de dentro »). Le contraste saisissant est très visuel, les termes « muy pintada », qui renvoient à l'apparence flatteuse de ce lieu —ce qui est un point commun avec la description faite par Satan (« muy famado, muy vicioso »)— donnent d'abord l'illusion d'une auberge accueillante pour le Pèlerin, mais se révélant finalement n'être qu'un élément de façade, puisque les mots « gusanos y amargura » qui caractérisent l'intérieur développent on ne peut mieux l'idée de « sepultura » exprimée plus tôt par l'Entendement. Le procédé descriptif utilisé par l'auteur allie même des détails visuels (« gusanos ») et une notion psychique : l'amertume, le désespoir (« amargura »), ce qui constitue un mélange d'éléments concrets et abstraits qui renforce le caractère allégorique du

lieu décrit. Tout ce passage de désabusement qui précède l'entrée en scène de l'aubergiste donne au spectateur une position de recul et de surplomb.

Dans cette pièce de Palau, où les didascalies sont quasi inexistantes, ce sont systématiquement les personnages de la pièce qui créent, en paroles, l'espace qui les entoure. Ainsi, lorsque vers la fin de la pièce, le Pèlerin se rend à l'auberge de la Grâce, l'espace dramatique se construit également peu à peu et prend forme autour de l'aubergiste, du Pèlerin et de la Vierge Marie qui est la première à indiquer la présence de l'auberge de la Grâce :

MARÍA	Cata aqui ya la posada de la Gracia, y el meson desde aqui sin dilacion pues mirar qu'es el fin de tu penar Cata alli el Campo Eliseo (v. 4262-4267)
-------	---

L'approche spatiale est rendue par la répétition emphatique du verbe « cata » (v. 4262 ; v. 4267) qui donne de la noblesse à cette contemplation. Les paroles du personnage élargissent le champ et donnent de la profondeur à l'espace, grâce aux déictiques « aqui », « desde aqui » et « allí ». L'on commence à percevoir, non seulement la distance qui sépare les personnages de l'auberge, mais aussi des éléments spatiaux environnants, comme les Champs Élysées, synonymes de repos pour les vertueux. Ensuite, l'attention se focalise sur l'aubergiste, et l'espace est perçu et construit de son point de vue : « Gente veo yo venir, / por mi vida. / La casa esta apercebida; » (v. 4300-4302). L'espace se réduit et se concentre ainsi autour de l'auberge, ce qui annonce l'arrivée imminente des pèlerins. Mais le dramaturge joue sur la variété des points de vue présentés pour définir l'espace, car la Vierge Marie qui semble tarder davantage que l'Homme à pénétrer dans l'auberge explique : « Conviene entrar por la puerta / no por encima las vardas, » (v. 4358-4359). Cette fois-ci, l'espace s'avère bien délimité avec une porte et une clôture naturelle, ce qui permet même une vision allégorique de l'espace, car la clôture rappelle le cloître monastique, un

espace préservé et consacré, non accessible aux pèlerins, sauf privilèges particuliers. Les personnages se préparent donc à entrer dans le saint des saints.

L'espace dramatique a été construit par focalisation, avec deux points de vue différents et un effet de « zoom » permettant un rapprochement progressif du point d'arrivée : l'auberge de la Grâce. Ce sont les éléments physiques évoqués en paroles (la clôture, la porte, l'auberge, la maison,...) qui ont rempli l'espace dépouillé tout en rendant concrets des espaces et des notions qui s'avèrent, par nature, allégoriques ou abstraits.

Alors que dans la pièce de Palau les espaces dramatiques se construisent progressivement et évoluent constamment au fur et à mesure que l'action se déroule, il arrive que le dramaturge donne à voir aux spectateurs des espaces dramatiques qui sont hors-scène, mais qui possèdent une valeur allégorique particulière, comme on l'observe dans la *Representación de la Parábola de San Mateo* (1548) de Sebastián de Horozco où un Maître de maison, propriétaire d'une vigne, recrute des ouvriers pour les envoyer travailler dans sa vigne. Plusieurs fois, au fil du texte dramatique, le personnage fait allusion en termes différents à sa vigne. Lorsqu'il fait le projet de recruter des ouvriers, il évoque une première fois la vigne, sans la situer :

PADRE	bien será tener cuidado de labrar esta mi viña: buscar gente que, sin riña, me la cave, me la are, mulla y escave y me la ponga en razón, porque en esto está la llave de dar fruto muy suave, labrándose con sazón. (v. 74-82)
-------	---

Dans cette première évocation de la vigne, l'espace le plus allégorique de la pièce —la vigne du Seigneur—, commence à se dessiner progressivement, car la gestuelle référentielle abondante a pour conséquence de faire surgir autour d'elle un décor, un espace plus significatif que celui qui est évoqué dans la parabole christique : on voit apparaître le sillon creusé par les ouvriers, on se représente mentalement la terre nivelée et aérée. Il n'y a aucun élément



descriptif, le décor étant montré exclusivement à partir de la gestuelle des travailleurs, elle-même évoquée de façon référentielle dans les paroles du Maître de maison. La juxtaposition des activités agricoles évoquées par le Maître permet de théâtraliser avec vigueur la parabole biblique. Enfin, le résultat de ces travaux est clairement exposé par le personnage : « porque en esto está la llave / dar fruto muy suave, / labrándose con sazón » (v. 80-82). Le terme « fruto » est employé de façon abstraite pour désigner, plutôt que le fruit en lui-même, le résultat du travail ; de même « suave » renvoie à la nature sucrée du fruit de la vigne, mais aussi à la valeur morale, la récompense délicieuse qui attend l'ouvrier. Les éléments de construction de cet espace dramatique sont donc, dès le départ, à double sens.

Cette construction de l'espace très clairement mise au service de l'allégorie s'observe de façon répétée chaque fois que la vigne est évoquée par le Maître, comme dans ce passage où le Maître situe spatialement la vigne lorsqu'il propose aux deux premiers ouvriers de s'y rendre :

PADRE	Hermanos, quiero labrar con cuidado una viña que he plantado; ved si queréis ir allá. (v. 125-128)
-------	---

La profondeur temporelle introduite par la valeur prospective du premier vers, « quiero labrar », et la valeur rétrospective de l'action « he plantado » est à mettre en parallèle avec la profondeur de champ suggérée par le verbe « ir » et le déictique « allá ». Il y a, grâce à cette réplique du Maître, la mise en place d'une double perspective, spatiale et temporelle, qui sert directement la théâtralité. La vigne est décrite comme un espace dramatique hors-scène, qui n'est pas physiquement représenté pour conserver sa valeur allégorique, comme le suggère encore un autre passage de la pièce, où le Maître embauche de nouveaux ouvriers pour travailler dans la vigne :

PADRE	Aquí cerca de una aldea, he plantado un muy hermoso cercado
-------	---

do podréis ir a cavar,  
y a la noche de buen grado  
el jornal será pagado  
sin aver de qué os quejar. (v. 229-234)

La vigne biblique est définie dans ce passage comme un « hermoso cercado ». Tout d’abord, la valeur affective véhiculée par l’adjectif « hermoso » remplace l’image concrète de la vigne. Ensuite, avec « cercado », c’est la notion de clôture qui surgit, ce qui constitue une façon imagée de symboliser la propriété du Maître, un espace clos, comme dans la *Farsa* de Palau, qui s’avère préservé, presque sacré, et que le dramaturge choisit sans doute de ne pas décrire avec précision pour souligner sa valeur allégorique. De plus, cette description de l’endroit où doivent se rendre les ouvriers ainsi que la mention d’une bourgade : « Aquí cerca de una aldea » (v. 229) donnent une profondeur de champ. Les détails descriptifs spatiaux renforcent ainsi la théâtralité en favorisant aussi les déplacements scéniques puisque les personnages sont orientés vers cet espace hors-scène : « do podréis ir a cavar » (v. 231). Mais surtout, le hors-scène est fondamental ici car il confère de l’ampleur à un espace dramatique exigü, où dialoguent le Maître et les ouvriers.

Le travail sur l’évocation de l’espace dans la *Representación* d’Horozco, permet aussi au dramaturge de mettre en scène, dans cette adaptation de la parabole biblique, des personnages contemporains des spectateurs. En effet, à un niveau « macro-spatial », le texte théâtral donne des précisions pour organiser et justifier les déplacements et l’apparition de nouveaux personnages, ce qui a la faculté d’élargir l’espace référentiel. Lorsque les soldats entrent en scène, leurs préoccupations ne sont pas celles d’un Maître à la recherche d’ouvriers pour sa vigne, la perception de l’espace qu’ils provoquent est donc bien différente :

PICARDO	¡Oh, qué jornada perdimos por venir a mal pasar y morir en esta triste España, lo que podíamos asir en la guerra de Alemaña! (v. 159-165)
---------	--

L'espace tel qu'il est perçu par ces personnages « nomades » que sont les soldats (de retour, sans doute, de la bataille de Mühlberg, en avril 1547), permet de déployer l'espace de l'Empire espagnol, celui des nations, autre espace référentiel qui contraste avec cette « *patria chica* » décrite dans la parabole adapté à la scène théâtrale. Cette « macro-caractérisation » de l'espace dramatique, avec l'évocation d'un hors-scène qui dépasse largement les limites de la « *patria chica* », ne donne pas seulement une profondeur de champ, elle sert aussi à situer l'espace dramatique de la représentation théâtrale dans un « espace-temps » qui est celui des spectateurs, ce qui permet d'actualiser le sens de la parabole biblique mise en scène.

Comme on le voit, le dramaturge renvoie au vécu des spectateurs pour caractériser l'espace dramatique, soit en faisant allusion directement à un environnement spatial connu du public, comme on vient de le voir dans la *Representación d'Horozco*, soit parce que le dramaturge sollicite implicitement l'auditoire à travers le discours théâtral, comme il apparaîtra dans l'exemple suivant, le *Testamento de Christo* du *Códice* de 1590.

Dans cette pièce tardive, l'espace dramatique est très imprécis dans toute la première partie de la pièce. Mais le lieu neutre qui sert de décor évolue soudainement dans la dernière partie de la pièce et prend l'aspect d'une salle de tribunal pontifical, comme l'indique la didascalie suivante : « *Agora se salen y como se ban, se ba descubriendo el tribunal dond'está el pontifize, y sentados todos, dize el pontifize:* ». La sortie de scène des personnages est le prélude à cette spécification de l'espace dramatique. Les paroles de la Foi adressées au souverain Pontife sont dès lors implicitement adressées au public auquel est présentée la scène qui va suivre :

FEE	como lo beréis agora, porque ha de tener efecto aquí un pleyto que beréis. (v. 332-334).
-----	--

Le « como beréis agora » est adressé au Pape, mais prend les allures d'une harangue théâtrale qui s'adresse aussi au public ; ce destinataire constant du

double discours théâtral qu'est le spectateur est ici sollicité directement dans un intéressant jeu sur la multiplicité des destinataires. Ce geste spectaculaire qui fait de la Foi la meneuse de jeu ouvre cette nouvelle scène spécifique qu'est la scène du « Tribunal » au milieu d'un espace qui était jusque-là indéfini. À partir de ce moment, la mise en scène et l'occupation de l'espace par les personnages permettent d'évoquer concrètement une salle de tribunal. La Foi et le souverain Pontife sont assis et président la séance. Entrent ensuite les deux requérants accompagnés de leurs avocats respectifs : « *Agora entran los pleytantes y los abogados* ». Les déplacements des personnages servent ainsi à orchestrer la mise en scène du procès : les avocats, par exemple, sont invités par la Foi à s'asseoir dans l'attente de leur prise de parole (« *Siéntense los abogado* », v. 345). Les limites de cet espace qu'est celui du procès, et qui se joue sur le plan du savoir, sont notamment fixées lorsque le Vilain, un ignorant, en est exclu : « *Hese villano, apartalde* » (v. 352). En outre, secondés par leurs avocats, les Fils de la Grâce et de l'Écriture, assis face aux deux juges, passent du statut d'acteur à celui de spectateur, puisqu'ils deviennent les spectateurs de leur propre procès. Bien que leur rôle soit insignifiant dans toute la deuxième partie de la pièce, étant donné qu'ils ne reprennent plus la parole jusqu'à ce que la sentence soit prononcée (v. 625), cette mise en scène particulière crée une sorte de pièce (celle du procès) dans la pièce (la représentation dramatique). Ainsi, Les spectateurs acquièrent un statut proche de celui des deux requérants, car tout comme eux, ils sont dans l'expectative de la sentence. L'effet d'exemplarité produit par la sentence est perçu de la même manière par les deux requérants que par les spectateurs.

En incluant les spectateurs dans le jeu dramatique, le dramaturge ne donne pas seulement une grande cohérence à l'espace dramatique créé, il permet aux spectateurs de s'identifier plus facilement aux deux requérants de la pièce.

On observe un effet similaire dans une autre pièce du *Códice* de 1590, *El Castillo de la Fee*, où il y a une variante intéressante de ce procédé, car l'espace décrit n'est plus celui occupé par les personnages mais un espace hors-scène,

décrit par un personnage qui se convertit au christianisme, personnage dont le dramaturge attend qu'il produise un effet de mimétisme sur les spectateurs.

Dans *El Castillo de la Fee*, c'est l'Hérétique repenté qui, à la demande du personnage de Prière, et après être baptisé et mené devant le Saint Sacrement, donne aux spectateurs la description d'un espace inaccessible :

ORAÇIÓN	Pues, ¡sus! Llébese al momento donde se baptizará, y allí se aparejará de allegar al sacramento. Y allí sus penas y henojos Perderá, y a Dios del çielo berá, a fee, so el blanco belo con tan soberanos ojos.
HERÉTICO	Ya beo qu'en se dar, da su grandeza; y qu'en la forma pone todo el arte; pues no el suelo esperó mayor rriqueza, ni el Çielo gozó della mayor parte; y del Bervo Dios la sutileza; pues siendo yndivisible, se rreparte en partes, y qu'está en la mayor d'ellas el mismo Dios que rige las estrellas. Y beo que me llama y me convida, y a su mesa rreal, con él, me asienta; y beo que se da en dulce comida, manjar que da artura al alma anbrienta; y beo que abía dado gran caýda; y béome salido ya de afrenta; y béome de ynfame y fementido a bida, gloria y graçia rreducido. (v. 576-599)

Dans ce passage, le soldat Hérétique est d'abord mené vers un espace bien visible où se trouve le Saint Sacrement : « allí [...] / y a Dios del çielo / berá, a fee, so el blanco belo ». Mais toute la réplique suivante du Soldat (v. 584-599) constitue une sorte de vision de Dieu dans sa gloire faite par un personnage en état de transe<sup>425</sup>. L'anaphore du verbe « beo » permet, du reste, de souligner particulièrement la vision intérieure donnée par l'Hérétique lors de ce transport spirituel. L'espace impalpable, céleste, est celui d'un banquet eucharistique (« y

---

<sup>425</sup> Il pourrait y avoir dans ce passage une référence à la vision céleste de Paul (qui s'appelait alors Saul de Tarse) au moment de se convertir au christianisme (voir Actes 26, 19 où Paul s'exclame : « Je n'ai point résisté à la vision céleste »).

a su mesa rreal, con él, me asienta ») où le personnage en transe se voit lui-même invité et commente, pour le public, ses propres actions. Toutefois, l'espace décrit est non seulement hors-scène, mais aussi hors réalité humaine. Même si cet exemple n'est pas extrêmement riche sur le plan de la théâtralité, la description de l'espace céleste synonyme de gloire divine pour le chrétien repenté fonctionne principalement comme une invitation lancée aux spectateurs à partager le Saint Sacrement et, par conséquent, la même vision extraordinaire.

Comme on le voit, à travers cet ultime exemple, les représentations spatiales, dans ce théâtre, peuvent s'inscrire dans la verticalité (évocation de lieux célestes et infernaux), même si l'Hérétique fait surtout entrevoir au public un espace non représenté. Aussi allons-nous faire le point, dans la suite de nos recherches, sur les différentes façons dont les dramaturges ont choisi de représenter les espaces dramatiques, dans l'horizontalité et dans la verticalité.

#### Les différentes représentations de l'espace dans l'horizontalité et la verticalité

Comme nous l'avons déjà montré plus haut, représenter l'espace dans la verticalité, dans le dialogue des personnages généralement, est une façon d'évoquer, pour le spectateur, des espaces imaginaires, comme le ciel ou l'enfer. Mais comme nous allons le voir maintenant, c'est dans les pièces où la charge allégorique est généralement la plus forte que les dramaturges recourent à la technique des espaces verticaux, qui peuvent s'ajouter aux représentations spatiales dans l'horizontalité, l'ensemble s'avérant très fécond sur le plan de la théâtralité, à cause de la multiplicité des points de vue et des coordonnées spatiales inclus dans le texte dramatique.

Si l'on part des pièces les plus anciennes, généralement brèves, on se rend compte que les dramaturges n'ont pas toujours eu besoin de représenter plusieurs espaces. Chez Diego Sánchez de Badajoz, par exemple, rares sont les pièces eucharistiques où l'auteur donne des indications précises sur des éléments de spatialité (*Farsa de Abraham*, *Farsa de Santa Susaña*, *Farsa del*

*Herrero*), l'action se déroulant souvent dans un seul espace dramatique non défini (*Farsa del Molinero*, *Farsa de la Yglesia*, *Farsa del Colmenero*, etc.).

Mais les dramaturges qui font le choix de représenter plusieurs espaces où se déroulent des actions dramatiques construisent parfois leurs pièces en tableaux successifs qui vont peu à peu s'organiser dans la verticalité.

Dans notre *corpus*, la pièce la plus représentative de cette façon de procéder est très certainement *l'Aucto de los desposorios de Christo* (vers 1575) du valencien Joan Timoneda. Pour comprendre comment est structuré l'espace dans l'ensemble de la pièce, nous citerons exceptionnellement plusieurs passages successifs qui vont du début à la fin de la pièce.

Dans ce drame eucharistique, l'on distingue au minimum quatre tableaux qui se font suite et où l'action semble se dérouler dans un espace différent à chaque fois. Le premier tableau met en scène Nature Humaine qui se lamente sur son sort, telle une âme en état de déréliction. Pour caractériser l'espace qui l'entoure, le dramaturge la revêt d'abord d'un costume de montagnarde : « *en hábito de serrana* » (après le vers 50), ce qui est également une façon d'attirer l'attention sur sa condition de personnage non dégrossi par la civilisation, déchu après le péché d'Adam. Pour caractériser l'espace hostile qui entoure Nature Humaine, le dramaturge évoque ensuite, dans son discours, le sol rocailleux où elle se trouve : « *las piedras que duras son / se muevan a compasión / y me lloren noche y día* » (v. 78-80). Mais surtout, les spectateurs prennent conscience de la nature de cet espace difficile et inhospitalier à travers les dernières paroles du premier long monologue de Nature Humaine :

NAT.	¡Ay mi padre, ay padre mío que por tu desobediencia me da pena el ayre, y frío, granizo, viento, y rocío, dolores, muerte, y dolencia! Triste que por tu cayda he quedado afortunada, en perdimiento de vida, y echaron me aquí perdida en la tierra desterrada. (v. 81-90)
------	--

La densité de termes météorologiques au pouvoir évocateur puissant (« ayre, y frío, / granizo, viento, y rocío ») immédiatement associée à une juxtaposition de trois mots évoquant l'affliction de Nature Humaine (« dolores, muerte, y dolencias ») rendent l'espace où se trouve le personnage particulièrement hostile et difficilement habitable. Les deux derniers vers de la réplique (« y echaron me aquí perdida / en la tierra desterrada ») constituent, d'ailleurs, une réminiscence de la malédiction divine lancée à Adam et Ève chassés du paradis terrestre (Genèse 3, 17-19). Les spectateurs ont ainsi une vision d'un environnement qui fait contraste avec le jardin d'Éden de la Genèse, d'autant que lorsque Nature Humaine parle de son père (« Ay mi padre... »), elle évoque clairement la figure biblique d'Adam. Toute la suite de cette première scène de la pièce, où Vie Contemplative et Vie Active viennent reconforter Nature Humaine, se déroule dans cet espace terrestre inhospitalier. Mais peu à peu, les personnages évoquent en paroles un autre espace dramatique qui semble d'abord se dessiner dans l'espace hors-scène :

NAT.	Pon mis llantos y gemidos ante el throno celestial, y a los divinos oydos lleguen ya mis alaridos, duela se el Rey de mi mal.
CONT.	Serrana, toma consuelo que, con mis doradas alas daré en los ayres un vuelo, y apareceré en el cielo en las divinas salas. (v. 115-125)

Les termes et expressions « throno celestial », « cielo » et « divinas salas » proposent aux spectateurs un espace dramatique céleste hors-scène. Cet espace céleste est forcément de nature divine comme l'indique la répétition de cet adjectif (v. 117, v. 125). Mais cet espace est seulement évoqué, Vie Contemplative révélant même qu'elle est l'unique à pouvoir se présenter devant Dieu grâce à ses ailes dorées, cependant que Nature humaine et sa compagne, Vie Active, restent sur terre : « Por tanto, con fée y amor / os quedad ambas a dos, / que ante el Rey nuestro señor / vo a presentar tu dolor » (v. 141-144).



Avec l'entrée en scène du Roi divin, l'espace évolue, et l'on abandonne peu à peu la sphère terrestre, ou, pour être plus précis, il se produit un rapprochement entre la sphère terrestre et la sphère céleste. Ce changement d'espace dramatique se réalise au moment de passer au second tableau de la pièce. Pour exposer l'apparition de ce nouvel espace, Vie Active et Nature Humaine décrivent une sorte de vision allégorique où apparaissent le Roi et sa suite :

ACT.	Albricias, hermana mía, que viene el Rey mi señor con toda su monarchía: ¿no oyes cantos de alegría, y un divino resplandor?
NAT.	No suffro el alumbramiento, que ante el sol huye el ñublado, pobreta, indigna me siento de estar en su acatamiento, desviémonos a un lado. (v. 171-180)

Ce passage montre comment l'espace initial laisse place à un deuxième espace occupé par le Roi et sa suite. C'est le même espace scénique qui est utilisé, mais les personnages initiaux se mettent sur le côté pour laisser la place au deuxième tableau de la pièce. La lumière aveuglante du soleil, les nuées qui s'écartent et les chants d'allégresse sont autant d'éléments qui allégorisent le nouvel espace, accentuant ainsi sa nature divine. Dorénavant, le point de vue par rapport à l'espace hors-scène s'inverse. Ce qui est hors-scène désormais, c'est la sphère terrestre. Aussi, lorsque le Roi divin fait envoyer ses serviteurs pour publier les bans du mariage et faire venir les convives, le déictique « aquí » désigne-t-il l'espace occupé par le Roi, en opposition avec l'espace hors-scène où se trouvent les convives potentiels : « Vayan otros mis criados, / y digan les, que les ruego / que sean mis combidados / todos los hombres criados / y que vengan aquí luego » (v. 306-310). Cet espace hors-scène est même décrit très précisément, de manière à révéler sa nature terrestre : « Testamento Nuevo, ve / por plaças, ciudades, calle / dando pregones de fee » (v. 396-398).

À la suite de ce tableau qui prend fin au moment de la publication des bans du mariage du Christ et de Nature Humaine, tous les personnages ont disparu et l'entrée en scène successive d'Adam et d'un Soldat donne lieu à un troisième

tableau très bref (v. 421-480) où l'espace, quoique mal défini, correspond très nettement à l'espace extérieur au palais, là où les bans ont été publiés. Le spectateur perçoit que l'espace dramatique correspond de nouveau à la sphère terrestre, comme le laisse entendre le Soldat :

SOLDADO	Es mi nombre Pimentel, don Joan Menezes del Canto: fuí Alférez en Argel en Ytalia Coronel ( <i>sic</i> ) y Capitán en Lepanto. Muy bueno será llegar y ponerme en buen asiento y del vino, y del manjar me den, si no haré temblar la tierra, y el firmamento. (v. 471-480)
---------	--

En donnant une identité précise au Soldat, le dramaturge actualise la parabole christique mise en scène, et déploie, par la même occasion, l'espace des nations, qui dépasse très largement l'espace extérieur à la demeure royale où sont publiés les bans qui invitent la population à assister au banquet de mariage. Du même coup, les spectateurs qui, à l'instar du Soldat, font partie de cet espace extérieur, sont eux-mêmes invités aux noces du Christ.

Enfin, le dernier espace dramatique (v. 481-894), et quatrième tableau de la pièce, où se déroule l'action principale de la parabole, est la salle du banquet de mariage, à l'intérieur du palais. Cette fois-ci, l'espace est remarquablement caractérisé par l'abondant *atrezzo* et par la répartition des personnages dans l'espace dramatique<sup>426</sup>. Mais, sur un plan symbolique, le hors-scène continue d'être très présent, car à côté de l'espace dramatique fermé et bien délimité qui est représenté par la salle de banquet, une partie de l'espace extérieur est synonyme de perte, comme on le voit lorsque le Roi fait jeter dehors le Soldat mal vêtu, que deux démons emportent :

SAT.	Hombre malaventurado acaba ya de venir.
------	--

---

<sup>426</sup> Nous avons vu précédemment, dans la première partie de ce chapitre, comment le dramaturge utilise le matériel scénique pour caractériser l'espace correspondant au banquet de mariage (voir p. 370-371).

LUC.                   Pues que Dios te ha condenado,  
                          por su divino mandado  
                          al Infierno tienes de yr. (v. 620-624)

Cette partie de l'espace extérieur est également décrite en ces termes par Vie Contemplative : « yrás a tiniebla escura / para siempre allí penar » (v. 613-614). L'enfer est ainsi représenté sous ses traits traditionnels de lieu lugubre et hostile.

Avec la mention d'un lieu infernal, la représentation dans la verticalité s'accroît, puisqu'il s'agit d'un espace inférieur, sous la terre. Remarquons d'ailleurs que Timoneda souligne à nouveau cette représentation de l'espace dans la verticalité, lorsque les personnages désignent un espace supérieur, par rapport à la salle de banquet, où se rendent les jeunes époux : « Hacia el cielo caminando / con esposo y desposada, / vamos cantando y holgando » (v. 885-887). La nature de ce nouvel espace référentiel est très clairement élucidée par le Roi : « yréis a tomar reposo, / y esto será en la otra vida » (883-884). La mise en théâtre souligne ainsi que l'espace céleste, supérieur, très éloigné de l'enfer où a été emmené le Soldat, est pour le chrétien un lieu paradisiaque de repos éternel auquel celui-ci pourra accéder en récompense de sa vie terrestre, s'il s'en est montré digne.

En résumé, il y a, dans cette pièce, quatre changements successifs d'espaces dramatiques qui correspondent aux quatre tableaux de la pièce : l'affliction de la Nature humaine égarée sur terre, les préparatifs célestes du mariage par le Roi divin, la publication des bans sur terre, et la célébration des noces divines dans une salle préparée pour le banquet. Mais l'espace hors-scène est constamment présent et toujours en opposition avec l'espace dramatique représenté. De plus, cette opposition s'organise dans la verticalité : espace terrestre vs espace céleste, mais aussi symboliquement dans l'horizontalité (espace intérieur vs espace extérieur). La théâtralité de cette pièce de Timoneda réside donc essentiellement dans la double structuration de l'espace dramatique et dans le jeu permanent sur les oppositions extérieur/intérieur et espace supérieur/espace inférieur, avec des allusions constantes au hors-scène. L'ensemble donne aux espaces représentés une valeur allégorique particulière.

qui vient renforcer le message de la pièce, et donc de la parabole : comme Nature Humaine, d'abord en état de déréliction, mais ensuite appelée, après sa repentance, à devenir l'épouse du Christ, tous les hommes qui se repentent sont invités aux noces du Christ et de l'épouse afin de participer au repas eucharistique et d'être sauvés.

Si Timoneda fait un usage talentueux des espaces dramatiques dans sa pièce, Bartolomé Palau, en fait un non moins réussi dans sa *Farsa llamada custodia del Hombre* (1547). Mais à la différence de Timoneda, l'aragonais choisit de « dérouler » l'espace au fur et à mesure que l'action dramatique avance, plutôt que de construire l'espace en tableaux successifs.

La représentation allégorique de la vie chrétienne sous la forme d'un chemin est décrite par le Berger, chargé de conduire le Pèlerin sur la bonne voie, de la façon suivante :

PASTOR	porque luego que te abajes del otero hallaras un buen sendero donde esta con abstinencia el meson de Penitencia hecho un sancto limosnero; y despues en el frontero tu veras prado de que holgaras, que se llama de la Gracia, y en aquel, señor, t'espacia de fatiga, si la avras. (v. 901-910)
--------	---

Ici, le Berger montre au spectateur l'espace qui va se dérouler au fur et à mesure que le chrétien va poursuivre son chemin de vie. L'espace se dessine dans l'horizontalité, car les éléments paysagers apparaissent successivement : la colline derrière laquelle se trouve l'auberge de la Pénitence, en face de laquelle il y a un pré, dit de la Grâce. Mais le Diable, mauvais conseiller, fait également entrevoir au Pèlerin le relief et la difficulté caractéristique du chemin de vie : « valles y sierras » (v. 986), « fragosas tierras » (v. 987), « camino [...] trabajoso » (v. 1003-1004). Le chemin que doit suivre le Pèlerin prend forme par petites touches descriptives au fil du texte dramatique. Et lorsque le Pèlerin

décide de rebrousser chemin et d'emprunter la voie que lui propose le Diable, le dramaturge crée à nouveau le décor au moyen d'éléments spatiaux introduits dans les répliques des personnages : « HOMBRE: Señor, yo me quiero yr / por medio destes barbechos » (v. 1149-1150). Les terres laissées en jachère (« barbechos ») caractérisent la nouvelle route qui apparaît soudainement plus commode, comme le confirme peu de temps après le Pèlerin à propos de cette nouvelle voie : « Digo que es buena y sin guerra, / y es camino plazentero » (v. 1166-1167). L'espace n'est plus seulement décrit de manière visuelle et tactile, l'expression « sin guerra » faisant allusion à un chemin facile à emprunter, mais aussi de façon sensuelle, la route commode devenant synonyme de plaisir (« plazentero »), ce qui s'explique par la proximité de l'auberge de la Luxure (« Este es el meson primero / muy famado / que de Luxuria es nombrado » [v. 1169-1171]).

L'espace décrit progressivement semble se construire autour des personnages au fil de la représentation. Ce déroulement de l'espace va donc de pair avec le cheminement du Pèlerin, que ce dernier emprunte la voie de vie ou celle qui est synonyme de perdition. Mais parallèlement à cette description progressive et horizontale de l'espace, celui-ci est également peu à peu construit dans la verticalité. Lorsque le Berger intervient pour délivrer sa brebis égarée de l'emprise du Diable, il enlève le bandeau symbolique qu'Entendement, qui accompagne le Pèlerin, portait sur les yeux :

ENTENDIMIENTO	Desatapame los ojos y vere lo que diras.
PASTOR	Mira el peligro en que vas por tal puerto; cata alli el ynfierno abierto que te estava ya esperando: todos te estan aguardando los demonios en concierto. (v. 3679-3686)

Les paroles du Berger orientent les regards sur un espace inférieur, situé hors-scène. L'enfer est décrit en paroles comme une sorte de gouffre (« ynfierno abierto ») dans lequel Entendement rendu aveugle était sur le point de choir. Le

sens de la vue, d'abord trompé, mais permettant ensuite de prendre conscience de la réalité et de l'espace, est mis en exergue par plusieurs mots qui appartiennent au même champ lexical : « desatapame », « ojos », « vere », « Mira », « cata ». Cette insistance sur la vue est une manière d'attirer le regard des spectateurs sur l'espace infernal décrit ensuite, et sur la notion de chute spirituelle associée à cet espace dramatique inférieur<sup>427</sup>. Mais par opposition à cet espace inférieur, l'ascension nécessaire pour atteindre la gloire divine est suggérée par les paroles de Marie qui indique le chemin au Pèlerin repentini :

MARÍA                    [...] a la diestra,  
                                   en subiendo aquella cuesta  
                                   luego el meson topareys (v. 4225-4227)

L'espace n'est plus seulement construit dans l'horizontalité, car pour atteindre l'auberge de la Grâce, le Pèlerin doit emprunter une voie qui le mène vers un lieu supérieur, ce que connote également l'allusion de la Vierge au « celestial estandarte » (v. 4294) associé à l'auberge de la Grâce.

En construisant l'espace doublement, dans l'horizontalité puis dans la verticalité, le dramaturge met en théâtre la notion de parcours vital, l'inscription temporelle de l'être humain (l'horizontalité), ainsi que l'effort de renoncement du chrétien (la verticalité) qui lui permet de se rapprocher de Dieu. Mais en même temps, l'espace horizontal et l'espace vertical sont chacun construits par le dramaturge de façon dichotomique. Par opposition au chemin de vie, il y a la route synonyme de perdition, et si la destination du premier chemin est la grâce divine, un lieu supérieur, la destination du second est l'enfer, un lieu inférieur.

Si Bartolomé Palau est le premier dramaturge de drames eucharistiques à faire un usage très allégorique de la représentation des espaces verticaux dans sa *Farsa*, l'on trouve, dans la plupart des pièces allégoriques de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, des allusions à des espaces structurés dans la verticalité, si ce n'est

---

<sup>427</sup> Indiquons que plus loin dans la pièce, cet espace inférieur est souligné à travers les paroles de l'Homme qui renie Satan et lui dit : « Ve, maldita malandança, / al profundo / lago hondo, penabundo, / donde siempre penaras; / que ya no me apartaras /deste camino jocundo » (v. 4040-4045).

à l'enfer, au moins au ciel synonyme d'accès à la grâce divine<sup>428</sup>. Ce type d'allusions à des espaces généralement placés dans le hors-scène apparaît, du reste, plutôt à la fin de la pièce, au moment même où le personnage qui représente l'Âme humaine est accueilli dans les cieux auprès du Christ.

La partie finale de *l'Auto de la Esposa en los Cantares* (1579) de Juan López de Úbeda fournit un exemple d'espace dramatique céleste, annoncé de manière spectaculaire par un chant de la Force d'âme qui vient chercher l'Épouse pour la mener auprès du Christ :

*(Entra don de Fortaleza cantando)*  
Los altos Seraphines, gran holgança  
muestran hazer por vos esposa bella  
en ver vuestra hermosura y gran pujança  
que ansina relumbrays como una estrella,  
llegado aveys al puerto de bonança.  
Bonança y tal que Dios se alegra en vella,  
y alla esta esperando que partamos  
por esso santa esposa presto vamos.  
A ti me embia el Señor (v. 313-321)  
[...]  
y a cielo te he de llevar (v. 326-327)  
porque me es assi mandado.  
[...]  
Señora partamos luego. (v. 334)

La Force d'âme, qui s'adresse à l'Épouse dans ce passage, est d'abord présentée par le dramaturge comme un personnage d'origine céleste, qui décrit l'allégresse des séraphins (créatures célestes entourant le trône de Dieu) se préparant à accueillir l'Épouse, et qui se pose en messager divin (« A ti me embia el Señor »). L'espace dramatique supérieur n'est pas représenté, mais il se dessine dans le hors-scène et se transforme même en destination finale (« y a cielo te he de llevar »). Pour que le spectateur visualise le chemin que va parcourir l'Épouse, qui s'apprête à rejoindre le Christ, le dramaturge introduit un

---

<sup>428</sup> Remarquons, par exemple, que dans le *Sacramento de la Eucaristía* du *Códice* de 1590, le Berger Anbrosio est condamné au feu de l'enfer ; il se dépouille sur scène de son costume pour montrer qu'il se consume dans cet espace dramatique inférieur. À l'inverse, l'espace supérieur est évoqué au moyen d'un ange qui descend du ciel pour remettre une couronne au Berger Tiberio et qui, avant de remonter au ciel, s'exclame : « pues el malo ba al ynfierno / y el bueno goza del çielo » (v. 587-588).

élément spatial allégorique et précis : « llegado avéys al puerto de bonança » (v. 317). Tout d'abord, le terme « bonança » fait référence à une mer calme, ce qui traduit la sérénité de l'Épouse à la fin de la pièce. Ensuite, l'expression « puerto de bonança » évoque un voyage à bord d'un navire (nef), ce qui est, dans les drames eucharistiques particulièrement, une allégorie de l'Église. Enfin, le « puerto de bonança » est très certainement une référence spatiale précise au port célèbre, dans la deuxième moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, de Bonanza (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz), d'où partirent quelques grandes expéditions maritimes<sup>429</sup>, ce qui permet de situer l'action dramatique dans un espace connu des spectateurs, espace qui suggère l'idée d'une expédition importante et peu ordinaire.

Bien que l'espace dramatique vers lequel l'Épouse et la Force d'âme vont se diriger ne soit pas représenté, il y a une insistance notable sur la nature hors-scène de cet espace, grâce à la réitération du déictique « allá » qui apparaît six fois en l'espace de dix-huit vers (v. 319, v. 328, v. 329, v. 332, v. 335, v. 337). De la même manière, le dynamisme de cette scène finale de l'*Auto* est renforcé par la répétition de verbes de mouvement (« esta esperando que partamos » [v. 319], « presto vamos » [v. 320], « al cielo te he de llevar » [v. 326], « señora partamos luego » [v. 334], « soy de partir contento » [v. 336]), répétition qui permet d'orienter les regards vers la destination céleste placée dans le hors-scène. Ainsi, le dramaturge de l'*Auto* met fin de manière spectaculaire à la représentation en superposant la sortie de scène des personnages avec leur départ pour les sphères célestes, ce qui constitue également un message lancé aux spectateurs, eux-mêmes invités à rejoindre l'Épouse, comme le soulignent les deux derniers vers du *villancico* final : « venid y sereys curados / con celestial vino y pan » (v. 342-344).

Mais à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, on assiste avec Lope de Vega à une véritable révolution dans la représentation des espaces célestes, et à un changement total de technique. À la fin de *La Maya* (1585 ?), Lope de Vega a imaginé de

---

<sup>429</sup>« Desde el puerto de Bonanza, zarparon algunas expediciones marítimas de gran importancia, destacan el tercer viaje de Cristóbal Colón y la primera Vuelta al Mundo comenzada por Magallanes el 20 de Septiembre de 1519 y finalizada por Juan Sebastián Elcano en 1522 ». Pour cette citation et à propos du port de Bonanza, voir : <<http://www.ager-veneriensis.org/historia.php>> (lien consulté le 17/07/2011).



représenter physiquement sur scène, dans une partie élevée de l'espace scénique, l'espace céleste qui était précédemment, dans les exemples cités, relégué au hors-scène : « *Descubriéndose una cortina, se vió un cáliz de notable altura y grandeza, a cuyos lados estaban algunos ángeles, y en él una hostia con dos puertas, de la proporción de la medida de un hombre* » (après le vers 1197). Le rideau permet d'abord un effet de dévoilement spectaculaire, qui est accentué, aussitôt après, par les dimensions impressionnantes de l'hostie et du calice représentés. La fonction des anges est de signifier la nature céleste de l'espace auquel donne accès ce « portail » représenté par les symboles eucharistiques. L'effet de dévoilement spectaculaire est ensuite renouvelé lorsque les portes formant l'hostie s'ouvrent, comme le souligne la suite de la pièce :

*Abriéronse a esta sazón las puertas y viose Cristo sobre el cáliz, vestido como se pinta en la Resurrección con su manto rojo y bandera y diciendo así :*

Alma, yo soy: no podía  
 nadie amar tanto, ni dar  
 lo que yo doy este día  
 a mi mesa y a mi altar.  
 Hoy te convido, Alma mía,  
 aquí estoy como en el cielo,  
 aquí con una palabra  
 bajo de mi trono al suelo (v. 1202-1209)  
 [...]  
 Aquí te daré mi gracia,  
 y allá te daré mi gloria. (v. 1214-1215)

La double spectacularité de cette apparition d'un personnage céleste repose d'abord sur la mise en scène des symboles eucharistiques comme éléments de décor et espace dramatique en même temps, mais aussi sur une mise en scène du Christ qui rappelle le « Christ en Majesté » et le « Christ Réssuscité » de l'iconographie chrétienne. Lope de Vega évoque visuellement la sphère céleste d'où provient le Christ pour rendre spectaculaire l'entrée en scène de ce personnage. De plus, dans ces derniers vers de la pièce, prononcés par le Prince de la lumière (le Christ), il y a un jeu sur l'opposition ciel/terre (« cielo »/« suelo » ; « aquí »/« allá »). Cette mise en scène particulière n'a pas seulement pour fonction de représenter les espaces dans la verticalité, elle

permet également de montrer le rapprochement entre les deux sphères, céleste et terrestre, à ce moment apothéotique de la pièce où l'Âme est invitée à rejoindre le Christ pour participer au repas eucharistique.

La représentation et/ou l'évocation des espaces supérieurs, principalement, est une constante dans la majeure partie des drames eucharistiques de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Si les dramaturges de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle recourent intensément au hors-scène pour représenter ces espaces, à partir de *La Maya* de Lope de Vega, on observe un changement radical dans la façon de procéder, les décors et les effets de dévoilement successifs ayant pour conséquence d'augmenter considérablement la théâtralité de cette pièce. Qui plus est, on constate que le Christ est, dans ces pièces, un personnage de théâtre au fort potentiel de spectacularité, raison pour laquelle il est de plus en plus souvent mis en scène par les dramaturges, et non pas seulement évoqué dans les dialogues des personnages.

Mais dans un théâtre où l'espace dramatique est de plus en plus fréquemment envisagé dans la verticalité, et où l'opposition ciel/terre/enfer est particulièrement marquée, l'espace s'organise parfois de manière symbolique. Dès lors, une nouvelle opposition apparaît entre espace profane et espace sacré comme nous allons le montrer dans la dernière partie de ce chapitre.

#### Espaces sacrés vs espaces profanes

Dans certaines pièces eucharistiques de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle l'espace se divise très nettement en espace profane, où le comique est très présent, et espace sacré, d'où le comique s'avère absent, ou apparaît de façon plus résiduelle.

La pièce qui illustre le mieux cette façon de procéder est certainement la *Farsa del sacramento de la fuente de San Juan* (avant 1570) du CAV. L'originalité de cette *Farsa*, du point de vue des espaces dramatiques, réside d'abord dans l'évocation d'espaces distincts, dans l'horizontalité et dans la verticalité, dès le début de la pièce.

En effet, la pièce débute avec l'entrée en scène de l'Ange venu confier une mission à Saint Jean : « *Entra un Ángel* ». Nul besoin à ce personnage de se présenter, Saint Jean le reconnaît aussitôt : « ¿Que quies, angel del Señor? » (v. 72). La déclaration de cette créature angélique qui vient d'en haut suggère un espace référentiel situé hors-scène et inscrit dans la verticalité, comme le confirment les deux dernières répliques des personnages :

ÁNGEL	Voyme, pastor esçelente, al palacio divinal.
S. JUAN	Yo quedo en el terrenal; y, pues tengo a Dios presente, yo lo tengo por ygual. (v. 131-135)

Cette séparation entre la sphère céleste et divine (« palacio divinal ») et la sphère terrestre (« yo quedo en el terrenal »), séparation indiquée dans deux répliques brèves jumelles, permet un effet de rapprochement entre les personnages tout en structurant et en hiérarchisant l'espace dramatique pour les spectateurs. Mais surtout, l'apparition soudaine de l'Ange venu confier une mission à Saint Jean —garder la fontaine sacramentelle et empêcher que l'on ne s'en approche—, permet de sacraliser la fontaine qui, bien qu'évoquée et décrite par Saint Jean depuis le début de la pièce, n'apparaît plus pour les spectateurs comme une fontaine banale mais comme un élément sacré hautement symbolique. Pour achever cette « sacralisation » de l'espace dramatique qu'il occupe, Saint Jean évoque le Saint Sacrement présent sur scène : « y, pues tengo a Dios presente » (v. 134). L'apparition de l'Ange a permis, en quelque sorte, une translation de la sphère divine dans la sphère terrestre dont le Saint Sacrement et la fontaine sacramentelle sont maintenant les éléments qui rappellent le caractère divin de l'espace.

À partir de cet instant, le regard des spectateurs est attiré par l'entrée en scène *ex abrupto* d'un Bachelier (« *Entra un Bachiller que viene huyendo* »). Il y a rupture du point de vue de l'espace, car Saint Jean reste sur scène, mais le Bachelier apparaît dans un espace dramatique indéterminé séparé de l'espace occupé par Saint Jean. Le nouvel espace dramatique n'a plus rien de sacré, car en invitant les spectateurs à focaliser subitement leur attention sur un autre endroit

de la scène, le dramaturge souligne efficacement la rupture entre espace sacré et espace profane. L'intérêt de cette construction est donc d'enchaîner avec un passage comique totalement déconnecté de l'argument initial. Ainsi, c'est dans l'espace dramatique profane que l'action de la pièce et l'agitation des personnages sont les plus intenses, car les jeux de scènes comiques s'y multiplient. Mais les deux espaces ne sont pas hermétiques, et pour renouer avec le début de la pièce, le Bachelier, accompagné du Sot, va rejoindre Saint Jean :

BOBO	¿Si presumis de sapiente? ¿Mas que no's osais tomar con el pastor de la fuente?
BACHILLER	Ese pastor tan letrado, ¿que fuente guarda, o do esta?
BOBO	¿Quiere que le lleve alla? Yo le llevare priado; sus, vamos, acaba ya. (v. 249-256)

Les questions du Bachelier sur l'endroit où se trouve Saint Jean permettent de rediriger les regards du spectateur sur l'autre espace dramatique. Le surplomb des spectateurs, par rapport au Bachelier, leur permet de devancer celui-ci, le Sot étant vecteur de mouvement. Les déplacements des personnages, pour changer d'espace dramatique, et tout cet épisode de transition engendrent un certain ralentissement de l'action dramatique, ce qui produit un fort contraste avec l'intermède comique qui précède. Ce « ralenti sur image » est, pour les spectateurs, annonciateur du passage doctrinal de la *Farsa* qui va se situer dans l'espace sacré.

La séparation entre les deux espaces est persistante, car dès que le Bachelier et le Sot pénètrent dans l'espace dramatique sacré, ils sont aussitôt arrêtés et mis en garde par Saint Jean :

S. JUAN	Ningun humano se atreva, sabio, loco , ni prudente, de tocar en esta fuente, ni del agua della beva. ¡Sus, afuera, humana gente!
BACHILLER	¡A! pastor, ¡que os guarde Dios! (v. 257-262)

Obéissant au commandement divin, Saint Jean protège la fontaine sacramentelle en délimitant clairement l'espace entre le sacré et le profane. Le « humana gente » pour désigner les deux personnages génériques s'oppose bien sûr à l'aura de sainteté qu'évoque le nom du personnage savant. Quant au ton poli et révérencieux du Bachelier, il est, en quelque sorte, le laissez-passer qui permet d'entrer dans cette sphère sacrée. C'est une façon de montrer que l'accès à la sphère sacrée est bien sûr possible (elle permet l'accès au sacrement eucharistique) à condition de bannir les comportements irrespectueux.

En séparant l'espace profane de l'espace sacré au moyen de forts contrastes, le dramaturge a enclenché un processus de marginalisation des éléments comiques. L'auteur ne joue pas seulement sur une alternance entre passages doctrinaux et passages comiques, comme pouvait le faire avant lui Diego Sánchez de Badajoz, il sépare le comique et le sacré en attribuant un espace dramatique différent à chacune de ces notions.

C'est ce que fera aussi, d'une certaine manière, l'auteur anonyme du *Sacramento de la Eucaristía* du *Códice* de 1590. Dans cette pièce tardive, le dramaturge fait une mise en scène très intéressante en séparant l'espace essentiellement sacré, qui correspond à celui où se déroule la quasi-totalité de la pièce, d'un espace profane correspondant à un intermède comique intercalé dans le déroulement de la pièce. Pour marquer la séparation nette entre les deux espaces, deux personnages de la pièce assument le rôle de spectateurs de l'intermède comique : « *Aquí se ban la Virtud y Tiberio, y se quedan la Oçiosidad y Ambrosio, y entra luego un portugués, cantando en su lengua lo que se sigue [...]* » (après le vers 416). Tout le passage comique, dont l'argument est déconnecté du reste du corps de la pièce, constitue une sorte de théâtre dans le théâtre, l'espace dramatique occupé par les nouveaux personnages devenant synonyme d'espace profane et faisant contraste avec l'espace dramatique occupé par l'Oisiveté et Ambrosio devenus des spectateurs<sup>430</sup>.

---

<sup>430</sup> Cette fonction de spectateur endossée par l'Oisiveté et par Ambrosio est d'ailleurs soulignée à la fin de l'intermède comique lorsque l'Oisiveté félicite les deux musiciens qui ont joué un

## Conclusions

À l'issue de ce travail sur l'évolution des espaces scéniques et dramatiques dans les drames eucharistiques, plusieurs remarques s'imposent. En premier lieu, on note que les textes dramatiques dont on dispose ne donnent pas beaucoup d'indices, sous forme de didascalies explicites, sur les éléments matériels qui ont servi à caractériser les espaces dans les drames eucharistiques, parce que c'est généralement au moyen du décor verbal que l'on crée l'espace, comme on l'observe dans de nombreuses pièces (*Farsa llamada custodia del Hombre*, *Representación de la Parábola de San Mateo*, *Obra llamada los desposorios de Christo*, etc.). Cependant, et comme le mettent aussi en lumière plusieurs documents d'archive, on observe, en deuxième lieu, qu'il y a eu tout au long du xvi<sup>e</sup> siècle un perfectionnement de l'espace scénique et des dispositifs scéniques propres à la représentation des drames eucharistiques. L'on passe, par exemple, d'un décor sommaire dans la *Farsa de Abraham*, et peut-être aussi dans la *Farsa del Herrero*, de Diego Sánchez de Badajoz, à l'utilisation d'un char pour représenter l'entrée spectaculaire de la Mort dans la *l'Auto de Caín* de Jaime Ferruz, puis à une vision allégorique de la sphère céleste à la fin de *La Maya* de Lope de Vega, où l'espace n'est plus évoqué en paroles seulement, mais aussi à grand renfort d'effets scéniques. En troisième lieu, les représentations spatiales dans la verticalité (ciel/terre/enfer), de plus en plus fréquentes dans les pièces de la deuxième moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, vont de pair avec le développement accru de l'allégorie dans les drames eucharistiques. Si ces espaces supérieurs et inférieurs sont généralement évoqués au moyen des dialogues (*Farsa llamada custodia del Hombre*, *Auto de la Esposa en los Cantares*, *Sacramento de la Eucaristía*, etc.), la pièce de Lope de Vega, plus tardive que les précédentes, montre que les dramaturges qui vont briller au xvii<sup>e</sup> siècle ont eu recours bien avant Calderón à des dispositifs qui permettent de caractériser ces espaces

---

mauvais tour au Portugais : « Abéis lo hecho muy bien. Yo os daré dos pares de bestidos de mi rrecámara » (partie en prose, avant le vers 490).

verticaux de façon plus spectaculaire que ne l'on fait leurs prédécesseurs. L'on sait, d'ailleurs, que c'est essentiellement pour le besoin des représentations des *autos sacramentales* qu'il y a eu un développement important des machineries et dispositifs scéniques (« *invenciones y apariencias* »), ensuite réinvestis dans les *comedias*. La nécessité de représenter l'espace céleste, l'enfer, l'apparition miraculeuse d'un ange ou de Dieu, etc., est très certainement ce qui a poussé les dramaturges à faire preuve de plus en plus d'ingéniosité dans la mise en scène et dans la caractérisation des espaces, comme tend à le montrer le final apothéotique de *La Maya* de Lope de Vega. En quatrième lieu, il faut remarquer l'importance du hors-scène dans presque toutes les pièces de notre *corpus*. Le recours abondant à la « teichoscopie » permet aux dramaturges de prolonger l'espace, et aussi de le dérouler progressivement. La vision hors champ permet également d'augmenter le nombre d'espaces dramatiques, de déployer dans l'esprit des spectateurs des macro-espaces (l'Espagne, l'Empire espagnol, l'Europe,...), d'évoquer des espaces allégoriques qu'il est bon de laisser abstraits, et de multiplier les points de vues. Remarquons également qu'il y a une recrudescence du hors-scène dans les pièces de la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle qui va de pair avec l'évocation toujours plus présente dans les dialogues d'espaces célestes. En dernier lieu, on ne peut manquer de constater que dans la dernière partie du xvi<sup>e</sup> siècle, certains dramaturges vont, dans quelques pièces (*Farsa del sacramento de la fuente de San Juan*, *Sacramento de la Eucaristía*, et dans une moindre mesure dans la *Comedia de buena y santa doctrina*), utiliser les espaces dramatiques pour séparer le profane et le sacré, ou le comique et le sérieux. Mais comme nous l'avons dit plus haut, ce processus s'inscrit dans un processus plus général qui a trait à l'évolution du comique dans les drames eucharistiques, et sur lequel nous reviendrons plus loin.

Comme ce premier chapitre montre que c'est en paroles essentiellement que les espaces sont représentés dans les drames eucharistiques, nous allons maintenant nous centrer sur l'étude de la parole dramatique et sur l'analyse des

dialogues et de leur enchaînement afin de mettre en lumière les stratégies discursives employées par les dramaturges de ce théâtre.



## 6.2 L'enchaînement des répliques et les figures textuelles : vers un modèle actantiel des drames eucharistiques

Pour les besoins spécifiques de l'analyse du dialogue théâtral, Michel Vinaver a déterminé un nombre limité de « figures textuelles » censées mettre en lumière les relations particulières qui unissent les personnages au cours de la représentation<sup>431</sup>. L'approche méthodologique de Vinaver « repose sur un postulat que la lecture *au ralenti* d'un fragment suffit à révéler pour l'essentiel le mode de fonctionnement de l'œuvre tout entière »<sup>432</sup>. L'étude minutieuse de l'enchaînement des répliques de théâtre, à un niveau presque moléculaire, signifie donc nécessairement partir du particulier pour tirer des conclusions générales sur le mode de fonctionnement du texte dramatique. Mais le but n'est pas non plus de proposer une approche trop rigide, voire trop mécanique, qui ne mettrait en relief que des aspects répétitifs d'une pièce à l'autre. Au contraire, par cette approche qui nous fait pénétrer au cœur des pièces, nous verrons que la construction du texte dramatique des pièces eucharistiques, c'est-à-dire son écriture, évolue considérablement au cours du xvi<sup>e</sup> siècle ; car ce qui est souvent perçu comme le théâtre de la répétition, est aussi celui de la variante, un théâtre qui se renouvelle constamment, même si, sur le plan de la théâtralité, il peut y avoir parfois une perte d'éléments par rapport à des pièces antérieures.

En partant de l'analyse textuelle, et de l'enchaînement des répliques plus particulièrement, notre premier objectif sera de montrer comment le texte dramatique est construit, comment les personnages s'organisent dans la fable et que révèlent les relations qu'entretiennent les personnages sur la structure globale de la pièce, tout en rendant compte de l'évolution de ce système communicationnel dans les drames eucharistiques tout au long du xvi<sup>e</sup> siècle. L'analyse textuelle ne pourra se faire sans tenir compte du personnage de théâtre et de la hiérarchie qui s'établit nécessairement entre chaque personnage dans la pièce. Mais au-delà du personnage, nous souhaitons —et c'est là notre

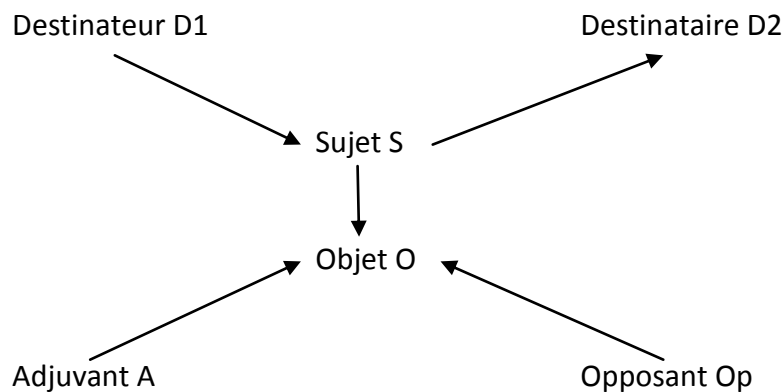
---

<sup>431</sup> Voir Michel Vinaver, *Écritures dramatiques. Essai d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 901-904.

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 11

deuxième objectif— mettre en lumière la façon dont se construit le drame eucharistique sur un plan dramatique, à travers la notion de l’actant. Au final, le but sera de montrer quel modèle actantiel révélé par l’analyse textuelle correspondrait à celui des drames eucharistiques, tout en sachant que le modèle actantiel ne peut se limiter qu’à la seule analyse textuelle, que la notion d’actant dépasse très largement celle de personnage, et qu’aucun modèle ne saurait être définitif, car il n’y a pas de formule magique qui pourrait s’adapter à toute fable et toute représentation.

Pour établir notre modèle actantiel, nous partirons du schéma à six cases proposé par Greimas, que l’on appelle modèle greimassien<sup>433</sup>. Dans ce modèle, il y a six actants, c’est-à-dire six fonctions actantielles qui sont précisément celles que Greimas appelle : Destinateur (D1), Destinataire (D2), Sujet (S), Objet (O), Adjuvant (A), Opposant (Op). Le modèle actantiel s’établit ainsi :



L’explication de ce modèle actantiel à six cases est très bien résumée par Anne Ubersfeld :

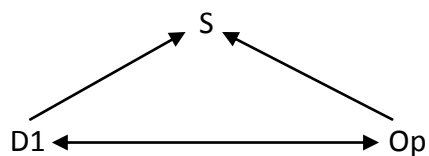
Si nous développons la phrase implicite dans le schéma, nous trouvons une force (ou un être D1) ; conduit par son action, le sujet S recherche un objet O, dans l’intérêt ou à l’intention d’un être D2 (concret ou abstrait) ; dans cette recherche, le sujet a des alliés A et des opposants Op<sup>434</sup>.

<sup>433</sup> Voir A. Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966 ; A. Greimas, *Du sens*, Paris, Le Seuil, 1970. Voir aussi sur le modèle greimassien, Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre, I*, Paris, Belin, 1996, p. 49-79 ; Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 2-5.

<sup>434</sup> Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 50-51.

À travers l'analyse textuelle, nous allons tenter de mettre en évidence les différents actants des drames eucharistiques, même si nous sommes conscient de la souplesse du schéma et, donc, du caractère non définitif du modèle que nous pourrions établir. Par ailleurs, toutes les cases du modèle greimassien ne sont pas forcément occupées, car il n'y a pas de structure qui soit figée. Or, l'analyse textuelle va justement nous permettre d'imaginer un modèle actantiel évolutif, c'est-à-dire un modèle actantiel qui va se complexifier et s'adapter au fur et à mesure que le drame eucharistique va évoluer. Les relations mêmes entre les différents actants pourraient dès lors être variables.

Le point de départ à toute notre réflexion sur le modèle actantiel des drames eucharistiques pourrait être la remarque d'Anne Ubersfeld à propos des *autos sacramentales* de Calderón. En effet, selon Anne Ubersfeld : « dans la légende de Faust comme dans les *Autos sacramentales* de Calderón, la lutte se fait entre le Destinateur divin et l'adversaire diabolique »<sup>435</sup>. À partir de là, Anne Ubersfeld propose d'établir un triangle fondamental qui met en relief cette lutte, et qui correspond à une refonte adaptée d'une partie du modèle greimassien :



Selon ce modèle simplifié, l'élément conflictuel serait constitué par le couple D1-Op. D1 serait la force ou l'être divin qui pousse le Sujet S à agir ; face à cette force, il y aurait une série d'obstacles dressés qui formerait l'actant Opposant Op et qui tenterait d'empêcher le Sujet d'atteindre son but. Si ce schéma simplifié peut paraître acceptable, il nous semble toutefois que le modèle actantiel des drames eucharistiques pré-caldéroniens est déjà beaucoup plus complexe que celui proposé par Anne Ubersfeld pour les *autos sacramentales* caldéroniens, qui constituent eux-mêmes l'aboutissement, porté à sa perfection, du drame eucharistique. Mais surtout, même si ce triangle ne représente qu'une partie du

---

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 56.

modèle actantiel possible pour les autos *sacramentales* caldéroniens, il nous semble que l'opposition entre D1 et Op, n'est pas la seule, ni même la principale dans tout drame eucharistique caldéronien ou pré-caldéronien.

C'est justement par une analyse textuelle rigoureuse qu'il nous paraît possible de dégager un modèle actantiel, non définitif, certes, mais qui rende compte de la structure générale des drames eucharistiques.

Pour mener à bien notre recherche, nous nous proposons d'examiner, dans un premier temps, les différentes relations qui unissent les personnages en fonction des « figures textuelles » décrites par Vinaver. À partir des conclusions tirées sur les relations établies entre les personnages, nous chercherons à établir un ou plusieurs modèles actantiels valables pour les drames eucharistiques du XVI<sup>e</sup> siècle, et nous verrons éventuellement comment ce modèle a pu évoluer au cours de ce siècle.

### **6.2.1 Ce que révèle la figure textuelle de « l'attaque » et ses corollaires**

Décrite par Michel Vinaver comme « le fait de porter un coup ou de chercher à ébranler l'autre dans sa position, à le faire bouger »<sup>436</sup>, « l'attaque » est la figure textuelle privilégiée dans les scènes de conflit qui mettent en scène un Sujet S avec un actant Opposant Op représenté par un ou plusieurs personnages. En repérant et en analysant les « attaques » textuelles dans les drames eucharistiques, nous pourrions mieux comprendre à quel moment de la représentation et entre quels types d'actants, les affrontements agressifs verbaux surviennent.

Mais la figure textuelle que Vinaver appelle « attaque » ne s'applique normalement qu'à une réplique ou une partie de réplique. Lorsque « l'attaque » s'étend sur plusieurs répliques, ce qui arrive souvent dans les scènes de conflit,

---

<sup>436</sup> Michel Vinaver (dir.), *op. cit.*, p. 901.

Michel Vinaver parle alors de « duel », c'est-à-dire, d'« un groupe de répliques à dominante *attaque-défense-riposte-esquive* »<sup>437</sup>.

Il nous faudra alors distinguer entre les « attaques » simples, qui peuvent survenir ponctuellement dans le dialogue de théâtre, et les véritables groupes de répliques formant un « duel », car il se pourrait alors que le type de relation qui unit le Sujet à l'Opposant ne soit pas le même selon l'intensité de « l'attaque », ou plus exactement, selon la densité d'attaques à l'intérieur d'un groupe de répliques. Tous les actants qui recourent à « l'attaque » et apparaissent comme des opposants au Sujet n'auraient pas exactement le même statut.

### Les différentes fonctions de « l'attaque » et du « duel » textuels

Dans les drames eucharistiques de la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, les personnages mis en scène sont essentiellement des personnages génériques très contrastés qui entretiennent une relation conflictuelle plus ou moins durable au cours de la représentation. Dans ces pièces, l'actant Sujet est presque toujours incarné par le Berger, car c'est l'actant principal poussé par une force extérieure, dont nous déterminerons la nature plus loin, qui subit nécessairement une transformation entre le début et la fin de la représentation. Le Berger est aussi le Sujet pour une deuxième raison encore : c'est lui, en effet, qui, conduit par son action, est à la recherche d'un Objet, son Saint Graal qui lui permettra d'être transfiguré à la fin de la représentation. Il n'est d'ailleurs pas très difficile de comprendre que dans tous les drames eucharistiques, le Saint Graal recherché par le Berger, consciemment ou inconsciemment, est justement le Saint Sacrement de l'Eucharistie, cela même qui permet au Berger —et plus généralement au Sujet— d'obtenir le salut et d'être transformé entre le début et la fin de la représentation. Mais dans cette quête, le Berger, Sujet, rencontre d'autres actants qui peuvent apparaître comme des opposants. Or, c'est

---

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 903. La figure textuelle de la « défense » est pour Vinaver « le fait de repousser l'attaque, de chercher à persévérer dans sa position et à la préserver » ; la « riposte » correspond au « fait de réagir à l'attaque par une contre-attaque » ; et l'« esquive » est « le fait d'éluder l'attaque, de chercher à y échapper, à se soustraire du coup ».

justement par l'étude de « l'attaque » et du « duel » textuels, qu'il est possible de déterminer la nature même de ces différents opposants.

Les attaques n'ont évidemment pas toutes la même fonction dans le dialogue de théâtre. Afin de montrer comment fonctionne l'attaque, et ce qu'elle vise particulièrement, nous choisissons d'étudier cette question en trois étapes successives : nous montrerons d'abord que l'attaque est une figure permettant au Sujet, lorsqu'il est incarné par le Berger, de décharger contre ses opposants son agressivité caractéristique ; ensuite nous verrons que l'attaque est une figure textuelle qui permet aussi d'établir une hiérarchie entre les différents personnages de la pièce ; enfin, nous analyserons la façon dont l'attaque peut se combiner avec ce que Vinaver appelle le « bouclage »<sup>438</sup> des répliques, et quels effets particuliers on obtient alors.

#### **a) L'« attaque » soulignant l'impertinence du Berger**

Puisque l'actant Sujet des drames eucharistiques de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle est souvent incarné par le Berger sot, il n'est pas étonnant que ce personnage impertinent par nature se montre agressif, ou juste insolent, envers les autres personnages de la pièce, en lançant notamment des attaques constantes à l'encontre de ceux qu'il considère comme ses adversaires.

Dans les pièces de Diego Sánchez de Badajoz, le Berger ne manque généralement pas d'égratigner la figure du Moine, l'une de ses cibles favorites, en lui réservant des attaques de premier choix.

Or, dans la *Farsa del Santísimo Sacramento* (avant 1554), le Moine qui instruit les deux Bergers, Juan et Pablo, n'apparaît pas vraiment comme un opposant. Seulement, vers la fin de la représentation, les deux compères, visiblement lassés par les sermons du Moine, commencent à s'attaquer au personnage en soulignant de cette manière leur impertinence caractéristique :

---

<sup>438</sup> Le « bouclage » est pour Vinaver une figure textuelle relationnelle qui « s'applique à la façon dont une réplique se relie à la précédente ». Voir sur cette notion : Michel Vinaver, *op. cit.*, p. 903.

JUAN            Mirá padre, fray cucarro,  
                      no curéis de pedricar,  
                      que oy no me haréis llorar  
                      anque vos tornéis de barro.

PABLO           ¡Doy al diablo el buharro!  
                      Andan las gentes baylando  
                      y él estanos pedricando  
                      a propósito, fray jarro. (v. 429-436)

Dans les deux répliques successives des Bergers, qui sont tous deux les avatars d'une même figure —celle du *Pastor bobo*—, les attaques textuelles prennent la forme d'invectives et de piques moqueuses à l'égard du Moine (« fray cucarro » / « fray jarro » / ¡doy al diablo el buharro!<sup>439</sup>). Par leur insolence, les deux Bergers se posent en adversaires naturels du Moine, et se servent de l'attaque pour prendre congé du personnage docte. Pour cette raison, les attaques sont lancées vers la fin de la pièce, après toute la partie catéchétique de la représentation, à un moment où l'auteur choisit d'attirer l'attention des spectateurs sur les réjouissances mêmes de la Fête-Dieu, peu avant de clore la pièce en apothéose. Les Bergers se livrent donc à une attaque rabaissante contre le Moine lorsque celui-ci a pu jouer tout son rôle positif catéchétique. De plus, en se montrant supérieur aux Bergers dans la partie catéchétique, le Moine déclenche l'irritation des deux Sots. L'attaque, qui est une figure convenue dans le langage du Berger s'adressant au Moine, a donc, dans cette pièce, une fonction double : elle permet, d'une part, de souligner le trait d'impertinence des deux Bergers, qui jouent ainsi un rôle attendu par le public ; puis elle sert, d'autre part, à mettre un terme à l'endoctrinement dispensé par le Moine, ce qui donne lieu à un passage final comique qui tranche avec les échanges sérieux qui précèdent.

Toutefois, les attaques dirigées contre le Moine ne sont que rarement totalement reléguées à la fin de la pièce. Dans d'autres drames eucharistiques, Diego Sánchez, se sert plutôt de l'attaque comme de l'élément qui déclenche instantanément le conflit entre le Berger et le Moine. Dans la *Farsa del Molinero* (avant 1554), les attaques initiales du Berger prennent la forme de questions déstabilisantes qui visent à clouer le bec du Moine :

---

<sup>439</sup> D. A. « Buharro » : « Especie de ave de rapiña ».

PASTOR	También pica lla raposa ¿Soys frayle sólo o abad?
FRAYLE	No entiendo tu necesidad.
PASTOR	Ora, cuerpo de los ciegos, ¿no ay frayles: cregos y legos?
FRAYLE	Bien dizes.
PASTOR	No es bovedad. (v. 107-112)

L'auteur joue dans ce passage à surprendre l'attente du public sur les personnages. Du Berger, on attend qu'il dise des sottises et se montre impertinent, et du Moine, qu'il s'impose intellectuellement au Berger. Or, ici c'est visiblement le Berger qui mène le dialogue et qui questionne et met en difficulté le Moine. Le Moine, lui, n'y comprend rien ; mais le Berger montre qu'il est très au courant des diverses catégories de moines<sup>440</sup>. Finalement, c'est le Moine qui reconnaît que le Berger a raison. Il y a donc une inversion des rôles attendus, qui place momentanément le Berger en personnage supérieur. Les questions déstabilisantes du Berger constituent ainsi des attaques atténuées qui confirment que le Berger impertinent aime se moquer du Moine et de son savoir.

Mais ces attaques qui visent le Moine dès le début de la pièce ont une fonction très particulière, car elles permettent de créer un désordre initial, qui repose ici sur une inversion des rôles des personnages, afin de mieux rétablir l'ordre dans la suite de la représentation. Dans la *Farsa del Molinero*, le Moine finit d'ailleurs par reprendre le dessus sur le plan de la communication et par entamer avec le Berger un dialogue au fort contenu dogmatique.

Le Moine n'est pas le seul personnage qui subit les attaques impertinentes du Berger. En effet, le Berger peut s'attaquer à d'autres personnages du savoir, mais se montre encore plus virulent avec des personnages qui apparaissent comme d'authentiques opposants.

---

<sup>440</sup> D. A., « *Lego* » : « En las Religiones de hombres se llama el Religioso que no tiene opción a las órdenes Sacras ». « *Abad* » : « Superior y primero entre los Monges ». Le frère lai est donc le moine dont la vocation est de rester laïque sans accéder aux ordre sacrés, tandis que l'abbé est le supérieur qui a reçu les ordres et peut dire la messe.



Dans *La Farsa del rey David* (avant 1554) de Diego Sánchez, les attaques du Berger sont souvent dirigées contre le géant Goliath, mais le comportement dialogique des personnages est très particulier, comme le révèle le passage suivant où David se présente face au géant avec pour seules armes sa fronde et son bâton de berger :

GIGANTE	¡O, triste pastor cuytado! ¿Vienes por burla o por yerro con tu honda y tu cayado? esos que te an embiado deven pensar que soy perro.
PASTOR	Perro vellaco y astroso bien craro está que soys vos, y aun lobo más que ravisoso. ¡Dios te haga vitorioso, o, David, siervo de Dios! (v. 311-320)

Alors que la réplique du géant Goliath est normalement adressée à David, il se produit une sorte de confusion dialogique, puisque le personnage qui répond n'est pas le berger David, mais le Berger sot qui semble s'adresser directement au géant en lui lançant une attaque verbale destinée à l'humilier. Cette attaque repose sur l'emploi d'un vocabulaire insultant qui augmente le potentiel d'expressivité visuelle : « perro vellaco y ravisoso » / « lobo más que ravisoso ». Si cette attaque permet de souligner l'agressivité caractéristique du Berger sot, elle met également en avant sa poltronnerie, car c'est parce que le personnage est hors d'atteinte, sans doute caché derrière David, qu'il prend la parole pour invectiver le géant.

L'auteur active l'agressivité du Berger parce que celui-ci s'en prend à un opposant qui représente le mal et qu'il est bien de rabaisser. Mais en même temps, comme le combat est forcément inégal, étant donné la nature de l'opposant, l'auteur choisit d'activer ce trait chez le Berger lorsqu'il est hors d'atteinte des représailles éventuelles, ou protégé par un autre personnage. Vu la situation dialogique particulière, nous dirons qu'il s'agit d'une attaque totalement supra-dialogique, parce que même si la réplique du Berger sot s'insère très bien dans le dialogue, elle n'est pas directement la réponse de David

à Goliath, mais fonctionne plutôt comme un commentaire d'un personnage extérieur à l'échange verbal des personnages bibliques qui s'imisce ponctuellement dans le dialogue, et donc dans l'histoire biblique relatée au cours de la représentation. Il s'agit donc d'une attaque « sans risque » qui est propre du Berger couard et qui prend, de surcroît, une résonance comique.

Ce genre d'attaques qui vise les opposants au Bien peut également survenir si le personnage attaqué n'est pas présent sur scène. Dans la *Farsa del sacramento de la fuente de San Juan* (avant 1570) du CAV, le Sot, un Sacristain, lance une attaque très isolée dans le texte dramatique après que l'Église a rappelé le souvenir, dans son discours, de la figure détestable du traître Judas :

BOBO            ¡Hi de puta, ganapan,  
                     Judas vellaco, traidor!  
                     Que, aunque yo soi sacristan,  
                     al vellaco vendedor  
                     yo's le mando mal afan. (v. 553-557)

L'attaque virulente du Sacristain se produit justement parce que le personnage sot bénéficie de l'adhésion du public et des autres personnages sur ce point, mais aussi et surtout parce l'attaque ne peut en aucun cas déboucher sur une riposte ni sur une défense, vu que le personnage de Judas n'est évoqué qu'en paroles dans les répliques des autres personnages. Pour cette raison, la réplique du Sacristain est insérée entre un commentaire sérieux de l'Église et une question dogmatique du Bachelier qui interroge l'Église. Comme dans la pièce de Diego Sánchez, le Sacristain est à l'abri, ce pourquoi l'attaque textuelle est totalement isolée, et fonctionne en commentaire supra-dialogique qui se superpose au discours sérieux des autres personnages. Mais comme dans le cas précédent, la fonction principale de cette attaque est bien sûr d'identifier un opposant redoutable et méprisable, qui, même s'il ne figure pas dans la liste de *dramatis personae*, est une représentation du mal couramment évoquée dans les drames eucharistiques, ce qui légitime l'extrême agressivité du Berger.

Dans les pièces de la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, l'utilisation du Berger comme Sujet principal, au sens actantiel, devient de plus en plus rare. Cette

figure n'est généralement plus convoquée qu'à travers d'autres figures allégoriques qui ne font pas nécessairement partie de l'actant Sujet de la pièce.

Toutefois, dans l'*Acto del Santísimo Sacramento*, une pièce tardive représentée à Andújar en 1575, la Simplicité qui rappelle la figure du Berger sot fait bien partie de l'actant Sujet de la pièce, et ses attaques ainsi que son comportement dialogique montrent que le personnage n'a rien perdu de sa rusticité et de son impertinence légendaires.

Lorsque le Mensonge s'apprête à partir après avoir annoncé à la Simplicité le duel qui va opposer ce personnage à Satan, la Simplicité lance une attaque rustique qui rappelle le goût du personnage pour le scatologique :

SIMPLICIDAD            ¡Nunca os dexe Dios bolver,  
so que os hincháis de almorranas  
tan gordas que os den plazer! (v. 286-288)

Cette attaque verbale où l'allusion scatologique dégradante envers le Mensonge occupe presque toute la réplique ne débouche finalement sur aucune réponse du personnage insulté en train de quitter la scène. C'est justement parce que l'auteur choisit de rendre hommage à la figure du Berger sot qu'il place dans la bouche de la Simplicité cette allusion vulgaire et impertinente au moment même où le personnage est à l'abri d'une riposte, puisque le Mensonge a déjà annoncé son départ dans la réplique qui précède l'attaque. À travers l'attaque, l'hommage à la figure du Sot est double, car l'auteur prend soin d'utiliser le registre scatologique dans la réplique d'un personnage qui aime particulièrement manifester son impertinence lorsqu'il se trouve hors d'atteinte<sup>441</sup>.

Dans cette pièce, cependant, la Simplicité est appelée à se mesurer à Satan dans un authentique duel à l'épée, ce qui est une manière d'intégrer une variante du module *riña*. Or, si la figure de l'attaque permet souvent au dramaturge d'activer le trait d'agressivité du Berger, elle peut servir aussi à

---

<sup>441</sup> Ce trait du Berger couard persistera bien plus tard, jusque dans les *Mocedades del Cid* de Guillén de Castro.

souligner très fortement la position hiérarchique occupée par les personnages, notamment dans les scènes de dispute. Aussi allons-nous montrer désormais que l'attaque et les duels textuels peuvent se révéler de vrais marqueurs de hiérarchie.

#### **b) L'« attaque » et le « duel » : des marqueurs de hiérarchie**

En portant un coup à l'adversaire ou en cherchant à l'ébranler dans sa position, les personnages, ou le groupe de personnages, qui recourent à l'attaque, tentent d'afficher leur supériorité dramatique sur les autres personnages de la pièce. L'attaque serait alors une sorte de marqueur de hiérarchie qui permettrait d'identifier les personnages qui ont de l'ascendant dans la pièce, ceux qui mènent le dialogue et s'apparentent le plus aux vainqueurs du conflit dramaturgique. Néanmoins, puisque l'attaque peut être répartie entre plusieurs personnages au cours de la représentation, le premier attaquant ne se trouve jamais à l'abri d'un renversement de situation. Pour cette raison, l'attaque permet d'identifier le personnage qui possède l'ascendant sur les autres à un moment précis de la représentation, ce qui ne signifie pas qu'il sera nécessairement le vainqueur absolu du conflit dramaturgique qui se joue en toile de fond dans les drames eucharistiques.

Pour illustrer ce que nous avançons, nous allons voir, à travers plusieurs exemples, comment l'attaque permet de marquer la hiérarchie des personnages dans une pièce, et comment cette hiérarchie peut être elle-même renversée par de nouveaux attaquants.

Dans la *Farsa del Herrero* (avant 1554) de Diego Sánchez, le Berger pleutre est le premier personnage à faire les frais des attaques d'un rival. En effet, la situation conflictuelle qui se crée entre le Berger et le Forgeron prend la forme d'un « duel » où le Berger sot semble rapidement quelque peu dépassé :

PASTOR	En fin, doyte a Satanás, pues que tienes su color.
HERRERO	¡Esperá, çafio pastor!

	Veamos si burlarás.
PASTOR	¡Ay, ay, pesia Santiás!
HERRERO	Andá, andá, pastor matiego.
PASTOR	¡Ay, ay, que me lleva al huego! Iusticia. (v. 145-152)

Dans cet épisode, le conflit est provoqué par l'attaque initiale du Berger qui prend le Forgeron pour le Diable (« doyte a Satanás / pues que tienes su color »). Mais aussitôt, l'attaque engendre une riposte double du Forgeron : sur un plan verbal d'abord (« çafio pastor »), et sur un plan physique ensuite, puisque les cris du Berger indiquent qu'il est malmené par le Forgeron vexé d'avoir été pris pour le Diable. À partir de ce moment, le Forgeron continue d'intervenir sur le mode de la riposte comme le met en relief son discours chargé d'impératifs et d'invectives (« esperá », « veamos », « andá, andá » / « çafio pastor », « pastor matiego »). Face à lui, le Berger semble écrasé par le Forgeron ; son discours n'est plus formé que par des exclamations de craintes en forme de défenses (¡Ay, ay, pesia a Santiás! » / « ¡Ay, ay, que me lleva al huego! »). Même si le Berger a été le premier à ouvrir les hostilités par une attaque à l'endroit du Forgeron, les ripostes de ce dernier sont plus nombreuses. Or, les ripostes, sont des contre-attaques qui marquent la supériorité hiérarchique du Forgeron, une supériorité sociale d'abord, car le métier de forgeron est mieux considéré que celui de Berger, mais une supériorité dramaturgique ensuite, car le Forgeron mène le dialogue et apparaît très vite comme plus avisé que le Berger sot.

Dans cette pièce de Diego Sánchez où les trois personnages sont un Berger, un Forgeron et un Pèlerin, l'intérêt du dramaturge, en présentant le Forgeron comme supérieur au Berger, est d'indiquer le personnage qui fait office d'instructeur. En l'absence de véritables personnages du savoir, comme le Moine, une figure biblique ou un Saint, il fallait donner l'autorité au Forgeron, dont le métier permet d'attirer l'attention des spectateurs sur le Christ. Le duel textuel entre les personnages n'a donc pas pour but de faire du Forgeron un personnage de l'actant Opposant qui entraverait le Sujet dans sa quête. Bien au contraire, il s'agit plutôt de placer le Forgeron dans une position hiérarchique supérieure à celle occupée par le Berger pour signifier qu'il est le personnage du

savoir. Du reste, la fin de la représentation montre clairement que le Forgeron et le Berger ne s'opposent pas durablement puisqu'ils finissent par s'allier pour jouer un mauvais tour au Pèlerin, un troisième personnage n'intervenant que dans la partie finale de la pièce.

Lorsque l'attaque ne sert pas à indiquer que le personnage qui prend le dessus est celui du savoir, le conflit va constituer entre les personnages un authentique duel dramaturgique entre le Sujet et un personnage appartenant à l'actant Opposant.

Dans la *Farsa de Moysén* (avant 1554) de Diego Sánchez, il est possible de percevoir, sur un plan symbolique, ce conflit dramaturgique profond dans un passage de *riña* entre le Berger et le Noir. Vers la fin de la *riña*, le Berger se prend l'initiative d'une nouvelle attaque contre le Noir, ce qui va déclencher un duel textuel entre les deux personnages bas :

PASTOR	¡Callá, negro majadero!
NEGRO	¡Cayá bos ra, y re puta!
PASTOR	¡Pues tomá de aquesta fruta!
NEGRO	¡Ay, ay, ay, puto besero! ¡Apera, pator gaýno!, ara ber quién pore más. ¡Y re puta, goro etás!
PASTOR	¡Suéltame, negro mohíno!
NEGRO	¡Sura San, que bas camino! Aquí bos daré repingo,
PASTOR	¡Suéltame, negro mandigo!
PABLO	Suelta, hermano, y darte a vino. (v. 245-256)

Si au début du duel textuel le Berger semble avoir l'ascendant sur le Noir, qui adopte un discours en forme de ripostes et de défenses (« ¡Cayá vos ra, y re puta! » / « ay, ay, ay, puto besero! »), cette supériorité n'est que momentanée, et très vite, il y a une inversion des rôles au bénéfice du Noir qui devient le principal attaquant (« ¡Apera, pator gaýno! » / ¡Y re puta, goro etás! »). Sans l'intervention de la figure vénérable de Saint Paul venu prêter main forte au Berger, c'est le Noir qui finirait par vaincre le malheureux Berger, dont les répliques ne constituent plus que des défenses bien inefficaces face à

l'agressivité de son opposant (« ¡Suéltame, negro mohíno! » / « ¡Suéltame, negro mandigo! »).

Outre l'aspect comique de cette scène de *riña*, il est possible de tirer une interprétation plus symbolique de ce conflit entre les deux personnages bas. En effet, le Noir qui représente l'étranger, et donc l'infidèle, surgit dans la *Farsa* comme un opposant au Berger, c'est-à-dire comme un obstacle qui retarde l'endoctrinement du Berger sot, puisque Saint Paul est interrompu dans ces explications théologiques au moment même où le Noir entre soudainement en scène. Le conflit comique entre le Berger et le Noir illustre, en quelque sorte, un conflit plus grand, structurel, qui dépasse les deux personnages. Pour cette raison, le dramaturge ne laisse pas le Noir, un opposant très négatif, gagner le combat, et fait intervenir Saint Paul dans un rôle de personnage modérateur. Si le Noir apparaît comme supérieur au Berger, Saint Paul qui fait revenir le calme sait s'imposer au Noir. Saint Paul est donc, pour le Berger, un personnage qui fait partie de l'actant Adjuvant. Quant au Noir, qui finit par se convertir au christianisme à la fin de la pièce, il est d'abord un opposant qui change ensuite de statut en devenant un allié. L'ordre est ainsi rétabli et le combat qui se joue entre le Bien et le Mal prend fin avec le triomphe du Bien (la conversion du Noir) et la glorification de l'Eucharistie<sup>442</sup>.

Mais l'étude de l'attaque et les possibles inversions des rôles des personnages ne s'interprètent pas nécessairement au niveau du conflit entre le Bien et le Mal qui structure les drames eucharistiques.

Dans la *Farsa del sacramento de la fuente de San Juan* (avant 1570) du CAV, il y a une intéressante souplesse de l'organisation hiérarchique de ce texte qui permet un renouvellement des équilibres et des effets obtenus. Dans une première partie de l'œuvre, le personnage le plus savant est un Bachelier qui se trouve face à plusieurs personnages populaires placés en-dessous de lui dans

---

<sup>442</sup> Dans la *Farsa de la Yglesia* de Diego Sánchez, il se passe quelque chose d'identique avec le Maure venu se disputer avec le Berger. Le Maure qui est l'infidèle par excellence est d'abord perçu comme un opposant au Berger puisqu'il entre en scène pour délivrer des mains de ce dernier la Synagogue. Mais celui qui apparaît d'abord comme un obstacle est ensuite poussé à se placer du côté du Berger, ce qui se concrétise par son baptême. De cette manière, le Maure devient un allié et change de statut, abandonnant son rôle d'opposant.

l'échelle sociale : un Sot, un Laboureur et une Servante. Mais lorsque prend fin l'intermède comique de la pièce et que le Sot, Alverto, accompagne le Bachelier pour interroger le personnage de Saint Jean, la hiérarchie des personnages est modifiée, le Bachelier n'étant plus le personnage le plus savant. De ce fait, le discours du Sot devient soudainement plus virulent à l'égard du Bachelier, comme le montrent plusieurs attaques, parfois indirectes, qu'il lui destine :

BOBO	¡Prega a Dios que primision venga por ti y tu saber! Mas sabes que el Bachiller.
BACHILLER	¿No callaras, neçiarron?
BOBO	Mas sabe que vos moler. (v. 332-336)
-----	
BOBO	¡A! noramala, señor, que ruin guistes vos a ser, y escogistes lo peor, bien craro lo podeis ver.
BACHILLER	Oyete, nesçio, ten tiento. (v. 373-377)

En malmenant verbalement le Bachelier qui se contente de ripostes laconiques, Alverto devient le personnage qui révèle la nouvelle hiérarchie. En effet, pour le public, il n'y a pas de réelle compétition entre le savoir du Bachelier et celui de Saint Jean. Les intrusions moqueuses du Sot, destinées uniquement au Bachelier, mettent en relief la supériorité incontestable de Saint Jean, alors que le Bachelier n'apparaît plus que dans une position intermédiaire, à la portée des railleries du Sot. Le dramaturge, sachant que le savoir de Saint Jean ne peut être remis en question évite de faire que le Sot, Alverto, ne s'attaque à son discours ; à l'inverse, il réserve les piques d'Alverto pour le personnage qui apparaît comme le plus fragile à ce moment de la pièce. Finalement, le rôle du Bachelier se résume à celui d'un personnage interrogateur qui permet à Saint Jean d'exposer le contenu dogmatique de la *Farsa*. Mais ce Bachelier a également la fonction d'un marqueur de hiérarchie, car si l'on parle beaucoup de ses diplômes au début de la pièce, pour le situer « haut » par rapport au peuple, la position de Saint Jean est ressentie comme beaucoup plus élevée encore, une fois le Bachelier devenu la cible des attaques du Berger.



Lorsque la densité d'attaques est comparable d'une réplique à l'autre, elle peut révéler qu'il n'y a alors pas vraiment de hiérarchie franche, sur le plan de la communication, entre les deux personnages qui s'opposent. On observe cette situation particulière dans *l'Auto de Caïn y Abel* (vers 1575) de Jaime Ferruz, lorsque la Culpabilité entre en scène et poursuit Caïn :

CULPA        ¡Mal aya el diablo con vos! (v. 236-241)  
 [...]
   
 CAYN        ¿Y quién heres tú, bestial?  
 Rresponde, bruto animal.

Dans ce premier tronçon, l'échange verbal se fait sur le mode de l'attaque et de la riposte essentiellement, avec l'utilisation d'un discours acerbe et des injures des deux côtés. Dès son apparition, la Culpabilité joue le rôle d'un personnage conflictuel qui vient accabler et importuner Caïn en adoptant un ton provocant. De plus, la Culpabilité revêt dans la pièce de Ferruz la figure du Berger, un personnage grossier que Caïn méprise socialement. Or, le personnage rustique entraîne presque toujours avec lui le noyau dramatique de la *riña*, propice à la figure du duel :

CAYN        Déjate de aqueso agora,  
 y ayúdame a enterrar.  
 CULPA        Ansina os podéis secar.  
 Enterraldo vos, mal ora,  
 pues lo supistes matar.  
 CAYN        Ten aquí.  
 CULPA                           Pardiez, no quiero.  
 CAYN        ¡O y de puta grosero!  
 CULPA        ¡O hi de puta traidor! (v. 261-268)

Dans ce deuxième tronçon, le dialogue verbal s'accélère et devient de plus en plus serré, la stichomythie faisant alterner des répliques de plus en plus brèves, signe que la tension atteint son paroxysme. Cette situation tendue engendre une violence verbale qui atteint son apogée lorsque les deux personnages s'insultent sur un mode identique, en mettant en valeur dans leurs répliques une caractéristique négative propre au personnage rival : l'aspect rustique de la Culpabilité, d'un côté, et la trahison de Caïn, de l'autre côté (« ¡O y de puta

grosero! » / « ¡O, hi de puta traidor ! »). Cet ultime groupe « attaque/riposte » montre que les deux personnages sont placés très exactement, à ce moment-là, sur le même plan, mais pour des raisons différentes, aucun des deux attaquants ne semblant prendre l'avantage sur l'autre dans ce mini-conflit où le duel textuel est constant. Même si la Coulepe est par nature socialement inférieure à Caïn, aucun des deux personnages ne l'emporte sur le plan de la communication. Pour le dramaturge, tout l'intérêt de placer la Coulepe et Caïn dans un rapport hostile et hiérarchique identique sur le plan de la communication est de montrer que les deux personnages très négatifs sont désormais indissociables. Le « *mea culpa* » de Caïn est dès lors permanent, et même si la Coulepe pourrait sembler l'emporter sur Caïn, qui est écrasé par ce personnage, ces deux ennemis sont condamnés à un conflit éternel, Caïn devant supporter à jamais le poids de la Coulepe.

Mais ce qui renforce, dans ce passage, le caractère particulier de ces attaques similaires ne permettant pas à l'un des deux personnages de prendre franchement le dessus, c'est aussi la façon très serrée dont sont agencées les répliques, et donc les attaques, entre elles, ce qui nous mène à la question importante du « bouclage » des répliques et de son intérêt dans les passages où figurent déjà des attaques et/ou duels textuels.

### **c) « L'attaque » textuelle renforcée par le « bouclage » des répliques**

Pour Michel Vinaver, il s'agit d'étudier, à travers la notion de « bouclage », la relation que peut entretenir une réplique avec le matériau textuel qui précède. Il peut y avoir « bouclage parfait lorsque les contenus sémantiques de la réplique renvoient à tous ceux de la précédente »<sup>443</sup>. Si les deux répliques s'ajustent étroitement tant sur le plan du contenu que d'un point de vue formel, l'on parlera alors d'un « bouclage serré ». Mais ce type d'ajustements peut être plus ou moins lâche, plus ou moins imparfait, voir inexistant dans les cas de « non-bouclage ».

---

<sup>443</sup> Michel Vinaver (dir.), *op. cit.*, p. 903.

Pour voir comment une figure d'attaque peut être renforcée et quels effets particuliers sont alors recherchés par le dramaturge, il peut être rentable d'examiner comment un groupe de répliques comportant une attaque textuelle est construit, et s'il y a « bouclage », ou pas, entre deux répliques subséquentes, où l'une contient une figure d'attaque.

Dans la *Representación de San Mateo* (1548) d'Horozco, la concomitance de ces deux figures textuelles, celles de l'attaque et du « bouclage » des répliques, survient essentiellement entre les répliques du Vieil homme et de son fils, Antón, une figure du Sot ; les effets recherchés sont alors multiples :

VIEJO	Anda, necio, mira acá. ¿Qué, çollipas?
ANTÓN	Tengo temor que las tripas, se me sequen de vazías, (v. 358-361) [...]
VIEJO	No faltarán boverías que dezir.
ANTÓN	Dezid, ¿me puede salir el alma por el çancajo? (v. 365-368)

Affichant son mépris pour son fils qui l'exaspère, le Vieil homme place dans son discours un « necio » dépréciatif qui constitue une attaque verbale incontestable. La réaction d'Antón ne consiste cependant pas à se défendre face à l'attaque verbale de son Père. Au contraire, en donnant très exactement la raison de ses sanglots, il boucle doublement la réplique précédente de son père. Premièrement, il confirme ses pleurs puisqu'il explique à son père ce qui lui fait peur, et deuxièmement, par l'absurdité de sa réponse, il confirme la niaiserie qui le caractérise et que vient de lui reprocher son père. Ce double bouclage des répliques permet de souligner d'autant mieux la relation tendue qui s'établit entre les deux personnages ainsi que la niaiserie qui caractérise Antón.

Dans le deuxième groupe de répliques, qui suit de près le premier, le schéma suivi par le dramaturge est de nouveau similaire. Le ton réprobateur du père constitue l'attaque que lance ce dernier à son fils ; mais à nouveau Antón confirme sa simplicité en posant une question absurde. Il se produit même une

sorte d'« effet-miroir » entre les deux répliques, ce qui met en évidence le bouclage qui s'opère. Le verbe « desir » placé en fin de la première réplique et en début de la seconde permet de lier étroitement les deux interventions des personnages au point de les fondre réellement, ce qui donne une grande cohérence à leurs discours. Quant aux « boverías » auxquelles fait allusion le père, elles prennent la forme d'une question absurde dans la réplique d'Antón. Ce bouclage serré entre les deux répliques permet également de faire apparaître les deux personnages comme un couple indissociable où le comique est produit, ici, par le concours des deux personnages. Le père est celui qui attire l'attention du public sur les agissements niais de son fils, et quant à ce dernier, plutôt que de détromper son père, il se révèle chaque fois plus sot.

Dans cette pièce, tout l'intérêt de la réplique qui boucle de façon serrée celle qui contient la figure d'attaque est de créer un « circuit fermé » entre les interventions de deux personnages complémentaires. Il se produit ainsi, par le bouclage des répliques, une amplification de la théâtralité, palpable au niveau de la tension dramatique et du comique.

Mais le bouclage des répliques qui se combine à la figure de l'attaque peut aussi correspondre à une volonté de rendre plus puissantes et spectaculaires les attaques textuelles, de manière à souligner la forte opposition qu'il peut y avoir entre certains personnages.

Dans la *Farsa llamada custodia del Hombre* (1547) de Bartolomé Palau, le bouclage des répliques est très efficace dans une scène où deux personnages qui s'opposent, le Berger et la Luxure, se lancent dans des attaques verbales. Les bouclages successifs que l'on observe permettent alors d'insister sur la relation très conflictuelle, basé sur l'insulte, qu'entretiennent les deux opposants. Nous choisissons de citer exceptionnellement un passage assez long afin de montrer comment dans un duel textuel, les « bouclages » successifs intensifient les attaques répétées :

PASTOR	Para vos, puerca cachonda, que salis con tanta gala. Ay! Terezilla Pascuala,
--------	--

que puxança!

LUXURIA      No tendreys buena criança,  
villano, suzio, grossero?  
No mirays el majadero  
asnejon como se lança!

PASTOR      Perdone su señorança  
mi peccado,  
pues soy harto bien criado  
a segun lo que merece.

LUXURIA      Dios me vala, que os parece?  
Anda alla, macho albardado.

PASTOR      Jesus! que la an rebentado  
a su merce.

LUXURIA      Anda alla, que te dare,  
bruto, necio; anda, vete.

PASTOR      Porque no's quite el bonete  
tomays tanto enojo, a fe?  
Pues no's me lo quitare,  
pestilencia.  
Tengo de hazer reverencia  
a tan suzia y ruyn cosa?

LUXURIA      Dime bestia maliciosa,  
no merezco yo obediencia?

PASTOR      Por vuestra perlipotencia,  
o por que?

LUXURIA      Por lo que yo te dire.  
Por ser polida y graciosa, (v. 2262-2291)

Dans ce long extrait, il y a d'abord « bouclage » dans la mesure où les deux personnages recourent tour à tour à des insultes du même genre. Si le Berger animalise la Luxure avec une expression du type : « puerca cachonda » (v. 2262), la Luxure, à son tour, utilise le même genre d'allusions dégradantes : « asnejon » (v. 2269), « macho albardado » (v. 2275). L'auteur met en relief la condition de rustre de la Luxure, en préférant placer dans le discours du Berger son nom de paysanne, « Terezilla Pascuala », plutôt que son nom allégorique, et fait exactement la même chose avec la Luxure qui profère des insultes soulignant l'origine rustique du Berger : « villano, suzio, grossero » (v. 2267). Les termes peuvent même se croiser d'une réplique à l'autre : « suzio » (v. 2267), « suzia » (v. 2285). Si la Luxure attaque son opposant sur sa mauvaise éducation : « No tendreys buena criança » (v. 2266), le Berger dément aussitôt : « pues soy harto bien criado » (v. 2272), en ajoutant en forme de riposte : « a segun lo que merece » (v. 2273). De la même manière, le bouclage serré s'observe dans la fin

de notre extrait par la répétition d'une réplique à l'autre des structures exprimant la cause : « por vuestra... / o por que? » / « por lo que yo... / por ser... » (v. 2288-2291). Dans les attaques textuelles de ce genre, le bouclage des répliques donne d'abord du dynamisme, car il s'agit de bouclages multiples, sur le fond et sur la forme, dans des répliques plutôt brèves. L'enchaînement est donc rapide et la tension dramatique s'accroît. De plus, la profusion d'insultes, qui se multiplient et se croisent, permet une sorte de surenchère au niveau de l'attaque et de la riposte, ce qui accélère d'autant plus l'action dramatique et intensifie considérablement la situation conflictuelle. Ainsi, le bouclage durable de réplique en réplique permet très nettement d'insister sur l'opposition et les inimitiés qui caractérisent les personnages antagoniques de la pièce.

S'il est utile de renforcer l'attaque par un bouclage durable pour souligner l'opposition existante entre certains personnages, ces bouclages successifs combinés à la figure de l'attaque peuvent servir également à donner une grande cohérence au texte dramatique grâce à des échos structurels dans la pièce.

Dans une pièce tardive, *l'Auto sacramental y Comedia décima* du *Códice* de 1590, l'on observe la combinaison de ces deux figures dans un authentique duel textuel survenant entre le Monde, d'un côté, et la Foi et la Justice, de l'autre côté :

FEE	¿De quién bienes murmurando, sin Dios, sin ley, sin verdad?
MUNDO	De vuestra ynhumanidad, biendo que os estáis olgando de berme en nezesidad.
FEE	Digo que ynhumana e sido y quantos ay lo dirán, pues tanto yo he sufrido que tú, cruel, fermentido, vendieses aquí ese pan.
MUNDO	Justiçia, dura venganza te pido desta crüel.
JUSTIÇIA	Pon el pan en la balanza, que muy poca confianza te asigura, Mundo el fiel. Ben acá, Mundo traydor. ¿No te abergüenzas ganar de vender aqueste pan

malo, falso y sin valor,  
lleno de pena y afán? (v. 941-960)

Dans ce relativement long passage, la réciprocité des attaques textuelles que se lancent le Monde et la Foi, avec la Justice comme arbitre, est accentuée par un « bouclage » serré des répliques, comme le mettent à nouveau en relief les effets d'échos provoqués par le lexique identique réemployé d'une réplique à l'autre : « ynhumanidad » / « ynhumana » ; « cruel / crüel » ; « pan / pan » ; « vendieses aquí ese pan » / « de vender aqueste pan ». Même l'expression de la Justice « Ben acá, Mundo traydor » parodie le reproche, permanent dans la pièce, de la Foi au Monde. Les effets d'échos engendrent ainsi une concaténation des répliques, ce qui donne plus de puissance aux attaques que se lancent mutuellement les personnages, d'autant plus lorsque les mots et expressions réitérés sont des termes péjoratifs qui fondent les attaques elles-mêmes (« ynhumanidad », « cruel » ou « Mundo traydor »).

Les différents bouclages qui s'enchaînent de réplique en réplique ont donc, dans cette pièce, la particularité de souligner les attaques, notamment celles lancées par la Foi et la Justice au Monde. Puisque la scène qui se déroule est celle d'un tribunal où comparait le Monde, le bouclage permet également de donner plus de poids aux attaques lancées contre l'accusé. Le fait même que la réplique de la Justice serve à boucler étroitement les répliques précédentes est un indice de l'issue réservée au Monde, un indice, en somme, de la condamnation qui attend ce personnage du mal.

Si nous avons vu jusqu'à maintenant l'intérêt du bouclage serré entre deux répliques dont l'une contient une figure d'attaque, il est tout aussi intéressant de s'interroger sur la valeur d'un bouclage plus lâche dans une réplique subséquente à une attaque.

Dans la *Farsa del sacramento de la fuente de San Juan* (avant 1570) du CAV, les attaques permanentes que lance le Laboureur à son fils sot sont représentatives, car elles débouchent presque systématiquement sur un propos du Sot en décalage avec l'attaque lancée par le père :

VIEJO	Acaba, dilo grosero.
BOBO	Aca es cosa de Ursulilla.
VIEJO	¿Que hizo?
BOBO	No hizo nada.
VIEJO	Dejemos aquesos quentos ; dilo, bestia enalvardada.
BOBO	Cosa es de diez mandamientos, y ansi, padre, una dedada. (v. 194-200) [...]
VIEJO	Acaba, di lo que es. ¡No mireis que desvario!
ÚRSULA	¡Para esta vos pagueis de un vellaco ganapan! (v. 203-206)

Les relations houleuses qu'entretiennent les personnages de ce passage sont perceptibles à un niveau textuel. Le recours à la figure de l'attaque est un moyen efficace de structurer le discours des personnages. La traditionnelle dispute entre les deux personnages rustiques, Alverto et Úrsula, repose bien sûr sur une série d'attaques et de défenses qui forment un mini-duel textuel. Mais, ici, le père d'Alverto, le Laboureur, est le premier à ouvrir les hostilités contre son fils en lui lançant plusieurs attaques qui mettent en relief la niaiserie et l'aspect rustique d'Alverto : «Acaba, dilo grosero» (v. 194) ; « dilo, bestia enalvardada » (v. 198) ; « Acaba, dilo que es. / ¡No mirais que desvario! » (v. 203-204). Toutes ces attaques textuelles successives ne font pourtant pas réagir Alverto. Au contraire, le Sot donne des réponses évasives qui apparaissent presque toujours en décalage avec les répliques du Père. Le bouclage est soit lâche (« VIE. : Acaba, dilo grosero. / Bo. : Aca es osa de Ursulilla. ), le Sot n'arrivant pas à expliquer exactement ce qui se passe, soit inexistant (« Vie. : dilo, bestia enalvardada. / Bo. : Cosa es de diez mandamientos [...] ), le Sot enchaînant sur une idée totalement déconnectée du matériau textuel précédent. Les attaques du Père ont donc la faculté d'isoler de plus en plus Alverto, de manière à souligner davantage son caractère sot. Par ailleurs, l'incapacité d'Alverto à riposter montre que c'est le personnage du Laboureur qui possède de l'ascendant sur son fils. Quant à ce dernier, il poursuit ses propos tout en restant totalement imperméable aux attaques textuelles, ce qui permet de mettre en évidence l'incongruité de son discours, puisqu'il ne parvient pas à raconter à son père ce



qu'il s'est effectivement passé. L'absence de réponse aux attaques textuelles du Laboureur produit une multiplication de répliques presque identiques (les attaques du père), qui intensifient à leur tour l'action dramatique, car les répliques brèves s'enchaînent et les spectateurs perçoivent la tension qui s'établit. Mais le bouclage lâche, voire le non-bouclage que l'on perçoit au niveau des répliques du Sot, permet surtout de souligner que ce personnage est totalement insensible aux paroles des autres personnages. Le Sot n'est pas seulement insensible aux raisonnements, il est tout simplement insensible aux mots, et donc aux attaques textuelles qui n'ont souvent aucun effet sur lui.

Bien qu'insensible aux mots, le Sot, et par extension le personnage bas, est un personnage belliqueux qui apparaît très souvent dans les passages qui privilégient la figure de l'attaque. Après avoir vu les fonctions principales de cette figure et par quels mécanismes elle peut être renforcée, nous allons nous intéresser désormais à la place qu'elle occupe dans la pièce et à ce qu'elle peut alors produire sur le plan de la théâtralité.

#### Les moments privilégiés pour l'« attaque » et le « duel » textuels

Les figures textuelles de l'attaque et du duel jouent un rôle important pour illustrer les types de relations qu'entretiennent les personnages, mais au-delà des fonctions mêmes que peuvent remplir ces figures, il convient d'examiner à présent à quel moment de la fable elles surviennent, et pourquoi, à un moment précis de la représentation, le dramaturge choisit de construire des répliques qui utilisent ce type de figures belliqueuses.

Il est préférable, toutefois, de séparer l'étude de cette question en deux parties. Aussi verrons-nous d'abord que les figures textuelles sont privilégiées dans les scènes de *riña*, au moment même où la tension dramatique est la plus intense ; ensuite, nous montrerons que ces figures belliqueuses peuvent apparaître également à différents endroits de la représentation, mais essentiellement dans le but de mettre en échec un opposant et d'annoncer ainsi, plus ou moins tôt, la victoire des forces du Bien sur celles du Mal.

### a) L'« attaque » et le « duel » : les figures privilégiées des scènes de *riña*

Que la figure de l'attaque soit privilégiée dans les scènes de *riña*, personne ne le contestera, mais encore nous faut-il montrer comment cette figure se manifeste dans ces passages conflictuels et quels effets le recours à cette figure produit.

Tout d'abord, il convient de préciser que l'attaque n'est jamais isolée dans une scène de *riña*, car pour pouvoir considérer qu'un passage de la pièce constitue une authentique *riña*, il est indispensable que les répliques de nature belliqueuse se multiplient et s'enchaînent au point de former un véritable duel textuel. Le duel textuel, tel que le conçoit Michel Vinaver (sur la base de l'attaque, de la riposte, de la défense et de l'esquive), serait donc inhérent à toute scène de *riña*.

Dans la *Farsa del Colmenero* (avant 1554) de Diego Sánchez de Badajoz, la première *riña* qui survient entre le Moine et le Berger débute juste après l'*Introito* où le Berger-présentateur n'en finit pas de déverser des propos misogynes, ce qui provoque l'irruption sur scène du Moine libidineux, prêt à s'enflammer pour défendre les demoiselles attaquées par le Berger :

FRAYLE	¿Quién terná ya sufrimiento de oír lengua tan praguienta?
PASTOR	¡Dios!, que entráis de sobrevienta sin hazer acatamiento.
FRAYLE	Que te vazias, perdimiento, con tantas chocarrerías.
PASTOR	¿Qué? ¿An no dezís buenos días? ¡Do al diablo el perdimiento! Sin hazer medida entráis; ¿no podéis dezir sin pena o que estemos norabuena o "En ora mala vengáis"?
FRAYLE	Necio, mucho os demandáis; esperá, dun majadero.
PASTOR	Tente, tente, fray mortero. (v. 185-199)

Dans cette *riña* initiale, le Moine recourt d'emblée à l'attaque, soulignant ainsi son exaspération à cause des propos misogynes du Berger. Cette attaque liminaire qui se produit au moment même où le Moine entre en scène de façon soudaine est une manière pour le dramaturge d'inscrire la pièce dans un mouvement dynamique et d'intensifier l'effet de surprise que provoque l'entrée en scène du Moine. Quant au Berger, il se place d'abord en situation de défense (« ¡Dios que entráis de sobrevienta / sin hazer acatamiento »), soulignant le caractère abrupt de l'attaque du Moine, avant d'adopter le ton de la riposte en réponse à la deuxième attaque du religieux (v. 189-196). En poursuivant leur altercation sur les modes de l'attaque et de la riposte essentiellement, les deux personnages se livrent dans ce passage à un véritable duel textuel. Cette figure qui est caractéristique d'un mode d'échange conflictuel permet de faire un lien rapide entre l'*incipit* et le corps de la pièce lui-même. Après le long prologue (184 vers), l'auteur choisit en effet de placer une scène de *riña* qui permet à l'action de se mettre en place rapidement et même de s'accélérer : les répliques sont brèves et tendent à se raccourcir. Ainsi, la stichomythie est la forme d'échange qui va caractériser la suite de la *riña* qui s'étend sur près de 55 vers.

Si le duel textuel convient aussi bien aux scènes de *riña*, c'est surtout parce que les figures de l'attaque, de la riposte ou de la défense permettent des échanges rapides qui renforcent l'action théâtrale et augmentent la tension dramatique. Par ailleurs, ce sont les figures textuelles qui traduisent le mieux l'affrontement verbal.

Cette idée se confirme dans la *Farsa de Moysén* (avant 1554) de Diego Sánchez, où le duel textuel atteint son paroxysme dans un passage de *riña*, entre le Berger et le Noir, à un moment où l'affrontement verbal est si vif qu'il se transforme en réel affrontement physique :

PASTOR	¡Callá, negro majadero!
NEGRO	¡Cayá bos ra, y re puta!
PASTOR	¡Pues tomá de aquesta fruta!
NEGRO	¡Ay, ay, ay, puto besero!
	¡Apera, pator gayno!, ara ber quén pore más.

	¡Y re puta, goro etás!
PASTOR	¡Suéltame, negro mohíno!
NEGRO	¡Sura San, que bas camino!
	Aquí bos daré repingo,
PASTOR	¡Suéltame, negro mandigo! (v. 245-255)

Dans ce groupe de répliques, la base du duel textuel est fait d'attaques et de ripostes où domine très largement l'insulte (« negro majadero » ; « y re puta » ; « puto besero » ; « pator gaýno » ; « negro mohíno » ; etc.). Les répliques sont courtes, ce qui donne du rythme à l'action et accentue la tension dramatique. Par ailleurs, l'effet de rythme est renforcé par les « effets-miroir » entre les différentes répliques, grâce à la répétition de matrices lexicales (« Callá » [v. 245] / « Cayá » [v. 246] « Suéltame » [v. 252] / « Suéltame » [v. 255]; « y re puta » [v. 246] / « y re puta » [v. 251] ; « negro » [v. 245] / « negro » [v. 252] / « negro » [v. 255]). Mais le duel textuel se transforme très rapidement en affrontement physique, et le Berger n'est plus seulement en position de riposte, mais aussi de défense (« Ay, ay, ay » [v. 248] ; « Suéltame » [v. 252, v. 255]). Le jeu de scène comique des personnages est d'ailleurs totalement suggéré par les attaques et par les défenses (« tomá de aquesta fruta /ay, ay, ay » ; « bos daré repingo / Suéltame »). La figure du duel est donc, dans ce passage, un ressort efficace du comique et de l'action théâtrale, un élément qui intensifie la théâtralité en faisant de la *riña* entre les deux personnages bas le passage le plus spectaculaire de la *Farsa*.

Dans les drames eucharistiques plus tardifs, les scènes de *riña* ne connaissent pas le même développement dramatique que dans les pièces de Diego Sánchez. Toutefois, le recours au duel textuel est un excellent moyen pour le dramaturge de continuer à convoquer le module *riña*, plus modestement certes, mais avec des effets tout aussi spectaculaires.

Dans *l'Auto de la Esposa en los Cantares* (1579) de Juan López de Úbeda, l'Épouse qui doit affronter l'Hypocrisie et le démon est constamment sur le qui-vive pour pouvoir déjouer les plans dressés contre elle. La réaction de défense de l'Épouse prend forme textuellement par une série d'attaques, qui se multiplient au fil de la représentation, et qui sont dirigées contre les deux opposants : « O

mala vieja podrida / hija del falso Pluton » (v. 228-229), « Vete saco de maldad » (v. 239), « Vete falso traydor » (v. 250), « Vete falso a engañar / que en mi esposo no ay traycion » (v. 260-261). La réitération de l'impératif « vete » indique, de surcroît, le rejet de l'Épouse face à l'Hypocrisie et au Démon qui sont deux séducteurs. Dans ses attaques textuelles qui prennent la forme d'une riposte, l'Épouse prend soin de mettre en avant le caractère trompeur et la duplicité des personnages qui tentent de la séduire. L'on perçoit très nettement la scène de *riña* qui se met en place et qui atteint son paroxysme avec l'entrée en scène de l'Époux venu prêter main forte à son épouse pour la libérer des mains du Démon, qui est en train de la ravir :

ESPO. Favoreceme mi amado  
que me lleva el enemigo.  
CHRIST. Dexala perro dañado. (v. 266-268)

Comme le laisse entendre ce passage de la pièce, les attaques textuelles de l'Épouse débouchent sur une réelle attaque physique de la part du Démon: le rapt de l'Épouse. Le « Dexala » du Christ est une riposte à l'attaque précédente. Le Christ a ici le rôle du preux chevalier qui libère la noble Dame.

Théâtralement parlant, la *riña* est déclenchée par une tentative de séduction en l'absence du mari, ce qui repose sur un schéma où alternent les tentatives de rapprochement entre le Démon et l'Épouse, l'Hypocrisie faisant office d'entremetteuse, et sur un recours aux figures de l'attaque/défense de la part de l'Épouse pour repousser l'assaillant. C'est parce que l'Épouse réagit avec virulence aux avances des deux personnages trompeurs que son honneur est sauf et qu'elle gagne le respect de son époux. Du reste, voyant l'inefficacité de son entreprise, le Démon passe à l'attaque. Peu à peu, c'est donc la figure du duel qui s'impose au point que ce qui ne transparait d'abord qu'à travers les discours des personnages prend, ensuite, la forme d'une dispute où le Christ est obligé de s'interposer physiquement pour libérer son Épouse.

Le dramaturge réussit donc à donner dans cette pièce un fort potentiel d'affrontement aux personnages, avec prédominance de l'attaque ou de la défense sur toute autre figure textuelle. Au bout du compte, la scène où apparait

le Christ, qui repose sur une *riña* de fond, est l'acmé de la pièce, le moment de plus grand danger et, finalement, le moment de l'intervention salvatrice.

Figure privilégiée dans les scènes de *riña* survenant entre les personnages bas d'une pièce, l'attaque peut tout aussi bien mettre en relief une *riña* se produisant entre des personnages plus allégoriques dans les drames eucharistiques de la dernière moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Mais l'attaque n'est pas seulement la figure type utilisée dans les scènes de *riña*, c'est aussi une figure qui permet d'ébranler l'adversaire dans ses positions et de signifier ainsi sa défaite certaine.

### **b) L'« attaque » et le « duel » : les figures de la victoire sur l'Opposant**

S'agissant des figures qui marquent principalement la supériorité d'un personnage sur l'autre, l'attaque et le duel peuvent par conséquent permettre au dramaturge de désigner le, ou les personnages, qui vont l'emporter dans la pièce. Ainsi, l'attaque ou l'un de ses corollaires (la riposte, ainsi que la défense) peuvent permettre de positionner par anticipation le personnage fort, celui qui détient l'ascendant sur les autres personnages et qui est appelé à sortir victorieux de la lutte qui se joue avec le personnage opposant. Lorsqu'il n'est pas question de désigner par anticipation le personnage victorieux, l'attaque textuelle, voire la riposte, est également un excellent recours qui peut permettre au dramaturge de donner le coup de grâce, l'estocade, au personnage opposant, et de signifier ainsi la victoire définitive du personnage attaquant.

Dans *l'Aucto de la oveja perdida* (1557 et 1569) de Joan Timoneda, la première situation de dialogue met en scène deux personnages antagoniques appartenant à deux instances actantielles différentes. Il s'agit de l'Appétit, un Opposant au Sujet, et du Gardien de la brebis, qui est un Adjuvant censé venir en aide à la brebis. Dans cette pièce, l'auteur ne semble pas donner corps à l'actant Sujet à travers un personnage concret, puisque l'animal égaré qui représente le chrétien dévoyé par Satan est présenté comme une réelle brebis d'un bout à

l'autre de la représentation<sup>444</sup>. Les dialogues où apparaît la figure de l'attaque se produisent donc entre des personnages faisant partie de deux instances actantielles différentes, l'Opposant et l'Adjuvant, deux instances naturellement en opposition, puisque leurs intérêts divergent. Pour cette raison, dès le début de la représentation, l'Appétit qui égare une brebis du troupeau est vivement attaqué par le Gardien :

CUSTODIO	¿Sacais la oveja del hato, hideputa, sosacon? Yo lo barruntaba há rato. ¡Juri á mí, si os arrebató, que os la frita don ladron! Deja la oveja, zagal; tú de ella no tengas cura, que es de Cristóbal Pascual, (v. 162-169) [...]
APETITO	No me pongas en afan , Custodio, con tus razones, (v. 171-173)

Le Gardien, qui est une figure du Berger sot (au langage rustique fait d'insultes et de jurons), établit d'emblée un rapport conflictuel avec celui qu'il considère comme son adversaire, d'où l'apparition du module *riña* inhérent aux scènes conflictuelles faisant intervenir le Berger sot. Dans cette première réplique du Berger, l'attaque lancée par le personnage est multiple. Elle réside d'abord dans l'emploi d'un vocabulaire insultant qui permet de souligner notamment le vol de la brebis, le motif même de la dispute (« hi de puta » / « sosacon » / « don ladron »), puis dans le recours à la menace d'un affrontement physique (« si os arrebató, / que os la frita »)<sup>445</sup>, ce qui est source d'expressivité gestuelle. Cette

---

<sup>444</sup> Dans la *Farsa llamada custodia del Hombre* de Palau, le schéma allégorique nous semble plus élaboré que dans la pièce de Timoneda, car le personnage du Berger a lui aussi un rôle d'Adjuvant dans la *Farsa*, mais la brebis égarée est présentée sous les traits d'un Pèlerin pécheur, qui est le vrai Sujet de la pièce. C'est peut-être parce qu'il est difficile de déterminer le vrai Sujet de l'*Aucto*, à cause de la brebis à laquelle l'auteur ne donne pas corps, que Timoneda met en scène, plus loin dans sa pièce, le personnage de Pierre, un Berger ignorant qui reçoit l'instruction et symbolise l'autorité papale. Ainsi, l'actant Sujet serait dans cette pièce représenté par la brebis et par Pierre, qui, en tant qu'autorité papale, représente toutes les brebis de Dieu.

<sup>445</sup> « que os la frita », du verbe « *freír* » : « que os la fría ». D. A. « *Freírsela a alguno* » : « Engañarle, o jugarle alguna pieza ». D. A. « *jugar una pieza* » : « Phrase metafórica, que vale executar alguna acción contra otro, que le lastime y haga resentir ». La phrase « si os

série d'attaques est enfin parachevée par une phrase injonctive (« tú de ella no tengas cura ») censée faire renoncer définitivement l'Appétit à son entreprise. Face à ce discours liminaire du Gardien exclusivement construit sur le mode de l'attaque, la réponse de l'Appétit constitue une défense très molle (« no me pongas en afan »). Si le dramaturge ne fait pas réagir l'Appétit par une authentique riposte afin de prolonger la *riña*, c'est parce qu'il importe que ce soit le Gardien qui prenne dès le début le dessus sur le personnage de l'Appétit. La figure de l'attaque est donc dans cette pièce utilisée pour signifier que la victoire finale ne peut être que du côté du Gardien, l'Adjuvant réel de la brebis. Même si l'Appétit réussit à dévoyer la brebis, cette attaque liminaire du Gardien est annonciatrice du dénouement de la pièce et du triomphe inéluctable des forces du Bien.

Mais pour signifier ce triomphe à venir, les dramaturges n'ont pas nécessairement besoin de réserver l'attaque au discours des personnages adjuvants ou au Sujet lui-même. Il arrive aussi que, dans un mini-duel textuel, l'auteur choisisse de donner plus de poids au discours du futur vainqueur, quand bien même celui-ci n'est pas le premier à lancer l'attaque.

Dans l'*Acto* représenté à Andújar en 1575, l'Opposant au Sujet est en partie représenté par deux allégories de vice détestables : l'Orgueil et le Mensonge. Les tous premiers échanges dans la pièce, entre la Simplicité, l'Orgueil et le Mensonge, sont très révélateurs du mode de fonctionnement et du rôle de chacun des personnages :

SOBERVIA	Hombre miserable y flaco, de baxa condición...
SIMPLICIDAD	Mas, ¡harre allá! Con perdón, ¿sabéis otro más vellaco modo de salutación?
MENTIRA	Lucifer, el gran señor, te embía a desafiar reptándote por traydor, (v. 96-103)

---

arrebato / que os la frita, don ladron » pourrait donc être traduite par : « si je te prends, / il t'en cuira grand coquin ».



L'attaque lancée par l'Orgueil est rapidement contrecarrée par la Simplicité. Dans le duel qui s'instaure entre la Simplicité et les deux démons, la Simplicité s'exprime sur le mode de la riposte et de la défense dans un premier temps, par une expression de bouvier (« ¡harre allá! »), et par une formule d'excuse (« Con perdón » [v. 98]) déclenchée elle-même par l'emploi d'une expression malsonnante. Mais, il s'agit là d'un automatisme de parole qui est, en soi, un trait de rusticité, tout comme l'exclamation malsonnante. La Simplicité ne s'excuse pas vraiment auprès de ses nouveaux interlocuteurs, qu'elle agresse par un reproche dès sa première réplique. Le personnage de la Simplicité montre surtout que ses manières sont plus courtoises que celles de son opposant, ce qui tranche avec le ton que vient d'employer l'Orgueil. Aussitôt après, la question que pose la Simplicité constitue une riposte, car l'utilisation du mot « bellaco » pour se référer au mode de salutation utilisé par l'Orgueil, lui permet de renverser les rôles. La Simplicité indique clairement que c'est l'Orgueil, cet abject personnage, qui se comporte tel un vaurien. Mais l'Orgueil ne répond pas, non plus que le Mensonge d'ailleurs, qui prend la parole et qui continue d'exposer à la Simplicité la raison de leur venue, ignorant totalement sa question. Cette figure de l'esquive employée par les deux personnages montre qu'ils ne peuvent que se soustraire à la riposte de la Simplicité, et ceci dès les premiers échanges, ce qui est annonciateur de la victoire prochaine de cette dernière et de ses compagnons, comme l'était également la défense molle de l'Appétit face aux attaques du Gardien, dans *l'Aucto* de Timoneda.

Mais si les attaques et ripostes peuvent, par anticipation, mettre en lumière le vainqueur à venir du conflit qui structure l'ensemble du drame qui se joue entre le Bien et le Mal, elles sont aussi les figures textuelles privilégiées pour marquer la victoire sur les personnages du mal.

Dans *l'Auto primero al Santísimo Sacramento* de Juan de Luque, une pièce du dernier quart du XVI<sup>e</sup> siècle, l'originalité réside dans le fait que toute la situation conflictuelle se traduit visuellement par des danses exécutées par les sept Péchés, un Démon et l'Âme placée au milieu. Les discours des personnages ne font que confirmer cette situation conflictuelle. Ce qui prévaut, c'est le jeu

théâtral et non l'inverse. Ainsi, nous remarquons que les attaques textuelles s'intensifient dans la deuxième partie de la pièce lorsque les personnages entament une danse martiale. Même si la situation dialogique tend à disparaître, vu que seuls le Démon et les sept Péchés prennent la parole en produisant un effet choral, il y a bien une situation interlocutive implicite. Ainsi, lorsque le Démon s'exclame : « el enemigo muera » (v. 169), ou, « Biva nuestro bando, / el enemigo muera » (v. 176-177), il ne fait pas que haranguer ses troupes, la situation d'énonciation ne se produisant pas seulement entre le Démon et les sept Péchés. Indirectement, les paroles sont adressées à l'ennemi représenté à ce moment-là par la Contrition et par la Pénitence. De plus, la réitération, dans ce long passage choral, du vers « el enemigo muera » et « Biva nuestro bando » (v. 169, v. 176-177, v. 185-186, v. 194) accompagne la danse guerrière du Démon, ce qui vise à intimider la Contrition et la Pénitence. L'attaque textuelle suggérée indirectement dans les répliques des personnages du mal est surtout mise en geste à travers la danse martiale.

L'attaque est certes imparfaite à un niveau textuel, mais elle va tout de même déclencher automatiquement une réaction gestuelle qui va parachever l'attaque initiée. C'est ce que nous observons lorsque la Pénitence s'apprête à terrasser définitivement ses ennemis :

PENITENCIA	¿Cómo todos ante mí no os humilláis ya rendidos? A rebeldes y atrevidos suelo yo tratar así.
------------	---

*A de tirar la Penitencia de las cintas que ya le a de aver entregado el Alma, y al tirar todos caen en el suelo.*

Toute la réplique de la Pénitence constitue une authentique riposte aux personnages du mal, preuve que nous sommes bien en présence d'un duel entre les personnages de la pièce. Mais ce qui prend d'abord l'aspect d'une riposte textuelle devient une riposte physique qui permet de terrasser les ennemis, le langage des corps remplaçant finalement le discours des personnages.

Dans cette pièce, la réussite de l’auteur est de dédoubler la figure du duel, sur un plan visuel et sur un plan dialogique, en accordant en même temps plus de valeur au jeu théâtral —à l’aspect visuel donc—, qui s’interprète allégoriquement et qui s’achève sur le triomphe des personnages du bien. L’effet spectaculaire et très esthétique ainsi obtenu montre que la figure du duel est transcendée lorsqu’elle est portée par le jeu théâtral des personnages et qu’elle correspond à l’acmé de la pièce, au moment même où l’ennemi du Bien est anéanti.

Cette spectacularité de l’attaque, très riche sur le plan de la théâtralité, est particulièrement visible dans une autre pièce de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, tirée du *Códice* de 1590. En effet, dans le *Sacramento de la Eucaristía*, la figure de l’attaque est une nouvelle fois celle qui est privilégiée pour marquer la défaite de l’ennemi. L’auteur choisit de mettre en scène le personnage allégorique de la Justice pour prononcer la sentence contre le Berger Anbrosio qui a adopté, dans la pièce, une conduite peccamineuse. Au moment de l’énoncé de la condamnation, tout le discours de la Justice constitue une attaque textuelle contre Anbrosio :

Justicia	<p>está ya determinado que muera aquel que pecó contra el cordero sagrado; y porque en esta sentençia está el prozesado cerrado, oy, tirano, pagarás tu vibir desconzertado. Aquí, Anbrosio, enemigo de aquel que por ti solo en cruz se puso pagarás el castigo (v. 491-500) [...]</p>
Anbrosio	<p>¡Ay triste! Que me abraso y me consumo; que desespero ya de la esperanza; que me conbierto en fuego, biento y humo; que la mísera muerte ya me alcanza; No tengo en Dios ninguna confianza, que ya dentro el ynfierno me rrebuelbo, y mi pasada gloria en pena buelbo. (v. 507-515)</p>

*(Dijendo Anbrosio estas palabras, se ba desnudando de todos sus bestidos con mucha yra y rrabia, y acabadas, se consume en el ynfierno)*

L'attaque réside d'abord dans l'utilisation de termes qui présentent l'interlocuteur comme un opposant : la Justice le qualifie successivement de « tirano » et de « enemigo ». Ensuite, la sentence prononcée contre Ambrosio est, en soi, une attaque contre le Berger, puisque tout le vocabulaire utilisé met en exergue le châtiment qui attend Ambrosio à cause de sa conduite (« que muera aquel que pecó » [v. 492], « oy [...] pagarás » [v. 496], « pagarás el castigo » [v. 500] », « para que tu pecado / pague la justa pena » [v. 505-506]). Les polyptotes « pagarás » (x 2), « pague », et « pecó », « pecado », s'entremêlent dans la sentence de manière à lier et à imprimer dans l'esprit des spectateurs les deux notions de péché et de damnation, qui est le prix à payer en retour. L'insistance même sur la damnation est marquée par l'utilisation de termes synonymes : « sentençia » (v. 494), « castigo » (v. 500), « pena » (v. 506), « condena » (v. 507), les quatre termes étant à chaque fois placés en fin de vers de manière à les mettre en relief. Cette longue attaque repose sur l'emploi d'un vocabulaire répétitif qui inspire la crainte chez le condamné (et, au-delà du condamné, chez le spectateur), et sur une rhétorique qui donne à la sentence une grande solennité. Mais toute cette attaque textuelle est immédiatement suivie d'effets spectaculaires, et la réponse d'Ambrosio ne se fait plus sur le mode de la défense ou de la riposte, mais constitue une longue lamentation qui renforce l'attaque portée par la Justice. Après l'attaque textuelle, l'auteur choisit de mettre en théâtre la sentence par le biais d'une intervention divine (sorte de *Deus ex machina*) qui règle définitivement son compte au Berger. L'attaque de nature divine, cette fois-ci, est néanmoins rendue théâtralement par la gestualité du condamné qui se dépouille de son costume pour montrer qu'il est consumé par le feu de l'enfer.

La figure de l'attaque est donc ici très efficace pour marquer la victoire sur un opposant, mais la victoire s'avère plus spectaculaire encore lorsque l'attaque textuelle engendre une autre forme d'attaque qui s'exprime à travers le jeu théâtral des personnages.

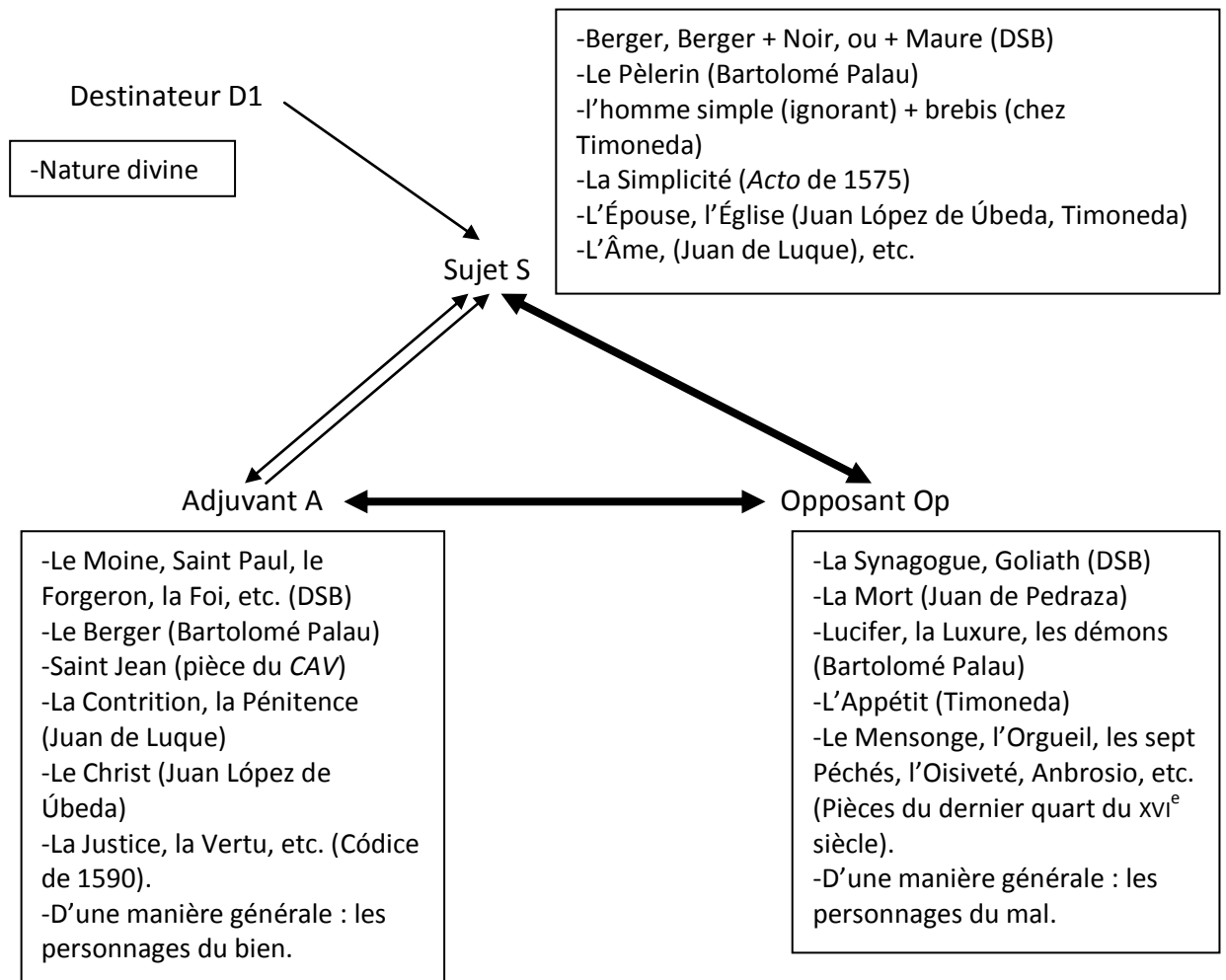
En conclusion, on a vu que, au moyen de l'étude des figures de l'attaque et du duel, il est possible de montrer comment s'organisent un certain nombre d'actants. Cette partie de notre étude a voulu mettre particulièrement en relief les liens d'opposition qui unissent trois actants fondamentaux : le Sujet, l'Opposant et l'Adjuvant. Si les liens d'opposition peuvent fonctionner dans tous les sens entre les différents actants, l'on remarque que c'est plutôt entre le Sujet et l'Opposant, et entre l'Opposant et l'Adjuvant que ces liens d'opposition sont forts. Dans le *Sacramento de la Eucaristía*, par exemple, Ambrosio fait partie de l'actant Opposant, car il est dévoyé par l'Oisiveté et tente ensuite d'entraîner dans sa chute son compagnon Tiberio qui fait partie de l'actant Sujet, tandis que la Justice fait partie de l'actant Adjuvant, car au même titre que la Vertu, elle permet au Sujet, incarné par Tiberio, de sortir victorieux dans sa lutte contre Ambrosio et l'Oisiveté. C'est exactement le même schéma qui est adopté par Juan de Luque dans la danse des sept Péchés. L'Âme fait partie de l'actant Sujet, tandis que la Pénitence et la Contrition font partie de l'actant Adjuvant, car elles viennent prêter main forte à l'Âme pour l'emporter face aux sept Péchés et au démon qui représentent l'actant Opposant. Les figures de l'attaque et du duel sont par conséquent privilégiées dans les relations entre l'Adjuvant et l'Opposant. Mais les allégories représentant des vertus ne sont pas les seules à faire partie de l'Adjuvant dans les drames eucharistiques. Chez Timoneda et chez Palau, c'est la figure du Berger, ou du Gardien qui sert d'Adjuvant au Sujet, en combattant contre Lucifer ou contre l'Appétit. Le Sujet est alors incarné par un Pèlerin, dans la *Farsa llamada custodia del Hombre*, ou par un homme simple comme Pierre, ainsi que par la brebis, dans *l'Acto de la oveja perdida*. Mais la relation d'opposition peut aussi se produire entre l'actant Sujet et l'actant Opposant. C'est notamment le cas dans l'*Acto* représenté à Andújar en 1575 où le personnage de la Simplicité, faisant partie de l'actant Sujet dans la pièce, s'oppose directement à ses ennemis, le Mensonge et l'Orgueil, qui sont eux des figures de l'Opposant.

Dans les pièces plus anciennes, de la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, le triangle actantiel qui représente les liens d'opposition entre Sujet, Adjuvant et Opposant

est plus difficile à déterminer, car les personnages sont généralement peu nombreux et se répartissent moins nettement en personnages du bien et personnages du mal. Toutefois, comme nous l'avons déjà indiqué, le Sujet est souvent incarné dans ces pièces par la figure du Berger sot, notamment chez Diego Sánchez de Badajoz, car c'est lui qui subit la transformation la plus importante au cours de la représentation. Le Moine remplit surtout une fonction d'Adjuvant, car il participe activement à la transformation du Berger. Les liens d'opposition qui peuvent survenir entre lui et le Berger ne durent jamais, mais s'avèrent ponctuels, raison pour laquelle le Moine ne peut pas faire partie de l'actant Opposant. De la même manière, les personnages bas comme le Noir et le Maure apparaissent d'abord comme faisant partie de l'actant Opposant, car ils constituent un obstacle pour le Berger au cours de la représentation. Mais ces personnages se mettent ensuite du côté du Berger, grâce à leur conversion au christianisme. Aussi changent-ils de statut et viennent-ils rejoindre le Berger pour faire partie de l'actant Sujet, car leur conversion est sur le même plan que la transformation qui s'opère chez le Berger qui a accès au Saint Sacrement à la fin de la représentation. Les vraies figures faisant partie de l'actant Opposant sont dans le théâtre de Diego Sánchez des personnages comme la Synagogue, dans la *Farsa de la Yglesia*, ou comme Goliath dans la *Farsa del rey David*, des figures du mal qui sont mises en échec au cours de la représentation.

Comme nous l'avons indiqué plus haut, Anne Ubersfeld proposait d'illustrer la lutte qui se joue dans les *autos sacramentales* de Calderón à partir d'un triangle où le lien d'opposition se faisait essentiellement entre le Destinateur divin et l'actant Opposant. À partir de nos quelques observations, qui, certes, ne portent pas sur l'*auto sacramental* caldéronien, mais sur des drames qui aboutiront à l'*auto sacramental* baroque, nous nous apercevons tout de même que la lutte réelle se manifeste surtout, au xvi<sup>e</sup> siècle, entre les actants du triangle : Sujet, Opposant, Adjuvant. La lutte qui se joue entre le Destinateur divin et l'Opposant est allégorique, car si c'est bien le Destinateur divin, un être métaphysique, qui pousse le Sujet à se lancer dans sa quête, les attaques sont dirigées contre le

Sujet et ne visent le Destinateur divin qu'à travers le Sujet. Pour ce qui est de la représentation de cette lutte, nous proposons le schéma actantiel suivant :



Légende :

- ↔ Forte opposition (attaques, duel).
- ⇄ Opposition ponctuelle (attaques, duel).
- Lien non conflictuel unissant certains actants.

En se fondant sur l'étude de l'attaque textuelle, ce modèle actantiel incomplet est censé mettre principalement en relief les liens d'opposition, et leur intensité, qui lient certains actants, ainsi que la nature des actants dans les drames eucharistiques, en gardant présent à l'esprit qu'un actant ne se réduit pas nécessairement à un seul personnage, ni même à un groupe de personnages,

d'autres éléments, de l'*atrezzo*, par exemple, pouvant faire partie d'un actant<sup>446</sup>. Par ailleurs, comme indiqué précédemment, le lien d'opposition qui unit D1 à Op est envisageable, mais seulement de façon implicite, le Sujet étant alors l'actant qui catalyse l'attaque de Op.

Pour compléter ce modèle actantiel, nous devrions ajouter l'Objet, c'est-à-dire le Saint Sacrement, l'élément principal de la quête du Sujet qui lui permet d'atteindre le salut. Quant à l'actant Destinataire D2, ce serait le Sujet lui-même, transfiguré après avoir reçu le Saint Sacrement (voire converti au christianisme, pour ce qui est du Maure et du Noir dans les *farsas* de Diego Sánchez de Badajoz). Enfin, nous relevons qu'au fur et à mesure que le drame eucharistique évolue, les actants deviennent de plus en plus fréquemment de nature allégorique et se répartissent plus nettement en personnages du bien et personnages du mal pour ce qui est des actants Adjuvant et Opposant.

Mais les relations conflictuelles qui unissent certains actants ne sont pas les seules qui permettent d'établir un modèle actantiel valable pour les drames eucharistiques. À côté des attaques que se lancent réciproquement les personnages d'une pièce, il est intéressant d'étudier aussi toutes les tentatives de rapprochement qui peuvent se manifester entre les personnages et, au-delà des personnages, entre les actants du drame eucharistique.

### **6.2.2 Ce que révèle la figure textuelle du « mouvement-vers »**

Selon la terminologie de Michel Vinaver, le rapprochement, ou mouvement d'attraction qui peut s'observer entre certains personnages de la pièce constitue

---

<sup>446</sup> Rappelons également qu'il est possible que le modèle actantiel d'une pièce ne comporte pas nécessairement tous les actants définis par Greimas, certains de ces actants pouvant être absents. C'est notamment le cas dans la *Farsa del Santísimo Sacramento* de 1521. Dans cette pièce, les trois Bergers ne rencontrent pas d'obstacles et ne recourent jamais à la figure de l'attaque. Lorsque la Foi apparaît, elle se contente de les instruire au sujet du Saint Sacrement et les trois Bergers manifestent rapidement leur adhésion inconditionnelle à ses paroles. Le conflit est alors inexistant, parce que l'actant Opposant est totalement absent et que les Bergers ne montrent pas la moindre réticence à leur endoctrinement. Du coup, la pièce, qui ne comporte pas d'actant Opposant et qui ne développe pas de réel conflit possède un degré de dramatisation très faible et se transforme rapidement en une sorte de sermonnaire portant sur les questions théologiques propres à la Fête-Dieu.



un « mouvement-vers »<sup>447</sup>. Par « mouvement-vers », il faut comprendre toute situation dialogique qui montre qu'un personnage, quelle que soit sa nature, tente d'amorcer un rapprochement vis-à-vis d'un autre personnage, dans le but de s'allier à lui, de le séduire, de le rallier à sa cause, ou de l'endoctriner.

En conséquence, les liens qui unissent les différents actants des drames eucharistiques ne se fondent pas seulement sur des attaques, mais aussi sur un ensemble de rapports qui visent à rapprocher certains actants entre eux, pour mieux s'attaquer ensuite à d'autres instances actantielles qui constitueraient un ennemi commun. Mais le conflit n'est pas toujours la finalité des alliances partielles qui peuvent se manifester dans les drames eucharistiques. Dans un théâtre très dogmatique, un théâtre catéchétique par nature, les liens qu'entretiennent les personnages peuvent rendre plus facile l'exposé du dogme et servir aussi à l'endoctrinement des personnages ignorants.

Pour mieux mesurer toute l'utilité que peut avoir le recours à la figure du « mouvement-vers » dans les drames de notre *corpus*, nous allons d'abord exposer les fonctions de cette figure avant de voir comment cette dernière peut se combiner avec la figure du « bouclage » pour la rendre plus efficace.

#### Les différentes fonctions de la figure du « mouvement-vers »

Le rapprochement qui s'opère entre différents actants des pièces eucharistiques peut correspondre à une volonté du dramaturge qui s'exprime en fonction de la situation et du type de personnages qui sont concernés par la figure du « mouvement-vers ». Afin de mieux comprendre les différentes motivations qui poussent le dramaturge à recourir à cette figure, nous choisissons d'exposer notre recherche autour de quatre grandes fonctions remplies par la figure du « mouvement-vers » : nous montrerons, en premier lieu, que le « mouvement-vers » est la figure idoine servant à l'endoctrinement du personnage ignorant ; ensuite, nous verrons qu'il s'agit

---

<sup>447</sup> Voir Michel Vinaver (dir.), *op. cit.*, p. 902. Le « mouvement-vers » se définit selon Vinaver comme : « le fait d'aller vers l'autre dans un mouvement de rapprochement, d'attraction ».

d'une figure par laquelle les personnages tentent, soit d'adopter un ton conciliateur, soit de se réconcilier ; en troisième lieu, nous verrons aussi qu'il s'agit de la figure de la séduction par excellence, celle qui permet aux personnages d'un camp opposé d'attirer à eux les personnages de l'autre camp ; enfin, nous montrerons que cette figure est particulièrement efficace pour former les unions entre personnages d'un même camp.

#### a) Le « mouvement-vers » comme tentative d'endoctrinement

Les drames eucharistiques de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle correspondent surtout à un théâtre au fort contenu dogmatique et théologique, un théâtre que l'on appelle de catéchèse, mais où les personnages du savoir et les personnages d'ignorant sont entraînés dans un processus d'attraction réciproque avant que la matière érudite ne soit exposée.

Dans la *Farsa del Santísimo Sacramento* de 1521, considérée comme le premier drame eucharistique, l'opposition et le conflit entre les personnages n'étant pas du tout utilisés, l'auteur a recours à d'autres figures textuelles relationnelles établies par Vinaver, comme celle du « mouvement-vers » :

FE	Vosotros pastores, estéis en buen ora.
PELAYO	Apuestos que sabe ya la señora que es oy Cuerpos Christe según vien polida
FE	Sí sé pastores.
PASCUAL	En buen ora sea; sacarnos a, pues, de lo que dudamos, pues todo lo sabe que a ella esperamos. (v. 134-139)

Dans ce tissu textuel où la Foi s'exprime pour la première fois, c'est clairement la figure textuelle du « mouvement-vers » qui est privilégiée. Comme pour établir solidement le rapprochement entre les personnages, le processus communicationnel repose sur toute une série d'échos et « d'effets-miroir » où les mots sont placés symétriquement dans les répliques : « en buen ora » / « sabe » // « sé » / « En buen ora ». De plus, certains échos entre les répliques permettent d'établir une séparation nette entre les deux groupes de

personnages présents sur scène : la Foi insistant sur le terme « pastores » (v. 134 / v. 137), et les bergers désignant clairement le personnage de la Foi par les termes : « señora » (v. 133 / v. 135) et « ella » (v. 139). Ces mots ne sont cette fois-ci pas placés symétriquement dans les répliques mais de façon croisée : « señora » / « pastores » / « señora » / « pastores » / « ella », de manière à séparer les deux groupes qui se côtoient tout en insistant sur le mouvement d'attraction qui s'opère entre eux, car le processus communicationnel est alterné et équilibré. Par ailleurs, la répétition du verbe savoir (« sabe » / « sé » / « sabe ») tend à définir le personnage de la Foi, alors que le terme « dudamos » (v. 138) renvoie à l'ignorance des bergers. Dans ce « mouvement-vers », le sens de la communication est ainsi bien défini. Les bergers sont les interrogateurs ; quant à la foi, par son savoir incontestable (manifesté par la prédominance du verbe « saber ») elle est le personnage docte, le personnage du savoir. Le discours des personnages ne met donc pas seulement en relief le mouvement d'attraction qui les entraîne, mais aussi la répartition des rôles qui se met en place.

Dans la pièce anonyme de 1521, le rôle de la Foi est celui d'un personnage docte qui vient en aide aux trois Bergers de la pièce pour qu'ils saisissent le mystère de l'Eucharistie.

Dans les pièces de Diego Sánchez de Badajoz le « mouvement-vers » et l'« attaque » peuvent caractériser les échanges verbaux des mêmes personnages. Ainsi, dans la *Farsa del Herrero* (avant 1554), le Forgeron, le personnage du savoir dans la pièce, est le premier à amorcer un mouvement de rapprochement envers le Berger, un mouvement qui se répète même au fil des vers :

HERRERO	[...] llégate acá, no ayas miedo (v. 42) .....
HERRERO	Ven acá. (v. 44) .....
HERRERO	¿Tú nunca viste herrero? Llega y verás, no te alteres, que hombre soy como tú eres. (v. 45-47)

Même si le Forgeron parsème son discours d'expressions dépréciatives à l'égard du Berger (« ¡O, triste pastor grosero! » [v. 41], « pastor matiego » [v. 49]), elles ne constituent pas de réelles attaques, mais sont simplement la marque de la supériorité du Forgeron. D'ailleurs, ce personnage positif se montre bienveillant envers le Berger en l'invitant à s'approcher et à pénétrer dans son « espace dramatique ». Même si ce n'est pas le Forgeron qui s'approche du Berger, pour ne pas l'effrayer davantage, le mouvement d'attraction est, sur le plan de la communication, initié par l'artisan, comme le soulignent tous les termes qui marquent la figure du « mouvement-vers » : « llégate » / etc. Le recours à la figure textuelle du « mouvement-vers » permet donc de renforcer la supériorité hiérarchique du Forgeron, de manière à le faire apparaître comme le personnage du savoir, celui qui va se charger d'instruire le Berger ignorant. En le faisant se rapprocher du Berger, le dramaturge permet au Forgeron d'éviter le conflit et de lui dispenser son savoir.

Mais les personnages au savoir incontestable ne sont pas les seuls à amorcer un rapprochement vers le personnage ignorant de la pièce.

Le Berger peut être également l'initiateur du « mouvement-vers », comme on l'observe dans la *Farsa de Moysén* où le Sot a face à lui rien moins que trois personnages doctes : Élie, Saint Paul et Moïse. Bien que le Berger soit traditionnellement le personnage impertinent, il est, dans cette pièce, le premier à manifester l'attraction qui l'entraîne vers les autres personnages présents :

PASTOR	¿Quién es aquel?
ELÍAS	Moysén.
PASTOR	¿Y vos quién soys?
ELÍAS	Soy Elías
PASTOR	¡O, qué huertes alegrías, oy, lacra para el diablo! ¿Y vos quién soys?
PABLO	Soy San Pablo.
PASTOR	¡Albracias, orejas más! (v. 19-24)

Ces échanges indiquent déjà que le Berger est le premier à prendre l'initiative d'aller vers les autres personnages et à les introduire, puis les impliquer ainsi dans la fiction théâtrale. Il ne s'agit pas seulement d'un simple interrogatoire servant à présenter au public les trois personnages, car les exclamations de joie que manifeste le Berger révèlent qu'il souhaite vivement écouter les débats scolastiques qui les animent ; du reste, le vers : « [...] Oy lacra para el diablo! » met en évidence l'ennemi commun à ces quatre personnages, à savoir le diable. L'entrain initial du Berger qui se rapproche physiquement des personnages savants est donc un premier indice de ce « mouvement-vers » qui va caractériser les rapports entre le Berger et les trois personnages bibliques, même si, par ailleurs, le Berger sot, fidèle à sa réputation, peut, par moments, lancer quelques attaques contre les vénérables personnages. Grâce à la figure du « mouvement-vers », le dramaturge place le Berger dans une bonne disposition d'esprit ; l'auteur prépare ainsi le Sot, mais aussi le public, à la partie catéchétique de la pièce.

Dans les pièces eucharistiques de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, l'on retrouve le même souci des auteurs de distiller à travers leurs pièces un contenu dogmatique important. Dès lors, la figure du « mouvement-vers » permet de placer les personnages ignorants dans une situation d'écoute vis-à-vis des personnages du savoir.

C'est particulièrement le cas dans *l'Auto sacramental y comedia décima* du *Códice* de 1590. La première figure textuelle relationnelle qui se met en place dès le début de la pièce est bien celle-ci. Les trois personnages s'engagent dans un trilogue en respectant les tours de paroles, l'échange se fait sur un ton cordial, comme le soulignent les nombreuses formes de politesse et de déférence employées par les personnages, notamment lorsque l'Âme s'adresse à la Foi : « Dime pues sabes lo çierto » (v. 11), « Y deçidme, por mi amor, » (v. 21), « En eso tienes rrazón » (v. 31) ; ou lorsque c'est le Corps qui s'adresse à la Foi : « Deçidme, si sois servida » (v. 16), « Señora Fee, mi caudal / os declaro que es tan corto / quên esto no allo ygal: / pero el vuestro es tan cabal / que de oírlo, quedo absorto » (v. 81-85). Ces marques de respects envers le personnage

savant qu'est la Foi permettent de montrer que les personnages ignorants se rapprochent du personnage docte pour bénéficier de son instruction. Le Corps qui est le moins instruit et qui peu à peu ne devient plus que le seul personnage interrogateur est lui-même encouragé par la Foi qui recourt à certaines expressions comme « amigo » (v. 29) ou « hermano » (v. 90), soulignant ainsi que le rapprochement qui s'opère entre les personnages se fait dans les deux sens.

Mais l'originalité dans cette pièce, est que le dramaturge combine habilement la figure du « mouvement-vers » avec celle de la « citation »<sup>448</sup> afin de renforcer la première, notamment lorsque la Foi parachève une de ses longues répliques par ces mots :

FEE            Y él mismo dize de sí  
                  a qualquiera alma afligida,  
                  —Sedientas, venid a mí.  
                  Pues que soy el pan de vida,  
                  vida no dexéis a mí.— (v. 126-130)<sup>449</sup>

Cette habile citation des paroles du Christ est directement au service du « mouvement-vers » qui s'opère entre la Foi et le Corps. Les paroles agissent comme une invitation lancée au Corps, la Foi se substituant, d'une certaine manière, au Christ qui fait cette invitation à ses disciples. Mais cette invitation a la faculté de transcender les personnages de la pièce et d'agir comme un « mouvement-vers » qui s'opère aussi en direction des spectateurs. Par-delà le personnage du Corps, c'est le public qui est directement visé et invité à se laisser endoctriner par la Foi.

Si la première fonction de la figure du « mouvement-vers » est de préparer les personnages, voire le public, à l'endoctrinement, la deuxième fonction de cette figure est plutôt liée aux différents moments de tension qui surviennent au cours de la représentation. Comme nous allons le montrer maintenant, cette figure est également très utile pour apaiser certaines situations, désamorcer des conflits

---

<sup>448</sup> Michel Vinaver décrit cette figure textuelle de la façon suivante : « Inclusion, dans une réplique, de propos rapportés, oraux ou écrits ». Voir Michel Vinaver (dir.), *op. cit.*, p. 902.

<sup>449</sup> Cette réplique est une citation des célèbres paroles du Christ : « Y Jesús les dijo: "Yo soy el pan de vida, el que viene a mí, nunca tendrá hambre ; y el que en mí cree, nunca tendrá sed" » (Jean 6, 35) ; « Si alguno tiene sed, venga a mí y beba » (Jean 7, 37).

ou transformer les liens d'opposition qui existent entre certains personnages en liens qui rapprochent ces mêmes personnages.

**b) Le « mouvement-vers » conciliateur, voire réconciliateur**

Si nous avons vu précédemment que dans les scènes de *riña* la figure du « duel » est privilégiée, nous allons voir maintenant le fréquent recours à la figure du « mouvement-vers », dans ces mêmes scènes de *riña*, essentiellement pour apaiser les tensions entre les personnages belliqueux.

Un exemple très représentatif figure dans la *Farsa de Moysén* (avant 1554) de Diego Sánchez, où le « mouvement-vers » est la figure par laquelle deux personnages, le Berger et Saint Paul, tentent de ramener le calme et de mettre fin à la scène de *riña*. Il va se produire alors un très intéressant cas de « mouvement-vers » à double détente. En effet, alors que la *riña* entre le Berger et le Noir atteint son paroxysme, le Berger sot amorce soudainement un rapprochement envers le Noir en lui proposant le pain et le vin que ce dernier convoitait :

PASTOR	Quiérole her un combite: tomá pan, negro mezquino, tragá, tragá, he aquí vino.
NEGRO	¿Bino das? Dios te desquite. (v. 213-216)

Cette tentative de rapprochement entre les deux personnages bas permet d'abord au dramaturge, grâce à cette pause dans la *riña*, d'insérer, aussitôt après, un commentaire dogmatique de Saint Paul sur la valeur du pain et du vin eucharistiques, un commentaire qui s'intercale dans la *riña*. Il y a donc, indirectement, une première utilisation didactique de ce « mouvement-vers » qui fonctionne comme une pause à l'intérieur de la *riña* pour mieux préparer un passage catéchétique. Ce pragmatisme du dramaturge est confirmé par le fait que le « mouvement-vers » amorcé par le Berger n'est pas fructueux durablement, puisque les deux personnages ne tardent pas à reprendre de plus belle leur dispute. On peut dire que l'échec du « mouvement-vers » est ici plus

théâtral que ne le serait sa réussite, car après un apaisement général, il y a reprise de la *riña* initiale de façon plus spectaculaire encore, puisque l'affrontement verbal dégénère en affrontement physique. C'est finalement Saint Paul qui, reprenant les arguments du Berger, va à nouveau engager un « mouvement-vers » pour rasséréner les deux rivaux et convaincre le Noir de laisser tranquille le malheureux Berger :

PABLO	Suelta, hermano, y darte a vino. (v. 256)
-----	
PABLO	Hermano, debes mirar que te a dado de almorzar. (v. 258-259)
-----	
PABLO	¡Ora, hermanos, amistad! (v. 265)

Les différentes répliques de Saint Paul montrent que le personnage savant joue ici un rôle de personnage conciliateur, car le « mouvement-vers » qui s'opère entre Saint Paul et le Noir vise la réconciliation des deux personnages rivaux. De plus, ce « mouvement-vers » est d'une plus grande efficacité que celui amorcé précédemment, car Saint Paul est placé plus haut dans la hiérarchie que le Berger sot, ce qui lui confère une plus grande autorité. Enfin, le « mouvement-vers » se met en place sur une dizaine de vers en étant réitéré dans les différentes répliques de Saint Paul (v. 256-265), ce qui correspond au temps nécessaire pour désamorcer le conflit entre le Berger et le Noir et mettre durablement fin à la *riña*. Ce passage correspond à ce que nous appelons la deuxième « détente » du « mouvement-vers », dont les effets sont moins théâtraux que la première réconciliation amorcée par le Berger, car à partir du moment où Saint Paul a rapproché les deux personnages bas, il peut se lancer dans un long sermon qui marque presque la fin de la représentation.

La figure du « mouvement-vers » serait dès lors plus efficace (pour ce qui est d'atteindre la réconciliation) lorsqu'elle est le fruit d'un personnage savant et qu'elle vise à obtenir la réconciliation des personnages bas. C'est effectivement ce que l'on observe dans la *Farsa del Santísimo Sacramento* (avant 1554) de Diego Sánchez. Dans cette pièce qui ne met en scène que trois personnages, deux Bergers, Juan et Pablo, et un Moine, c'est ce dernier qui, en tant que



personnage savant, va jouer le rôle du personnage conciliateur intervenant pour mettre fin au conflit engagé entre les deux rustres

FRAYLE	Ta, ta, ta, hermanos, paz, paz. ¿Qués esto que avéis avido? Estad quedos, reposados.
PABLO	Yo lle diera malos hados al ereje resabido.
JUAN	Para esta, dun percutido, dexaréis el chavacano.
PABLO	Esperá.
FRAYLE	Ven acá, hermano: di, ¿sobre qué fue el ruydo? (v. 112-120)

L'utilisation du terme « hermano », qui est typique du vocabulaire ecclésiastique, est déjà un indice qui montre que le Moine est entraîné dans un processus de rapprochement qui vise la réconciliation des deux Sots. Mais, d'une manière générale, c'est tout le vocabulaire utilisé par le Moine qui met en relief la figure du « mouvement-vers » dans ce passage. La volonté de réduire la tension dramatique, liée à la scène de *riña* entre les deux Bergers, est d'abord marquée par l'utilisation d'un vocabulaire apaisant, placé dans la bouche du Moine, le personnage conciliateur : « paz, paz » (v. 112) ; « Estad quedos, reposados » (v. 113). Ensuite, le Moine se pose en personnage avenant, un personnage qui va vers autrui pour l'attirer à lui : « ven aca, hermano: » (v. 119). C'est parce que le Moine est un personnage savant, face aux deux Bergers sots, que Diego Sánchez l'utilise comme un personnage conciliateur qui désamorce le conflit entre les deux Bergers. Cette fonction du personnage savant permet finalement à l'auteur d'enchaîner sur une partie plus didactique et plus catéchétique.

La figure du « mouvement-vers » aurait, par conséquent, une double fonction : en sus de permettre aux personnages belliqueux de la pièce de se réconcilier, elle créerait un passage de transition entre les scènes de *riña* et les passages plus sérieux, où il est surtout question d'égrener un savoir dogmatique et théologique dense dans le but d'endoctriner les spectateurs.

Nous remarquons que parmi toutes les pièces de notre *corpus*, seul Diego Sánchez de Badajoz utilise la figure du « mouvement-vers » dans les répliques d'un personnage, généralement savant, qui intervient pour réconcilier, et/ou séparer, les personnages rivaux. Cette originalité dans l'écriture du curé de Talavera s'explique sans doute parce que l'auteur fait un grand usage, dans ses pièces, du module *riña*, et parce qu'il renforce aussi notablement la théâtralité de ses œuvres en variant, et donc en renouvelant continuellement, les fonctions des personnages très contrastés qu'il met en scène.

L'utilisation du « mouvement-vers » pour réconcilier certains personnages belliqueux des drames eucharistiques est, on l'a vu, surtout propre aux pièces de Diego Sánchez. Mais, cette figure est plus largement répandue dans ce théâtre lorsqu'elle est utilisée, non plus pour sa fonction de réconciliation, mais par un personnage séducteur qui tente d'attirer à lui un autre personnage de la pièce.

### **c) Le « mouvement-vers » comme tentative de séduction**

Dans tous les drames eucharistiques qui mettent en place, implicitement ou explicitement, le motif du *bivium* (les deux options qui s'offrent au personnage représentant l'homme pécheur), la figure du « mouvement-vers » est celle qui est préférentiellement employée dans les répliques des personnages du dévoiement.

Tout au long de la première *jornada* de la *Farsa llamada custodia del Hombre* (1547) de Palau, la figure du « mouvement-vers » est notamment utilisée par l'Appétit et Satan qui cherchent par la ruse à dévoyer l'Homme, un pèlerin, qui s'interroge sur le chemin qu'il doit suivre. Voyant l'Homme hésiter, les deux séducteurs qui lui exposent les avantages de la route large et spacieuse ne manquent pas de revenir à la charge lorsque l'Homme est sur le point de décider de suivre le chemin de la vie :

SATANAS

Hola! Paje compañero,  
oye aqui.  
Tu no vayas por ay,

APETITO                      que perceras de hambre.  
                                      Pues, boto al rey Alexandre  
                                      que no vaya por aqui!  
                                      —Señor mio, cree a mi  
    y vuelve aca. (v. 535-542)

Dans ces répliques des deux personnages séducteurs, la figure du « mouvement-vers » est d’abord marquée par l’usage du tutoiement, beaucoup plus familier que le « vos », normalement de circonstance. Ce ton familier permet aux deux séducteurs de se placer, sur le plan de la communication, dans un rapport hiérarchique identique avec l’Homme, de manière à gagner sa confiance<sup>450</sup>. Le rapprochement entre les personnages est également souligné par les vocatifs « Paje compañero » et « Señor mio », ce qui est de nature à rassurer l’Homme, car Satan et l’Appétit se posent ainsi en personnages bienveillants. De la même manière, les phrases injonctives « oye aqui » et « vuelve aca », placées dans des vers de *pie quebrado*, sont d’abord isolées métriquement, ce qui les met en exergue et leur donne une résonance particulière dans les deux répliques. Ensuite, les déictiques « aqui » et « aca », dans ces deux phrases injonctives, servent à positionner spatialement les deux personnages séducteurs de manière à insister plus fortement encore sur le « mouvement-vers » qui s’opère entre l’Homme d’un côté, et Satan et Lucifer,

---

<sup>450</sup> Dans une pièce du *Códice* de 1590, *Auto sacramental y Comedia décima*, le passage au tutoiement chez le personnage séducteur est également très intéressant, car le Monde qui tente de vendre son pain au Corps recourt d’abord au « vos » courtois, ce qui marque une certaine distance, avant d’utiliser le tutoiement plus familier lorsqu’il est sur le point de conclure son affaire :

MUNDO	Señor, <b>seáys</b> muy bien llegado. ¿es pan lo que a de comprar? (v. 424-425)
-----	
MUNDO	Señor, es maravilloso, es tan dulce y tan sabroso que gustándolo <b>tendréis</b> todo contento y reposo. (v. 441-445)
-----	
MUNDO	Suplícote, mi señor, <b>tengas</b> por <b>tuya</b> mi tienda y agas della a <b>tu</b> sabor, y esto sólo porqu’entienda que le soy muy servuidor (v. 486-490)

Le passage du « vos » au « tú » est une façon de marquer, par le mode d’adresse verbale, le « mouvement-vers » qui s’opère entre les personnages et qui atteint son but.

attirant à eux le pèlerin, d'un autre côté. Mais ce qui montre que ce « mouvement-vers » est fait pour séduire l'Homme, c'est essentiellement l'argumentation utilisée par les deux personnages du mal : « que pereceras de hambre ». La figure du « mouvement-vers » est, dans ce passage, celle qui permet au dramaturge de construire un discours persuasif —« cree a mí » s'exclame d'ailleurs l'Appétit— qui sert très clairement à poser les deux personnages du mal en personnages séducteurs. Le « mouvement-vers » est donc, ici, la figure du dévoiement, celle à laquelle recourent les personnages opposés aux personnages de l'actant Sujet.

Dans une pièce anonyme du CAV, la *Farsa llamada premática del pan* (avant 1570), la technique employée par le dramaturge est comparable à celle qu'utilise Bartolomé Palau. Dans cette pièce, le motif du *bivium* est représenté par deux boulangers, le Monde et la Foi qui vendent leur pain sur un marché. Alors que la Foi vend le pain eucharistique, le Monde vend un pain frelaté, et le Vice joue le rôle de l'homme pécheur qui se voit proposer les deux pains. Dans cette pièce, c'est le Monde, le personnage du mal, qui va tenter de séduire le Vice en lui proposant un pain synonyme d'abondance :

VICIO	No busco a nadie, ni quiero; so vengo a buscar un pan, si ay algun panadero.
MUNDO	Ven, que yo te lo dare; que a muy bien tienpo as llegado. (v. 201-205)

Face à la méfiance que manifeste d'abord le Vice, le Monde privilégie la figure du « mouvement-vers ». Comme pour établir solidement le rapprochement entre les deux personnages, le processus communicationnel repose également sur un « bouclage » des deux répliques. En effet, par sa réponse, le Monde se présente au Vice comme le boulanger qu'il recherche. Par ailleurs, en s'adressant le premier au Vice, le Monde devance la Foi et engage avec le nouveau venu un mouvement d'attraction qui tend à les rapprocher. Mais à ce moment-là de la pièce, l'auteur n'a fait que mettre en place une première approche du Monde qui vise à rassurer le Vice. Pour poser réellement le Monde en personnage séducteur, l'auteur va poursuivre le rapprochement entre les personnages, en

faisant du Monde, non seulement un détracteur de la Foi, son opposant, mais aussi un personnage qui vante au Vice les mérites du pain qu'il propose :

MUNDO	No escuches, Viçio, torpeças, compra tu mi pan, si quieres, que mientras dello tuvieres no te faltaran rriqueças, galas, deleytes, plazeres.
VICIO	Pues, pesi a quien (no) me pario! qu'es lo que ando a buscar? Señor, mandamelo dar, que aquesse pan quiero yo, qu'es pan de viçio y holgar. (v. 219-228)

Ici, le « mouvement-vers » opéré entre les deux personnages est notamment marqué par les « effets-miroir », ou échos, entre les répliques. Le vers : « compra tu mi pan, si quieres » (v. 220) passe dans la réplique subséquente sous la forme : « que aquesse pan quiero yo » (v. 227) ; le Vice confirme ainsi qu'il se place du côté du Monde et qu'il adhère à ses propos. De la même manière, les termes « galas, deleytes, plazeres » (v. 223) qui mettent fin à la réplique du Monde sont repris à la fin de la réplique du Vice : « qu'es pan de viçio y holgar » (v. 228). Comme dans la pièce de Palau, l'abondance promise par le personnage séducteur est l'argument qui marque l'aboutissement du processus de rapprochement entre le Monde et le Vice. La réplique du Vice indique, par ailleurs, l'entente entre les deux personnages, ce qui confirme le succès du « mouvement-vers ». Ce groupe de répliques à dominante « mouvement-vers » forme même ce que Vinaver appelle un « duo » textuel<sup>451</sup>. À ce moment de la pièce, la figure du « duo » semble montrer que le Monde est en train de l'emporter sur la Foi.

Mais le « mouvement-vers » initié par les personnages séducteurs n'est pas toujours couronné de succès, même si ce succès n'est d'ailleurs que momentané dans les pièces citées plus haut. Il arrive aussi que le personnage exposé au discours persuasif des personnages du mal ne se laisse pas convaincre par le discours séducteur, ce qui engendre un retournement de situation.

---

<sup>451</sup> Michel Vinaver (dir.), *op. cit.*, p. 903.

Dans la *Esposa en los cantares* (1579) de Juan López de Úbeda, le personnage qui est l'objet de toutes les convoitises est l'Épouse du Christ. Dans cet *Auto*, ce sont l'Hypocrisie et le Démon qui vont tenter de séduire l'Épouse, l'Hypocrisie jouant le rôle d'une entremetteuse à la solde du Diable, et le Démon n'apparaissant que plus tard après l'échec de l'Hypocrisie. La figure du « mouvement-vers » est donc celle qui est d'abord privilégiée dans les répliques de l'entremetteuse qui va s'appuyer sur un langage flatteur :

HIPO.	O quan amarga vejez sola estays amiga mia o que cara de alegria y que hermosura y tez pareceys la luz del dia.
ESPO.	Y a do bueno madre vieja? (v. 205-210)

Pour gagner la confiance de l'Épouse, l'Hypocrisie met d'abord en avant les difficultés liées à la vieillesse avant de se lancer dans une kyrielle de flatteries destinées à rassurer l'Épouse sur ses intentions. En insistant sur son âge, l'Hypocrisie se présente même comme un personnage rassurant et inoffensif pour l'Épouse. Dans un premier temps, la technique de rapprochement semble fructueuse, puisque l'Épouse mise en confiance ne repousse pas l'Hypocrisie, mais lui réserve un bon accueil en participant même au mouvement d'attraction par une question pleine de sollicitude. Mais aussitôt l'entremetteuse a-t-elle dévoilé à l'Épouse ses intentions que cette dernière s'empresse de repousser les avances du Diable en mettant clairement en relief le caractère trompeur de l'Hypocrisie qui vient de se présenter à elle dans le but de la séduire (« No mirays la sarristrosa / como finge santidad ». [v. 235-236]). Face à cet échec du « mouvement-vers » initié par l'Hypocrisie, c'est au tour du Démon, autre personnage séducteur, d'intervenir et de tenter d'attirer à lui l'Épouse. Cette fois-ci, le comportement dialogique du personnage est très intéressant car « le mouvement-vers » n'est plus l'unique figure utilisée dans la réplique :

DEMO.	Hermosa y linda señora mas fresca que las frescuras
-------	--

ven aca perra traydora  
porque me dexaste ascuras  
falsa engañadora? (v. 245-249)

Ce qui est remarquable dans cette réplique, c'est l'extraordinaire contraste des figures utilisées par le Démon. Suivant le modèle de l'Hypocrisie, le personnage séducteur commence par s'exprimer en recourant à la figure du « mouvement-vers », marquée par l'utilisation d'un ton flatteur. Mais cette technique est d'emblée vouée à l'échec, parce que le Démon n'a pas l'aspect rassurant d'une vieille femme, comme l'Hypocrisie, qui peut faussement gagner la confiance de l'Épouse. Aussi le Démon passe-t-il à « l'attaque » abandonnant définitivement la figure de la séduction.

Dans cette pièce la figure du « mouvement-vers » est certes destinée, comme précédemment, à séduire l'Épouse convoitée par les personnages du mal. Mais à la différence de ce qui se passe dans les deux pièces précédentes, ici, le « mouvement-vers » n'aboutit pas, ce qui est efficace sur le plan de théâtralité, car cela permet un affrontement verbal, source de conflit. Par ailleurs, dans cette pièce, le personnage convoité n'est pas l'homme pécheur incarné par un Pèlerin ou par le Vice. Le but n'est donc pas de mettre en place le motif du *bivium* afin de montrer que l'homme fait d'abord le mauvais choix en suivant les personnages séducteurs avant de se raviser. Ici, il importe que l'Épouse ne cède pas, même momentanément, à la tentation, ce qui lui ferait perdre son honneur et rendrait impossible l'intervention salvatrice du Christ, son bien-aimé.

Mais il peut aussi arriver que le « mouvement-vers » soit la figure de la séduction utilisée par un personnage du bien qui marque ainsi son rapprochement vis-à-vis d'un autre personnage de la pièce.

Dans *La Maya* (1585 ?) de Lope de Vega, la figure du « mouvement-vers » est particulièrement utilisée dans une scène de « séduction » où le Prince de la lumière, le Christ, va séduire l'Âme, qui joue le rôle d'une *Maya*. S'inspirant de la tradition populaire et folklorique des *Mayas*<sup>452</sup>, Lope de Vega va mettre en théâtre, et de façon allégorique, le jeu des *Mayas*, en donnant ce rôle à l'Âme, et

---

<sup>452</sup> Pour l'explication de cette tradition populaire, voir note 403.

en faisant du Christ, le Prince de la lumière, le dernier personnage séducteur qui, pour tout présent, offre son corps à la Maya. Lorsque le Prince se présente devant l'Âme, il doit d'abord convaincre le Corps, qui a le rôle joué normalement par les jeunes filles qui demandent de l'argent pour la Maya :

PRÍNCIPE	¿Quieres que diga de mi valor la excelencia? (v. 1044-1045) [...]
CUERPO	¡Qué lindas señas que dio: Cantad que ya es conocido! Dad para la Maya, hombre y Dios eterno; más valeis vos solo que el suelo y el cielo. (v. 1054-1059)

La figure du « mouvement-vers » est d'abord perceptible à travers la question du Prince qui met en avant ses qualités pour montrer qu'il peut prétendre à épouser la Maya. Mais c'est surtout à travers la réponse du Corps que le « mouvement-vers » initié par le Prince est confirmé et transformé en un véritable « duo » textuel, qui rend beaucoup plus concret le mouvement d'attraction se produisant entre les personnages. Lorsque le Prince a accès directement à l'Âme, le « duo » devient même la figure de la séduction par excellence :

PRÍNCIPE	¿Alma mía?
ALMA	Gran señor, gran Príncipe de la Luz.
PRÍNCIPE	¿Tienes amor?
ALMA	Grande amor, aunque Vos puesto en la cruz mostráis que el vuestro es mayor. (v. 1066-1070)

Dans les deux questions du Prince et les deux réponses de l'Âme, la figure répétée du « mouvement-vers », qui donne la sensation de « duo » textuel, repose sur un jeu de séduction d'abord apparent sur un plan formel. En effet, suivant un découpage hémistiche par hémistiche, il y a une exacte répartition des rôles : le Prince appelle et séduit sa bien-aimée, et l'Âme répond au Prince,



en l'assurant de son amour « ¿Alma mía? / Gran señor » (v. 1066) ; « ¿Tienes amor? / Grande amor, » (v. 1068). Non seulement le rapprochement réciproque est souligné par le nombre de pieds identique entre les deux segments (4/4), mais aussi par la nature similaire des répliques, les questions du Prince débouchant systématiquement sur une réponse superlative de l'Âme (« Gran señor » ; « Grande amor »). Par ailleurs, la figure du « duo » renforce directement la théâtralité, puisque ce passage est une mise en théâtre du dogme de l'Eucharistie, le Prince s'unissant à l'Âme pour montrer le pouvoir de l'hostie qui permet la communion avec le Christ. La grande réussite de Lope de Vega est donc de représenter allégoriquement la communion sacrée qui n'est d'ordinaire évoquée, dans les drames eucharistiques antérieurs, que par l'ingestion de l'hostie, le Saint Sacrement étant souvent présent sur scène. La figure du « duo » est finalement idéale dans cette partie de la pièce pour montrer que l'attraction qui s'opère entre les deux personnages s'achève par une union sacrée. Le Prince est le personnage séducteur et l'Âme, le personnage qui se laisse séduire.

Cet exemple de « mouvements-vers » à répétition montre que cette figure peut aussi se produire entre des personnages qui font partie de l'axe Sujet-Objet dans le schéma actantiel. En effet, grâce à l'allégorie, la quête du saint Graal (le pain et le vin eucharistiques) du Berger des *farsas* de la première partie du xvi<sup>e</sup> siècle se transforme peu à peu, dans les pièces plus tardives, en une quête amoureuse, où l'Âme (ainsi que l'Épouse ou l'Église)<sup>453</sup> est à la recherche de son bien-aimé, celui-ci étant toujours une figure christique représentant le Saint Sacrement. Le « mouvement-vers » peut ainsi caractériser l'attraction entre les actants Sujet et Objet, de manière à montrer que le Sujet a atteint son but ultime.

En résumé, le « mouvement-vers » qui vise à séduire un personnage se produit le plus souvent entre les personnages de l'actant Opposant et le

---

<sup>453</sup> Dans beaucoup d'autres pièces de la deuxième moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, l'on observe très nettement que le Sujet incarné auparavant par le Berger est désormais remplacé par l'Église comparée à une épouse (dans *l'Església Militant* de Joan Timoneda), par une Épouse (dans *l'Auto de la esposa en los cantares* de Juan López de úbeda), ou par l'Âme comparée à une épouse (dans *l'Auto primero del Santísimo Sacramento* de Juan de Luque).

personnage de l'actant Sujet. Dans ce cas, le « mouvement-vers » est typiquement la figure du dévoiement, car le but est d'entraver le Sujet dans sa quête du salut. Soit le personnage se laisse alors séduire, ce qui retarde son salut final, car l'auteur attire ainsi l'attention sur les conséquences néfastes du péché avant un revirement ultime du personnage dévoyé, soit le personnage convoité rejette d'emblée la proposition qui lui est faite et renouvelle ainsi le conflit de la pièce. Mais comme nous l'observons à travers le dernier exemple cité, il arrive aussi, quoique plus rarement, que le « mouvement-vers » soit initié par un personnage de l'axe Sujet-Objet, dans le but de mettre en théâtre la communion sacrée qui est toujours l'aboutissement des drames eucharistiques.

Mais les tentatives de rapprochement entre les personnages de la pièce ne fonctionnent pas systématiquement sur le mode de la « séduction », ou alors il s'agit d'un type de « séduction » dont la finalité est quelque peu différente de celle évoquée précédemment. Le « mouvement-vers » et le « duo » sont en effet, comme nous allons le voir maintenant, les figures privilégiées par le dramaturge pour mettre en relief les alliances qui se forment entre les personnages de la pièce.

#### **d) Le « mouvement-vers » qui révèle les alliances**

Dans un théâtre où la majeure partie des personnages est répartie entre personnages du bien et personnages du mal, l'on pourrait penser que les alliances sont par nature établies et qu'il n'est pas nécessaire de recourir à la figure du « mouvement-vers » pour souligner les alliances entre les personnages qui font partie du même camp.

Dans la *Representación de San Mateo* (1548) de Sebastián de Horozco, par exemple, presque tous les personnages apparaissent en couple (deux ouvriers, deux soldats, deux vilains), ce qui signifie déjà qu'ils sont ensemble et qu'il n'est donc pas nécessaire de les attirer dans un mouvement d'attraction réciproque. Pourtant, à côté de ces différents personnages, l'auteur ajoute dans la liste de *dramatis personae* deux « religieux », qui ne sont pas d'emblée complices et qui n'entrent pas en scène ensemble. Le mouvement d'attraction qui va rapprocher

les deux personnages va donc se mettre en place progressivement grâce à la figure du « mouvement-vers » perceptible dans les répliques successives des personnages :

MERCENARIO	mas, ¿quién es éste que enfrenta? quiero, porque no me sienta, meterme en este rincón. (v. 265-267) [...] Buen hombre ¿qué demandáis?
CUESTOR	¿Para qué lo preguntáis? ¿Sois vos alcavalero <sup>454</sup> ?
MERCENARIO	No os enojéis, compañero, en preguntar que poco cuesta hablar.
CUESTOR	Digo que tenéis razón: mandad señor perdonar. (v. 279-286)

Pourtant, dès que l'Ecclésiastique aperçoit le Quêteur venir dans sa direction, le « mouvement-vers » n'est pas la figure immédiatement choisie par le dramaturge. Au contraire, la méfiance que manifeste le premier personnage prend la forme d'un jeu de scène qui rend cet épisode intrigant. L'Ecclésiastique qui épie le nouveau venu montre qu'à ce moment-là de la pièce, il y a une certaine prise de distance de sa part. Le « mouvement-vers » est amorcé peu après lorsque l'Ecclésiastique recourt à une formule d'interpellation courtoise, « Buen hombre », et fait ainsi un premier pas pour se rapprocher du Quêteur. Mais cette tentative de rapprochement semble d'abord échouer, car les questions du Quêteur (« ¿para qué lo preguntáis? / « ¿Sois vos alcavalero?») ressemblent surtout à des « attaques » déguisées, ou atténuées, qui montrent que ce dernier se méfie tout autant de l'Ecclésiastique que l'inverse. En réponse aux « attaques » du Quêteur, l'Ecclésiastique choisit de ne pas utiliser la riposte, mais plutôt d'adopter un ton conciliant qui correspond à un second « mouvement-vers » (« no os enojéis / en preguntar, / que no cuesta hablar »). Le ton conciliant de l'Ecclésiastique est ce qui entraîne un changement d'attitude chez le Quêteur qui en vient même à s'excuser. C'est donc très progressivement

---

<sup>454</sup> D. A. « *Alcabalero* » : « Se llama también la persona que por su sueldo destina el Arrendador, o Administrador de las alcabalas, para que las vaya cobrando de casa en casa ». Il s'agit donc d'un recouvreur d'impôts.

que les deux personnages sont attirés dans un mouvement d'attraction réciproque. Mais la mise en place, par le dramaturge, de ce « mouvement-vers » a une finalité. En effet, les deux personnages finissent par être sur la même longueur d'onde, ce qui les pousse à s'allier pour ourdir ensemble une ruse qui leur permette de gagner leur vie :

CUESTOR	Si sois echacuervo fino, dad acá, esta cuesta predicá, dezid que venís de Roma; desta manera quiçá alguna cosa avrá que caiga con que hombre coma.
MERCENARIO	Pues ves aquí donde asoma un buen viejo. (v. 303-311)

Le passage du « vos » au tutoiement plus familier («Pues ves aquí donde asoma» [v. 310]), marque l'aboutissement du « mouvement-vers » opéré entre les deux personnages. L'emploi de ce procédé semble donc indiquer la naissance d'une complicité, puisque les deux personnages deviennent alliés. L'auteur pourrait même, à travers cette complicité naissante, vouloir dénoncer la collusion entre les hommes d'Église et la simonie.

Ce qui nous pousse à cette interprétation, c'est que Sebastián de Horozco met en scène dans sa pièce des personnages qui sont en prise directe avec son époque. Dès lors, l'auteur recrée à travers ce passage une scène qu'il tire directement de la vie quotidienne des spectateurs. À l'inverse, dans un théâtre qui deviendra de plus en plus allégorique, dans la deuxième moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, les auteurs n'utiliseront que rarement des personnages génériques tirés du quotidien. Les recherches de complicité entre les personnages, ou les tentatives d'alliances, vont donc s'interpréter ultérieurement en termes beaucoup plus allégoriques.

C'est ce qu'il est possible d'observer dans *l'Auto primero al Santísimo Sacramento* (vers 1575) de Juan de Luque. Dans cette pièce, l'auteur fait une utilisation efficace de la figure du « mouvement-vers » dans un passage où l'Âme commence d'abord par se lancer dans un chant en forme de plainte par lequel

elle montre un début de repentance. Mais ensuite le dialogue entre l'Âme et la voix divine qui lui répond est construit progressivement à partir de la figure textuelle du « mouvement-vers » :

ALMA	Ay de mí, ¿qué e de hazer no ay quien me saque de aquí?
TODOS	No tengas pena, que sí.
ALMA	¿Quién ha de ser?
TODOS	Tú mesma te has de valer.
ALMA	¡Ay de mí!
TODOS	¡Ay de ti! (v. 121-126)

Les paroles de réconfort adressées à l'Âme par les voix en coulisse (« no tengas pena, que sí ») sont une première indication qui confirme qu'un mouvement de rapprochement s'opère. Même si aux demandes de secours, de pitié et de miséricorde lancées par l'Âme (v. 122, v. 132, v. 137-138), les voix répondent inlassablement : « Tú mesma te has de valer » (v. 125, v. 135, v. 145), le « mouvement-vers » amorcé entre l'Âme et les voix en coulisse fait évoluer l'action, puisque la Contrition ne tardera pas à entrer en scène pour prêter secours à la prisonnière. Seulement, les voix en coulisse se contentent de montrer le chemin intérieur, la repentance que doit éprouver l'Âme pour pouvoir être libérée. C'est elle seule qui peut accéder au salut en exprimant une repentance sincère, et des remords pour les péchés commis. Pour cette raison, les effets du « mouvement-vers » ne sont pas immédiats. C'est plus tard dans la pièce, après la contrition éprouvée, que le personnage allié entre en scène. Cette fois-ci, la densité des « mouvements-vers » textuels devient plus importante et transforme le groupe de répliques en « duo » :

CONTRICIÓN	Ya ninguno se me esfuerça, Alma, tú los llevarás, y contigo me tendrás, que acudiré si hazen fuerça.
ALMA	Pues sus prisiones me entrega, y no te apartes de mí, que si acaso voy sin ti llegaré turbada y ciega. (v. 232-239)

Les deux vers, dans les deux répliques successives : « y contigo me tendrás » / « y no te apartes de mí » (v. 234, v. 237) permettent un « bouclage » des deux répliques, « bouclage » qui renforce l'attraction entre les personnages. L'abondance de pronoms personnels et de pronoms compléments confirme également la présence de la figure du « mouvement-vers » : « tú », « contigo », « me », « te », « mí », « ti ». Ces pronoms de la première et de la deuxième personne du singulier n'apparaissent pas en opposition comme le confirme l'emploi de « contigo », par contre, ils renforcent efficacement le lien qui se tisse entre les deux personnages. Ils concentrent les regards des spectateurs sur les deux individualités, l'Âme et la Contrition, qui apparaissent désormais étroitement unies à ce moment de la pièce. Sur un plan dogmatique, le « mouvement-vers » établi entre ces deux personnages permet de signifier que l'Âme a éprouvé pleinement la contrition nécessaire à son pardon, ce pourquoi les discours des deux personnages se confondent comme s'ils s'exprimaient d'une seule et même voix. Ce « mouvement psychologique » a donc, lui aussi une valeur allégorique. Après avoir été rejetée par chacun des personnages à qui l'Âme demandait de l'affection, ce qui illustre l'idée de l'Âme abandonnée, dans un état de dérégulation, la Contrition viendra en aide à l'Âme, ce qui fera contraste avec la situation initiale de la pièce. Mais cette alliance finale est surtout le dernier pas avant le triomphe spectaculaire de l'Âme sur les sept Péchés qui la tenaient captive.

Dans cette pièce de Juan de Luque, l'alliance qui se crée entre les personnages vise donc non seulement le salut de l'Âme, mais aussi la défaite des adversaires de l'Âme. Il s'agit d'une complicité naissante entre un personnage de l'actant Sujet, l'Âme, et un personnage de l'actant Adjuvant, la Contrition, contre les adversaires de l'actant Opposant, les sept Péchés.

Mais dans les drames eucharistiques, il peut être tout aussi intéressant de montrer que les alliances, *a priori* évidentes, entre deux personnages qui assument la même fonction actantielle, se construisent aussi grâce aux figures du « mouvement-vers » et du « duo ».

Dans l'*Auto de Caïn y Abel* (vers 1575) de Jaime Ferruz, ce sont deux personnages du mal, l'Envie et Lucifer, qui s'allient pour causer la perte de Caïn. Bien que l'auteur réunisse sur scène les deux personnages seulement après que Caïn a commis sa faute, il privilégie la figure du « duo » pour indiquer le lien étroit entre le rapprochement des deux personnages du mal et leur victoire finale sur Caïn :

YNBIDIA	Alégrate y bive hufano pues quedan casi deshechos los triunfos del ser humano.
LUÇIFER	Abráçame, mi esperança, gloria de mi bienandança, por lo qual, de ynbidia lleno, aparto al hombre terreno de la bienaventurança; por lo qual no avrá ninguno que no me llame rrey por serviçios a mi ley, y quando se escape alguno será ver bolar un buey.
YNBIDIA	Pues, vámonos ya, Satán.
LUÇIFER	Vamos, mi buen capitán. (v. 358-372)

Les répliques des deux personnages sont construites sur un mode symétrique qui montre que l'attraction est réciproque entre l'Envie et Lucifer : l'impératif « Alégrate » avec lequel l'Envie débute son discours (v. 358) est placé exactement sur le même plan que l'impératif « Abráçame » (v. 361), en première position dans la réplique de Lucifer. Le contact entre les deux personnages, suggéré par le verbe « *abrazar* », indique une réciprocité qui met en évidence la joie partagée par les deux protagonistes. Ici, le « mouvement-vers » n'est plus seulement une figure textuelle, car il est rendu par un authentique contact physique entre les deux personnages. Les symétries dans les discours des personnages se poursuivent : l'injonction de l'Envie « bive hufano » (v. 358) est confirmée par les paroles de Lucifer qui se targue de son nouveau rang : « por lo qual no avrá ninguno / que no me llame rrey » (v. 366-367). Les raisons de la joie exprimée par l'Envie, « quedan casi desechos / los triunfos del ser humano » (v. 359-360), sont renforcées par les propos de Lucifer, « aparto al hombre terreno /

de la bienaventurança » (v. 364-365). Les deux personnages adoptent finalement le même discours triomphaliste. Même leur sortie de scène se fait avec une sorte d'écho où la construction symétrique est encore de mise : « Pues, vámonos ya Satán » (v. 371) / « Vamos, mi buen capitán » (v. 372). Les répliques des deux personnages sont liées par un « bouclage » très serré qui sert à montrer la connivence, l'entente parfaite entre Lucifer et son suppôt, l'Envie. La figure du « duo » est donc très accentuée par la figure du « bouclage », ce qui indique que l'Envie est indissociable de Lucifer, les deux personnages étant au diapason.

Si l'auteur dévoile tardivement cette alliance entre les deux personnages du mal, ce n'est pas seulement pour indiquer le succès de leur entreprise, mais c'est aussi pour montrer, après coup, au spectateur qui vient de voir sur scène les conséquences néfastes de l'envie chez Caïn, qu'il s'agissait d'un plan ourdi par le Malin. Ce rapprochement tardif dans la pièce possède très clairement une valeur didactique, car Jaime Ferruz indique ainsi au spectateur, juste avant de faire entrer en scène le personnage de la Mort, que les conséquences malheureuses du péché font l'affaire du Diable, qui en coulisse tire les ficelles pour faire trébucher les humains.

Si la figure du « mouvement-vers » est idéale pour révéler les alliances créées entre les personnages qui font partie de l'actant Opposant, elle l'est tout aussi pour souligner les alliances qui peuvent s'établir entre les personnages faisant partie de l'actant Adjuvant.

Dans la *Comedia sexta y auto sacramental del Castillo de la Fee* du *Códice* de 1590, le « mouvement-vers » est la figure qui caractérise l'alliance passée entre l'Attention, un personnage qui veille aux intérêts de la Foi, et des Soldats catholiques, qui reçoivent pour mission de repousser les attaques des soldats hérétiques. Afin de convaincre les soldats catholiques de s'enrôler dans l'armée de la Foi, l'Attention leur promet la vie immortelle en guise de rétribution. À partir de ce moment, le « mouvement-vers » est la figure privilégiée dans les échanges des personnages :

CUYDADO            [...]



¿Estáis contentos agora?  
 ¿Abéislo bien entendido?  
 SOLDADO 1° Gran paga abéis prometido,  
 y queremos desde agora,  
 como estamos, asentar  
 con fee viba y verdadera  
 debajo desta bandera,  
 pues tal paga se a de dar.  
 CUYDADO Y vos, ¿qué deçís?  
 SOLDADO 2° Que querría  
 morir por la sancta fee,  
 lo qual protesto que haré  
 y la llebaré por guía. (v. 376-387)

Les questions de l'Attention ne constituent pas les seules répliques qui marquent le rapprochement se produisant entre les personnages. Par leurs réponses, les Soldats montrent que le rapprochement est réciproque. Tout d'abord, le terme « paga » a une fonction « englobante » dans toute la réplique du premier Soldat (« gran paga [...] / [...] tal paga se a de dar »), ce qui manifeste sur scène que le personnage est au diapason avec l'Attention qui vient de lui expliquer la nature de son salaire. La notion même de salaire met en relief le fait que les personnages passent un marché, ce qui renforce la valeur de ces « mouvements-vers » réciproques servant à former des alliances. Mais la réciprocité de la figure du « mouvement-vers » est surtout soulignée par l'utilisation presque identique du verbe de volonté « querer », dans les deux répliques des Soldats (« queremos » / « querría »). Au « mouvement-vers » inscrit dans les répliques successives de l'Attention, il y a réponse des Soldats par des répliques également construites à partir de la figure textuelle du « mouvement-vers ». Le mouvement d'attraction obtenu est de cette façon parfait.

Dans ce passage, les figures du « mouvement-vers » qui se répètent de réplique en réplique permettent finalement aux personnages de la pièce de s'allier contre l'ennemi hérétique. Comme le but de ces différents personnages est de protéger la Foi retranchée dans son château, l'on comprend que l'alliance se fait ici entre des personnages qui font partie de l'actant Adjuvant, des

personnages qui s'allient pour défendre la Foi contre les personnages du mal, faisant partie de l'actant Opposant.

Tous ces exemples montrent que les relations qui s'établissent entre les personnages des drames eucharistiques visent à créer des alliances dans le but de l'emporter sur d'autres personnages, ou groupes de personnages. C'est le conflit qui se joue entre personnages du bien et personnages du mal qui est ainsi particulièrement mis en relief par les alliances créées. Mais, comme nous l'avons établi à plusieurs reprises, la figure du « mouvement-vers » est aussi renforcée par la figure du « bouclage » des répliques. Or, s'il est vrai que le « bouclage » met bien en évidence le mouvement d'attraction qui peut s'opérer entre les personnages, en montrant que ceux-ci sont au diapason, nous pensons aussi que cette figure textuelle peut acquérir différentes valeurs, principalement lorsqu'elle se combine au « mouvement-vers » ou qu'elle marque son aboutissement, ce que nous allons mettre en lumière dans les pages qui suivent.

#### Les différentes valeurs de la figure du « bouclage » combinée à la figure du « mouvement-vers », ou dans les situations de « duo » textuel

Dans un théâtre qui est par nature catéchétique et dogmatique, le « bouclage » des répliques est, dans plusieurs pièces, directement placé au service du dogme, car il s'agit alors d'une figure textuelle qui peut permettre au dramaturge d'exposer de façon didactique des questions ardues. Le « bouclage » des répliques créerait ainsi une sorte de « circuit-fermé » entre les personnages savants et les personnages qui reçoivent l'instruction, comme pour montrer la transmission du savoir entre un maître et son disciple. Dès lors, le « bouclage » serait un élément de théâtralité, un procédé de plus qui permettrait de faciliter l'endoctrinement des personnages bas lorsque ceux-ci sont déjà engagés dans un processus de rapprochement des personnages plus savants.

Les divers exemples que nous allons commenter démontrent la souplesse d'utilisation et la théâtralité de la figure du « bouclage », figure textuelle très riche qui permet au dramaturge, tantôt d'exposer habilement un contenu

dogmatique important —la valeur de ce type de « bouclages » étant surtout explicative et didactique—, tantôt de construire un discours beaucoup plus persuasif qui peut ensuite pousser les personnages à l'action.

#### a) Les « bouclages » à valeur explicative et didactique

C'est principalement dans les passages où il y a « duo » textuel que le « bouclage » serré permet de montrer l'endoctrinement du personnage ignorant.

Dans les pièces de Diego Sánchez, ce type de « bouclage » se produit particulièrement lorsque le Berger sot est en train d'être instruit par le Moine.

Ainsi, dans la *Farsa del Molinero* (avant 1554), les « bouclages » serrés permettent de rendre plus convaincante l'instruction dispensée par le personnage docte. Vers la fin de la pièce, juste avant le passage comique entre un Aveugle et son Guide, il y a un premier « bouclage » de la réplique du Moine qui sert à insister sur la valeur de la foi :

FRAYLE	En cosas de Dios tan altas si fe no suple tus faltas más dudas verás que estrellas; son maravillas secretas porque con fe merezcamos y procuremos que vamos a ver sus obras perfetas.
PASTOR	Yo llo juro a las pranetas, que la vía verdadera andar con fe muy entera camino de llas carretas. (v. 238-248)

La réplique du Berger « boucle » de façon serrée la réplique précédente, car il y a d'abord une utilisation de termes similaires entre les deux interventions (« estrellas » / « pranetas » ; « fe » / « fe » ; « vamos » / « andar »), ce qui donne un premier « effet-miroir », qui souligne que le personnage ignorant est en position de réception, comme s'il absorbait le savoir qui lui est transmis. Mais, on observe également une réitération par le Meunier-Berger de l'idée générale du discours tenu par le Moine, comme si en faisant que le Berger parachève le discours du personnage savant, l'auteur affichait ainsi l'entente qui unit ces deux

personnages à la fin de la pièce. Du reste, ce premier « bouclage » est suivi d'un nouveau « bouclage » produit, cette fois-ci, par la réplique du Moine, aussitôt après l'intermède comique de l'Aveugle et de son Guide, ce qui permet de donner une grande cohérence à la fin de cette pièce :

PASTOR	De la guía desasido anda el ciego caratrás.
FRAYLE	Pues así son los humanos, que perdido el gobernalle pierden el camino y calle sin poderse darse a manos; en misterios soberanos es la fe la que gobierna y al monte de vida eterna lleva por caminos llanos. (v. 294-304)

Tout d'abord, la réplique finale du Moine fonctionne comme une morale à l'intermède comique entre l'Aveugle et son Guide. Mais cette morale est aussi une explication savante et dogmatique à la première morale donnée par le Berger. Ensuite, il y a une sorte de double « bouclage » à travers la réplique finale du Moine.

Premièrement, la réplique du Moine « boucle » tardivement la dernière réplique du Berger avant l'intermède comique, car le vocabulaire employé par le Moine rappelle étroitement le vocabulaire utilisé précédemment par le Berger (« vía » / « camino » ; « fe » / « fe » ; « camino de las carretas » / « caminos llanos » ; « andar » / « lleva »). Ce premier « bouclage » tardif montre qu'il y a concaténation des répliques du Moine et du Berger, avant et après l'intermède comique. La dernière réplique du Berger avant l'intermède sert ainsi d'entrée en matière sur la question de la foi, l'intermède entre l'Aveugle et son Guide étant en quelque sorte l'exposé *a lo terreno* des conséquences qui arrivent à celui qui n'est pas guidé par les yeux de la foi, et la réplique finale du Moine étant une conclusion dogmatique portant sur la foi. Le dramaturge, à travers la réplique du Moine, tire donc habilement une leçon de l'intermède de l'Aveugle, en même temps qu'il relie son ultime réplique à celle du Meunier-Berger avant l'intermède. Le « bouclage » tardif permet donc de donner une grande

cohérence à l'enchaînement des répliques et s'avère même un élément qui structure toute la partie finale de la pièce.

En deuxième lieu, il se produit aussi un « bouclage » très serré entre les deux dernières répliques du Berger et du Moine. Tout le matériau textuel contenu dans les deux vers du Berger passe effectivement dans la réplique subséquente du Moine, en étant réinterprété de façon plus dogmatique : « de la *guía desasido* » devient chez le Moine « *perdido el governalle* », le « *ciego* » sont « *los humanos* », et l'idée d'égarement contenue dans le vers « *anda el ciego caratrás* » se retrouve dans la réplique du Moine, dans le vers « *pierden el camino y calle* ». La réinterprétation des paroles du Berger, faite par le Moine, repose aussi sur une *amplificatio*, puisque le Moine indique dans la suite de sa réplique que c'est par la foi qu'il faut se laisser guider. Tout ce passage renvoie d'ailleurs à un célèbre passage des Saintes Écritures, contenu dans le livre de Jérémie 10, 23 : « La voie des humains n'est pas en leur pouvoir, et il n'est pas donné à l'homme qui marche de diriger ses pas ! ». C'est l'interprétation que le Moine donne à la chute de l'Aveugle, un personnage qui représente les humains qui ne peuvent se diriger seuls et qui nécessitent un guide de nature divine pour les mener au « Monte de vida eterna » (v. 303)<sup>455</sup>. Le « bouclage » serré des deux dernières répliques acquiert finalement une valeur explicative et très didactique, car Diego Sánchez pose le Moine en personnage savant qui, par ses interventions, complète les répliques du Berger afin d'attirer l'attention des spectateurs sur la foi, et donc aussi sur l'Eucharistie, le *Misterium fidei* par excellence.

Dans les passages dogmatiques où le Moine est le personnage savant, la technique du « bouclage » serré combinée à l'*amplificatio* est plusieurs fois utilisée par Diego Sánchez.

---

<sup>455</sup> Le « Monte de vida eterna » renvoie également aux Saintes Écritures. Dans le livre de la Révélation, ou Apocalypse, il y est décrit une ville sainte bâtie sur un lieu élevé ; il s'agit de la Nouvelle Jérusalem qui rappelle la ville de Jérusalem à l'époque de Salomon, qui était dominée par un temple édifié sur le mont Moriah. De cette ville sainte s'écoule un fleuve d'eau de vie éternelle. Nous pensons que c'est cette image qui a pu servir au dramaturge dans l'ultime réplique du Moine. Voir Révélation 22, 1-23.

Dans la *Farsa del Colmenero* (avant 1554), c'est par la figure textuelle du « bouclage » que l'auteur choisit d'exposer de façon didactique, point par point, la métaphore filée du grain de blé qui représente le Christ. Dans cette pièce, l'un des personnages d'ignorant à qui le Moine transmet son savoir est un Laboureur qui va offrir au personnage docte l'argument dont il avait besoin pour expliquer la métaphore du grain de blé :

LABRADOR	Bien podéis, señor, creer que pasa cien mil tormentos, nieves, yelos, aguas, vientos, desde el nacer al coger. Písanlo los animales mill vezes después que nace y parte dello se pace, y sufre infinitos males con diversos temporales, frío, calor, tempestad.
FRAILE	¡O, divina Magestad! mortal entre los mortales. Divino trigo sembrado, de tierra virgen nacido, de hombres bestiales pacido, rehollado y despreciado, a mill penas sujetado, tiempos fríos, calurosos; de enemigos maliciosos perseguido y enbidiado: yelos de gran desamor, vientos de crudas injurias, turbiones de bravas furias, granizos de disfavor; de mill trabajos, calor, de disfames grandes nieblas, de infidelidad, tinieblas a rayos de gran dolor. (v. 349-376)

La réplique du Moine, longue de dix-huit vers, « boucle » de façon très serrée la réplique précédente du Laboureur. En effet, si le Laboureur passe en revue tous les obstacles qui rendent difficile la croissance du grain de blé qu'il sème, le Moine reprend point par point les obstacles énoncés par le Laboureur pour exposer le début de la métaphore filée du grain de blé. Ainsi, il explicite pour l'auditoire la valeur symbolique du grain de blé semé par le Laboureur ; il s'agit,

par ailleurs, d'une véritable *amplificatio* de la réplique initiale du Laboureur. Les animaux qui foulent et dévorent les semences de blé deviennent des « hommes bestiales » dans le discours du Moine. Les intempéries qui mettent en péril la moisson du laboureur servent à illustrer les tourments subis par le Seigneur : « mill penas sujetado ». L'on retrouve aussi, entre les deux répliques, exactement les mêmes termes lexicaux qui font référence tant aux frimas et aux tempêtes qu'aux sécheresses qui ruinent la moisson des laboureurs. Ce « bouclage » très serré permet d'établir un lien entre le métier de laboureur et la valeur du grain de blé qui, métaphoriquement parlant, sert à représenter l'image du Christ. Ce « bouclage » a donc une valeur clairement explicative afin que les auditeurs saisissent la valeur symbolique du métier de Laboureur et le lien entre ce personnage et le pain eucharistique.

L'originalité de Diego Sánchez de Badajoz est de ne pas suivre à chaque fois le même modèle, et de renouveler constamment les techniques de « bouclage » pour proposer au spectateur un discours endoctrinant qui est à chaque fois différent. Aussi, le Moine n'est-il pas systématiquement le personnage qui « boucle » la réplique d'un personnage ignorant en exposant de façon savante des questions dogmatiques. Dans la *Farsa del Colmenero*, il arrive que le « bouclage » se produise à l'inverse de celui exposé précédemment. Le Moine peut s'exprimer en premier, et c'est le personnage ignorant qui va alors « boucler » la réplique du Moine, l'effet produit étant alors légèrement différent de celui observé dans le cas précédent :

FRAILE	<p>Ves aquí el problema fiel de aquel valiente Sansón que comió miel del león: del fuerte salió la miel. (v. 457-460) [...] La tierra de promisión que tovistes prometida, de leche y miel proveída, distes en vuestra pasión. Gran cordero, gran león, ¡O, divino Sacramento!, nuestro maná y nutrimento, ¡o, nunca pensada unión! (v. 465-472)</p>
--------	--

[...]  
 para nos uñir consigo,  
 en forma de pan de trigo  
 que lo coman pecadores.  
 ¡O, miel de todos dulzores!  
 PASTOR Ande la miel, digo, digo,  
 Ora, diz el llas verdades,  
 que sin miel es todo nada:  
 donde no hay fruta enmelada  
 llas fiestas son frialdades;  
 en llas bodas y amistades  
 es la miel todo consuelo;  
 sin miel, ¿qué vale el buñuelo  
 ni llas orejas de abades? (v.476-488)

Dans ce passage le « bouclage » semble moins serré que précédemment parce que les commentaires doctrinaux du Moine précèdent les paroles du Berger. Or ce sont normalement les commentaires doctrinaux qui s'avèrent explicatifs, le Berger ne reprenant pas point par point le contenu de la réplique du Moine, mais seulement l'idée générale sur laquelle il insiste pour mettre en avant la valeur de son métier et souligner sa supériorité par rapport à celui du Laboureur. Pour autant, en interprétant populairement les paroles du Moine, le Berger-Apiculteur explicite en termes simples le symbolisme contenu dans la réplique doctrinale précédente. Il se produit encore un « bouclage », mais imparfait, entre les répliques lorsque le Berger reprend l'idée de la douceur du miel. Les images dont il se sert, comme l'opposition entre « fruta enmelada » et « frialdades » (v. 483-484), évoquent d'une certaine manière l'image biblique du miel trouvé par Samson à l'intérieur de la dépouille d'un lion pour représenter la douceur qui a jailli de la brutalité, comme la douceur (l'espérance du salut) qui découle de la Passion et de la crucifixion du Christ. Pareillement, l'allusion à la manne, à la saveur douce de miel représentant le pain eucharistique, est évoquée par le Berger dans l'image du beignet (« buñuelo » et « orejas de abades » [v. 487-488]). Si la farine est un élément indispensable pour faire les beignets, toute leur douceur provient du miel ajouté, ce qui est censé montrer la supériorité du métier du Berger-Apiculteur sur celui du Laboureur. Le « bouclage » des répliques produit par l'intervention du Berger fait donc partie d'un processus explicatif et didactique qui montre que le savoir a bien été



transmis entre le personnage savant et le personnage ignorant. Seulement, au lieu d'une *amplificatio a lo divino*, l'auteur nous propose, à travers la réplique du Sot, une explication plus simplificatrice, une réinterprétation des paroles érudites qui convient mieux au Berger-Apiculteur, et qui prouve, tout de même, que le disciple a retenu la leçon.

Chez Diego Sánchez, le « bouclage » à valeur didactique permet notamment de montrer que le Berger n'est pas seulement un personnage ignorant. Il s'agit d'un personnage dont le statut évolue au cours de la *Farsa*, ou d'une pièce à l'autre. Dans la *Farsa de Ysaac*, le « bouclage » serré permet surtout d'insister sur la fonction exégétique du Berger dans la pièce, raison pour laquelle les « bouclages » sont bien visibles dans les interventions supra-dialogiques du Berger :

YSAAC	Del gran rocío del cielo te dé Dios en tu deleite y de grosura del suelo gran abundancia y consuelo de pan y vino y azeite.
PASTOR	En el azeite notá la fe que del cielo vino con que ell alma crala está; y el pan y vino que da, su sangre y cuerpo divino. (v. 276-285)

Dans ce cas précis, le « bouclage » très serré, et même parfait, permet au Berger de reprendre intégralement le contenu sémantique de la réplique précédente d'Isaac pour en expliquer le sens spirituel à l'auditoire. Ce type de « bouclage » renforce le didactisme de la *Farsa*, car le Berger joue ainsi un rôle de commentateur qui tente d'instruire le public. Par sa fonction exégétique, le Berger n'est plus le personnage de Sot habituel, mais une interface entre les personnages bibliques et le public, ce qui est un élément de théâtralité très original.

Mais cette fonction exégétique du Berger extradiégétique peut conduire à une situation paradoxale où le « bouclage » des répliques peut se produire sans qu'il y ait interlocution entre les personnages, comme c'est le cas dans l'épisode

suivant où les interruptions exégétiques du Berger s'agencent parfaitement avec le contenu sémantique des répliques du patriarche Isaac :

YSAAC	[...] Las manos de Esaú son...
PASTOR	Veis, también mienten las manos.
YSAAC	...pero la boz y su son es de Jacob.
PASTOR	Tien razón, llos oídos quedan sanos. (v. 221-225)

Même si le terme « réplique » ne convient pas tout à fait parce que les deux personnages n'évoluent pas sur le même plan dramatique, le « bouclage » produit par les interventions du Berger permet d'attirer l'attention des spectateurs sur les points fondamentaux de la pièce. En complétant systématiquement les paroles d'Isaac, les interventions du Berger donnent clairement à ce personnage une fonction d'interface, ou de personnage intermédiaire qui transmet le savoir. Le « bouclage » des répliques est de cette manière un élément qui intensifie l'argumentation et le didactisme des répliques du Berger.

Dans des pièces eucharistiques postérieures à celles de la *Recopilación en metro*, le « bouclage » des répliques à valeur didactique s'applique principalement à des situations de discours entre un maître et son disciple.

Ainsi, dans *l'Aucto de la oveja perdida* (1557 et 1569) de Joan Timoneda, Pierre, un personnage ignorant, est directement endoctriné par une figure christique, le maître berger Christophe :

PEDRO	¿Cuál oveja terná entrada, o cuál res echaré fuera?
CRISTÓBAL	La oveja que tú metieres la daré yo por metida, pues te he dado los poderes; la que echar fuera quisieres, yo la doy por despedida. (v. 520-525)

Dans ce passage didactique de la pièce, où Pierre joue le rôle du personnage interrogateur et ignorant, et Christophe Pascal celui du personnage docte, les questions de l'un des personnages alternent avec les réponses de l'autre

personnage. Dans cet extrait, Christophe Pascal reprend point par point la question de Pierre pour lui donner une explication détaillée. Le « bouclage » est très serré puisque des mots identiques passent d'une réplique à l'autre : « oveja » / « oveja » ; « fuera / « fuera » ; « echaré » / « echar » ; « entrada » / « metida ». La valeur de ce « bouclage » est donc clairement explicative.

Le « bouclage » est, par conséquent, la figure textuelle qui montre le mieux comment la catéchèse se met en place dans les drames eucharistiques, car il n'est pas rare que le personnage qui endosse le rôle du maître « boucle » la réplique de son disciple dans le but de répondre à ses questions et d'égrener ainsi un savoir théologique. Mais, dans la *oveja perdida*, l'aspect allégorique est central puisque toute la pièce repose sur la parabole de la brebis égarée. Dès lors, le « bouclage » à valeur catéchétique se double aussi d'une valeur allégorique, comme on l'observe dans le passage suivant de la pièce :

PEDRO	¿qué llevo en este zurrón? Dímelo por muy menudo. <i>(Los Sacramentos de la yglesia)</i>
CRISTÓBAL	Llevas agua verdadera para el rebaño lavar, Llevas un cuerno de miera <sup>456</sup> ; Llevas pan de vida entera para más vida le dar. Llevas miera para untalle la roña sin tener ceño; Llevas más, para almagralle, sangre que quise prestalle; mas la cruz, marca del dueño. (v. 529-540)

Cette fois-ci, le « bouclage » est marqué par le verbe « llevas », répété dans la réplique de Christophe, qui renvoie systématiquement au verbe « llevo » de la question de Pierre, ce qui permet à Christophe d'énumérer tous les éléments que doit contenir la gibecière pastorale. Cette énumération est un développement de la demande adressée par Pierre : « Dímelo por muy

---

<sup>456</sup> D. A. « miera » : « El azeite de enebro, de que se sirven regularmente los Pastores para curar la roña del ganado ». Il s'agit donc d'huile de cade (le cade étant une espèce de genévrier, « miera ») très utilisée par les bergers pour sa vertu cicatrisante.

menudo » (v. 530). Là encore, le « bouclage » serré possède une valeur catéchétique. Mais il s'agit aussi d'un « bouclage » de type allégorique, car dans la réponse de Christophe Pascal tous les éléments énumérés ont une signification symbolique : l'eau servant à laver la brebis est l'eau du baptême, l'huile de cade sert à l'onction sacrée de la brebis égarée, la « *roña* » évoquée fait référence au péché, le pain vivifiant est le Sacrement de l'Eucharistie et le sang de la crucifixion est représenté par le vin eucharistique. Ainsi, le « bouclage » ne permet pas seulement à Christophe de donner à son disciple une réponse détaillée, mais aussi de développer sur un plan allégorique les éléments de la réponse.

Un dernier exemple montrera que La figure du « bouclage » peut aussi nous révéler une hiérarchie qui est tout autre que celle qui existe entre un maître et son disciple.

Dans la *Farsa del sacramento de la fuente de San Juan* du CAV, il se produit au début de la représentation un très intéressant « bouclage » entre deux répliques de l'Ange et de Saint Jean, qui ne met pas seulement en lumière la progression informative entre les répliques successives :

ÁNGEL	Toda aquesta agua sin par, Manda dios que la guardeis y que della a nadie deis si no esta como a de estar, qu'esto vos ya lo sabeis. (v. 106-110) [...]
S. JUAN	Su voluntad sea cunplida, y ansi yo la cunplire que a ningun dejare que desta fuente de vida beva sin perfeta fee. (v. 121-125)

On peut dire qu'il y a « bouclage » serré entre les répliques des deux personnages, car Saint Jean affirme sa volonté d'obéir au commandement divin en reprenant en grande partie le contenu textuel de la réplique précédente de l'Ange. Mais il y a, en sus, une valeur explicative, une progression, engendrée par « le bouclage ». Les paroles imprécises de l'Ange : « si no esta como a de estar » (v. 105), difficilement compréhensibles pour l'auditoire, sont clarifiées dans la

réplique de Saint Jean : « que a ningun dejare / [...] / beva sin perfeta fe » (v. 123-125). L'on comprend, grâce au « bouclage » explicatif et didactique que la foi est ce qu'il faut avoir pour pouvoir s'approcher de la fontaine sacramentelle. Mais il s'agit là d'un très intéressant cas de « bouclage » pour une autre raison encore : le spectateur reçoit ici une démonstration de ce qu'il faut faire, c'est-à-dire accepter une vérité sans la comprendre, ce qui est le principe même de la foi. Or on donne ici au spectateur une position d'infériorité, car ce sont Saint Jean et l'Ange qui apparaissent en position de surplomb.

Ces « bouclages », à la valeur didactique, explicative ou catéchétique indéniable, constituent, en conséquence, une figure textuelle qui marque la hiérarchie des personnages dans la pièce. Soit il s'agit de la figure privilégiée dans les relations de type « maître-disciple » avec une transmission du savoir qui se fait du personnage savant vers le personnage ignorant, soit la figure permet de souligner le statut que peut endosser momentanément un personnage bas, comme le Berger, dans des cas bien précis où son rôle rejoint celui du personnage du savoir, soit encore ladite figure permet d'établir la hiérarchie qui se joue entre les personnages et le public, avec notamment la position de surplomb occupée par les personnages. Il s'agit donc d'une figure qui permet de révéler des procédés de théâtralité très actifs des drames eucharistiques.

Mais le « bouclage » peut acquérir une autre valeur encore lorsqu'il permet de mettre en lumière la force de persuasion qui pousse les personnages à agir, à faire avancer l'action dramatique, ou lorsqu'il permet de créer un discours servant de modèle pour l'auditoire. Il s'agit alors de « bouclages » dont la valeur n'est plus seulement explicative, mais surtout persuasive sur le plan dogmatique.

#### **b) Les « bouclages » dogmatiques à valeur persuasive**

Dans certains passages de « duo » textuel, l'attraction qui se crée entre les personnages de la pièce est, pour les spectateurs, un modèle d'adhésion au discours du personnage savant. En conséquence, le « bouclage » des répliques permet non plus seulement de marquer la hiérarchie qui s'établit entre les personnages, mais aussi, et surtout, de renforcer l'aspect persuasif des propos

du personnage savant, ce qui entraîne l'adhésion inconditionnelle des personnages ignorants aux propos du personnage docte. De plus, par le biais de la réaction du personnage ignorant, le dramaturge peut ainsi offrir au spectateur un modèle d'adhésion qu'il aimerait voir se répéter.

Dans la *Farsa del Santísimo Sacramento* de 1521, le personnage docte est la Foi, dont la nature même la dispense d'être persuasive, car on adhère nécessairement à ses propos. C'est ce que font les trois Bergers ignorants de la pièce dans le passage suivant :

FE	Si al ruego del santo propheta Helyseo ençima del lago el hierro nadava y allá en Gabaón el sol esperaba salir Josué con grande tropheo, yo cuánto más devo creer, como creo, con su bendición el Verbo divino tornar en su cuerpo el pan con el vino; yo aquesto por claro lo juzgo y lo veo.
PASCUAL	Yo en esso me afirmo y está muy constante.
PELAYO	Pues, soncas, señora, que yo no lo niego.
JUSTINO	Yo a marcha martillo vos juro a Sanct Pego, lo creo y rrecreo sin más que me espante; si nuestra natura acá es tan bastante que en carne y en sangre nos quanto comemos lo buelbe, y en cuerpo con ello creçemos, pues más hará Dios por sí en un instante. (v. 249-264)

Aussitôt après l'exposé de la conclusion de la Foi (v. 249-256), la réaction des trois Bergers est unanime : ils adhèrent au discours du personnage savant, convaincus par les « récits » bibliques qui renforcent les arguments de la Foi. Ce « mouvement-vers » spontané montre premièrement que les personnages de la pièce sont en harmonie, et sert ensuite à intensifier le rapprochement opéré entre les personnages. En effet, le troisième berger, Justino, ne se contente pas d'exprimer son opinion en faveur des paroles de la Foi, comme ses deux compères ; son discours crée un véritable « bouclage » avec le matériau textuel de la réplique de la Foi. Aussi le vers « lo creo y rrecreo sin más que me espante » (v. 260) se fait-il l'écho de l'affirmation précédente de la Foi « yo cuánto más devo creer, como creo, » (v. 253). Cet « effet-miroir » lie les paroles des deux personnages de manière à emboîter leurs répliques et à renforcer le

pouvoir de persuasion qui se dégage de ce passage. Il se produit même, aussitôt après, un deuxième « bouclage », plus tardif, avec une composante textuelle antérieure où la Foi exclamait : « el vino en su sangre devemos creer / y el pan en su cuerpo que pudo bolver » (v. 230-231). Reprenant les termes de la Foi, Justino s'exclame à son tour : « si nuestra natura acá es tan bastante / que en carne y en sangre nos quanto comemos / lo buelve, y en cuerpo con ello creçemos » (v. 261-263). La question de la transsubstantiation, un thème récurrent et central dans la pièce, est ainsi martelée par le « bouclage » à distance des répliques des personnages. Cette répétition d'un même thème qui passe d'une réplique à l'autre permet d'établir une continuité dans le développement argumentatif et didactique du discours de la Foi. De plus, le « bouclage » serré obtenu par la réplique de Justino confirme l'application du dramaturge à offrir au spectateur l'image en action d'une adhésion au principe de la Foi, ce qui constitue un élément de théâtralité au service du dogme, puisque le dramaturge pose ainsi ses personnages en modèles pour l'auditoire.

Dans des pièces postérieures à la *Farsa* anonyme de 1521, le discours du personnage savant ne va plus seulement constituer, pour le personnage ignorant, voire pour le public, un modèle d'adhésion à ses paroles. Par le « bouclage » des répliques, utilisé dans des parties finales des pièces, les dramaturges vont mettre en valeur le processus d'*imitatio*, et même de conversion du personnage ignorant, ou égaré.

Dans la *Farsa llamada custodia del Hombre* (1547) de Bartolomé Palau, alors que la Grâce, la Vierge Marie et l'Homme se présentent devant le Christ pour que l'Homme exerce la repentance, les répliques des personnages semblent juste se juxtaposer. Pourtant, on s'aperçoit que les trois personnages vont construire leurs discours de façon similaire, dans une sorte de mimétisme qui va servir de modèle à l'Homme repentant dans son discours face au Christ. La Grâce, la première à s'exprimer, le fait sur un ton laudatif, pour rappeler le lien qui l'unit au Christ, avant de présenter l'Homme :

GRACIA

Alto rey, muy soberano  
donde esta summa bondad

verdadera eternidad,  
fuente de donde yo mano,  
[...] (v. 4414-4417).  
oyele como a tu amigo,  
que por tal te lo presento (v. 4440-4441).

Aussitôt après, c'est la Vierge Marie qui s'exprime en tant qu'intermédiaire entre l'Homme et le Christ. Il y a « bouclage » des répliques, puisque les personnages s'expriment sur un mode identique, même si la Vierge procède aussi par *amplificatio* de la réplique antérieure, en allongeant notamment les paroles laudatives et les tournures qui introduisent l'Homme :

VIRGEN	O eternal fundamento consagrado! hijo mio muy amado, hombre y Dios y Dios y hombre, [...] Fundador de lo criado y por criar. (v. 4442-4449) oyele con eficacia [...] oyele su acusacion. (v. 4458-4460).
--------	---

Le premier « bouclage » se produit donc entre les paroles de la Grâce et celles de la Vierge qui développent toutes deux un discours dont la structure est identique. Il y a une double imprégnation pour l'Homme. Aussi, lorsque c'est au tour de l'Homme de présenter sa prière au Christ (v. 4490-4625)<sup>457</sup>, ce parallélisme de structure suggère qu'il a été imprégné du message. Comme instruit par les paroles de la Grâce et de la Vierge qui viennent de lui laisser le *modus operandi* de la prière et de la confession, l'Homme est poussé à confesser ses péchés. Il adopte un ton tout aussi louangeur et révérencieux en reprenant même plusieurs expressions qui rappellent étrangement celles empruntées par les deux personnages précédents : « summa bondad » (v. 4415) / « summa bondad » (v. 4503) ; « obedecen a tu imperio / cielos [...] » (v. 4452-4453) / « celestial emperador » (v. 4491) ; « no le quites la eternal / silla de tu gloria » / « Da tu gloria / a mi anima » (v. 4621-4622) ; etc. Ces répétitions de matériaux

---

<sup>457</sup> Étant donné la longueur de la prière, nous ne la citons pas, mais soulignons seulement, plus bas, certains des éléments qui montrent qu'il y a « bouclage » avec les discours précédents de la Grâce et de la Vierge.



textuels proches ou identiques permettent de donner à l'ensemble des discours une cohérence qui montre que les personnages sont au diapason. De plus, ces différents « bouclages » montrent l'efficacité des discours des personnages les plus savants, et leur côté persuasif puisqu'ils provoquent une réaction mimétique chez l'Homme, c'est-à-dire une conversion et une *imitatio*. C'est ce processus que le dramaturge souhaite sans doute voir se prolonger au-delà du cadre de la représentation.

L'Homme pécheur qui se repent à la fin de la pièce est une constante dans la plupart des drames eucharistiques de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Mais ce qui est important pour le dramaturge, c'est de montrer la conversion rapide et inconditionnelle du personnage égaré. C'est ce qui fait la particularité du « bouclage » dans des pièces dramatiques de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, comme nous allons le montrer maintenant.

Dans la *Farsa del sacramento llamada premática del pan* du CAV (avant 1570), le dramaturge laisse au public un modèle de repentance qui est une nouvelle fois souligné par le « bouclage » des répliques. Dans cette pièce, l'homme pécheur est représenté par le Vice, et à la fin de la pièce, le spectateur assiste à une conversion rapide du personnage :

RRAZON	Si el Vicio aqui se arrepiente, alcance de ti perdon.
VICIO	Alañzele yo, señora; ansi Dios le de contento, que desde aqui me arrepiento y rrenuncio desde agora al Mundo falso y su viento. (v. 371-377) [...] Se que Dios a prometido que qualquiera que pecare cada vez que se enmendare en graçia sera admitido como jamas no rresvale; (v. 383-387)

Le « bouclage » serré est à nouveau marqué par les effets d'écho entre la réplique de la Raison et celle du Vice, comme le souligne la répétition des mêmes termes entre les deux interventions : « aqui » (v. 371) / « aqui » (v. 375) ; « se

arrepiente » (v. 371) / « me arrepiento » (v. 375); « Alcance » (v. 372) / « Alcancele » (v. 372). Cette reprise intégrale des propos de la Raison par le Vice crée un lien de cause à effet immédiat entre les paroles prononcées par la Raison et l'attitude nouvelle adoptée par le Vice. Mais ce « bouclage » serré donne également lieu à une *amplificatio* des paroles de la Raison. En effet, le Vice n'annonce pas seulement qu'il se repent, mais il explique clairement la façon dont il se repent : rejet des plaisirs vains du Monde (v. 376-377), rejet du pain frelaté vendu par le Monde (v. 378-380), et volonté de ne plus suivre ses appétits (v. 381-382). De la même manière, il explique en détail comment bénéficier du pardon divin (v. 383-387). Le « bouclage » des répliques et l'*amplificatio* permettent, dès lors, de donner un modèle de conversion au spectateur qui s'avère miraculeux, car le retournement de situation, le Vice qui se repent, apparaît de façon abrupte à la fin de la pièce. En effet, l'auteur met surtout en relief l'instantanéité de la conversion, comme le confirme le passage suivant :

VICIO	[...] —Y vos, Mundo engaňabovos, saco lleno de trapaças, ya entiendo vuestros rrobos; vuestro pan, qu'es de çaraças, guardaldo para los lobos
JUSTICIA	Viçio, pues heres venido en perfetta contriçion, faltate la confision, gomitando el pan comido para entera perfiçion. (v. 393-402) [...]
VICIO	Yo pido la confision, y aqui protesto la enmienda con entero coraçon. Señoras, luego se entienda en mi bien y rrendiçion. (v. 408-412)

L'ensemble des dernières répliques de la pièce est construit sur une série de « bouclages » : l'acte de contrition du Vice est d'abord formulé par les paroles du personnage qui glorifie le Saint Sacrement (v. 388-392) et vilipende le Monde (v. 393-397), avant d'être confirmé en paroles par la Justice. De même, lorsque la Justice mentionne la confession nécessaire à la purification complète du

personnage (v. 398-407), le Vice réagit immédiatement aux paroles de cette dernière (v. 408-412). Il se produit donc une série de « bouclages » qui permettent de concaténer les répliques des personnages. Cet emboîtement serré des répliques donne de la cohésion à la fin de la pièce, et il s'établit ainsi un lien étroit entre les paroles et les actions des personnages. Le public ne perçoit pas seulement les effets immédiats des paroles des personnages, il est poussé à adopter ce modèle de repentance.

Cette rapidité spectaculaire de la conversion est un élément de théâtralité très original qui frappe l'imagination du spectateur. Mais comme nous allons le voir maintenant, à une époque où la question de la pénitence devient récurrente dans les drames eucharistiques, c'est la mise en théâtre de la rapidité des personnages à se repentir et à se convertir qui peut intéresser les dramaturges.

En effet, pour montrer combien les dramaturges ont le souci constant de mettre en théâtre la question de la pénitence, l'on peut mentionner encore une autre pièce plus tardive que la *Farsa del sacramento llamada premática del pan* du CAV (avant 1570). En effet, dans un passage de l'*Auto de la Esposa en los cantares* de Juan López de Úbeda (1579), les paroles de la Confession, qui est accompagnée de la Contrition et de la Pénitence, ont un effet immédiat sur les deux pécheurs, l'Épouse et le Genre Humain, ce qui est renforcé par un « bouclage » serré des répliques :

CONF.	Hija culpaos humillada confessa vuestra razon.
ESPO.	Digna de muy gran castigo me oy padre un muy mal hecho que a mi esposo y dulce abrigo rompiendo su santo pecho troque por el enemigo.
GENE.	Yo confieso otro peccado harto gravissimo y feo que siempre fui mal mandado.
CONF.	Di toda tu culpa arreo pues fuyste su acompañado.
GENE.	La culpa bien se que es mia que por mi gran necedad hizo acotra la maldad. (v. 89-103)

Le « bouclage » serré s'observe à travers une certaine symétrie dans la construction des répliques. Au « Hija » lancé par la Confession, par exemple, correspond très étroitement le « padre » proféré par l'Épouse, ce qui montre comment s'emboîtent les deux répliques. De la même manière, le « yo confieso otro peccado » lancé par le Genre Humain se fait directement l'écho des paroles de la Confession : « Confessa vuestra razon ». Les confessions en cascade des deux personnages indiquent, de plus, l'effet de mimétisme qui se produit entre l'Épouse et le Genre Humain. Les « effets-miroirs » entre les paroles de la Confession et celles du Genre Humain : « Di toda **tu culpa** » / « La **culpa** bien se que es **mia** » (v. 99-101), augmentent également l'effet de « bouclage ». Les répliques s'ajustent parfaitement et la Confession obtient rapidement des résultats. Comme dans la *Farsa* du CAV, le « bouclage » des répliques augmente l'effet de persuasion des paroles des personnages ; c'est cet effet d'immédiateté dans le repentir des personnages et ce mimétisme obtenus par le « bouclage » serré des répliques que cherche très certainement à produire l'auteur sur les spectateurs. La mise en théâtre de ce mimétisme et de cette rapidité est l'expression de l'empressement, du zèle dans la réalisation du processus de contrition, zèle qui est évidemment offert comme modèle au spectateur. La technique du « bouclage » des répliques sert donc, ici, à persuader tant les personnages ignorants, que les spectateurs, de la nécessité d'une repentance immédiate. Par ailleurs, pour les bons chrétiens qui assistent à la représentation, c'est un plaisir intense que de voir mettre en scène la repentance des autres (des hérétiques, des déviants, etc.).

Cette deuxième partie de notre étude sur l'enchaînement des répliques montre tout d'abord que les figures de « l'attaque », et/ou du « duel », ne sont pas les seules à souligner fortement les liens conflictuels qui unissent les personnages des drames eucharistiques.

À travers les liens qui se font et se défont continuellement entre les personnages des pièces, ce que souligne la figure du « mouvement-vers », nous observons que les personnages se répartissent en groupes d'opposants qui

cherchent systématiquement à créer des alliances, à séduire des personnages isolés, dans le but de l'emporter sur les personnages ennemis. Même le processus d'endoctrinement du personnage ignorant participe d'une volonté de rallier celui-ci à la cause des personnages du bien contre les entités du mal, que ces dernières soient incarnées ou pas par des personnages dans la pièce.

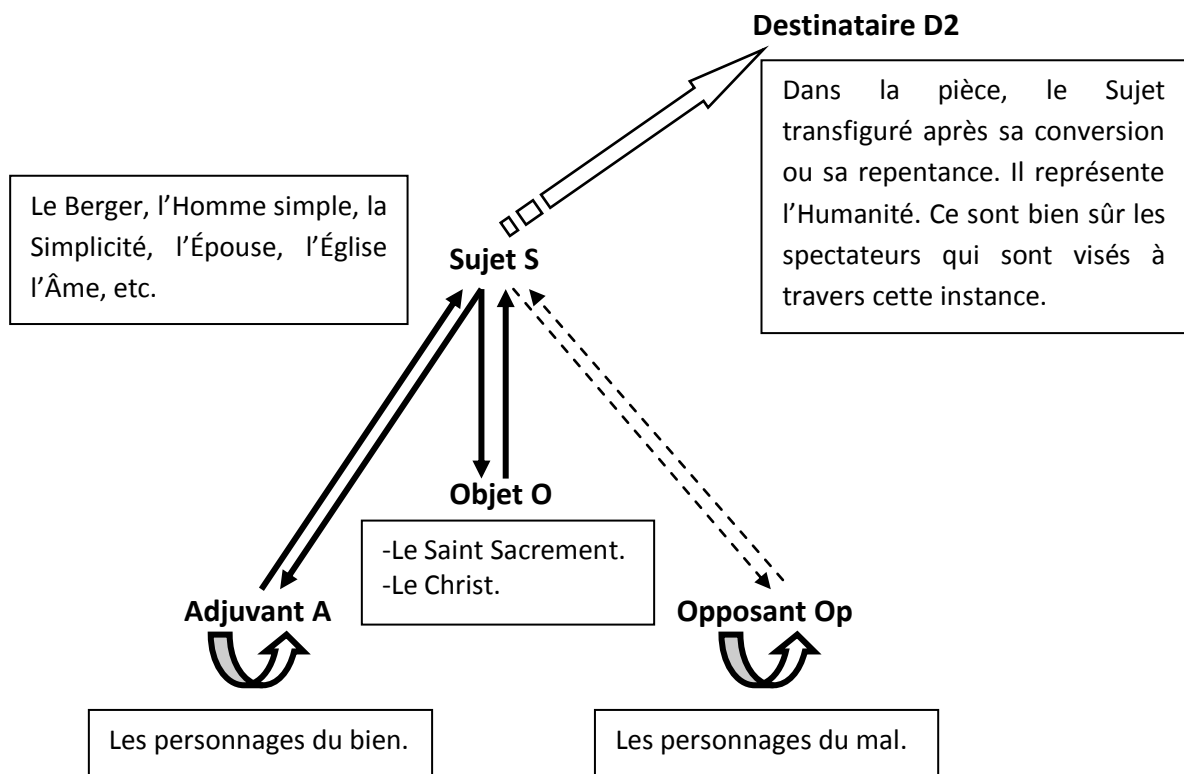
En deuxième lieu, l'étude de la figure du « mouvement-vers » met en lumière des liens originaux qui peuvent apparaître entre certains actants de la pièce. En effet, nous avons constaté que dans les drames tardifs l'actant Objet pouvait être représenté non plus seulement par le sacrement de l'Eucharistie, symbolisé par l'hostie, souvent présente sur scène dans les pièces les plus anciennes, mais aussi directement par le personnage du Christ. Dès lors, le Sujet de la pièce est représenté par l'Épouse, voire par l'Église ou par l'Âme, qui, conduite par son action, est à la recherche de l'Époux. Il se peut aussi que l'Époux vienne en aide à sa promise pour la libérer des personnages du mal. Le « mouvement-vers » se fait alors dans les deux sens entre les actants de l'axe Sujet/Objet.

Par ailleurs, il est intéressant de constater que le modèle actantiel ne peut résumer à lui seul que les liens qui se forment dans la pièce, à un niveau macro-dramatique. Certaines alliances, certains processus de rapprochement peuvent en effet se produire entre personnages faisant partie du même actant, et plus particulièrement entre les personnages de l'actant Adjuvant, voire entre les personnages de l'actant Opposant.

Enfin, tout le travail sur l'étude du « bouclage » des répliques dans les situations de « duo » textuel permet d'abord de mettre en lumière la hiérarchie existante entre l'actant Adjuvant et l'actant Sujet, car la transmission du savoir qui s'effectue dans le sens Adjuvant/Sujet sert au Sujet dans sa quête de l'Objet et dans sa transformation intrinsèque, qui se concrétise au moment de sa repentance, ou de sa conversion. Mais, l'étude des « bouclages » des répliques permet également de souligner les liens qui unissent l'actant Sujet et l'actant Destinataire, qui correspond, dans ce théâtre, au Sujet transfiguré après sa repentance. Sur un plan allégorique, le Destinataire est l'Humanité, les pécheurs repentis. Comme le montrent les « bouclages » à valeur persuasive, l'originalité

des drames eucharistiques est d'inclure implicitement le spectateur dans le drame à travers l'actant Destinataire, car tous les efforts des dramaturges consistent aussi à donner un modèle de repentance au spectateur à travers le personnage de l'actant Sujet qui subit une transformation entre le début et la fin de la représentation.

Comme nous l'avons fait précédemment avec l'étude des figures textuelles de « l'attaque » et du « duel », nous proposons ci-après un schéma, ou modèle actantiel, censé mettre en relief tous les liens possibles que les figures du « mouvement-vers », du « duo » et du « bouclage » permettent entre les actants des drames eucharistiques :



**Légende :**

- > Mouvement d'attraction fort.
- > Mouvement d'attraction voué à l'échec.
- ↻ Mouvement d'attraction entre personnages du même actant.
- ⇨ Processus de transformation de l'actant.

Lorsque le dramaturge privilégie la figure du « mouvement-vers », nous observons que tout le conflit passe alors par le Sujet qui est surtout tiraillé entre l'actant Adjuvant et l'actant Opposant. Il n'y a jamais de tentative de rapprochement entre les personnages de l'actant Adjuvant et ceux de l'actant Opposant, non plus, d'ailleurs, qu'entre l'Objet représenté par le Christ et les personnages du mal de l'actant Opposant, alors que dans les situations où c'est la figure de « l'attaque » qui est privilégiée, nous avons vu précédemment que les relations d'attaque et de riposte sont possibles dans tous les sens entre les actants du triangle Sujet, Opposant et Adjuvant. La figure du « mouvement-vers » a donc un double intérêt au niveau de la théâtralité : elle permet de visualiser les liens qui se créent entre les personnages et les hiérarchies qui s'établissent, mais elle révèle aussi les situations latentes de conflit, car les alliances qui se forment, les tentatives d'endoctrinement ou de séduction sont autant de rapprochements qui permettent au dramaturge d'organiser les personnages en groupes antagoniques.

Le modèle actantiel que nous proposons ici, qui est notre application du modèle greimassien aux drames eucharistiques espagnols du xvi<sup>e</sup> siècle, nous permet de visualiser, dans ce théâtre, la résolution du conflit, qui passe nécessairement par une transformation du Sujet. Tout l'effort des dramaturges de drames eucharistiques de la deuxième moitié du xvi<sup>e</sup> siècle a été de mettre en lumière, par la figure du « bouclage » notamment, cette transformation du Sujet en insistant sur les notions de contrition, de pénitence et de conversion<sup>458</sup>. Dans un théâtre de plus en plus contre-réformiste, traiter ce genre de questions était devenu incontournable, aussi bien pour pousser tous les chrétiens à la repentance, que pour confondre l'hérésie protestante, ou encore pour inciter les

---

<sup>458</sup> Pour montrer que la conversion du Sujet est centrale dans les drames eucharistiques de l'époque, nous pouvons rappeler que dans *l'Auto de la Esposa en los cantares* de Juan López de Úbeda, le Genre Humain, qui avec l'Épouse, fait partie de l'actant Sujet, change de costume entre la première partie et la seconde partie de la pièce, pour indiquer qu'il a été lavé du péché. Ce très intéressant exemple montre qu'un élément propre au domaine théâtral, le costume des personnages, est utilisé pour son potentiel allégorique afin de souligner la transformation opérée chez le personnage.

populations juives et morisques à la repentance et à l'adhésion au christianisme<sup>459</sup>.

Enfin, bien que nous n'ayons pas fait figurer la case Destinateur dans ce modèle, car aucun lien de « mouvement-vers » ne la lie au Sujet, il est évident que cette force divine est ce qui pousse le Sujet à conduire son action dans tous les drames eucharistiques. Mais comme il s'agit surtout d'un actant impalpable, ou d'une force métaphysique, son incarnation ne se produit jamais dans les drames eucharistiques. L'on peut se persuader de sa présence uniquement à travers certains personnages faisant partie de l'actant Adjuvant (le Moine, la Foi, l'Ange Gardien, etc.), qui croisent les personnages de l'actant Sujet, comme s'ils étaient envoyés par une force suprême afin d'endoctriner et de rallier à leur cause les personnages ignorants.

L'étude des figures textuelles de « l'attaque » et du « mouvement-vers », ainsi que de leurs corollaires, nous a permis essentiellement de montrer la complexité des liens qui peuvent unir les personnages d'un pièce eucharistique, et la façon dont l'auteur choisit de créer le conflit dramaturgique dans sa pièce. Mais Michel Vinaver imagine aussi d'autres figures textuelles qui ne sont pas forcément toutes liées au conflit dans la pièce, mais qui peuvent enrichir notre modèle actantiel, et donc la théâtralité des drames eucharistiques. Comme le repérage de certaines de ces figures textuelles peut s'avérer très fécond pour comprendre différents mécanismes de théâtralité mis en jeu dans ces pièces, nous allons maintenant passer en revue les principales figures afin de voir la façon dont elles se manifestent dans les drames eucharistiques et quel peut être leur intérêt sur le plan de la théâtralité.

---

<sup>459</sup> Nous pensons que la question de la conversion au christianisme abordée dans les pièces eucharistiques ne peut pas être dissociée de la situation particulière de l'Espagne du xvi<sup>e</sup> siècle. En insistant sur cette question, les dramaturges offrent ainsi des modèles de repentance aux populations juives, d'abord, et morisques, ensuite.



### 6.2.3 La théâtralité des figures textuelles « mineures » dans les drames eucharistiques

Dans sa méthode d'approche du texte théâtral, Michel Vinaver classe les figures textuelles spécifiques de l'analyse du dialogue théâtral en plusieurs catégories<sup>460</sup>. Outre les figures dites fondamentales qui s'appliquent à une réplique ou à une partie de réplique (« attaque », « défense », « riposte », « mouvement-vers », etc.) et celles, du même ordre, qui s'appliquent plutôt à un groupe de répliques (« duel », « duo », « interrogatoire », etc.), et dont nous venons de faire l'étude dans les drames eucharistiques, Michel Vinaver relève aussi d'autres figures textuelles, plus ou moins importantes et plus ou moins généralisées dans les pièces de théâtre, des figures que nous appelons « mineures », par rapport aux précédentes. Il n'est pas question d'identifier dans les pièces de notre *corpus* toutes les figures textuelles conçues par Vinaver, mais de montrer que certaines d'entre elles enrichissent considérablement la théâtralité des pièces et complètent notre schéma actantiel. Aussi, allons-nous désormais centrer notre travail sur l'étude succincte de cinq nouvelles figures textuelles qui présentent toutes un intérêt pour leur potentiel de théâtralité : le « récit », la « citation », le « plaidoyer », la « profession de foi », et la « fulgurance ». Nous verrons que les deux premières, le « récit » et la « citation », ont une fonction parfois très proche, car elles se manifestent essentiellement pour développer une théâtralité au deuxième degré, qui s'inscrit à l'intérieur du texte de théâtre, comme une mise en abyme de la théâtralité. Si le « récit » et la « citation » peuvent se manifester dans différents endroits de la pièce, et se superposer à d'autres figures, notamment à celle du « plaidoyer », nous verrons ensuite que les trois dernières, le « plaidoyer », la « profession de foi » et la « fulgurance » ne se manifestent que dans des endroits précis de la pièce, et qu'elles sont toutes liées à l'avancement de l'action dramatique et à la résolution du conflit des drames eucharistiques.

---

<sup>460</sup> Michel Vinaver (dir.), *op. cit.*, p. 901-904.

### Les figures complémentaires du « récit » et de la « citation »

Ces deux figures, le « récit » et la « citation », que nous choisissons de regrouper dans notre étude, n'ont pas tout à fait la même fonction, mais peuvent se combiner dans certaines pièces, raison pour laquelle leur analyse commune nous semble possible. La figure du « récit » correspond, selon les termes de Vinaver, à « des faits passés rapportés »<sup>461</sup>, ce qui en fait une figure très présente dans un théâtre où les allusions à différents récits bibliques sont omniprésentes dans la bouche des personnages du savoir. Nous chercherons donc à indiquer surtout les figures du « récit » qui présentent une originalité sur le plan de la théâtralité. Par ailleurs, nous verrons que cette figure peut se combiner avec celle de la « citation », qui correspond à « l'inclusion, dans une réplique, de propos rapportés, oraux ou écrits »<sup>462</sup>. Il y a donc une certaine proximité entre les deux figures, puisque chacune d'elles correspond à des propos tenus avant la représentation et à des faits passés qui sont ensuite insérés dans le discours principal du personnage-locuteur, ce qui peut donner à ce dernier une fonction de conteur.

Cette fonction est principalement endossée par le Berger-présentateur de certaines pièces de Diego Sánchez de Badajoz. Dans la *Farsa del Colmenero* (avant 1554), l'enjeu du dramaturge est de mettre en scène un Berger qui puisse tenir en haleine l'auditoire pendant la récitation du long prologue de 184 vers. Dans le prologue de cette pièce, le Berger ne présente pas à l'auditoire l'argument de la *Farsa*, mais choisit de raconter ses mésaventures passées. Tout le prologue va donc fonctionner à la manière d'une « mini-pièce » jouée par un seul personnage qui s'improvise conteur. La figure du « récit » permet d'abord au Berger de ne pas laisser sa parole se dévider sans frein, et de renouveler l'attention de ses auditeurs :

PASTOR                      Quieros contar mis mancillas,  
                                      daros parte de mis penas:

---

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 902.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 902.

hu a castrar mis colmenas  
a ruego de unas mocillas,  
diz que para her cerillas  
de miel de nuevo panar. (v. 33-38)

Dans ce passage, le Berger commence par piquer la curiosité de ses auditeurs en annonçant l'histoire de ses mésaventures (« quieros contar mis mancillas / daros parte de mis penas »). Les mots « mancillas » et « penas » rendent même le discours du Berger intrigant pour les auditeurs. À partir du vers suivant (« hu a castrar mis colmenas »), le recours au passé simple marque le début de la figure du « récit ». En ménageant le suspense par les paroles introductives (v. 33-34) et en enchaînant sur un récit au passé, le Berger joue le rôle d'un conteur qui captive l'intérêt de son auditoire. Mais la curiosité des spectateurs est à nouveau piquée lorsque le Berger introduit de nouveaux personnages dans son récit : « a ruego de unas mocillas / diz que [...] ». Cette inclusion dans le récit de propos rapportés correspond à la figure de la « citation » qui se combine à celle du « récit ». La technique du dramaturge consiste à recourir à ces deux figures afin de multiplier artificiellement les voix à l'intérieur du prologue et d'amoindrir ainsi l'aspect quasi-monolithique de ce long *incipit*. Pour que la technique s'avère efficace, Diego Sánchez, la réitère et l'affine quelques vers après :

PASTOR	Mofando a llas rapazejas dije: «Si panar les llevo darles he viejo por nuevo». Voime a descargar las viejas, abíspanse les avejas. ¡O, señor! ¡Zu, zu, zuzones! cálcanme mill agujones en ojos, bezos y orejas. (v. 41-48)
--------	---

Le Berger continue son récit, mais inclut également ses propres propos au style direct. Il ne rapporte donc pas seulement les propos des autres personnages, mais se dédouble en tant que personnage conteur et personnage « intradiégétique », qui rejoue sur scène des événements passés, ce qui actualise le récit des mésaventures. Le vers : « ¡O, señor! ¡Zu, zu, zuzones! », montre même que le Berger fait revivre sur scène le récit qu'il raconte. Diego Sánchez

pousse même la technique à son paroxysme lorsque les discours oraux rapportés dans le récit du Berger donnent l'illusion d'un réel échange entre les différents protagonistes des mésaventures du Berger :

PASTOR                    Traje a las mozas sin precio  
panales aquella tarde;  
páganme con «Dios te guarde»  
Dije: «¿De qué?» «De ser necio».  
Van riendo con desprecio (v. 129-132)

L'usage du passé-simple, « traje », et du déictique, « aquella », nous situent clairement dans un temps passé, ce qui est l'indice que le personnage poursuit son récit. Mais cette fois-ci, le Berger ne se contente pas de rapporter seulement ses propos où ceux des jeunes filles qui l'ont envoyé chercher du miel. Il recrée artificiellement un échange verbal passé entre lui et les jeunes filles. Cette « citation » polyphonique assumée par le Berger-conteur constitue un vrai dialogue recréé dans le prologue, et plus seulement un monologue dialogique.

Grâce aux figures du « récit » et de la « citation », le dramaturge actualise les mésaventures passées du Berger, renforce la vraisemblance et le dynamisme de l'histoire, ajoute des voix dans le monologue du Berger, et tient véritablement en haleine les auditeurs avec ce double niveau dialogique. Cette référence par citation directe d'un dialogue passé est l'une des techniques dialogiques choisies par l'auteur pour éviter, par ailleurs, la monotonie que pourrait provoquer la longueur du prologue.

Ce tour de force est précisément obtenu dans cette pièce par la répétition des figures du « récit » et de la « citation » tout au long du prologue. Mais Diego Sánchez se sert également de la « citation » combinée au « récit » dans des prologues plus courts que celui de la *Farsa del Colmenero*. L'intérêt dramaturgique de ces figures textuelles n'est donc pas seulement de rompre la monotonie d'un trop long monologue récité par le Berger.

Dans la *Farsa del Herrero* (avant 1554), le dramaturge combine les deux figures dans le prologue du Berger, lorsque celui-ci prend peur du Forgeron et qu'il se rappelle soudainement les paroles passées de son maître :

PASTOR                    ¡Ay, triste de mí, cativo,  
                                   no sé si quiçás me engañó!  
                                   Mi amo me dixo antaño:  
                                   "Tráguete el ynfierno bivo",  
                                   mas díxolo con motivo  
                                   cuando le encoxé una oveja.  
                                   ¡Maldición de puta vieja,  
                                   que no es Dios tan secutivo! (v. 25-32)

La « citation » des paroles du maître, puis le « récit » des événements qui ont donné lieu aux propos du maître sont « encadrés » dans cette double *redondilla* par deux phrases exclamatives de deux vers chacune. L'inclusion des figures de la « citation » et du « récit » est délimitée sur un plan formel, ce qui crée un contraste et un écho entre la malédiction du maître, la « citation » elle-même, et les lamentations du Berger. Par ailleurs, en choisissant de mentionner le maître du Berger dans le vers qui introduit la figure de la « citation », le dramaturge souligne un lien qui unit le Berger à un maître possesseur de troupeau. L'on observe que la figure du maître est évoquée avec crainte et respect ; ainsi, cette mention originale —deux fois seulement dans tout le théâtre de Diego Sánchez le Berger fait allusion à son maître<sup>463</sup>— permet de se représenter tout un environnement social, ce qui met en place des hiérarchies, le Berger occupant la position la plus basse. De plus la « citation » elle-même (« Tráguete el ynfierno bivo ») renforce l'expressivité visuelle, comme c'est aussi le cas du « récit » fait par le Berger pour expliquer la malédiction du maître : « cuando le encoxé una oveja ». Il se développe ainsi une théâtralité au deuxième degré, le discours du maître rapporté, et ajouté au commentaire donné par le Berger sur les circonstances qui ont entraîné la malédiction, permettant à l'auteur de dramatiser de façon nouvelle les traits bien connus et attendus de la bêtise et de la couardise du Berger, ce qui régale les spectateurs.

Diego Sánchez fait quelque chose de comparable dans la *Farsa de Abraham* (avant 1554) où, cette fois-ci, la figure privilégiée est celle de la « citation » à

---

<sup>463</sup> L'autre fois où il est question du maître du Berger, c'est dans la *Farsa de Ysaac*, dans une scène de *riña* où le Berger s'exclame : « Soltá, soltá mis cabritos, / que amo tengo que los coma » (v. 139-140)

l'intérieur d'un long passage textuel qui fonctionne sur le mode du « récit ». En effet, dans le prologue de cette pièce, il se produit en quelque sorte une mise en abyme de l'instance narratrice, étant donné qu'à deux reprises, le Berger-présentateur cite ses paroles alors qu'il est en train de raconter à l'auditoire la peur dont il a été saisi un an plus tôt, au cours d'une éclipse solaire :

PASTOR                   dixe: "Aquí viene el Juez  
no ay quien le pueda huir" (v. 23-24)  
[...]  
Luego dixé, ipesea al mal!:  
"Quando desto no çurramos"<sup>464</sup>,  
¿qué hará cuando veamos  
el juyzio universal?" (v. 33-36)

Dans un théâtre qui est celui de la répétition, et donc de la variante, ces deux intéressantes « citations » du Berger permettent à l'auteur de renouveler encore le trait de couardise du Berger. En faisant que le Berger rapporte ses propres paroles, où il ne manque pas de figurer une allusion scatologique qui est dans la tonalité du discours du Sot (« Quando desto nos çurramos »), l'auteur théâtralise remarquablement la couardise du Berger par citation directe de monologues passés.

Mais dans un théâtre où les références bibliques sont nombreuses, les « citations » textuelles, comme nous l'avons rappelé plus haut, peuvent servir aussi à rapporter un discours écrit tiré des Saintes Écritures. Il s'agit dès lors, pour le dramaturge, de construire un discours argumentatif qui est censé défendre le point de vue des personnages.

La manifestation la plus représentative de ce genre de « citations » se trouve dans *El Testamento de Christo*. Dans cette pièce tardive du *Códice* de 1590, où les personnages se répartissent en groupes d'opposants, l'on distingue le Fils de l'Écriture, qui représente l'héritier de l'Ancien Testament, face au fils de la loi de la Grâce, représentant l'héritier du Nouveau Testament. Chaque personnage tente de montrer sa supériorité sur l'autre pour pouvoir prétendre à l'héritage

---

<sup>464</sup> D. A. « zurrarse » : « Corromperse alguno, o hacer cámara involuntariamente por algún accidente, con especialidad por algún gran temor, o miedo ».

divin. En toute logique, le Fils de l'Écriture s'appuie sur l'Ancien Testament pour montrer qu'il est l'héritier naturel :

ESCRITURA            Pues quel hijo sea yo  
                                 me lo muestra por mil vías.  
                                 Por él, lo dixo Esayas,  
                                 que por suyo me crió.  
                                 Pensó questaba dudando  
                                 y dixo porque lo creas:  
                                 —Cata aquí un lugar de Oseas  
                                 que hijo te está llamando.— (v. 127-130)

Ici, la « citation » textuelle est introduite de façon très originale, car le Fils de l'Écriture fait appel à une première autorité biblique, Isaïe, avant de citer une deuxième figure biblique, Osée, censée avoir corroboré les paroles de la première autorité. Sans citer explicitement le passage de l'Ancien Testament<sup>465</sup>, l'auteur donne la parole à Isaïe, au style direct, à travers le discours rapporté du Fils de l'Écriture. Le dramaturge recrée ainsi tout un passage dialogique qui plonge le spectateur dans l'univers du récit biblique et qui actualise, en même temps, les paroles des personnages vétérotestamentaires. En s'appuyant sur les paroles de personnages vénérables qui font autorité, l'auteur ne met pas en scène seulement les personnages bibliques, dans l'imaginaire des spectateurs, il place aussi dans la bouche du Fils de l'Écriture un discours persuasif et argumentatif, car ses paroles se confondent désormais avec celles des autorités bibliques auxquelles il fait allusion.

Dans cette même pièce, tout le discours du Maître de la loi ancienne, l'avocat du Fils de l'Écriture, est aussi construit par citation directe de l'Ancien Testament, dans le but de défendre le Fils de l'Écriture comme le ferait un avocat

---

<sup>465</sup> Dans ce passage, les allusions à Isaïe et à Osée font implicitement référence à deux passages où il est, dans les deux cas, question de la descendance des fils d'Israël, ce qui pour le fils de l'Ancien Testament, le Fils de l'Écriture, prouve qu'il est l'héritier légitime. La première allusion à Isaïe, renvoie au passage d'Isaïe 43, 5-7 : « Ne crains pas, car je suis avec toi, du levant je vais faire revenir ta race, et du couchant je te rassemblerai. Je dirai au nord : Donne ! et au midi : Ne retiens pas ! Ramène mes fils de loin et mes filles du bout de la terre, quiconque se réclame de mon nom, ceux que j'ai créés pour ma gloire, que j'ai formés et que j'ai faits ». La deuxième allusion à Osée, renvoie au passage d'Osée 1, 10 : « Le nombre des enfants d'Israël sera comme le sable de la mer, qu'on ne peut ni mesurer ni compter; au lieu même où on leur disait : "Vous n'êtes pas mon peuple", on leur dira : "Fils du Dieu vivant" ».

au cours de sa plaidoirie. Mais cette fois-ci, le personnage ne se réfère plus nommément au personnage biblique qu'il cite :

MAESTRO            Mi ley, si quieren dexalla,  
dize:—Aunque me ofendería,  
la misericordia mía,  
no quiero d'él apartalla;  
y aunque despedilla pueda,  
por ser tanta mi vondad,  
quiero quên esta verdad  
ningún daño le suzeda.— (v. 393-400)<sup>466</sup>

Ici, la citation textuelle est beaucoup plus imprécise que précédemment ; il s'agit surtout, pour le dramaturge, de faire parler l'Ancien Testament. Le non rattachement de cette citation à son verset d'origine lui donne une valeur plus généralisatrice ; c'est à la Loi (la « ley ») qu'on en attribue l'expression. Cependant, la façon d'intégrer la citation est similaire dans les deux cas. En effet, dans la pièce, les citations sont toujours introduites par les personnages par le verbe « dezir » à la troisième personne, ce qui donne leur théâtralité à ces citations<sup>467</sup>. Par ailleurs, le style direct employé dans les citations augmente l'effet de théâtralisation, car le dramaturge introduit ainsi une voix de plus dans la pièce.

Mais dans le *Testamento de Christo*, le Maître de la loi ancienne défend les intérêts de son client, le Fils de l'Écriture, contre ceux du Fils de la Grâce, qui est, lui, défendu par un autre avocat, un Docteur. Les citations vont donc servir l'argumentation des deux avocats, raison pour laquelle elles interviennent systématiquement lorsque les personnages sont en position de défense. Cependant, lorsque c'est l'avocat du Fils de la Grâce qui prend la défense de son client, le personnage ne recourt pas seulement à la même rhétorique que son

---

<sup>466</sup> Dans cette réplique, il s'agit très certainement d'une allusion au passage d'Osée 12, 1-14 où il est question de la miséricorde manifestée par Dieu envers la nation d'Israël infidèle.

<sup>467</sup> Plus loin encore, le Maître de la loi, l'avocat du Fils de l'Écriture, fait une nouvelle fois référence à un passage de l'Ancien Testament, en suivant le même modèle de citation : « porque dixo: —si has pecado, / con todo, buélbase a mí » (v. 463-464). Cette citation textuelle est une allusion biblique à Jérémie 3, 12.



opposant, il marque sa différence en citant nommément le personnage de l’Ancien Testament et en annonçant la citation :

DOCTOR                    Abía ya muchos días  
                                  que lo dixo Hieremías  
                                  y rreferirélo aquí.  
                                  Dize Dios:—tiempo ha de aber  
                                  en que para mi contento,  
                                  he de hordenar testamento  
                                  que para siempre ha de ser.— (v. 482-488)<sup>468</sup>

Ce qui donne beaucoup plus de force à la citation textuelle du Docteur, par rapport à celle du Maître de la loi ancienne, tient au fait qu’elle est attribuée à Dieu lui-même : « Dize Dios » (v. 485) et non pas seulement au prophète Jérémie : « que lo dixo Hieremías » (v. 483). La citation textuelle est, de plus, soigneusement préparée par des propos qui renforcent le caractère incontournable, et donc la véracité de ce qui va être annoncé : « fue el testamento anulado; / porque Dios le rrebocó » (v. 475-476), « y claramente lo pruebo » (v. 477). Le dramaturge introduit donc dans la réplique du Docteur plusieurs voix qui soulignent la hiérarchie : ce que Dieu à dit, Jérémie l’a rapporté, et moi le Docteur je le cite. Ainsi, par sa citation, le Docteur en appelle à l’autorité divine qui rend caduques toutes les autres paroles mentionnées dans l’Ancien Testament.

Dans le *Testamento de Christo*, le recours aux citations textuelles permet au dramaturge de créer un discours argumentatif et persuasif qui est ensuite placé dans la bouche des deux avocats. Cette figure textuelle augmente la vraisemblance de la représentation, car la mise en scène est celle d’un procès, et les discours des avocats fonctionnent comme d’authentiques plaidoiries. Or, dans cette pièce, la « citation » se superpose au « plaidoyer » qui fait aussi partie des figures textuelles recensées par Vinaver. Même s’il s’agit d’une image chez Vinaver, la représentation d’un procès est idoine pour mettre en place cette nouvelle figure textuelle. C’est pourquoi, nous allons nous intéresser maintenant

---

<sup>468</sup> Dans cette réplique, le personnage s’appuie précisément sur un texte de Jérémie 31, 31-33.

aux différentes manifestations du « plaidoyer » textuel dans les pièces de notre *corpus*.

### La théâtralité de la figure textuelle du « plaidoyer »

Présentée par Vinaver comme une figure textuelle fréquente, le « plaidoyer » se produit au cours d'une situation conflictuelle et consiste en « une argumentation en faveur d'un point de vue, d'une thèse, d'une position »<sup>469</sup>.

Cette figure textuelle se manifeste donc principalement dans les situations de conflit où des personnages opposés tentent de montrer leur supériorité. Dans la *Farsa de la Yglesia* (avant 1554) de Diego Sánchez de Badajoz, l'un des conflits de la pièce se joue entre l'Église et la Synagogue, qui représentent respectivement le Nouveau et l'Ancien Testament. Dans un passage de la pièce, le dramaturge choisit d'exposer le point de vue des deux personnages antagonistes à travers deux répliques successives qui fonctionnent sur le mode du « plaidoyer » :

YGLESIA	Madre, yo sigo lo bueno: lesuchristo nazareno, que nació y murió por mí.
SINAGOGA	Calla, hija malograda, Quel Mexías prometido me a de poner libertada en tierra muy abastada, mas agora no es venido. (v. 83-90)

Chaque personnage s'exprime en se plaçant de son propre point de vue. L'Église, qui représente le Nouveau Testament, s'exprime au passé pour souligner que le sacrifice rédempteur est accompli, alors que la réplique de la Synagogue, qui représente l'Ancien Testament, est prospective, et annonce la venue du Christ. L'affrontement des idées est donc déjà marqué par les temps verbaux, les deux personnages appartenant à deux sphères temporelles différentes. Mais ce qui montre que les répliques de l'Église et de la Synagogue prennent la forme de « plaidoyers », c'est le ton péremptoire utilisé par les deux

---

<sup>469</sup> Michel Vinaver (dir.), *op. cit.*, p. 902.

personnages. L'Église exprime son point de vue de façon impérieuse, ce qui est vivement contesté par la Synagogue qui donne sa position de façon tout aussi indiscutable. L'idée de conflit est très fortement marquée par la phrase suivante de la Synagogue : « Calla, hija malograda » (v. 86). Chacun des deux personnages se retranche donc derrière ses positions, et la Synagogue, qui est présentée dans la pièce de façon très négative —c'est une vieille femme à la peau flétrie—, est aussi le personnage qui adopte le discours le plus virulent, ce qui augmente l'impression de conflit entre les deux personnages.

Si l'on compare ce passage de la pièce de Diego Sánchez avec un autre, tiré du *Testamento de Christo*, du *Códice* de 1590, l'on remarquera que l'auteur anonyme utilise la figure textuelle du « plaidoyer » de la même manière que le curé de Talavera, mais qu'en même temps, il marque sa différence dans la façon de mettre en situation de conflit les antagonistes.

En effet, dans le *Testamento de Christo* qui met en scène un procès entre deux héritiers qui se disputent l'héritage divin, le conflit est permanent entre les personnages et groupes de personnages de la pièce. De fait, c'est dès le début de l'*Auto* que chacun des personnages tente de défendre sa position par des arguments propres. Lorsque l'un des personnages argue des raisons pour lesquelles il pense être l'héritier légitime, l'autre démolit son raisonnement, en proposant une autre thèse :

SCRIPTURA	Llanamente en todo puedo estar sin ningún rrezelo; sea tierra o sea cielo, siendo de Dios yo lo heredo, pues qu'el hijo sea yo me lo muestra por mill vías. (v. 121-126) [...]
GRAÇIA	Hijo, sí, fuiste llamado; mas yo soy el escojido. El mayorazgo y hacienda no es cosa transitoria; antes es la eternal gloria, y es menester que se entienda (v. 135-140)

Dans ce fragment, l'affrontement des idées est rendu manifeste par un « bouclage » serré des répliques sur le fond. Il y a un « effet-miroir » dans la construction, car le Fils de l'Écriture évoque d'abord la nature de l'héritage (« sea tierra o sea cielo » [v. 123]) avant de s'en déclarer l'héritier légitime en qualité de fils de Dieu. Dans sa réponse contre-argumentative, le Fils de la Grâce revient d'abord sur la question de l'ascendance avant de révéler la nature réelle de l'héritage divin.

Mais, dans ce passage, le conflit d'idées s'incarne sur les planches à travers le « plaidoyer » qui est bien plus qu'une simple figure textuelle dans cette pièce, car l'auteur dramatise l'action sous la forme d'un réel procès, ce qui donne lieu effectivement à de véritables plaidoyers prononcés par les personnages et leurs avocats. De plus, chaque personnage défend son point de vue sans nécessairement attaquer avec virulence son opposant. Il y a, ainsi, une impression de courtoisie entre les deux rivaux (« sé que yo no niego, hermano, » [v. 221]) qu'il n'y avait pas dans la *Farsa de la Yglesia* de Diego Sánchez. L'on pourrait dire qu'il s'agit là de « plaidoyers » textuels parfaits, car les expressions relatives au monde de la justice et à la rhétorique argumentative vont même se multiplier dans les répliques des avocats des deux personnages qui se présentent au procès comme les héritiers légitimes de Dieu<sup>470</sup>. La technique du « plaidoyer » textuel facilite ainsi la bipolarisation de la pièce. L'opposition des personnages n'est plus seulement signifiée d'un point de vue scénique, avec des groupes de personnages conflictuels formant des camps opposés au sein d'un tribunal, mais aussi d'un point de vue verbal, avec des discours qui s'opposent constamment sur les modes de la thèse et de l'antithèse, ou de l'argumentation et de la contre-argumentation.

---

<sup>470</sup> Ainsi, l'avocat du Fils de l'Écriture, le Maître de la loi ancienne, utilise ce genre de vocabulaire dans ses répliques en forme de « plaidoyers » : « Argúyese llanamente: » (v. 365), « la rrazón por él aboga » (v. 369), « quel alegar autoridad / parece qu'es escusado » (v. 375-376), « y si otra ley pronunçiasse, / [...] / qu'ésta no perjudicase » (v. 409-412), « En esto no me aprobecho / de alegar autoridades, / porque todo son verdades / fundadas en el derecho » (v. 429-432), etc.; le Docteur en théologie qui défend le Fils de la Grâce utilise le même type de vocabulaire qui renforce la figure textuelle du « plaidoyer » : « La ley antigua se funda » (v. 441), « y que hay claro fundamento » (v. 445), « y por ley aberiguada » (v. 451), « y claramente lo pruebo » (v. 478), etc.

Cette dialectique est également caractéristique du discours des personnages opposés qui tentent, chacun de leur côté, de convaincre et d'attirer à eux un troisième personnage. Dans les drames eucharistiques de la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, la figure textuelle du « plaidoyer » n'est pas seulement privilégiée dans les pièces qui mettent en scène un procès, mais aussi dans celles qui mettent en place le motif du *bivium*. L'emploi de la figure textuelle du « plaidoyer » peut alors marquer l'opposition, et donc le conflit, entre les personnages opposés.

C'est notamment le cas dans *l'Aucto de la Fee* (entre 1569 et 1575) du Valencien Joan Timoneda. Dans cette pièce, ce sont la Foi et le Monde qui s'opposent en proposant à l'Homme simple un pain différent. La mise en scène est celle d'un marché et la Foi et le Monde se trouvent derrière deux étals où est placé le pain. Pour convaincre l'Homme d'acheter à son étal, chacun des deux rivaux va vanter les mérites du pain qu'il propose, en prononçant des répliques qui vont constituer des « plaidoyers » textuels :

Mundo	No escuches, hombre, bravezas; compra tú mi pan si quieres, que mientras d'ello tuvieres no te faltarán riquezas, galas, deleytes, plazerés.
Hombre	Pues, pese a quien me parió, que es lo que ando yo a buscar: señor, mandádmelo dar, que desse pan quiero yo que es pan de vicio y holgar.
Fee	Loco, perdido, ignorante, del enemigo captivo, ¿no ves que tienes delante en la hostia allí a Dios vivo, la consagración mediante? So especies de pan está el inmenso soberano, cuando el sacerdote acá lo consagra con su mano y a los christianos lo da. Pues, luego, torpe y grossero, el pan que has de procurar es aquel donde has de hallar a Dios vivo verdadero

que te tiene de salvar. (v. 185-209)

Cette assez longue citation montre comment le dramaturge déploie la figure du « plaidoyer » dans les répliques du Monde et de la Foi. En premier lieu, nous observons que la situation de conflit ne se produit pas directement entre les deux personnages opposés, c'est l'Homme simple qui catalyse tout le conflit. Par sa seule présence, le conflit est inéluctable, car les personnages opposés vont s'affronter en tentant de gagner l'Homme simple à leur cause. Ce sont d'abord les phrases introductives dans chacune des répliques du Monde et de la Foi qui marquent le conflit qui se déroule entre les personnages : « No escuches, hombre, bravezas » et « Loco, perdido, ignorante, / del enemigo captivo ». En deuxième lieu, on voit que la figure du « plaidoyer » textuel est différemment exposée dans les répliques des personnages du Monde et de la Foi. Dans la partie argumentative de la réplique du Monde, le dramaturge procède par juxtaposition de substantifs (« riquezas, galas, / deleytes, plazeres »), les quatre termes étant regroupés par groupe de deux mots synonymes, ou très proches d'un point de vue sémantique. Ce flux de substantifs exprime même l'idée d'abondance que promet le Monde. Et qui plus est, les deux premiers termes ont surtout un potentiel d'expressivité visuelle (les biens matériels, les atours et les bijoux), tandis que les deux suivants ont un potentiel d'expressivité sensorielle plus vaste, voire sensuelle. Ici, Timoneda se sert du pouvoir imageant des mots pour suggérer dans l'esprit des spectateurs les éléments qui caractérisent le Monde. Face à ce premier point de vue qui séduit visiblement l'Homme simple, la réplique de la Foi sert de contre-proposition faite à l'Homme, un nouveau « plaidoyer » qui renforce le conflit. Cette fois-ci, Timoneda évoque à travers la réplique de la Foi toute une scène bien connue des spectateurs : celle de la messe, lorsque le curé consacre l'hostie. Le vocabulaire utilisé est d'ailleurs celui de la messe : « hostia », « consagración », « so especies de pan », etc. Et les spectateurs sont mis en scène dans la réplique, puisqu'ils sont les chrétiens qui reçoivent l'hostie à la fin de la messe. L'auteur fait donc précisément appel aux souvenirs proches du spectateur, en développant une théâtralité à partir de scènes réelles de leur vie liturgique. Pour rendre le « plaidoyer » de la Foi

beaucoup plus convaincant que celui du Monde, le dramaturge le construit même sur une quinzaine de vers (trois *quintillas*), alors que celui du Monde est exposé en l'espace d'une seule *quintilla*. Ce déséquilibre au niveau des strophes renforce encore le pouvoir de persuasion du « plaidoyer » de la Foi.

Il est intéressant de comparer maintenant cette utilisation de la figure du « plaidoyer » dans cette pièce avec les « plaidoyers » textuels que l'on trouve dans une pièce tardive du *Códice* de 1590, qui met en place exactement le même motif du *bivium*, avec la même mise en scène du marché où le Monde et la Foi vendent leur pain.

Dans cette pièce intitulée *l'Auto sacramental y Comedia décima, delicado y muy subido de Buena y Santa Doctrina*, le Monde et la Foi proposent leur pain, non plus à l'Homme simple, mais au Corps. Chaque vendeur va, tour à tour, prendre la parole pour attirer à son étal les clients potentiels. Mais la figure du « plaidoyer » est utilisée plus tard. Lorsque le Corps interroge le Monde au sujet de son pain, ce dernier va alors dérouler tout un discours qui lui permet d'exprimer sa conviction, et de séduire le Corps :

CUERPO	¿Qué pan es el que vendéis?
MUNDO	Señor, es maravilloso, es tan dulce y tan sabroso que gustándolo tendréis todo contento y reposo.
CURIOSIDAD	Señor, no quedo contenta de que así a bulto digáis lo qu'en este pan nos dais.
MUNDO	Pues yo's daré por quenta para que os satisfagáis: Dignidad, honra y nobleza, guerras, odio, yra, benganza, juegos, deleytes, pribanza, rregalo, estado, rriqueza, galas, dulzura, crianza. (v. 441-455)

Les deux répliques du Monde, dans ce passage, correspondent à un premier « plaidoyer » textuel en faveur des intérêts de ce personnage. Comme dans la pièce de Timoneda, le Monde vante les mérites de son pain en exposant principalement les bénéfices qu'il procure. Mais cette fois-ci, le flux de

substantifs bruts est plus considérable. Si l'on retrouve les allusions aux « deleytes, / riquezas / galas » de la pièce de Timoneda, cette grande énumération forme, ici, une véritable litanie. Remarquons que les termes utilisés par le Monde sont tous relatifs à la sphère temporelle : le pouvoir et la domination (« dignidad », « honra », « nobleza », « guerras », « odio », « yra », « benganza », « pribanza », « estado »), l'abondance et les biens matériels (« regalo », « rriqueza », « galas », « crianza »,) et les plaisirs (« juegos », « deleytes », « dulzura »). Dans ce passage, le Monde se positionne donc en tant que personnage charnel dont le discours, en forme de litanie, est synonyme d'abondance. Mais à travers la litanie, l'auteur indique surtout, de façon presque subliminale, la lassitude que peuvent procurer les plaisirs éphémères du Monde.

Face à ce discours qui forme un premier « plaidoyer » textuel, au cours duquel le Monde défend sa position, l'auteur anonyme de la pièce construit aussi, en partie, le discours de l'Âme sur la figure du « plaidoyer ». Mais cette fois-ci, la Foi doit convaincre que son pain est d'une plus grande valeur que celui proposé par le Monde. Le conflit dans la pièce est donc comparable à celui qui surgit dans l'*Aucto* de Timoneda, car, c'est bien à travers le personnage du Corps, convoité par les deux autres entités allégoriques, que le conflit est mis en œuvre.

Bien que la scène où la Foi tente de convaincre le Corps d'adhérer à ses propos soit nettement séparée de la scène précédente, il y a une symétrie dans la construction et dans l'enchaînement des répliques :

FEE	Llégate acá, pecador; toma de mi pan, que sabe a un tan divino dulzor, a tal gusto y tal sabor que no sé como lo alabe. Mira que quien te a ymbiado no t'embía a comprar d'él. Sino del pan qu'está en él, el Dios que por tu pecado padeció muerte crüel.
CURIOSIDAD	Señora, ¿pan ay qu'es Dios? No entiendo esa nobedad con ser la Curiosidad.
FEE	Sí, diré, y con gran verdad.



Está Dios acá en el suelo  
en este pan precioso  
por un modo milagroso,  
de suerte que allá en el cielo  
no es más fuerte y poderoso. (v. 526-545)

Comme dans le « plaidoyer » textuel du Monde, la Foi évoque d'abord la douceur et la saveur de son pain (Mun. « es tan dulce y tan sabroso » [v. 443] / Fee. « a un tan divino dulzor / a tal gusto y tal sabor » [v. 528-529]). Dans cet extrait, c'est même clairement la figure du « mouvement-vers » qui est utilisée dans les premiers vers de la Foi, lorsqu'elle attire à elle l'Homme simple : « llégate acá pecador ». C'est ensuite que l'auteur développe dans les répliques de la Foi la figure du « plaidoyer », lorsque cette dernière se met à exposer les raisons pour lesquelles son pain est d'une plus grande qualité que celui du Monde. À l'inverse de Timoneda qui rappelait dans l'esprit des spectateurs des scènes de la messe bien connues d'eux, l'auteur anonyme évoque, ici, dans les répliques de la Foi, les scènes de la Passion (« El Dios que por tu pecado / padeció muerte crüel »). L'image ainsi recrée dans l'esprit des spectateurs est bien plus saisissante que dans la pièce de Timoneda, ce qui est censé renforcer l'argumentation et intensifier l'effet de persuasion du « plaidoyer » de la Foi. Par ailleurs, comme Timoneda, l'auteur anonyme ne manque pas non plus de faire allusion au dogme de la transsubstantiation, tout en évitant l'allusion absconse aux espèces sacramentelles (« Está Dios acá en el suelo, / en aqueste pan preçioso / por un modo millagroso »). L'auteur anonyme organise donc les discours de la Foi directement en opposition aux discours précédents du Monde, ce qui est une façon de souligner la situation conflictuelle qui se déroule, car chacun des personnages qui tentent d'attirer l'Homme simple expose une argumentation différente en faveur de son point de vue.

Tout l'intérêt du « plaidoyer » textuel est donc de renforcer le conflit des pièces en permettant aux personnages opposés de confronter leurs points de vue, surtout lorsque ceux-ci abordent des questions dogmatiques. Si les personnages ne sont plus en situation de conflit, mais qu'ils exposent tout de même leur conviction, nous parlons alors non plus de « plaidoyer », mais de

« profession de foi ». Comme nous allons le montrer maintenant, cette nouvelle figure textuelle se manifeste principalement dans les parties finales des pièces, lorsque la résolution du conflit est proche, voire effective.

#### La « profession de foi » : entre absence de conflit et résolution du conflit

Décrite par Michel Vinaver comme la « présentation d'une croyance, d'une conviction, hors de toute situation de conflit »<sup>471</sup>, la figure textuelle de la « profession de foi » peut se manifester de différentes façons dans les drames eucharistiques. Il peut s'agir, tout d'abord, d'une figure privilégiée par les personnages faisant partie de l'actant Sujet, au moment même de leur conversion ou de leur adhésion aux paroles des personnages doctes, c'est-à-dire lorsqu'il y a résolution du conflit de la pièce. Mais le recours à cette figure peut aussi constituer un élément de non-théâtralité, principalement dans les pièces qui possèdent un faible degré de dramatisation. Dans ce cas, ce ne sont plus seulement les personnages de l'actant Sujet qui vont recourir à cette figure.

Parmi toutes les pièces de notre *corpus*, celle qui possède le plus faible degré de dramatisation est très certainement la *Farsa del Santísimo Sacramento* de 1521, comme le révèle l'utilisation excessive de la figure textuelle de la « profession de foi ». En effet, tout au long de la pièce, la Foi, qui est le personnage du savoir, exprime sa croyance et sa conviction aux trois Bergers qui ne font qu'adhérer de façon inconditionnelle à ses paroles. Ainsi, lorsque la Foi se met à adorer le Saint Sacrement, toute sa réplique forme une authentique « profession de foi » qui sert de modèle de prière aux trois Bergers :

#### *Adora la Fe*

FE	A ti, Señor, que eres principio sin cabo a ti que engendró tu Padre sin madre, a quien concibió tu madre sin Padre, a ti, mi Señor, bendigo y alabo; a ti, cuyos bienes dezir nunca acabo, confieso por Dios sumo y perfecto,
----	--

---

<sup>471</sup> Michel Vinaver (dir.), *op. cit.*, p. 902.

con el Padre iunto y con el Paracleto  
tres y una essencia que no desalabo. (v. 281-288)

L'adoration de la Foi passe très certainement par la g nuflexion (« *Adora la Fe* ») qui était le geste oblig  devant le Saint Sacrement, ce dernier étant représenté sur scène comme le confirme une autre didascalie plus loin dans la pièce : « PASCUAL *al sacramento* ». L'anaphore « a ti » de la réplique de la Foi renforce l'action d'adorer le sacrement en donnant à l'intervention du personnage l'aspect d'une prière pieuse. Qui plus est, cette insistance provoque un effet similaire (un « effet-miroir ») chez les trois Bergers de la pièce qui s'adressent, à leur tour, au Saint Sacrement en recourant certainement à la génuflexion. Ici, la figure textuelle de la « profession de foi » va même déclencher les répliques des trois Bergers, qui sont aussi en forme de « professions de foi » textuelles :

PELAYO	�o! pan excelente que a todos sostienes por modo inefable sin duda, sembrado dentro en el vientre virginio sagrado, de do nos vinieron sin cuenta los bienes; �o! pan muy suave que a todos mantienes con fuego de amor cozido en la cruz, por Dios te conozco, mi Dios y mi luz, pues cielos y tierra so tu mando tienes.
JUSTINO	Ad�rote yo, mi Dios y Se�or, etc. (v. 289-297)

Le conflit entre les personnages est inexistant, et les répliques semblent se juxtaposer pour ne former qu'un discours uniforme. Les éléments de théâtralité résident surtout dans les gestes des personnages, la génuflexion, et dans les images pieuses que suscitent les discours des Bergers (la conception sacrée du Christ et sa Passion). Mais la réplique de Pelayo —comme celles de Justino et de Pascual qui suivront—, constitue surtout une « profession de foi » qui dépasse largement ce que Vinaver entend par cette formule, car il s'agit là, avant tout, pour le critique, d'une image. La réplique de Pelayo est une authentique profession de foi, au sens chrétien de l'expression, le Berger exprimant sur scène sa croyance, parce qu'il est poussé par la Foi qui lui laisse un modèle de prière. La

finalité de ces effets de miroir entre les personnages, qui recourent tous à la figure textuelle de la « profession de foi », est d'avoir le même effet persuasif sur le spectateur.

Comme nous aurons l'occasion de le voir plus loin, la *Farsa* anonyme de 1521 constitue une particularité dans l'histoire du drame eucharistique, à cause de son contenu presque exclusivement sérieux. Aussi les dramaturges de la même époque ne vont-ils pas s'inspirer de cette pièce, préférant mettre en scène des Bergers facétieux. C'est avec le Valencien Joan Timoneda, plusieurs décennies après la *Farsa* de 1521, que le goût pour les pièces sérieuses sera à nouveau exprimé. Dans l'*Aucto de la fuente de los siete sacramentos* (vers 1570), qui est une refonte de la *Farsa de la fuente de San Juan* du CAV, Joan Timoneda met en scène des personnages qui ne sont jamais en opposition, le conflit étant également presque inexistant dans cette pièce du Valencien. Étant donné le contenu très dogmatique de la pièce, la figure textuelle de la « profession de foi » va être privilégiée dans la plupart des répliques des personnages qui expriment leurs croyances. C'est notamment le rôle assumé par Saint Jean, un personnage du savoir, qui expose à la Sérénité et à l'Entendement tout un discours endoctrinant :

S. JOAN	Esso yo lo probaré; oýdme, tené atención que yo lo declararé, con que calle la razón y queda viva la fée; que querer escudriñar los secretos del altura, sabed qu'es muy gran locura, queriendo razón buscar del que formó la natura. La fée, hermano, sola es llave de aquello que no se vee: y el que sabe y quien no sabe, abrácese con la fée que es segurísima nave, y con ella navegar por este mísero suelo podrá sin ningún rescelo, hasta poder allegar
---------	--

a desembarcar al cielo. (v. 331-350)

Ce passage de Saint Jean montre que la « profession de foi » est une figure textuelle qui facilite l'endoctrinement. Le personnage du savoir ne se contente pas de donner sa conviction à travers cette réplique, il annonce avec solennité le contenu doctrinal, comme le curé pourrait le faire du haut de sa chaire : « Esso yo lo probaré; / óydme, tené atención / que yo lo declararé » (v. 332-333). Ces paroles introductives au discours doctrinal fonctionnent même comme une adresse au public, car le message transmis n'est pas seulement adressé à l'Entendement et à la Sérénité, mais aussi aux spectateurs qui constituent le principal allocutaire de Saint Jean<sup>472</sup>. Par ailleurs, dans la tonalité du discours d'un personnage du savoir, cette réplique constitue une « profession de foi » de type didactique, car la métaphore de la nef, habituelle dans les pièces eucharistiques, permet à Saint Jean d'illustrer le pouvoir de la foi. Dans cette pièce très statique, car très doctrinale, la métaphore sert à renforcer quelque peu la théâtralité, parce que l'auteur illustre avec des images concrètes une croyance très abstraite : la foi est une nef qui mène le chrétien jusqu'au ciel, sa destination finale.

Si la figure de la « profession de foi » est caractéristique des pièces très doctrinales où la dose de conflit est minime, nous avons indiqué plus haut qu'elle est aussi utilisée par des personnages de l'actant Sujet, au moment de la résolution du conflit. Comme on le voit dans la *Farsa llamada custodia del Hombre* de Bartolomé Palau, toute la résolution du conflit de la pièce se produit au cours de la dernière *jornada*, lorsque l'homme accompagné de la Grâce et de la Vierge est présenté au Christ pour qu'il exprime sa repentance. Toute la prière de l'Homme est alors construite sur le mode de la « profession de foi » :

---

<sup>472</sup> Dans *l'Aucto de la fuente de los siete sacramentos*, de nombreuses répliques de Saint Jean fonctionnent comme des « professions de foi » textuelles qui visent l'endoctrinement des spectateurs. Le discours de Saint Jean fait notamment allusion aux sept sacrements qui sont tous présentés (v. 216-220 / v. 222-240), donne une explication à la supériorité du Sacrement de l'Eucharistie (v. 253-267), exprime sa croyance sur la façon de recevoir le Saint Sacrement (v. 275-300), expose la signification de la Cène (v. 306-325), etc.

HOMBRE                    que he sido gran peccador  
 contra tu summa bondad;  
 contra ti fue mi maldad,  
 Dios mio, mi redemptor.  
 Siendo tú mi formador  
                                  que me formaste  
 de poca tierra, y criaste  
 por tu bondad infinita  
 y con tu sangre bendita,  
 Dios mio me rescataste,  
 de ti, Dios, que me libraste  
                                  me olvidé. Etc. (v. 4502-4513)

Cet extrait de la longue prière de l'Homme montre que ce dernier exprime sa repentance en confessant ses péchés. C'est une « profession de foi » textuelle particulière, car le personnage fait davantage qu'exprimer une croyance, il montre au spectateur le chemin : la confession des péchés qui permet de bénéficier du sacrifice rédempteur du Christ.

Après avoir montré aux spectateurs les conséquences néfastes du péché, le dramaturge se sert de la « profession de foi » pour rétablir l'ordre dans la pièce et faire triompher les forces du Bien. C'est pourquoi, cette figure est souvent présente à la fin de la pièce, lorsque la tension dramatique est retombée, au moment où l'homme pécheur exprime son pardon. Cela deviendra même une constante des drames de la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, comme le confirme la *Comedia sesta y auto sacramental del Castillo de la Fee* du Códice de 1590. Dans cette pièce allégorique, ce n'est plus l'Homme pécheur qui se repent, mais le Soldat Hérétique qui finit par embrasser la foi catholique et par confesser ses péchés :

HERÉTICO                    Vibe mi Dios sempiterno  
 delante quien soy escoria,  
 que ni el premio de la gloria  
 ni el espanto del ynfierno  
 ni otro ynterés ni el temor  
 que ponéis de me abrasar,  
 no me hazen confesar  
 a mi Dios sino su amor. (v. 500-507)  
 [...]  
 Buen Jesús, si me perdiere,  
 búsqueme tu ynmenso amor;

pues quien tiene tu sabor  
siempre alcanza lo que quiere.  
¡Socorra tu magestad  
a este pecador yndigno! (v. 532-537)

Comme dans la pièce de Palau, la confession du Soldat Hérétique sert de modèle au spectateur poussé à la repentance. Cette longue réplique constitue non seulement une « profession de foi » textuelle, mais aussi une action, puisque le personnage se convertit au christianisme en renonçant définitivement à sa condition d'ennemi du Bien. L'emploi de la figure textuelle marque donc la résolution du conflit qui vient de se jouer dans la pièce entre les personnages du bien et ceux du mal, et, bien entendu, le triomphe des forces du Bien. C'est un triomphe d'autant plus spectaculaire que c'est un personnage du mal, un ennemi de l'Église, qui professe sa nouvelle foi. Enfin, comme la « profession de foi » est la figure par laquelle le personnage exprime une croyance, nous observons que comme dans la pièce précédente de Palau, elle se manifeste vers la fin de la *Farsa*, à un moment où la tension dramatique est la plus faible, et où le dramaturge décide d'exposer un contenu dogmatique dense relatif à l'amour du Christ, à la Passion, à la Rédemption, où à tout autre élément qui fasse un lien avec le Sacrement de l'Eucharistie qui va être glorifié.

En résumé, la figure textuelle de la « profession de foi » est moins riche que les précédentes sur le plan de la théâtralité pour deux raisons essentielles : tout d'abord elle ne se produit que dans des passages où le conflit est absent, ou minime, ensuite, elle se manifeste surtout dans les passages dogmatiques qui servent, soit à l'endoctrinement des autres personnages et des spectateurs, soit à exposer la résolution du conflit dans la pièce. Dans ce dernier cas, cette figure textuelle sert de marqueur pour montrer l'avancement de l'action dans la pièce et le changement de situation. Mais, il existe une autre figure textuelle, que Vinaver appelle la « fulgurance », qui, elle, peut faire évoluer soudainement l'action des drames en créant un effet de surprise et un revirement immédiats.

## La « fulgurance » textuelle et l'évolution de l'action

La « fulgurance » telle que l'imagine Michel Vinaver se manifeste lorsqu'une « réplique, ou partie de réplique, produit une forte surprise par rapport à ce que pouvait laisser entendre le matériau textuel précédent, et lorsque la surprise, au moment même où elle se produit, se transmue en évidence »<sup>473</sup>. Il s'agit d'une figure textuelle qui n'apparaît que très rarement dans les drames de notre *corpus* — nous n'en relevons que deux exemples —, mais qui présente un fort potentiel de théâtralité, parce qu'elle permet un revirement inattendu de l'action, qui s'impose aussitôt au spectateur de façon logique et indiscutable.

Dans la *Farsa del Herrero* de Diego Sánchez de Badajoz, la « fulgurance » textuelle coïncide avec l'entrée en scène d'un Pèlerin qui intervient au cours de la dispute entre le Forgeron et le Berger. Alors que la première réplique du Pèlerin laisse croire au spectateur qu'il s'agit d'un personnage savant venu pour délivrer un message sérieux, peut-être de nature religieuse, ainsi que pour apaiser les deux querelleurs, la deuxième réplique du Pèlerin (v. 156-158) produit une surprise qui se transmue aussitôt en évidence :

ROMERO	¡No más, no más! <i>Paçem debetis habere ut sitis heredes Christi.</i>
PASTOR	¡O, norabuena veniste!
HERRERO	El padre viejo, ¿qué quiere?
ROMERO	Ando por si alguien me diere alguna pobre ración, y acudí a vuestra quistión. (v. 151-158)

La question respectueuse que pose le Forgeron : « El padre viejo, ¿qué quiere? » (v. 155) est d'emblée interprétée par le « pique-assiette » par un « que demandes-tu ? », alors que l'artisan s'enquerrait seulement de la raison de sa venue, ce qui aurait pu déboucher sur des remontrances de la part du Pèlerin, s'il s'était agi d'un vrai personnage du savoir. Pourtant rien de tel n'arrive ; en faisant glisser adroitement la discussion sur la question des victuailles, le

---

<sup>473</sup> Michel Vinaver (dir.), *op.cit.*, p. 904



dramaturge montre que le souci premier du Pèlerin n'est pas d'apaiser les deux querelleurs pour les tancer, mais seulement pour leur demander de la nourriture. Le spectateur comprend aussitôt que ce personnage comique reprend certains traits habituellement attribués au Berger. Cette « fulgurance » textuelle a donc un double intérêt sur le plan de la théâtralité. Tout d'abord, elle permet au dramaturge de faire entrer en scène un nouveau personnage, dont le rôle de modérateur momentané sert à mettre un terme à la scène de dispute entre le Berger et le Forgeron. Il y a ainsi une réorientation de la pièce, car la « fulgurance » est, avant tout, une figure de transition. Ensuite, l'effet de surprise que provoque l'emploi de cette figure textuelle, c'est-à-dire les paroles inattendues du Pèlerin, par rapport à ce que laissait présager sa première intervention, est, pour le dramaturge, une façon originale de renouveler le module « *riña* » dans la pièce. Il y a, en effet, un renversement de situation, car le Pèlerin qui intervient pour séparer les deux rivaux, le Berger et le Forgeron, va finalement devenir la cible de ces derniers.

Dans cette pièce de Diego Sánchez de Badajoz, la « fulgurance » textuelle fait donc évoluer l'action comique, en permettant un effet de surprise qui met un terme à une première dispute, pour enchaîner sur une seconde, après une redistribution des rôles des personnages, puisque le Berger et le Forgeron, qui s'opposent, finissent par s'allier à la fin de la pièce contre le Pèlerin. Il y a même dans cette réconciliation finale entre le Berger et le Forgeron, une valeur hautement symbolique, car le dramaturge montre ainsi que le personnage ignorant, le Berger, et le personnage qui lui a dispensé le savoir dogmatique, le Forgeron, s'entendent parfaitement à la fin de la représentation, le désordre initial dans la pièce ayant disparu grâce au Pèlerin, mais aussi à ses dépens.

Lorsque la « fulgurance » textuelle ne fait pas évoluer l'action comique des personnages, elle peut permettre de faire tomber la tension dramatique en proposant une solution inattendue par rapport à ce que laisse entendre le matériau textuel qui précède.

C'est ce que l'on observe dans un passage de la *Comedia sexta y auto sacramental del Castillo de la Fee* du *Códice* de 1590. Lorsque le Soldat Hérétique

est arrêté par les Soldats catholiques, la tension atteint son paroxysme ; c'est l'acmé de la pièce, le moment du triomphe des personnages du bien. À ce moment-là, l'un des Soldats catholiques propose de mettre à mort le Soldat Hérétique et sa doctrine. Mais le personnage de la Prière intervient soudainement pour proposer une autre solution qui crée un effet de surprise :

SOLDADO 2°	Muera porque más no estrague con su herética doctrina; pues es justicia divina: quien tal haze, que tal pague.
ORACIÓN	Y, ¿si conbertirse quiere? (vers 444-448)

Le revirement de situation s'opère précisément entre les vers 447 et 448. Il y a « fulgurance », car la surprise créée par la réplique de la Prière, par rapport à ce que laisse entendre la réplique précédente, se « transmue en évidence » au moment même où le personnage s'exprime. Comme dans la pièce de Diego Sánchez, cette « fulgurance » sert de transition entre l'acmé de la pièce et la partie finale. Mais ici, le but du dramaturge est de mettre en scène tout un passage final qui soit centré sur l'importance de la conversion au catholicisme du Soldat Hérétique. La « fulgurance » permet donc une évolution de l'action dramatique, un revirement inattendu, et le passage à un épisode de la pièce plus dogmatique que précédemment.

Ces deux seuls exemples ne sont pas suffisants pour tirer des conclusions générales sur l'emploi de cette figure dans les drames eucharistiques. Néanmoins, ces deux occurrences dans deux pièces de notre *corpus*, très éloignées entre elles, révèlent que les dramaturges ont utilisé des mécanismes d'enchaînement des répliques identiques pour produire des effets de théâtralité comparables : un effet de surprise inattendu, un revirement de la situation et de l'action dramatique, un passage de transition débouchant sur une partie finale de la pièce. La différence dans l'emploi de la « fulgurance » se situe plutôt au niveau de ce qui est visé par le dramaturge : il y a réorientation comique de la pièce de Diego Sánchez de Badajoz, alors que la réorientation est plutôt dogmatique dans la pièce du *Códice* de 1590.

## Conclusion

En conclusion, ces figures textuelles « mineures » ne modifient pas les différents schémas actantiels que nous avons proposés plus haut en nous basant essentiellement sur les figures fondamentales de « l'attaque » et du « mouvement-vers ». Elles apportent essentiellement des précisions sur la nature de certains liens qui unissent les personnages faisant partie d'actants différents dans la pièce. Et au-delà de l'établissement d'un modèle actantiel valable pour les drames eucharistiques, ces figures « mineures » sont, pour la plupart, d'une grande efficacité sur le plan de la théâtralité.

En premier lieu, le « plaidoyer » permet de souligner plus fortement encore la dichotomie existante entre les personnages opposés dans la pièce, la confrontation des idées se faisant presque systématiquement entre les personnages faisant partie des actants Adjuvant et Opposant. La « citation » sert alors à renforcer l'argumentation des personnages opposés et s'avère indistinctement répartie dans les répliques des personnages qui s'affrontent. Comme « l'attaque », le « plaidoyer » est une figure textuelle qui renforce le conflit dans la pièce.

En deuxième lieu, bien que la figure textuelle de la « profession de foi » ne soit pas la plus féconde sur le plan de la théâtralité, elle est celle qui met le mieux en relief la transformation qui s'opère généralement chez les personnages de l'actant Sujet, dans la relation Sujet/Destinataire. Pour cette raison, il s'agit d'une figure textuelle principalement présente à la fin des drames eucharistiques, et qui marque la résolution du conflit dans la pièce. Lorsque cette figure ne marque pas la résolution du conflit, elle révèle alors le faible degré de dramatisation de la pièce et fonctionne comme une figure qui facilite l'endoctrinement des personnages ignorants. Dans les pièces très doctrinales, l'élément Opposant est absent du modèle actantiel, et les échanges ne se font qu'entre les personnages des actants Adjuvant et Sujet (c'est le cas principalement des deux premières pièces eucharistiques connues, la *Farsa*

*Sacramental* de Yanguas, et la *Farsa del Santísimo Sacramento* de 1521, ainsi que de l'*Aucto de la Fee* de Timoneda).

Enfin, bien que d'utilisation très rare, les deux exemples de « fulgurance » que nous relevons dans notre *corpus* sont systématiquement liés à la résolution du conflit principal de la pièce (fin de la mésentente entre le Forgeron et le Berger dans la *Farsa del Herrero*, et défaite et conversion du Soldat Hérétique dans le *Castillo de la Fee*). Dans la pièce du *Códice* de 1590, cette figure textuelle permet même un revirement ultime inattendu qui donnera lieu à la repentance du Soldat Hérétique et au développement de la figure de la « profession de foi ».

L'étude systématique des différents mécanismes qui régissent les dialogues et caractérisent les liens entre les personnages de ce théâtre montre que le drame eucharistique est résolument un « théâtre de la parole ». Aussi allons-nous continuer notre étude par l'analyse des éléments comiques, en portant notre attention d'abord sur les effets de théâtralité produits par des procédés de langage.

### 6.3 Les éléments comiques des drames eucharistiques et leur évolution

Dans les pièces religieuses des auteurs du début du xvi<sup>e</sup> siècle (Encina, Lucas Fernández, Gil Vicente, etc.), le comique est un élément constitutif à part entière. Indissociable des pièces religieuses, le comique ne sert pas seulement à divertir les spectateurs, mais aussi à renforcer très efficacement la théâtralité de ces pièces. Lorsque apparaissent les premiers drames eucharistiques connus (autour de 1520), le comique à l'intérieur de pièces religieuses s'appuie, donc, sur une tradition de plusieurs décennies, sans compter sa présence dans le théâtre profane. Dès le début, le comique deviendra aussi un élément constitutif des drames eucharistiques, mais un élément qui connaîtra une évolution tout au long de la formation du genre.

Avant d'évoquer la nature de ces éléments comiques et leur évolution au sein des drames eucharistiques, il convient que nous précisions le sens donné au terme « comique », appliqué au théâtre. Dans son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis commence par définir le mot « comique » en ces termes :

Le comique ne se limite pas au genre de la comédie ; c'est un phénomène que l'on peut saisir sous plusieurs angles et dans divers domaines. Phénomène anthropologique, il répond à l'instinct du jeu, au goût de l'homme pour la plaisanterie et le rire, à sa faculté de percevoir des aspects insolites de la réalité physique et sociale [...]. Genre dramatique, il centre l'action autour de conflits et de péripéties qui témoignent de l'inventivité et de l'optimisme humains devant l'adversité<sup>474</sup>.

En associant le « comique » au terme « jeu », en tant que phénomène anthropologique, Patrice Pavis nous permet d'entrevoir déjà un premier lien possible entre cet élément et les drames religieux français. En effet, le terme latin « *ludus* » désignait, en France, des représentations liturgiques qui, dans un premier temps, dramatisaient généralement des épisodes de la Bible, avant d'être appliqué (vers le xiii<sup>e</sup> siècle) à des thèmes profanes (*le Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle, par exemple). Comme nous l'avons établi précédemment, il y a très certainement eu, à la fin du Moyen Âge, en Espagne, une influence de la

---

<sup>474</sup> Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 56.

*farce* française sur les *farsas* religieuses espagnoles ; aussi peut-être le comique a-t-il eu la même fonction dans les deux genres, d'un côté et de l'autre des Pyrénées.

Mais l'idée de « jeu », appliquée au théâtre, entraîne surtout la notion de « théâtre ludique », dans le sens où certains éléments constitutifs de ce théâtre sont présents pour divertir les spectateurs et provoquer leurs rires. Or le comique au théâtre passe d'abord nécessairement par le langage, c'est-à-dire, dans un sens large, par une « énonciation ludique » : jeux de mots, jeux sur les sonorités, injures burlesques, équivoques, etc. Mais c'est aussi sur un plan visuel que le comique peut être développé : bousculades, chutes, coups, gestes mécaniques, etc. L'oralité (aspect sonore) —tant la forme que le fond— et la gestuelle des personnages (aspect visuel) sont, par conséquent, les deux versants principaux du comique au théâtre.

Toujours selon Pavis, le « comique » est fortement lié à la notion de « conflit », ce qui, dans les drames eucharistiques s'avère essentiel, puisque l'émergence et la résolution d'un conflit dramatique entre des groupes de personnages antagoniques constituent la base de toutes les pièces eucharistiques. Dès lors, il peut être intéressant de voir quels sont les points d'incidence du comique dans ces drames. Comme le précise également Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre* :

Au théâtre, la situation comique provient d'un obstacle dramaturgique auquel se heurtent les personnages consciemment ou même s'en rendre compte. Cet obstacle [...] empêche la réalisation immédiate d'un projet, donne raison aux méchants ou à l'autorité [...]<sup>475</sup>

D'après Pavis, ce sont donc les obstacles rencontrés par les personnages d'une pièce qui sont à l'origine même du comique. Ces obstacles dramaturgiques produisent dès lors divers effets ; les éléments comiques déclenchés de la sorte pouvant permettre, soit de renforcer les situations conflictuelles entre les personnages, soit, au contraire, d'apaiser la tension dramatique en suscitant le

---

<sup>475</sup> *Ibid.*, p. 58.

rire des spectateurs et en dédramatisant l'action des personnages, ou soit encore de retarder momentanément l'action qu'entreprennent les personnages de la pièce, ce qui, dans ce dernier cas, s'apparente au développement d'un intermède comique à l'intérieur de la pièce.

Même si aucune typologie des formes comiques n'est entièrement satisfaisante, nous allons tenter de montrer quels sont les différents types de comiques et procédés comiques mis en œuvre dans les drames eucharistiques et comment ceux-ci ont évolué tout au long de la formation du genre.

### 6.3.1 Le comique et ses vecteurs

Lorsque dans les pièces religieuses de Juan del Encina apparaît la figure théâtrale du Berger, la nouveauté ne consiste pas à recourir au Berger comme personnage dramatique, vu que son existence au théâtre est attestée depuis le Moyen Âge, notamment dans les scènes liturgiques de l'*Officium Pastorum* où sa participation est essentiellement chorale, ainsi que dans les antiennes du *Quem vidistes*. Gómez Manrique avait mis également en scène, vers le milieu du xv<sup>e</sup> siècle, dans la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, un personnage de Berger primitif, glosateur timide du texte de l'Évangile. La nouveauté introduite par des auteurs comme Fray Íñigo de Mendoza, puis Encina, Lucas Fernández et Gil Vicente a donc consisté surtout à doter la figure du Berger de caractéristiques théâtrales propres, essentiellement comiques, qui permirent l'émergence de la figure du *Pastor bobo*, un personnage de Sot, vecteur incontournable du comique dans les drames religieux, notamment dans les pièces eucharistiques.

L'apparence rustique du personnage, son ignorance, sa propension à la boisson et à la glotonnerie, sa paresse, sa couardise, ou son insolence persistante, pour ne citer que quelques unes de ses caractéristiques, font du *Pastor bobo* un personnage de théâtre conflictuel dont la charge comique est importante. Bien qu'en liaison directe avec les caractéristiques individuelles du personnage, l'idiolecte du *Pastor bobo* est certainement le premier élément qui

permet de produire un grand nombre d'effets comiques dans les pièces où il apparaît. Comme l'explique Anne Ubersfeld :

Le trait distinctif du personnage de théâtre qui détermine son rôle dans le dialogue, c'est son langage et, plus précisément, son *idiolecte*, c'est-à-dire l'ensemble de particularités linguistiques qui différencie sa voix de celle des autres parlants<sup>476</sup>.

L'idiolecte du *Pastor bobo*, un langage artificiel nommé *sayagués* formé essentiellement de tournures rustiques, a été mis au point par Fray Íñigo de Mendoza<sup>477</sup>, puis par Encina et tous les dramaturges suivants (tant dans le théâtre religieux que profane) afin de doter le *Pastor bobo* d'une empreinte langagière qui le rende facilement identifiable. Mais le langage comique du personnage est étroitement lié au caractère même de ce personnage, à ses manies et à ses défauts. Il est, nous le verrons, souvent difficile de dissocier complètement le comique langagier du comique de personnage, ou de caractère, puisque le langage comique employé par le personnage du Sot n'est, en fait, qu'un élément, parmi les autres traits qui le caractérisent.

Face à ce personnage-type de théâtre, d'autres personnages génériques sont également dotés de caractéristiques langagières comiques. Même si le *Pastor bobo* semble jouir dans le théâtre religieux d'un emploi beaucoup plus large que d'autres personnages génériques, il n'est pas rare de voir apparaître à ses côtés les figures du Portugais, du Noir, du Maure, ou de la Servante avec lesquelles le *Pastor bobo* est systématiquement en conflit. Quant au Moine, un personnage de mauvaise réputation, même s'il n'est pas affublé d'un idiolecte comique, il peut parfois s'exprimer en recourant à un *sayagués* modéré, ce qui le rapproche ainsi du personnage du Sot, d'autant qu'avec le Berger, il peut former un duo comique.

Les thèmes abordés par les personnages du Sot constituent souvent le deuxième vecteur de comique. Il ne s'agit donc plus tant de la forme que du

---

<sup>476</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III, le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, p. 64.

<sup>477</sup> La critique fait généralement remonter la tradition du *sayagués* aux *Coplas de Mingo Revulgo* de Fray Íñigo de Mendoza : voir Frida Weber de Kurlat, « El sayagués y los críticos », *Filología* (1949), p. 49.



contenu, même s'il est assez difficile de séparer les deux aspects, car c'est l'ensemble des caractéristiques langagières du Sot qui forme, en partie, le potentiel comique de ce personnage. D'ailleurs, le comique de contenu est souvent en corrélation avec le comique de situation, puisque généralement ce comique repose sur des malentendus, ou *quiproquos*, des situations incongrues, voire sur une conjonction d'événements théâtraux qui donne lieu à des interprétations comiques de la part du *Pastor bobo*.

Ces premiers types de comique fonctionnent généralement en association : le comique langagier et le comique de personnage d'une part, et le comique de contenu et de situation d'autre part. À cela, il faut encore ajouter le comique gestuel, car le théâtre est fait pour être vu, et la gestuelle comique du personnage du Sot, troisième vecteur de comique important, est étroitement liée aux traits qui définissent ces personnages génériques comiques, et plus particulièrement le *Pastor bobo*. Là encore, le comique de geste, qui réside particulièrement dans les coups, les fuites et poursuites, les chutes, les grimaces et les mimiques des personnages, forme souvent un ensemble lié de façon étroite aux autres types de comique, ce pourquoi il n'est pas toujours possible de dissocier l'étude de ces différents aspects.

### **6.3.1.1 Le comique langagier**

#### Rappel des formes du langage *sayagués* dans les drames eucharistiques

Le *sayagués* est un langage artificiel basé sur le dialecte léonais auquel il emprunte un certain nombre de particularités linguistiques. Les manifestations les plus caractéristiques du *sayagués* dans les drames de notre *corpus* sont d'abord d'ordre phonétique : palatalisation du /l/ (« lletrudos » [v. 14] ; « llos » [v. 15] ; « llenguaje » [v. 34] ; « lle » [v. 159] ; etc. *Farsa de Moysén*) aspiration du /f/ (« huerte » [v. 11] ; « huertes » [v. 21] ; « huego » [v. 77] ; « hue » [v. 305], *Farsa de Moysén* ; « a porhía » [v. 36] ; « huente » [v. 41] ; « perheta » [v. 83] ; etc. *Farsa del rey David*), neutralisation l/r (« praze » [v. 1 / v. 30] ; « branqueta »

[v. 14] ; « groria » [v. 27], *Farsa del Santísimo Sacramento* de 1521), métathèses (« pedricar » [v. 374], *Farsa de la Fuente de San Juan* ; « bulrasen » [v. 60], *Farsa del Colmenero* ; etc.).

Les manifestations du *sayagués* peuvent être également d'ordre morphologique, comme le recours au préfixe /-re/ (« rebolando » [v. 25] ; « rechapado » [v. 50] ; « repicado » [v. 51] ; « rrecreo » [v. 260], *Farsa del Santísimo Sacramento* de 1521).

Enfin, le *sayagués* repose aussi sur une multitude de termes archaïsants (« asmado » [v. 4] ; « ahotas » [v. 42] ; « priado » [v. 47] ; « soncas » [v. 258], *Farsa del Santísimo Sacramento* de 1521 ; « aquillotrar » [v. 29], *Farsa sacramental* d'Hernán López de Yanguas et *Farsa del Santísimo Sacramento* de Sánchez de Badajoz [v. 29]) et sur une utilisation abondante de jurons (« Jurio al cielo [...] y a sant Pito » (v. 2096-2097) ; « a san » (v. 2104) ; « jurio a nos » (v. 2109) ; « pardios! / Sant Anton! » (v. 2114-2115) ; « ¡jurio a diez! » (v. 2151) ; « pese te san conmigo » (v. 2162) ; « boto a mi aguelo » (v. 2174) ; « juro por san Millan / verdadero » (v. 2192-2193) ; « juro a Ygreja sancta » (v. 2222) ; « ¡por vida de sant Miguel! » (v. 2233) ; « pardiobre » (v. 2252), *Farsa llamada custodia del Hombre*) et d'injures (« ¡puto besero!» [v. 248] ; « ¡Negro mandigo! » [v. 255] ; « ¡negro mohíno! » [v. 252] ; etc., *Farsa de Moysén*).

Loin d'être exhaustifs, ces exemples illustrent les caractéristiques les plus courantes du *sayagués* auquel recourt le traditionnel et conventionnel Berger sot des drames eucharistiques inclus dans notre *corpus*. Mais s'il s'agit d'une langue devenue une convention littéraire, nous verrons que les auteurs utilisent généralement cet instrument de théâtralité de manière à créer des effets comiques précis, voire à souligner la position que les personnages occupent les uns par rapport aux autres, ou encore afin de structurer la pièce dramatique. L'usage du *sayagués*, tout comme l'absence de ce langage dans certaines pièces, ne se fait jamais de façon aléatoire.

Les déformations linguistiques et morphologiques, et l'emploi de termes lexicaux archaïsants qui forment l'idiolecte du *Pastor bobo* correspondent généralement à des formes populaires authentiques rappelant le dialecte parlé

dans la région de Sayago, dans la Province de Zamora. En revanche, les jurons et les insultes qui sont devenus une caractéristique du *sayagués* littéraire constituent autant d'éléments comiques propres aux langages du *Pastor bobo* et des autres personnages bas, et dont l'étude nous intéresse particulièrement.

### Étude des jurons dans les drames eucharistiques : effets comiques et théâtralité

Le juron constitue l'une des empreintes langagières les plus typiques du *Pastor bobo*. Mais les jurons employés par le Berger sont nous intéressent non seulement pour les effets comiques qu'ils produisent, mais aussi pour leur fort potentiel de théâtralité.

Nous verrons toutefois que le *Pastor bobo* n'est pas le seul personnage de théâtre à recourir au juron dans ses répliques, mais que cet élément du discours caractérise plus généralement les répliques d'autres personnages bas. Aussi notre étude des jurons dans les drames eucharistiques sera-t-elle conduite autour de cinq aspects : nous verrons d'abord quels sont, dans notre *corpus*, les personnages de théâtre qui recourent au juron ; ensuite, nous recenserons les types de jurons prononcés ; en troisième lieu, nous mettrons en relief la place occupée par ces jurons dans le discours des personnages avant d'analyser la façon dont se combinent les jurons avec d'autres procédés comiques ; enfin, nous examinerons la fonction théâtrale des jurons comiques.

#### **a) Les personnages de théâtre eucharistique recourant aux jurons**

Comme le juron est un élément linguistique de l'idiolecte du *Pastor bobo*, il constitue donc un élément de langage couramment utilisé par les dramaturges pour construire le discours de ce personnage bas. Plus que n'importe quel autre élément du langage, le juron est en quelque sorte la marque linguistique du Berger. En effet, dans toutes les pièces de notre *corpus* qui mettent en scène ce personnage de théâtre, la densité d'éléments comiques dans le langage du Sot

est très variable, mais le juron est toujours présent, comme s'il s'agissait de l'ultime « bastion » du langage du Berger à disparaître.

Dans la *Farsa del Santísimo Sacramento* anonyme de 1521, les éléments de langage comique sont, par exemple, très peu nombreux. En revanche, parmi les trois Bergers de la pièce, Pelayo, qui est indéniablement le plus sot, s'exprime en recourant quelquefois à des jurons qui confèrent une rusticité toute particulière à ses répliques et qui permettent de le démarquer des autres bergers, plus savants que lui, qui l'accompagnent. Ainsi, lorsqu'il est en compagnie de ses compagnons, les répliques de Pelayo sont empreintes de différents jurons : « ¡par Dios! » (v. 11) ; « ¡válasme Dios! » (v. 41) ; « ¡yo bien iuraré por Sancto Llorente! » (v. 65) ; « ¡O, cuerpo! » (v. 131) ; etc. Comme les trois personnages génériques de la pièce sont des bergers, c'est par les jurons répétés dans le discours de Pelayo, qu'il est possible d'identifier celui des bergers qui s'apparente le plus à la figure du *Pastor bobo*. L'auteur qui ne développe presque pas dans sa pièce le potentiel comique des bergers qu'il met en scène, utilise finalement le juron, comme ultime marqueur qui permet tout de même de reconnaître le personnage le plus ignorant de la pièce.

Nous observons quelque chose de semblable dans une pièce de Sebastián de Horozco, ce qui confirme que le juron est l'élément qui caractérise en dernier recours le langage rustique du personnage du Berger.

Dans la *Representación de San Mateo* (1547), de Sebastián de Horozco, le langage des personnages comiques n'est absolument pas empreint d'éléments de *sayagués*. Cependant, sur un plan linguistique là encore, le dernier rempart du discours habituel du *Pastor bobo* qui subsiste est celui du juron :

ANTÓN	<b>¡Juro a san...!</b> ¡Allá no vamos Sin aver bien menrendado! (v. 426-427) [...]
ANTÓN	<b>¡Pardiós!</b> Que será mejor que este señor cogedor nos coja para comer. (v. 432-434)

En plaçant dans les répliques d'Antón les jurons caractéristiques du discours du *Pastor bobo*, l'auteur conserve le dernier élément linguistique qui rappelle la figure du Berger. Sans le juron, et en l'absence d'autres marqueurs linguistiques, de type *sayagués*, le personnage du Sot n'aurait plus aucune caractéristique verbale du personnage du Berger. Nous pensons que c'est donc la raison pour laquelle le juron a finalement été le dernier élément comique de langage conservé.

À côté du *Pastor bobo*, les autres personnages bas ont également un discours théâtral empreint de jurons comiques. Dans notre *corpus*, nous relevons que les personnages populaires au registre langagier vulgaire, comme le Noir, le Maure ou le Laboureur, s'expriment tous dans un dialecte comique où les jurons se multiplient<sup>478</sup>.

Dans la *Farsa de Moysén* (avant 1554) de Diego Sánchez de Badajoz, le Noir s'exprime sur un mode identique à celui du *Pastor bobo*, au point que le juron caractéristique du Berger devient momentanément l'une des caractéristiques linguistiques principales du Noir :

PASTOR	¿Que vos de hurtar bibís?
NEGRO	¡Sura San!, de agua no ható si no reba asno de quato.
PASTOR	¿Quarto no más? Vos mentís.
NEGRO	¡Pariós! Ses maraverís y a ra beses guno a guno; (v. 193-198)

Les jurons déformés dans la langue du Noir montrent que ces éléments de rusticité langagière propres au discours du Berger servent essentiellement à caractériser les personnages bas. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer qu'en présence du Noir, le Berger abandonne totalement sa caractéristique de personnage jureur. Les jurons habituels du Berger semblent même devenir momentanément une marque linguistique du discours du Noir, vu que les jurons

---

<sup>478</sup> C'est notamment le cas avec le Maure de la *Farsa de la Yglesia* de Diego Sánchez de Badajoz (« ijura la caxa de Meca! » [v. 154] ; « Xura a San Xuan » [v. 216]), avec le Noir de la *Farsa de Moysén* de Diego Sánchez de Badajoz (« ¡corpo re San! » [v. 177] ; « ¡Sura San! » [v. 193, v. 242, v. 253] ; « ¡Pariós! » [v. 197, v. 306] ; « Suro a mí » [v. 222] ; « ¡Corpo re Yos veradero! » [v. 241] ; « Suro a la Maralena » [v. 309]), ou avec le Laboureur de la *Farsa del sacramento de la fuente de San Juan* du *Códice de Autos Viejos* (« Juro a diobre » [v. 146], « pesi a san contigo » [v. 184]).

se multiplient au fil de ses répliques, alors qu'ils sont absents des répliques du Berger : « ¡corpo re San! » (v. 177) ; « ¡Sura San! » (v. 1t93) ; « ¡Pariós! » (v. 197) ; « ¡Corpo re Yos veradero! » (v. 241) ; etc. Le juron n'est donc pas seulement l'ultime caractéristique langagière des personnages bas, il est l'élément verbal qui permet de positionner hiérarchiquement les personnages. Le Noir étant le seul personnage à recourir aux jurons caractéristiques du personnage du Berger sot, il apparaît, en présence de ce dernier, encore plus sot et plus ignorant que le traditionnel *Pastor bobo*. Mais, surtout, le juron semble être un marqueur de grossièreté et de bassesse plus encore que de sottise.

Bien que cela ne fasse évidemment pas partie des caractéristiques des personnages du savoir de s'exprimer par des jurons, on en trouve néanmoins un exemple —probablement unique— dans la *Farsa del Sacramento de la fuente de San Juan* (antérieure à 1570), qui montre combien le dramaturge a bien saisi la puissance théâtrale de ce genre d'interjection. Réagissant à une question du *Bobo* à propos de la valeur de la fontaine sacramentelle, Saint Jean s'exclame : « ¡Pesi al mundo pecador! / ¿que serie el mundo sin ella? » (v. 270-271). Ce très original juron montre peut-être que le langage du personnage savant, saint de surcroît, est momentanément contaminé par celui de ses interlocuteurs, mais surtout, que le juron est un élément spectaculaire qui peut même être employé, mais exceptionnellement, par d'autres personnages que le Sot, quand il s'agit de souligner un élément essentiel. Le juron placé dans la bouche de Saint Jean permet de produire un effet puissant inhabituel : soit un soulignement sérieux, de manière à rendre expressive sa réplique, mais non ridicule, soit la translation d'un effet de comique, généralement massivement employé à propos du Berger, à un personnage de Saint.

Il faut remarquer que dans la refonte de cette pièce faite par Timoneda (entre 1570 et 1575), l'auteur valencien censure tous les éléments comiques et grossiers de la pièce originale. Puisque Timoneda, guidé par des préceptes idéologiques, supprime les personnages bas de la *Farsa* anonyme, c'est sans doute avec encore plus d'empressement qu'il enlève de la bouche de l'honorable Saint Jean l'expression malsonnante, alors même que le dramaturge qui l'a

précédé n'avait pas de tabou à placer dans le discours de Saint Jean un type d'expression qui était d'ordinaire caractéristique du langage du Berger.

Dans les drames eucharistiques, le juron est donc principalement une empreinte langagière rustique du Berger sot, qui peut exceptionnellement être placée dans la bouche d'un personnage docte, mais c'est aussi plus généralement l'empreinte langagière du personnage bas dont l'expression peut être très variée comme va nous le révéler l'ensemble des jurons recensés dans les drames eucharistiques.

### **b) Les types de jurons**

L'immense majorité des jurons employés par les personnages sont de type religieux, car c'est bien sûr la nature même des jurons que de jurer sur les saints et les personnes sacrées. Cependant, le dramaturge varie souvent l'expression de ses personnages en plaçant dans leurs discours des jurons comiques plus ou moins irrévérencieux, qui font appel à des entités divines et à des saints variés, parfois fantaisistes, mais aussi des jurons qui peuvent être quelquefois non religieux, mais tout aussi comiques.

La première technique utilisée par les dramaturges pour créer des jurons comiques est de recourir à toute une galerie de saints fantaisistes ou de saints aux noms déformés qui vont produire autant d'effets burlesques. Comme l'explique Ángel Iglesias Ovejero à propos des jurons faisant appel à des entités divines ou à la figure de saints dans la *Recopilación* de Diego Sánchez de Badajoz : « [...] la misma necesidad de deformatar los nombres de *Dios*, *Cristo*, o los santos, para no caer en la irreverencia, los hacía entrar en la mascarada verbal »<sup>479</sup>. Peut-être s'agissait-il d'une « mascarade verbale » comme le souligne Iglesias Ovejero, mais nous ne pensons pas que les déformations des noms sacrés permettent principalement d'échapper à l'irrévérence. En premier lieu, il s'agissait surtout d'une convention littéraire. Ensuite, il importait d'échapper

---

<sup>479</sup> Ángel Iglesias Ovejero, « Nombres de personajes y figuras tradicionales o tradicionalizadas en la *Recopilación* (1554) de Diego Sánchez de Badajoz », *Criticón*, 66-67 (1996), p. 70.

plutôt au blasphème qu'à l'irrévérence. Dans la *Farsa del Santísimo Sacramento* (avant 1554) de Diego Sánchez, les Bergers Juan et Pablo n'utilisent, par exemple, que les jurons déformés par euphémisme : « juri a Diez » (v. 55 ; v. 211)<sup>480</sup>, évitant ainsi l'outrage à Dieu. Dans la *Farsa del rey David*, le Berger en appelle à « San Yguel » qui correspond à l'aphérèse de Miguel : « Juro a San Yguel » (v. 459). Cette fois-ci, la tournure euphémistique atténuée, certes, le caractère irrévérencieux du juron, mais lorsque le Berger de la *Farsa de Moysén* s'exclame : « Juro al cuerpo de San Juan » (v. 196), au moment d'évoquer dans son discours le très Saint Sacrement, la construction par euphémisme (par rapport au juron « Cuerpo de Dios ») n'enlève rien à l'aspect irrévérencieux de ce juron ; en revanche, elle permet d'échapper au blasphème qu'aurait représenté le fait de jurer sur le corps du Christ, c'est-à-dire sur l'hostie. « Juro al cuerpo de San Juan » est, en effet, un juron plutôt original qui repose sur la combinaison de deux modèles de jurons : « juro al cuerpo de Cristo » et « juro a San Juan ». En soi, le juron obtenu n'a plus vraiment de sens, puisque jurer sur le corps de Saint Jean s'avère absurde, d'où l'effet comique produit. Par la même occasion, le caractère blasphématoire de l'un des jurons ayant servi comme modèle est très amoindri.

Dans la *Farsa del sacramento de la fuente de San Juan* du CAV, le Laboureur s'en prend à son fils Alverto, en utilisant un autre très original juron :

VIEJO            Corre, ¡pesi a san contigo!  
                      ¿Qué quieres, Alverto, di? (v. 184-185)

Là encore, il y a fabrication d'un juron à partir d'un noyau original très courant, « pesi a san », et dont la valeur irrespectueuse est en soi déjà très atténuée, car aucun nom de Saint n'est évoqué. En revanche, le pronom « contigo » ajouté au noyau original recentre totalement le juron sur le personnage du Berger, Alverto, qui provoque l'exaspération de son père. Par ce genre de juron très amusant, l'auteur annihile complètement le peu d'irrespect

---

<sup>480</sup> On relève le même souci d'amoindrir le caractère irrespectueux de ce juron faisant allusion à Dieu dans une autre pièce de Diego Sánchez : « juro a Diez verdadero » (v. 9, *Farsa del Colmenero*).



que pouvait encore contenir la formule utilisée et tourne en dérision non seulement le Sot Alverto auquel le juron est adressé, mais aussi le Laboureur qui déforme comiquement un juron très courant.

Non content de réinventer des jurons par euphémisme, il n'est pas rare que l'auteur place dans le discours du traditionnel *Pastor bobo* des jurons où sont convoqués des saints totalement fantaisistes.

Dans la *Farsa llamada custodia del Hombre* (1547) de Bartolomé Palau, lorsque le Berger cherche sa brebis égarée et croit l'apercevoir au loin, il s'exclame :

PASTOR            **Voto a san Pito sagrado**  
                          que yo oteo  
                          y creo que creo que la veo  
                          encima de aquel collado  
                          y el lobo cabe ella echado; (v. 3579-3583)

« San Pito » est un juron totalement fantaisiste. Si le saint invoqué rappelle vaguement le « saint esprit » (« Pito » pouvant être l'abréviation de « Espíritu »), il semble plutôt que le Berger mentionne, ici, la petite flûte, ou sifflet, qui servait généralement au berger pour appeler ou faire se regrouper le troupeau. L'invocation de ce saint fantaisiste serait dictée par la situation décrite, car la réplique révèle que le Berger aperçoit sa brebis mais ne peut intervenir physiquement pour la protéger du loup tapi à ses côtés. En faisant en sorte que le Berger invoque un saint fantaisiste, mais de circonstance, l'auteur théâtralise de façon comique la scène en renforçant la sensation d'urgence qui se dégage des paroles du Berger. L'image concrète du sifflet de berger, un instrument banal de la vie courante, est personnifiée, et même sanctifiée, à travers le juron. L'effet produit est bien sûr comique, mais le juron octroie également au sens de l'ouïe une place importante, comme si le juron servait de cri d'alarme, vu que la fonction première du sifflet invoqué est précisément de donner l'alarme.

Dans cet exemple, l'on remarque que le recours à des saints fantaisistes dans les jurons n'est pas toujours dicté par une volonté d'atténuer le ton

irrévérérencieux de ce genre de formule<sup>481</sup>. Il peut s'agir d'une volonté de l'auteur de produire un effet comique et théâtral particulier.

À côté des figures saintes réelles ou fantaisistes, les jurons qui font appel à Dieu lui-même sont également très courants.

Bien qu'invoquer la figure divine dans un juron puisse passer pour blasphématoire dans un théâtre qui dramatise justement le dogme de l'Eucharistie, ce type de juron est tellement conventionnel qu'il a souvent perdu son caractère injurieux envers Dieu. Par ailleurs, entre les formes « voto a Dios », « juro a Dios » et « pardiós », la dernière, qui est de loin la plus courante, et que l'on relève dans la majorité des pièces qui mettent en scène le *Pastor bobo*, est déjà très atténuée. Il arrive même que ces formes soient transformées, par euphémisme, en des formes encore plus atténuées comme « juro a Diez » (v. 9, *Farsa del Colmenero*) ou « pardiez » (v. 154, *Farsa del Santísimo Scacramento* de 1521), etc.

Certains jurons qui évoquent Dieu sont parfois construits par combinaison de deux éléments opposés. Dans la *Farsa llamada custodia del Hombre* de Bartolomé Palau, lorsque le Berger s' évoque sa brebis égarée qui se trouve sous la coupe du Diable, il lance par deux fois un juron très intéressant dans sa construction :

PASTOR                   **Jurio a diobre**, según creo,  
  es ella. (v. 3585-3586)  
  [...]  
  **juri a diobres** que lo mate  
  si no se me va huyendo. (v. 3593-3595)

Les deux jurons, « jurio a diobre » et « juri a diobres », n'évoquent pas seulement la figure de Dieu ; il y a déformation du mot « Dios » par combinaison avec le mot « diabro », qui est un mot courant, de type *sayagués*, pour évoquer

---

<sup>481</sup> Bartolomé Palau ne semble d'ailleurs pas se soucier de l'irrévérence produit par ces formules conventionnelles, car dans la *Farsa llamada custodia del Hombre*, le Berger fait généralement appel à de nombreux saints traditionnels (« ¡Juro por san Mames! » [v. 3587], « ¡O no pregue a San Andres! [v. 3590] ; etc.).

le Diable<sup>482</sup>. Cette déformation courante renforce le pouvoir théâtral de l'interjection au moment même où le Berger exprime sa colère envers le Diable qui dévoie la brebis. De plus, le glissement comique de « Dios » à « Diabro » qui s'opère dans ce juron atténue du même coup l'irrespect que pourrait constituer le fait de jurer sur la personne de Dieu<sup>483</sup>.

En résumé, le fait de recourir à des formes de jurons religieux obtenues directement par euphémisme, ou par combinaison et euphémisme en même temps, ou le fait d'évoquer, dans ces jurons, des saints fantaisistes, est un moyen de créer des types de jurons comiques, parfois irrévérencieux, mais souvent très atténués et, surtout, non blasphématoires. L'orthodoxie religieuse est ainsi préservée.

Afin de varier les types de jurons lancés par le Berger, l'auteur recourt aussi à des jurons qui ne sont pas nécessairement centrés sur des personnes sacrées. Cette variété dans l'expression peut s'observer dans le passage suivant de la *Farsa del rey David* (avant 1554) de Diego Sánchez de Badajoz :

PASTOR        **¡Juri al preste del ygreja!**  
                  ¿Veyslo? Vien David aquí,  
                  Ila barva rufa, bermeja,  
                  rebuelto en aca pelleja.  
                  Saludallo he, **juri a mí.** (v. 116-120)

Les deux jurons qui encadrent parfaitement la *quintilla* prononcée par le Berger permettent d'abord de caractériser le discours comique et irrévérencieux du personnage qui s'exprime. Le premier juron de type religieux (« ¡Juro al preste de la yglesia! » [v. 116]) convoque le petit monde familial du village à

---

<sup>482</sup> Dans la *Farsa del rey David*, Diego Sánchez compose également un juron formé sur la combinaison Dieu/Diable : « ¡Pardiobre! » (v. 607), ce qui atténue le blasphème qu'aurait supposé l'allusion directe à Dieu.

<sup>483</sup> Remarquons que l'on observe en français quelque chose de semblable avec le juron « diantre ! », qui désigne le Diable, mais qui, à l'origine, est construit à partir du terme « dian », « dienne » (voir l'imprécation : Feston **dienne** ! [Rabelais, I, IV, chap. XVI], [par la] Fête-Dieu !), qui, par euphémisme, signifie « Dieu ». Le mot, croisé ensuite avec le terme « ventre », deviendra « Diantre » et changera de sens, car en s'allongeant, le mot s'est enrichi d'un nouveau sémantisme, et est venu occuper une place désormais laissée vide par l'euphémisme « dian »/« dienne » devenu désuet. Voir à ce sujet : John Orr, « De l'étymologie des jurons », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 9 (1959), p. 278-286.

travers la figure du prêtre (« al preste »), sans doute présent lors de la représentation de la pièce, tandis que le deuxième juron très narcissique évoque comiquement la figure même du Berger jureur, et échappe ainsi à l'irrévérence.

Mais Diego Sánchez de Badajoz utilise souvent le caractère railleur et insolent du Berger pour construire des jurons qui attaquent directement les religieux, le Moine en particulier.

Dans la *Farsa del Santísimo Sacramento* (avant 1554), les deux Bergers, Juan et Pablo, évoquent en ces termes la mauvaise réputation du clergé :

JUAN	Santos son, juri a San Pego.
PABLO	¿Santos? ¡Lancha en calva rasa! Santos sean en tu casa y tú que estés coxo y ciego.
JUAN	Ora, ¡ <b>Cuerpo de la mona!</b> ¿qué me pueden ellos her?
PABLO	Bendezirte a tu muger y a ti darte una corona
JUAN	¡Ox allá, <b>juri a Carmona!</b> (v. 285-293)

Les jurons ponctuent totalement les répliques du Berger Juan. Mais, dans ce passage où les religieux sont décrits par Pablo comme des personnes libidineuses capables de cocufier le malheureux Juan, les deux jurons lancés par ce dernier (« ¡Cuerpo de la mona! ; « ¡juri a Carmona! ») attaquent comiquement et de façon irrespectueuse la figure du Moine connu pour sa mauvaise réputation. Dans le premier juron, le terme « mona », de « monasterio », évoque concrètement, par un jeu de mots, l'aspect simiesque des moines, puisque la « mona » c'est aussi la guenon de couleur sombre, ce qui rappelle les habits que porte le moine. De plus, en choisissant un juron construit avec le terme « cuerpo », il y a une sorte d'insistance sur le physique ingrat du Moine, d'autant que les deux Bergers se moquent de sa tonsure. Le deuxième juron, « juri a Carmona », renforce sur le plan sémantique l'attaque lancée contre les religieux. À un niveau syllabique, l'on retrouve même en position de rime (« juri a **Carmona** ») l'allusion malicieuse et dégradante contenue dans le juron précédent. Le toponyme Carmona évoque, par ailleurs, clairement les religieux,

puisque la ville en question, qui se trouve dans la province de Séville, était notamment connue, à l'époque, pour son monastère de moines carmélites. Il y a donc reduplication sémantique et syllabique dans les deux jurons successifs, puisque la figure du Moine est deux fois de suite raillée sur un mode identique.

Ces très intéressants jurons montrent comment le dramaturge utilise avec talent le pouvoir imageant des mots pour attaquer comiquement les religieux. En déployant dans le discours des Bergers ce type de juron centré sur les hommes d'Église, Diego Sánchez renforce efficacement la théâtralité de la pièce grâce aux images amusantes qu'il suscite dans l'esprit des spectateurs.

L'usage des jurons, dans le discours du Berger, est parfois l'occasion d'observer combien l'écriture dramatique, même quand elle utilise des éléments lexicalisés comme les jurons, peut s'adapter très finement aux composantes de la situation dramatique, ce que révèle l'échange suivant entre le Berger et le Forgeron de la *Farsa del Herrero* (avant 1554) :

PASTOR	¡Es verdad, <b>juro a San Juan!</b>
HERRERO	Luego no sin razón van en esta fiesta herreros.
PASTOR	Y aon sin duda los primeros Avían de yr, <b>juri a San.</b> (v. 124-128) [...]
HERRERO	los clavos y aun el martillo Y aun la lança del costado.
PASTOR	<b>¡Cuerpo aora del rey moro!</b> (v. 135-137) [...]
HERRERO	¡Esperá, çafio pastor! veamos si burlarás.
PASTOR	¡Ay, ay, <b>pesia a Santiás!</b> [...] ¡Ay, ay, que me lleva al huego! (v. 149-151)

L'auteur varie l'expression du Berger directement en fonction des paroles du Forgeron. La mention de Saint Jean dans le premier juron du Berger est peut être dictée par la mention, juste avant, de l'Eucharistie ; or on sait combien la figure de Saint Jean est liée à celle de la Cène. Mais lorsque le Forgeron mentionne les blessures du Christ, le Berger change de registre et convoque une autre

image populaire : « ¡Cuerpo aora del rey moro! »<sup>484</sup>. Enfin, lorsque le Forgeron emmène le Berger avec lui dans sa forge, le Berger s'exclame : « ¡pesia a Santiás! ». La forme contractée « Santiás » obtenu par l'aphérèse de « Matías » rend possible une sorte d'écho avec le paronyme latin « *satanas* », allusion par laquelle le dramaturge ferait exprimer à son personnage une crainte de l'enfer au moment même où il s'approche du feu de la forge.

L'effet comique de ces différents jurons provient non seulement de leur accumulation et de leur diversité, mais aussi de la façon dont ils s'agencent dans les discours des personnages, étant donné l'étroite relation entre ce qui provoque l'étonnement ou la peur du Berger et les images que suscitent les jurons que celui-ci prononce. Dans deux de ces trois cas, il y a réélaboration d'images visuelles qui viennent enrichir, même sur un plan que l'on peut qualifier de subliminal, la spectacularité virtuelle du texte.

De la même manière, dans la *Farsa de Moysén* (avant 1554) du curé de Talavera, nous pensons que la mention de San Pego dans le discours du Berger peut être dictée par le contexte où cette figure sainte, apparemment fantaisiste, est convoquée. Lorsque le Berger se s'exclame : « Juro a San Pego » (v. 80)<sup>485</sup>, il réagit à l'explication de Saint Paul à propos de Dieu qui est appelé « fuego » parce qu'il enflamme les cœurs. Par conséquent, « San Pego » pourrait correspondre à l'altération de « San Pedro »<sup>486</sup>, car c'est justement Saint Pierre qui joua un rôle de premier ordre lors de la Pentecôte de l'an 33, où l'esprit de

---

<sup>484</sup> Ici, le roi maure est très certainement une allusion à Abul-Walid défait par le Cid près de Tolède, et dont le corps mort, couvert de blessures et transpercé par une flèche, fut présenté au Cid.

<sup>485</sup> Dans une traduction des *Bucoliques* de Virgile (1496), Juan del Encina utilise le même juron qui sera repris par Diego Sánchez : « Aquí tengo, en mis hogares, / gruessas teas y gran fuego, / siempre los postes y llares / de muy gruessos hollinares / cargados, ijuro a san pego!; / (...) ». REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. / <<http://www.rae.es>> (lien consulté le 08/07/2007). S'il s'agit là de la plus ancienne manifestation que nous ayons trouvée de cette forme de juron, il faut indiquer que tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle on peut retrouver diverses évocations de « San Pego », qui est un nom de Saint déformé par euphémisme, chez de nombreux auteurs, notamment dans la *Farsa del mundo y moral* d'Hernán López de Yanguas (1524), dans la *Comedia llamada Rosabella* de Martín de Santander (1550) ou encore dans la *Farsa hecha por Alonso de Solaya* (1540-1560?).

<sup>486</sup> L'idée que « San Pego » serait un nom de saint provenant de l'altération de « San Pedro » a déjà été émise par Joseph E. Gillet, ainsi que par Ángel Iglesias Ovejero. Voir Bartolomé de Torres Naharro, *Propalladia*, éd. de Joseph E. Gillet, Pennsylvania, Bryn Mawr, 1946, vol. 3, p. 308. Voir aussi, Ángel Iglesias Ovejero, art. cité., p. 70.

Dieu fut répandu sur les disciples sous la forme d'une flamme (Livre des Actes 2). Nous sommes conscient que cette explication repose, toutefois, sur une hypothèse plutôt audacieuse.

Ces saints fantaisistes dans les jurons ne seraient donc pas toujours aussi fantaisistes qu'on ne le pense ; ils correspondraient parfois à un choix précis du dramaturge qui possédait l'érudition biblique suffisante pour les placer habilement dans la bouche de ses personnages en fonction même des allusions bibliques convoquées dans certains passages de la pièce.

Cette façon d'adapter le juron en fonction des discours des personnages est perceptible dans une autre pièce de Diego Sánchez, mais l'effet recherché est cette fois-ci très différent.

Dans la *Farsa de la Yglesia* (avant 1554), nous relevons que chaque personnage jure selon sa confession. Ainsi le Maure s'exclame : « ¡Jura la caxa de Meca! » (v. 154), tandis que la Synagogue en appelle à la loi des juifs : « ¡Juro al Talmud! » (v. 206). Le noyau « juro a + nom de saint » étant une formule de base dans les jurons des personnages chrétiens, le dramaturge produit un premier effet comique en exportant ces idiotismes sur des personnages non-chrétiens et en les déclinant systématiquement en fonction de la religion des nouveaux personnages, musulmane ou juive. Un second effet comique intervient plus tardivement lorsque le Maure est converti au christianisme. Il s'exclame alors : « Cristiano, xura a San Xuan » (v. 216). Le juron sert clairement à identifier les personnages en fonction de leur confession, nouvelle ou ancienne. C'est d'ailleurs un élément de théâtralité que d'exprimer cette conversion par un changement immédiat de la façon de jurer du Maure.

Si presque tous les jurons sont de type religieux, nous constatons aussi que les dramaturges utilisent fréquemment ces éléments lexicalisés non seulement dans le but de produire des effets comiques ponctuels, mais aussi afin d'enrichir la spectacularité réelle de la représentation et celle, virtuelle, inscrite dans le texte dramatique.

Après avoir examiné les grands types de jurons utilisés par les personnages bas des drames eucharistiques, nous allons nous intéresser à la place de ces

jurons dans le texte dramatique pour comprendre quels effets théâtraux différents ils produisent en fonction de la place qu'ils occupent dans le discours des personnages.

### **c) La place des jurons dans le discours des personnages**

Schématiquement, dans les pièces de notre *corpus*, les jurons sont placés à trois endroits différents du discours du personnage : au début d'une phrase, d'une réplique, voire de l'*incipit* de la pièce ; à l'intérieur du discours du personnage, dans une position plus ou moins centrale ; et en position finale du discours du personnage. Les effets obtenus varient bien sûr en fonction de la place occupée par le juron dans les discours des personnages.

Placé tout au début de l'*incipit* récité par le Berger sot, le juron a une valeur particulière, comme on l'observe dans la *Farsa de Moysén* de Diego Sánchez de Badajoz.

Dans cette pièce, le premier personnage qui véhicule le comique est le traditionnel *Pastor bobo* identifié comme tel dès les deux premiers vers de l'*incipit* : « ¡Juro al ciego, que me espanto / de otear tan gran festijo! ». Le comique du juron « juro al ciego » repose d'abord sur un euphémisme (« = juro al cielo »), mais cette déformation introduit aussitôt un jeu de mot avec le verbe « otear ». De plus, le juron se combine d'emblée avec une forte gestualité que soulignent implicitement le verbe « me espanto » et l'exclamation qui suit « ¡Dios es Padre, Dios es Hijo / y Dios es Espíritu Santo! » (v. 3-4), où le personnage est en train de se signer à cause de l'étonnement que suscitent en lui les festivités du *Corpus*. Le rôle du Berger est donc empreint, dès le début, d'une forte théâtralité, car le juron liminaire placé dans sa réplique permet de commencer bruyamment la pièce, ce qui donne à cette expression le même pouvoir sonore « apertural » que le traditionnel salut.

En plaçant un juron en première position dans le texte dramatique de sa pièce, Diego Sánchez permet donc aux spectateurs d'identifier aussitôt le personnage qui se présente sur scène. L'auteur joue, de plus, avec les codes



théâtraux en remplaçant le conventionnel salut par une interjection « juratoire » sonore qui permet, en outre, de capter immédiatement l'attention des auditeurs.

Dans la même pièce de Diego Sánchez, la *Farsa de Moysén* (avant 1554), le recours au pouvoir sonore « apertural » du juron, s'observe également lorsque le Noir entre en scène. Il y a, du reste, une construction très symétrique entre l'entrée en scène du Berger au début de la pièce et l'irruption sur scène du Noir qui interrompt Saint Jean et s'écrie :

NEGRO            ¡Harta ya, **corpo re San**,  
                         que bene morto re hambre! (v. 177-178)

Comme le souligne déjà la didascalie, « *Aquí paresce el Negro / de improviso* », l'apparition du Noir sur scène est très soudaine. En plaçant un juron au début de la réplique du Noir, dans une phrase exclamative, de surcroît, l'auteur décuple la puissance sonore de l'intervention du personnage. L'entrée n'est pas seulement soudaine, mais aussi très bruyante, ce qui permet de capter les regards et l'attention des spectateurs, puis de faire rebondir l'action de la pièce, car à ce moment-là débute un passage comique mettant en scène le Berger et le Noir.

L'on relève la même façon de procéder dans la *Farsa del sacramento de la fuente de San Juan* (avant 1570) du CAV, où le Laboureur qui cherche un Bachelier entre en scène subitement et lance une réplique où figure en première position un juron très sonore :

*Entra un labrador en busca del Bachiller.*

LABRADOR        ¡**Juro a diobre** qu'es pracer!  
                         ¿Do **dimuño** se a escondido?  
                         —Señores, un bachiller  
                         ¿sabran dezir quien le a vido,  
                         que se a venido a esconder? (v. 146-150)

Le juron liminaire, « ¡Juro a diobre! », combiné avec le *sayagués* dans cette première réplique du Laboureur, rend d'abord le personnage très identifiable.

Les spectateurs qui ne connaissent pas encore le rôle exact de ce nouveau personnage perçoivent néanmoins qu'il s'agit d'un personnage bas, un Sot, ou à tout le moins, un personnage qui gravite dans l'environnement immédiat du traditionnel Berger sot. Ensuite, l'énonciation sonore du Laboureur, très nettement décuplée grâce au juron et à l'accumulation des phrases exclamatives et interrogatives, permet une entrée bruyante, et donc, très théâtrale. Le juron placé en première position dans l'énoncé fonctionne finalement comme une sorte d'accroche qui révèle la nature du personnage, ainsi que la situation d'énonciation. L'entrée soudaine et bruyante du personnage est, de plus, annonciatrice de l'épisode comique qui se prépare.

Placé au milieu de l'énoncé du personnage, le juron ne sert plus d'accroche, mais peut avoir une fonction bien différente.

Lorsque l'Ange gardien confie au Berger de la *Farsa llamada custodia del Hombre* d'aller chercher sa brebis, ce dernier répond aussitôt :

PASTOR                    Si hare, **boto a mi aguelo**,  
   sin dudar. (v. 2174-2175)

Il s'agit, ici, d'un juron que nous pourrions qualifier d'acquiescement. Placé en apposition dans l'énoncé du Berger, le juron permet au personnage du Sot d'assurer son adhésion aux paroles de l'Ange gardien. L'adhésion et la détermination du Berger sont d'autant plus fortes que l'auteur convoque la figure de l'un des aïeuls du Berger dans le juron, comme si, en jurant sur son ancêtre, le Berger indiquait sa résolution à faire ce que lui demande l'Ange gardien. Du reste, le juron est très exactement placé entre deux passages de la réplique qui soulignent, chacun de leur côté, l'obéissance inconditionnelle et immédiate du Berger : « si haré (...) sin dudar ». Le juron vient donc renforcer, sur un mode plus rustique, la volonté d'accomplir la mission exprimée dans le reste de l'énoncé.

Dans la *Farsa del Santísimo Sacramento* anonyme de 1521, le juron placé en deuxième position dans le discours du Berger Justino joue un rôle identique à

celui décrit précédemment. Après que la Foi a expliqué aux trois bergers sots de la pièce le mystère de l'Eucharistie, Justino s'exclame :

JUSTINO           Yo a marcha martillo vos **juro a Sanct Pego,**  
lo creo y rrecreo sin más que espante; (v. 259-260)

Le juron est clairement dans ce passage une formule rustique par laquelle le Berger adhère immédiatement aux paroles du personnage savant. Le juron est ici conçu par le dramaturge comme une formule qui permet au personnage du Sot d'étayer son discours pour confirmer ce qu'il déclare dans le reste de la réplique, c'est-à-dire sa croyance aux paroles de la Foi.

Enfin, le juron placé en fin de réplique vient souvent parachever le discours du Berger dans le but bien précis de contribuer à un effet d'emballement dans le rythme de la scène, comme on peut l'observer dans le passage suivant de la *Farsa llamada custodia del Hombre*, où le Berger achève un très long monologue, de 50 vers, par ces paroles belliqueuses adressées au Diable :

PASTOR           —¡Ha! Don hi de puta vieja  
que aqui dexareys la oveja,  
**por vida de Santaren.** (v. 3603-3608)

Le juron final dans cette réplique, qui fait suite à une série d'injures, contribue à l'effet de précipitation de la scène qui correspond d'ailleurs à une montée pulsionnelle. Les arguments ayant été épuisés par le Berger, il ne reste plus à ce dernier qu'à revenir à un langage élémentaire fait d'injures et de jurons, comme si le dramaturge cherchait à soulager, par ce biais, la colère de plus en plus rageuse du Berger. Le juron est, par conséquent, le dernier élément langagier rustique employé par un *Pastor bobo* à court d'arguments et gagné par une frénésie langagière. Rien d'étonnant à ce qu'à la suite de ce passage, le Berger et le Diable en viennent aux mains et se lancent finalement dans une dispute physique poursuivant sur un plan gestuel ce que les mots ne suffisaient plus à exprimer, dans le noyau dramatique bien connu de la « *riña* ».

Mais les jurons peuvent occuper également plusieurs places dans une même réplique du personnage. Dans la même pièce que précédemment, de Bartolomé

Palau, lorsque l'Ange gardien explique au Berger qu'il doit être lavé du péché pour pouvoir avoir accès à la gloire céleste, le Sot ne comprend pas exactement les paroles du personnage docte. Cherchant à en savoir davantage sur la question, le Berger rétorque à l'Ange :

PASTOR           Pues, **pese te san comigo**,  
                          ¿y no podre?  
Pues, dezi me, ¿que hare  
para estar como dezis?  
porque si otra vez venis,  
**jurio a san**, con vos me yre. (v. 2162-2167)

Les deux jurons de la réplique englobent presque totalement la prise de parole du personnage du Sot. Nous dirons, dans ce cas, qu'il s'agit de jurons « enveloppants » qui caractérisent l'ensemble de la réplique en soulignant surtout l'ignorance caractéristique du Sot qui comprend souvent très difficilement les paroles des personnages savants. Dans cette réplique très précisément, nous remarquons que les jurons entourent les questions du Sot, au point de les faire ressortir et d'attirer ainsi toute l'attention sur la candeur du Berger qui a mal interprété les propos de l'Ange.

Les jurons n'ont pas seulement une fonction « enveloppante », ils peuvent aussi, par leur accumulation, parsemer l'ensemble du discours du Berger. Toujours dans la même pièce de Bartolomé Palau, très riche au niveau de l'emploi du juron, il arrive parfois que les répliques du Berger sot soient constituées d'une accumulation surprenante de jurons. Lorsque le Berger de la pièce croit reconnaître au loin sa brebis égarée, il s'écrie notamment :

PASTOR           **Jurio a diobre**, segun creo,  
                          ella es.  
Si, **ijuro por san Mames!**  
¡Hi de puta, y que llobaz  
que la tiene, tan grandaz!  
**¡O no pregue a San Andres!**  
**Juri a San**, pues, no yres.  
Deste mate  
**juri a diobres** que lo mate  
si no se me va huyendo (v. 3585-3594)

Dans cette situation de monologue, cinq jurons viennent s'insérer dans le discours du Berger en l'espace de dix vers, soit en moyenne un juron tous les deux vers. Cette profusion de jurons, qui fonctionne comme une quasi-litanie, vient littéralement hacher le discours du Berger, comme si, emporté par ses propos, le personnage volubile tentait vainement d'épuiser tout le vocabulaire appartenant à ce registre. De cette manière, l'accumulation des jurons traduit l'état d'emportement du Berger gesticulant sur scène en apercevant au loin son ennemi juré. À elle seule, la kyrielle de jurons permet de rendre plus spectaculaire cette scène où le Berger s'excite en parole, protégé par la distance qui le sépare du Diable. C'est en fait une caractéristique du langage « juratoire » de manifester sous une forme outrancière, presque hypertrophiée, les sentiments des personnages tels que la colère, la révolte, etc., et plus encore, lorsqu'un personnage pleutre, tel que le Berger, est à l'abri des coups éventuels que pourraient lui asséner les personnages rivaux.

Le juron est, comme nous l'observons, un élément du discours familier qui a la capacité de produire des effets de sens multiples non seulement en fonction du type de formulation employée, mais aussi en fonction de la place que le dramaturge accorde à cet élément de langage dans le discours de ses personnages. Après la pièce de Bartolomé Palau (vers 1547), les dramaturges de théâtre eucharistique n'utiliseront plus avec autant d'efficacité et de talent que les auteurs de la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle ces éléments langagiers, essentiellement pour des raisons idéologiques de décence. Mais les auteurs, comme Diego Sánchez de Badajoz, ou Palau, qui ont abondamment développé dans leurs *farsas* le langage si particulier du *Pastor bobo*, ont aussi parfois combiné les jurons avec d'autres éléments du langage caractéristique du Berger sot.

#### **d) Combinaison des jurons avec d'autres procédés**

Le juron est certes l'élément le plus caractéristique de l'idiolecte du *Pastor bobo*, mais il n'est pas l'unique. Pour renforcer le comique engendré par ce genre

d'expressions, le dramaturge associe fréquemment les jurons à d'autres procédés.

Diego Sánchez de Badajoz combine souvent un *sayagués* très prononcé avec les jurons rustiques du Berger sot, comme on l'observe, par exemple, dans ce passage de la *Farsa del Santísimo Sacramento* (avant 1554) où les deux bergers de la pièce parlent des festivités de la Fête-Dieu :

PABLO	¿Qué viste, qué?
JUAN	<b>¡luri a ños!</b> , para dar gracias a Dios. ¡Millagroso lesuchristo!
PABLO	Ora, di, di lo que as visto.
JUAN	¡Mi padre! ¿Diré el diabro? <b>¡luri a Diez</b> , hermano Pabro, no llo diga el Antechristo! (v. 50-56)

D'un point de vue linguistique, on observe tout d'abord la présence de deux jurons caractéristiques (« ¡luri a ños! » ; « ¡luro a Diez! ») dans un passage où les déformations consonantiques de type *sayagués* sont nombreuses en l'espace de sept vers (palatalisation du /l/ [« Millagroso », « llo »] ; neutralisation l/r [« diabro », « Pabro »] et palatalisation du /n/ à l'intérieur d'un mot qui compose le juron [« ños »]). Il y a donc bien une volonté, de la part du dramaturge, de souligner fortement le langage rustique des personnages sots qui s'expriment. Par ailleurs, l'accumulation des phrases interrogatives et exclamatives, l'étonnement caractéristique du Berger, l'évocation du Diable et de l'Antéchrist —très certainement à cause de la tarasque observée par Juan—, qui sont source de frayeur pour le Berger, sont autant d'éléments de caractérisation du *Pastor bobo* qui rendent truculent l'échange entre Juan et Pablo. Les jurons qui se combinent ici avec plusieurs marques de rusticité langagière accentuent du même coup, dans ce passage, l'ignorance des deux personnages qui s'interrogent sur le sens des festivités qui se déroulent autour d'eux. L'extrême densité des procédés utilisés (jurons, *sayagués*, multiplication des phrases exclamatives et interrogatives) permet donc de caractériser les deux bergers comme des personnages de l'ignorance.

Dans les scènes de *riña*, il arrive souvent que les jurons prononcés par le Berger se combinent avec les nombreuses insultes et invectives que le personnage lance à ses opposants.

C'est ce que l'on observe dans la *Farsa llamada custodia del Hombre* (1547) de Bartolomé Palau, particulièrement dans le passage suivant, où le Berger bagarreur tente d'en découdre avec le Diable qui lui a ravi sa brebis :

PASTOR	<b>¡O pesar de vuestro aguelo,</b> don ladron, puerco, puto, bujarron!
SATANAS	Dexa me, que yo me yre.
PASTOR	<b>¡Jurio a san</b> qu'os matare, don vellaco mulaton! (v. 3633-3638)

Dans les deux répliques du Berger, un juron précède à chaque fois le flot d'insultes adressé au Diable. Les jurons du Berger sont formés donc systématiquement une sorte de point de départ sonore qui ne peut être amplifié, ensuite, que par une série d'injures venant aussitôt augmenter la spectacularité de l'échange. L'accumulation d'invectives après l'injure liminaire permet en quelque sorte de créer un *crescendo* hautement sonore dans les attaques verbales du Berger. C'est parce que le pouvoir théâtral de l'injure est encore plus fort que celui du juron, que le dramaturge combine les deux éléments en prenant soin de placer d'abord un juron, puis des insultes, de manière à conserver une gradation sonore dans l'énonciation du Berger.

En résumé, le juron en tant qu'élément linguistique se combine essentiellement avec un *sayagués* très prononcé et/ou avec des injures, mais principalement dans les scènes de disputes, ou dans les scènes qui précèdent une dispute entre deux personnages bas, ou encore lorsque sont présents d'autres personnages dévalorisés comme le Diable, avec qui le Berger a souvent maille à partir.

Enfin, pour compléter notre étude des jurons dans les drames eucharistiques, il nous reste à examiner les grandes fonctions remplies par les jurons dans ces pièces.

### e) La fonction des jurons

S'agissant d'un élément langagier appartenant au registre vulgaire, la première fonction des jurons, en tant qu'éléments de caractérisation, est de souligner différents traits propres aux personnages du Sot.

Le juron est d'abord un des éléments du langage *sayagués* qui révèle au grand jour la rusticité du personnage qui recourt à ce type d'interjection.

Dans la *Farsa llamada danza de la Muerte* (1551) de Juan de Pedraza, le personnage-présentateur, une figure du *Pastor bobo*, est identifié, en partie, grâce aux jurons qui parsèment son discours :

PASTOR	Pues, ¡á otras, <b>juri a san!</b> Por el más sabio, honrado de todo nuestro poblado, aquí enviado me han. (v. 25-28) [...] vengo, <b>pardios</b> , aguijando, á daros cuenta, señores, de los interlocutores que aquí estáis esperando (v. 33-36)
--------	--

Dans ce passage l'auteur déclare nettement la nature rustre de son personnage non seulement parce qu'il affiche l'orgueil naïf du Berger, mais aussi parce qu'il place des jurons dans la réplique de ce dernier, jurons qui contredisent ce qu'est justement en train d'annoncer le Berger, à savoir qu'il serait l'homme le plus sage du bourg. Les jurons permettent dans ce passage de créer un contraste entre le ton apparemment savant des formules énoncées par le Berger, et sa rustauderie effective qui est confirmée par l'emploi de jurons.

Le juron ne révèle pas seulement sans ambiguïté la rusticité du personnage qui l'emploie. En effet, le juron est parfois, pour le Berger, un excellent moyen verbal d'exprimer son caractère poltron, ce qui permet en même temps à l'auteur de positionner hiérarchiquement le Berger par rapport aux autres personnages de la pièce.



Dans la *Farsa del Herrero* (avant 1554) de Diego Sánchez, les jurons employés par le Berger donnent le sentiment que le personnage s'en remet systématiquement à la protection divine, ce qui souligne sa vulnérabilité : ¡Dios me valgas, Verbiterno! » (v. 2), « ¡Dios que es Padre, a ti me humillo! » (v. 36), « ¡Valme Dios, qué cosa es ésta! » (v. 57). Du fait même de sa propension à jurer, le Berger sot apparaît à chaque fois comme un personnage pusillanime incapable de se défendre par lui-même, ce qui le place bien sûr dans une position d'infériorité par rapport aux autres personnages de la pièce, notamment par rapport au Forgeron de la *Farsa* citée.

Le juron est donc un des « marqueurs » les plus efficaces et les plus fréquents, pour indiquer les rapports de force et les positions hiérarchiques des personnages.

Outre le fait de signifier la lâcheté du Berger, les jurons sont très souvent associés à la manifestation d'une autre des caractéristiques fondamentales du personnage : sa propension à s'étonner ou à s'extasier de façon permanente face aux choses les plus élémentaires de la vie courante :

PASTOR	¡ <b>Valme Dios</b> , qué cosa es esta! Ya he entendido el espantajo: vos sabéis hazer un gajo.
HERRERO	Y aun también una ballesta.
PASTOR	¡ <b>Cuerpo de mí!</b> , en esta fiesta de tantas santas alegrías, ¿para qué van herrerías ? ( <i>Farsa del Herrero</i> , v. 57-63)

Cette propension à l'étonnement, combinée avec le caractère extraverti du personnage, trouve, avec les jurons, un emploi particulièrement spectaculaire.

Dans la *Farsa llamada custodia del Hombre* (1547) de Bartolomé Palau, l'on trouve un exemple très évocateur de l'emploi du juron permettant de souligner l'étonnement ridicule du Berger. Lorsque l'Ange apparaît face au Berger, celui-ci, qui ne reconnaît pas la nature angélique du personnage, demande alors à l'Ange :

PASTOR	Mas, dezime, ¿quien soys vos, tan hermoso y repicado?
--------	--

que, **por san**, m'eyes espantado,  
luego en viendo's, **jurio a dos**.  
¡Que teneyas alas, par dios!  
**¡Sant Antón!** (v. 2110-2115)

Si le premier juron se combine d'abord avec une expression de crainte de la part du Berger, la succession des autres jurons souligne avec force l'étonnement démesuré du Berger incapable de reconnaître l'Ange. Toute la puissance théâtrale de cette réplique provient directement des jurons mettant en relief la surprise du Berger. L'accumulation même des jurons décuple la puissance de l'étonnement exprimé par le Berger. L'effet obtenu est ainsi à la fois très comique et spectaculaire sur le plan de la théâtralité.

Une autre caractéristique du Berger est son obsession bien connue pour la nourriture. Là encore, le juron peut servir à renforcer théâtralement le discours du Berger au moment même où le dramaturge choisit de mettre en avant le trait de glotonnerie du personnage du Sot.

Dans la *Representación de San Mateo* (1548) de Sebastián de Horozco, chaque fois qu'une réplique du Berger évoque la nourriture charnelle qui fait rêver l'affamé, l'auteur choisit de placer un juron liminaire dans la réplique de son personnage : « ¡Juro a san... ! ¡Allá no vamos / sin aver bien merendado » (v. 426-427) ; « ¡Pardiós! Que será mejor / que este señor cogedor / nos coja para comer » (v. 432-434) ; « ¡Pardiós! Si no merendamos, / que será gran desvarío » (v. 447-448). Ainsi, le Juron fonctionne comme un prisme qui va immédiatement grossir le trait de glotonnerie du Berger mis en relief par la suite de la réplique.

Dans la même pièce de Sebastián de Horozco, le juron du Berger permet également au dramaturge de mettre en avant le trait de paresse du personnage du Sot. Lorsque le Vieil homme de la pièce décrit à son fils Antón le dur labeur qui les attend, ce dernier s'exclame aussitôt :

ANTÓN            Es ya ora de acostar,  
                          **¡pardió!**, mejor es holgar  
                          y no dar açadonada. (v. 439-441)

La triple manifestation du sentiment de paresse qui s'exprime à travers les paroles du Berger (« ora de acostar », « mejor es holgar », « no dar açadonada ») s'articule très nettement autour du juron « ¡pardíós! ».

Le juron est donc clairement l'élément verbal rustique et prépondérant qui donne de la puissance théâtrale à la réplique du Sot en soulignant un trait particulier de ce personnage, qu'il s'agisse de sa gloutonnerie légendaire ou de sa paresse tout aussi légendaire. Finalement, en plaçant un juron dans ces différentes répliques du Sot, l'auteur intensifie du même coup le trait de gloutonnerie ou de paresse du Berger.

Mais pour mettre en avant un trait particulier du Berger, le dramaturge fait parfois preuve d'une grande créativité verbale en inventant un juron qui souligne par lui-même le trait voulu.

Ainsi, dans la *Farsa del sacramento de la fuente de San Juan* (avant 1570), l'auteur anonyme choisit de mettre en relief la paresse du personnage du Sot par un juron très original. Pour s'immiscer dans la conversation entre l'Église et Saint Jean, le sacristain sot qui entre en scène tardivement s'écrie soudainement :

BOBO	¡A! señora; ¡a! ¡muesama!
YGLESIA	¿Por que bozeas ansi?
BOBO	<b>¡Pesi al cielo de la cama!</b> Porque os veniste sin mi. (v. 462-465)

Le juron « Pesi al cielo de la cama » est obtenu en combinant avec un juron traditionnel, « Pesi al cielo », un élément lexical qui désigne la partie supérieur du lit, « el cielo de la cama », ce qui provoque un effet comique immédiat puisque le lit évoque justement le trait de paresse propre au personnage du Sot.

Le juron obtenu par euphémisme est finalement riche du point de vue de la théâtralité, car il permet de créer visuellement une image qui évoque on ne peut mieux le trait de paresse du Sot.

Les jurons prononcés par le Berger sont donc d'abord des éléments de caractérisation qui permettent de souligner les traits habituels du *Pastor bobo* : la couardise, l'ignorance, la propension à s'étonner, la gloutonnerie, la paresse, etc.

La deuxième fonction des jurons, à part caractériser les personnages en fonction de leurs traits individuels, est d'établir un effet de contraste qui permet de mettre nettement en relief la part du comique véhiculé généralement par le personnage du Berger, ce que démontre très bien une pièce du curé de Talavera.

En effet, dans la *Farsa del rey David* de Diego Sánchez, le Berger sot qui assume la fonction de personnage-présentateur dans le prologue de la pièce passe soudainement d'un discours sérieux —puisqu'il était en train de donner l'argument de la pièce— à un discours plus comique :

PASTOR      **¡Juri al preste del ygreja!**  
¿Veyslo? Vien David aquí,  
Ila barva rufa, bermeja,  
rebuelto en aca pelleja.  
Saludallo he, **juri a mí.** (v. 116-120)

Les jurons sont ici clairement les éléments du discours du personnage qui indiquent que le Berger en termine avec l'énoncé de son argument sérieux. Mais la densité du comique chez le Berger obéit, comme c'est souvent le cas dans ce théâtre, à une logique de vases communicants. L'intervention dans le dialogue d'un personnage sérieux, le très vénérable berger David, tend à augmenter par contraste la part de comique que véhicule le personnage du Berger sot. Si les jurons qui encadrent la strophe marquent une rupture avec les paroles sérieuses qui précédaient, la densité du comique est également obtenue par le mélange spectaculaire d'exclamations et d'interrogations et par la caricature descriptive qui est faite du berger David qui arrive sur scène. Le premier décalage entre sérieux et comique dans le discours du Berger sot, fortement souligné par les jurons, sera renouvelé aussitôt que David interviendra dans le dialogue. Ensuite, ce décalage comique sera permanent entre les deux bergers, de manière à souligner la rusticité de l'un, le Berger sot, face à l'héroïsme de l'autre, David, un berger appelé à devenir roi. Le passage d'un berger jureur comique à un berger sérieux établit, par conséquent, un puissant effet de contraste. Pour établir un plus puissant contraste encore avec le berger qu'est David, l'auteur active

précisément à la fin du prologue tous les procédés comiques nécessaires (jurons, *sayagués*, description caricaturale de David, etc.).

La troisième fonction des jurons est directement liée aux scènes de *riñas*, dans la mesure où ces jurons sont alors source de conflit, ce qui génère un rebondissement dans l'action.

Dans la *Farsa de Moysén* (avant 1554) de Diego Sánchez de Badajoz, lorsque le Noir fait irruption sur scène, il s'écrie alors :

NEGRO            ¡Hata ya, **corpo re San**,  
                      que bene morto de hambre!  
                      ¿Ten aquí cane fiambre?  
                      ¿Quién dis : "Aquí tene pan"? (v. 177-180)<sup>487</sup>

Comme le *Pastor bobo*, le Noir se caractérise d'emblée par son impertinence, puisqu'il entre en scène bruyamment en jurant et en interrompant le personnage savant, Saint Paul. L'emploi abondant de jurons dans les répliques du Noir : « ¡Sura san! » (v. 194) ; « ¡Pariós! » (v. 197), « ¡Corpo re Yos veradero! » (v. 241), etc., montre, par ailleurs, que l'auteur dote le Noir d'un idiolecte qui emprunte les codes du langage du Berger sot. Par sa propension à jurer et par son langage déformé, le Noir apparaît dès le début comme un personnage bas placé par le dramaturge en opposition directe avec le Berger déjà présent sur scène. Le juron n'est pas seulement l'élément verbal qui déclenche puissamment le rebondissement dans l'action, et qui génère, dans une certaine mesure, une scène conflictuelle, c'est aussi un élément récurrent dans le discours du Noir, un élément réitéré durant toute la dispute entre les deux rivaux.

Dans la *Farsa llamada danza de la muerte* de Juan de Pedraza, le recours aux jurons dans les répliques du Berger sot illustre parfois très bien la fonction particulière de ces interjections « juratoires » génératrices de conflit. Pensant qu'il lui faut lutter physiquement avec la Mort, le Berger pleutre, toujours prêt à fuir le danger, s'exclame :

---

<sup>487</sup> « Basta ya, cuerpo de san, / que vengo muerto de hambre! / ¿Tiene aquí carne fiambre? / ¿Quién dice: "Aquí tiene pan"? ».

PASTOR            **¡Pardiobre**, que tengo con vos de luchar!  
 Saco, no valgan, mirad, zancadillas;  
 que quiero muy sanas tener las costillas,  
 y gana no tengo, **pardiós**, de finar. (v. 277-280)

Les deux jurons qui encadrent presque totalement la réplique du Berger sot permettent de souligner la nature belliqueuse de cette réplique du personnage. Il se produit ainsi un rebondissement au niveau de l'action et les images évoquées par le discours du Berger servent à décrire précisément une scène de dispute, même si le Berger tente d'éviter le conflit direct avec la Mort.

Dans les scènes de disputes, chaque fois que les personnages rivaux sont sur le point d'en venir aux mains, le conflit généré est donc mis en relief par un décuplement des jurons dans le discours des personnages, comme si le juron était en lui-même source de conflit et ressort théâtral. Au moment où la scène de dispute s'envenime, le juron est aussi l'élément qui sert à mettre en relief le *crescendo* de la *riña*.

C'est ce que confirme précisément la pièce de Bartolomé Palau. Lorsque le Berger et le Diable en viennent aux mains, les jurons viennent ponctuer les répliques du Berger au fur et à mesure que la dispute devient plus virulente :

PASTOR            La greña lo pagara;  
                           **juro al cielo**  
                           que hemos de venir al suelo  
                           pues que ansina lo quereys.  
 SATANAS            **¡O cuytado!** No me deys,  
                           que yo soy tuyo sin recelo.  
 PASTOR            **¡O pesar de vuestro aguelo,**  
                           don ladron,  
                           puerco, puto, bujarron!  
 SATANAS            Dexame, que yo me yre.  
 PASTOR            **Jurio a san** qu'os matare, (v. 3628-3637)  
                           [...]  
                           So, **por vida de Sanson,**  
                           he hazeros mil pedaços. (v. 3847-3848)

Dans ce passage, la plupart des jurons précèdent directement une phrase belliqueuse lancée par le Berger (« que hemos de venir al suelo » ; « qu'os matare » ; « he hazeros mil pedaços »). Les jurons donnent alors plus de poids

aux paroles du Berger tout en permettant de relancer systématiquement le conflit.

Ces jurons qui sont l'expression d'un mouvement de colère sont finalement un débordement libérateur grâce auquel le dramaturge donne la possibilité au Berger sot de s'affranchir de toute retenue verbale et physique, d'où les injures et l'évocation des coups dans les phrases subséquentes aux jurons.

Les jurons, qu'ils soient plus ou moins vulgaires, irrévérencieux, blasphématoires, non religieux, totalement originaux, voire très amusants, sont de toute façon des éléments lexicalisés qui donnent une intensité particulière au discours des personnages bas, et au discours du Berger sot en particulier.

Ce sont, par ailleurs, des expressions concises qui permettent généralement de déclencher le comique, soit parce qu'il s'agit de jurons comiques en soi, d'un point de vue purement linguistique, soit parce que ces jurons ont une fonction particulière liée au personnage comique qui les prononce, ou à la situation comique qui se déroule.

Enfin, nous l'avons vu dans cette étude, les jurons viennent souvent enrichir la « spectacularité » réelle de la représentation, voire celle, virtuelle, inscrite directement dans le texte dramatique. Les jurons sont donc des éléments du discours dotés d'une forte théâtralité.

Mais ces éléments fortement liés à la figure du *Pastor bobo* sont intensément présents essentiellement dans les pièces eucharistiques de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Dernier bastion de l'idiolecte du *Pastor bobo*, le juron deviendra de plus en plus rare dans les pièces eucharistiques de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, à partir de Joan Timoneda surtout. Mais, comme nous le montrerons plus loin, cet élément comique du discours du *Pastor bobo*, comme tous les autres éléments comiques, deviendra rare et disparaîtra en même temps que la figure du *Pastor bobo* tendra à s'effacer des drames eucharistiques.

À côté de la longue liste des jurons employés par le *Pastor bobo*, les insultes et termes injurieux qu'utilisent aussi bien le *Pastor bobo* que la plupart des autres personnages de la pièce s'avèrent non seulement souvent très amusants,

mais constituent aussi d'indéniables éléments de théâtralité. Leur richesse n'est donc pas seulement effective sur le plan de l'oralité, mais aussi sur les plans de la gestuelle et du visuel, ce pourquoi il s'avère indispensable de les étudier dans cette perspective.

### Théâtralité de l'insulte comique

Si les jurons constituent la marque langagière la plus persistante chez les personnages bas, et chez le *Pastor bobo* en particulier, les insultes, en revanche, s'observent dans les discours de la plupart des personnages, même chez ceux du savoir. Le *Pastor bobo*, qui reste la cible privilégiée des autres personnages recourant à l'insulte, n'est donc pas le seul à utiliser cet élément du discours très puissant au niveau de la théâtralité.

Dans cette partie de nos travaux, nous recenserons d'abord les insultes par catégories, afin d'observer comment elles sont construites. Nous montrerons qu'une grande partie de ces insultes s'attaquent directement au corps du personnage cible, alors qu'une autre grande partie de ces insultes concerne plutôt les caractéristiques morales des personnages, ce qui, dans les deux cas, permet à l'insulte d'être un élément de construction du personnage interlocuteur, voire du locuteur. Ensuite, nous montrerons comment ces insultes peuvent s'organiser dans le texte dramatique, et comment elles le structurent.

#### **a) Les différentes formes d'insultes**

L'insulte, qui est généralement construite de manière à mettre en exergue les défauts des personnages visés, peut être classée en différentes catégories en fonction des éléments qui la composent.

Il y a tout d'abord les insultes qui reposent essentiellement sur un comique d'animalisation. Dans notre *corpus*, l'exemple le plus abouti de ce type de comique concerne le personnage de la Luxure qui est rabaisé par le Berger en ces termes dans la *Farsa Ilamada custodia del Hombre* (1547) :



PASTOR            perra caliente cachonda,  
                      hocicos de laminera,  
                      quartachos de panadera,  
                      puerca, suzia y verrionda. (v. 2516-2521)

L'injure : « perra caliente cachonda » souligne la misogynie caractéristique du Berger qui s'attaque à la Luxure en recourant à un comique d'animalisation aussitôt renforcé par l'expression « hocicos de laminera » qui crée l'image ridicule d'un personnage réduit à un « museau fouineur », à partir d'une image elle-même grotesque, le museau étant associé, ici, à un type d'abeille<sup>488</sup>. Dans la phrase « perra caliente cachonda », la double adjectivation « caliente cachonda » renforce l'expressivité de l'insulte, comme le fait, à la fin de l'énumération, la double adjectivation « suzia y verrionda », le dernier terme évoquant l'image avilissante d'une truie en rut. De la même manière, la réduplication sémantique dans « puerca, suzia » accentue le caractère dégradant des termes dont est affublée la Luxure, qui est, du reste, à nouveau animalisée (« puerca... verrionda »). Ce qui donne sa force à ce passage, c'est la double utilisation d'un mot unique : « puerca » associé à « suzia » donne l'idée de saleté, mais associé à « verrionda », le terme donne l'idée de truie. À travers cette énumération bigarrée et très insultante, le Berger dresse le portrait caricatural du personnage de la Luxure. Le fait d'enchaîner sans répit ces insultes provoque un effet d'hyperbole, ce qui, combiné au caractère animalisant des insultes, donne l'image d'un personnage totalement déformé, à la physionomie contrefaite et burlesque, pour mieux souligner la répugnance que devrait susciter le personnage de la Luxure chez le spectateur.

Pour rendre très sonore l'insulte animalisant le personnage interlocuteur, le dramaturge ne recourt pas nécessairement à une avalanche de termes péjoratifs, mais peut choisir de placer les invectives à un endroit stratégique du discours du personnage, comme on l'observe dans *l'Auto de Caín y Abel* (vers 1575) de Jaime

---

<sup>488</sup> D. A. : « *laminera* » : « la abeja suelta, que se adelanta á las demas al olor del pasto y comida que les gusta ». Ce type d'abeille attiré par l'odeur d'une nourriture qu'elle aime permet de comprendre l'association avec le terme « *hocico* » qui ne peut normalement pas être utilisé pour ce genre d'insectes. L'image évoquée est ainsi d'autant plus grotesque.

Ferruz où le personnage de la Coulpse se voit réduit à un animal sauvage par les paroles de Caïn :

CAÏN            Y quien eres tu, bestial?  
                  Responde, bruto animal. (v. 249-250)

Tout d'abord, l'insulte adressée par Caïn s'explique parce que la Coulpse est jouée par un Sot, et Caïn exprime ainsi son mépris et sa supériorité envers ce rustre de bas étage qu'est la Coulpse (qui s'exprime d'ailleurs dans une langue plus familière que Caïn). Ce « bestia », ou « bruto animal », est l'insulte type adressée à un *Pastor bobo*, peu éduqué, par un personnage supérieur socialement. Ensuite, placés en position de rime, les trois termes dépréciatifs « bestial » et « bruto animal » sont plus sonores, et le comique d'animalisation que subit le personnage de la Coulpse est ainsi plus manifeste. Par ailleurs, il s'agit de trois termes qui ont un sens identique, pour souligner la hargne de Caïn sur la défensive face au harcèlement du personnage rustique.

Il se produit quelque chose de similaire dans une insulte que le personnage de la Vertu adresse à l'Oisiveté dans le *Sacramento de la Eucaristía*, une pièce du *Códice* de 1590. S'adressant à l'Oisiveté qui se tient à ses côtés, la Vertu s'exclame :

VIRTUD            Di, víbora ponzoñosa  
                  ¿cómo no estás temerosa  
                  destar conmigo a mi lado? (v. 165-167)

L'invective pléonastique « víbora ponzoñosa » qui animalise l'Oisiveté, pourtant représentée dans la pièce sous les traits d'une dame qui s'est parée d'une belle toilette, s'avère humiliante et dégradante. À travers cette insulte liminaire, et donc très sonore dans la réplique de la Vertu, le dramaturge synthétise le danger du serpent venimeux et celui du serpent biblique qui entraîne la perte de l'humanité. Il y a même dans toute la réplique de la Vertu, du fait de l'invective, une résonance biblique avec les paroles du Christ qui

tançait les Pharisiens en les traitant de langues de vipère, parce qu'ils étaient de mauvais guides, tout comme l'Oisiveté dans la pièce.

Le dramaturge se sert ainsi habilement de l'insulte « animalisante » pour convoquer dans l'esprit des spectateurs la puissante image biblique du serpent, ce qui permet du même coup d'assimiler très concrètement l'Oisiveté à un suppôt du Diable<sup>489</sup>.

La puissance sonore particulière de ce genre d'insultes animalisant les personnages visés n'est pas nécessairement due à la place que celles-ci occupent dans le discours des personnages. L'usage du diminutif peut aussi mettre en exergue certaines insultes, comme on l'observe dans le passage suivant du *Sacramento de la Eucaristía*, où un Portugais est tourné en dérision par deux Farceurs venus l'importuner :

TRUÁN 1°            ¡A ber! ¡Beamos señor portugesico, cara de borrico [...].  
(Partie en prose, après le vers 489)

Grâce à la réitération du diminutif, dont la valeur est clairement péjorative, le Farceur s'attaque au sentiment de supériorité du Portugais qui, dans la partie précédente de la pièce, loue sa patrie, et plus particulièrement Lisbonne, et dénigre la Castille. En associant les termes « portugesico » et « borrico » l'offense est plus grande et le processus de *degradatio* du personnage du Portugais est ainsi enclenché. En effet, le premier diminutif ridiculise le Portugais vaniteux, mais le deuxième, en sus d'animaliser le personnage, le réduit à un Sot, à cause de la double valeur sémantique du terme « borrico » (âne + imbécile). La théâtralité de l'insulte est due à ce que, outre l'invective banale « borrico », l'auteur a écrit « cara de borrico », ce qui augmente le potentiel d'expressivité visuelle. Enfin, cette dernière insulte situe plutôt le Portugais dans un univers paysan et rustre très éloigné de l'*hidalguía* dont il se réclame.

---

<sup>489</sup> Rappelons qu'il est très courant dans ce théâtre de trouver des allusions au passage biblique de 2 Corinthiens 11, 14, où il est dit que Satan se change continuellement en ange de lumière afin d'égarer les chrétiens. Dans cette pièce, l'Oisiveté qui a les traits d'une belle dame est en fait un personnage trompeur qui tente d'attirer et de séduire Ambrosio et Tiberio. L'invective de la Vertu est donc censée révéler au deux bergers la nature trompeuse de l'Oisiveté.

Le comique d’animalisation déclenché par les insultes est très efficace du point de vue de la théâtralité, car, comme le montrent ces différents exemples, ces mots choisis pour railler l’adversaire permettent de créer de puissantes images dans l’esprit des spectateurs afin de donner plus d’intensité et de relief au texte dramatique. Mais la même efficacité dramatique est parfois obtenue au moyen d’insultes, qui, sans animaliser le personnage cible, font tout de même la description d’un corps grotesque et/ou repoussant.

Dans la *Farsa de la Yglesia* (avant 1554) de Diego Sánchez de Badajoz, le dramaturge part de l’idée de « ley vieja » pour mettre en théâtre le personnage de Synagogue sous les traits d’une femme vieille et laide, ce qui en fait un sujet idéal pour l’exposer aux railleries du Berger. Dès lors, l’âge du personnage va devenir l’élément prédominant dans les expressions moqueuses et injurieuses du Berger<sup>490</sup>. Les invectives adressées à Synagogue vont ainsi tourner autour de deux idées majeures : Synagogue est une personne vieille et immorale. Du coup, le répertoire grossier et dépréciatif du Berger semble inépuisable :

PASTOR	¡O puta vieja beoda, anda noramala sea!, ¡vieja, perversa, ranciosa!
SINAGOGA	¡Ay, la honra de ludea!
PASTOR	¡Anda para vieja fea! (v. 135-139) [...] ¡Vieja cuero!
MORO	Dexa, dexa.
PASTOR	Ansí, ansí, vieja cabrona, (v. 145-146)

L’âge et la laideur de la Synagogue sont à chaque fois évoqués dans les expressions du Berger. Ainsi, dans l’invective « ¡vieja perversa, ranciosa! » (v. 137), l’idée de vieillesse est exprimée deux fois par les adjectifs « vieja » et « ranciosa » ce qui renforce l’expressivité de la formule. Par ailleurs, dans l’exclamation : « ¡vieja cabrona! » (v. 146), la Synagogue est assimilée au bouc, qui est une figure traditionnelle du Diable. De plus, l’auteur joue certainement

---

<sup>490</sup> Dans la pièce de Diego Sánchez de Badajoz, l’âge du personnage est le premier élément évoqué par le Berger à travers l’expression : « ¡O, qué vieja tien la cara! » (v. 25).



Mais le Moine n'est pas le seul à faire les frais de ce genre de quolibets. Dans la *Farsa llamada custodia del Hombre* (1547) de Bartolomé Palau, c'est la Luxure qui subit les foudres du Berger :

PASTOR            Sarna, tiña y savañones  
te cohonda, (v. 2516-2521)<sup>492</sup>

Toutes les allusions insultantes du Berger (gale, lèpre, engelures) permettent d'évoquer un physique repoussant qui contraste avec l'apparence du personnage représenté sous les traits d'une aubergiste lascive qui tente de séduire un Pèlerin. L'insulte est, par conséquent, un moyen de construire une vision fantasmée du corps grotesque, ce qui est très intéressant sur le plan de la théâtralité, car la mise en avant du corps est tout à fait adaptée au domaine de l'art dramatique.

Lorsque les insultes ne sont pas centrées sur le physique des personnages visés, elles peuvent être construites à partir d'allusions scatologiques, ce qui est essentiellement l'apanage du Berger sot, un personnage du « bas corporel » qui ne manque pas de distraire l'auditoire par ce genre d'allusions injurieuses.

Dans la *Farsa llamada custodia del Hombre* dont nous venons de commenter le pouvoir théâtral de l'insulte mettant en scène le corps grotesque du personnage de la Luxure, il faut remarquer que le Berger sot n'évite pas les traditionnelles insultes dégradantes relatives aux mœurs du Diable, qui est l'autre adversaire du Berger dans la pièce :

PASTOR            puerco, puto, bujarron! (v. 3635)<sup>493</sup>

Dans cette triple insulte, l'auteur construit l'image dégradée du Diable à partir de trois termes qui évoquent tous la débauche. Le « puerco » est bien sûr

---

<sup>492</sup> D. A. : « *Tiña* » : « Especie de lepra, causada de un humor corrosivo, y acre, que vá royendo, y haciendo agujerillos, como la polilla, en el cutis de la cabeza, donde se cria costra ».  
D. A. « *Sabañón* » : « Porción de sangre requemada y estancada, que se congela por lo común en las extremidades ».

<sup>493</sup> D. A., « *bujarron* » : « hombre vil e infame, que comete activamente el pecado nefando ».

l'animal qui désigne, par antonomase, le chef des démons. Le terme « puto » accentue l'idée de débauche en renvoyant directement à la réalité de la représentation, puisque Lucifer est présenté comme un proxénète, tenancier des auberges où vont se vautrer les chrétiens. Enfin, en qualifiant le Diable de « sodomite » (« bujarrón »), l'auteur achève le portrait par une insulte qui fait allusion au plaisir scatologique du Diable. Cette insulte est placée en dernière position dans l'énumération, de manière à souligner fortement la gradation au niveau des trois insultes. Le sentiment d'aversion que provoque l'insulte à caractère scatologique est plus fort que celui provoqué par les autres mots, ainsi la notion de débauche contenue dans chacune des insultes atteint son paroxysme avec la dernière.

On observe que ces allusions scatologiques, qui ne sont pas très courantes dans les pièces de notre *corpus*, se retrouvent malgré tout présentes dans une pièce assez tardive. En effet, dans l'*Acto* représenté à Andújar, en 1575, la Simplicité se sert du registre scatologique dans une réplique comique servant à rabrouer le Mensonge :

SIMPLICIDAD	¡Nunca ox dexe Dios volver, so que os hincháis de almorranas tan gordas que os den plazer! (v. 286-288)
-------------	---

Bien qu'il ne s'agisse pas d'une insulte à proprement parler, mais d'une malédiction, le caractère insultant de la réplique est indéniable. En dehors de l'aspect malsonnant, scatologique et exagéré de l'exclamation, la chute inattendue redouble le comique avec la mention « d'hémorroïdes / si grosses qu'elles donnent beaucoup de plaisir ».

Si l'auteur de cette pièce, où le comique est d'ailleurs très peu dense et les insultes très limitées, conserve néanmoins le registre scatologique dans une réplique de la Simplicité, c'est sans doute parce que le personnage s'adresse, ici, au Mensonge, un personnage tout aussi ignoble que le Diable, ce qui justifie le caractère malsonnant de l'insulte.

Dans une pièce encore plus tardive que la précédente, le *Sacramento de la Eucaristía* (*Códice* de 1590), l'on retrouve une allusion scatologique dans une

réplique du Portugais adressée à un farceur venu lui jouer un mauvais tour. Cette fois-ci, l'insulte et le juron se combinent tous deux dans la même réplique :

PORTUGUÉS            Consagro a Deus que bus coma  
                                 en duos momentos,  
                                 canes, luteros, hambrientos.  
                                 Dejayme fazer,  
                                 que boto a Deus que bus coma  
                                 e que bus cague,  
                                 e que bus torne a comer. (v. 475-481)

Ici, l'allusion scatologique est minime, car elle se perd un peu dans l'ensemble de la réplique, mais est non moins répugnante, à cause de la mention d'un personnage coprophage. De plus, il y a une insistance sur le « bas corporel » digestif, ce qui constitue un élément carnavalesque. Enfin, cette allusion au « bas corporel » qui fait directement suite à la série d'insultes bigarrées (« canes, luteros, hambrientos ») rapproche très nettement le Portugais du personnage du *Pastor bobo* et reste un ressort efficace du comique.

On observe ainsi que, même dans des pièces eucharistiques tardives, certains auteurs n'ont pas de tabou à conserver des éléments comiques et grossiers, à condition, toutefois, de préserver l'orthodoxie catholique (*Acto* représenté à Andújar), ou de mettre en scène des personnages-types, comme le Portugais, dont les références scatologiques font partie intégrante du discours<sup>494</sup>.

Si les insultes sont souvent centrées sur le corps des personnages, sur leur apparence supposée ou réelle, voire sur les pratiques déviantes auxquelles ils se

---

<sup>494</sup> À titre de comparaison, rappelons que dans la *Farsa del rey David*, le dramaturge place dans les répliques du Portugais plusieurs allusions scatologiques alors que le personnage est épouvanté sur le champ de bataille où gisent les corps des Philistins et que le Berger sot, un personnage pleutre pourtant, fait le fanfaron et s'attribue la victoire sur les Philistins et notamment sur Goliath :

PORTUGAIS            ¡Ay, ay, ome, non fo eu!  
                                 ¡Ay, mezquiño, que me meu! (v. 423-424)

-----  
PORTUGAIS            ¡Hou, que sespanta el mezquiño!  
                                 Ja ele se caga de medo. (v. 439-440)

(« ¡Ay, ay, hombre, no fui yo! / ¡Ay, mezquino, que me meo! » ; « ¡Ho, que se espanta el mezquino!: / ya él se caga de miedo »). Au sujet des allusions scatologiques habituelles dans le langage du Portugais, voir : Frida Weber de Kurlat, « Sobre el portuguesismo de Diego Sánchez de Badajoz. El portugués hablado en la farsas del siglo XVI », *Filología* (1968-1969), p. 787.



livrent, un grand nombre d'insultes ont plutôt trait aux caractéristiques morales des personnages et servent ainsi à construire, ou à révéler, l'identité de ceux qui en sont la cible, voire de ceux qui y recourent.

## b) Fonction identitaire des insultes

L'insulte, par sa concision et par la force évocatrice des mots qui la composent, est souvent un élément de construction du personnage à qui elle s'adresse dans la mesure où elle permet de souligner les traits des personnages auxquels elles sont destinées.

La première caractéristique du *Pastor bobo*, qui est souvent soulignée par les insultes, est sa niaiserie souvent doublée de rustrerie. Dans la *Farsa del Colmenero* (avant 1554) de Diego Sánchez de Badajoz, le Moine qui se charge de vilipender le Berger utilise généralement un mot qui met en relief l'une ou l'autre des caractéristiques évoquées ci-dessus<sup>495</sup>. Mais dans cette pièce du curé d'Estrémadure, il arrive que le dramaturge place dans la bouche du Moine un langage beaucoup plus imagé pour donner plus de force à l'invective.

FRAYLE        ¡Saco lleno de maldades!  
                  ¡No sé cómo le he sufrido  
                  necedades que le he oído! (v. 201-203)

L'expression « saco de maldades » est directement créée à partir d'un objet banal de la vie, ce qui souligne la rusticité du Berger ainsi chosifié par l'injure. Mais surtout, le Berger est traité de « sac à malices », ce qui permet d'intensifier l'insulte. De plus, l'insulte lancée par le Moine met aussi en relief le caractère médisant du Berger, ce que confirment d'autres insultes attribuées à ce personnage de Sot.

---

<sup>495</sup> *Farsa del Colmenero* : « perdimiento » (v. 189), « necio » (v. 197), « majadero » (v. 198), « villano » (v. 235), « bovo Juan » (v. 425), etc. Les insultes comiques qui mettent en avant ces deux traits du *Pastor bobo* (rustrerie et niaiserie) sont très nombreuses dans ce théâtre : « çafio pastor », « necio », « perdimiento » (*Farsa del Herrero*), « grosero », « villano », « rústico », « necio porfiado » (*Comedia octava y Auto sacramental del Testamento de Christo*), etc.

Tout le passage qui suit, tiré lui aussi de la *Farsa del Colmenero*, au moment où le Berger et le Moine se lancent dans une dispute, offre à lui seul une splendide accumulation d'insultes et d'invectives qui montre la richesse de ces éléments dans le théâtre de l'époque. Alors que le Berger et le Moine poursuivent leur dispute au point d'en découdre physiquement, ce dernier s'exclame :

FRAILE        Bestia salvaje, traydor,  
                  lenguaza de escorpión (v. 227-228)

L'insulte « Bestia » stigmatise la sottise et concerne donc la première caractéristique du Sot, mais associée à « salvaje », cela vise sa rusticité, y compris sa chevelure hirsute. L'insulte « Bestia salvaje » est donc doublement riche, doublement humiliante, et plus fortement chargée de capacités évocatrices que le simple « Bestia ». Le degré de théâtralité est donc plus prononcé. L'aspect nuisible du Berger, qui apparaissait déjà dans l'insulte chosifiant le Berger (« saco de maldades »), et qui est réitéré à travers cette nouvelle insulte au pouvoir animalisant (« Bestia salvaje »), est aussitôt confirmé dans l'insulte immédiatement postérieure : « lenguaza de escorpión ». Ici, le caractère animalisant de l'injure se double d'une idée de dangerosité par l'assimilation au scorpion et par l'augmentatif « lenguaraza ». C'est le venin de la parole agressive et médisante du Berger qui est satirisé à travers l'expression. Cette stigmatisation de la langue acérée du Berger rappellera sans doute aux spectateurs les critiques antérieures de ce personnage qui se moquait dans le prologue de la pièce des : « putas viejas / que pican por dambos cabos, / por llos picos y los rabos » (v. 22-24).

Dans cette *Farsa* de Diego Sanchez, les insultes adressées au Berger visent la sottise, la rusterie et la médisance du Sot. Mais comme le confirment d'autres insultes adressées par le Laboureur de cette même *Farsa* au Berger<sup>496</sup>, c'est,

---

<sup>496</sup> Comme le Moine de la pièce, le Laboureur s'en prend également au Berger en stigmatisant, entre autres, son trait de médisance, à travers des expressions comme « lengua malina » (v. 273), ou « vellaco maldiziente » (v. 580).

dans cette pièce, la stigmatisation de la langue de vipère du Berger qui l'emporte sur les traditionnelles allusions à sa sottise. Le Moine et le Laboureur se réfèrent donc à des éléments de parole, ce théâtre renvoyant à la parole et fonctionnant sur la parole des personnages.

Une autre caractéristique du Berger sot habituellement mise en exergue par l'insulte est son inconduite. Toujours dans la *Farsa del Colmenero*, l'inconduite du Berger est soulignée par les paroles du Laboureur qui traite le Sot, en différents passages de la pièce, de « provicio » et de « perdimiento » :

LABRADOR	Ora calla ya, provicio. (v. 285)
-----	
LABRADOR	¿que no entiendes, perdimiento <sup>497</sup> , que diz por el sacramento? (v. 398-399)

Dans ce théâtre dogmatique, le terme « perdimiento » peut renvoyer à tout ce qui fait que le *Pastor bobo* est un personnage en perdition (spirituelle), sa paresse, son ivrognerie, ou sa glotonnerie, ces deux dernières caractéristiques du Berger étant d'ailleurs mises en théâtre à la fin de cette pièce. Même si le terme « provicio »<sup>498</sup> est d'un usage beaucoup plus restreint que « perdimiento » pour insulter le Berger sot, ces mots qui renvoient très clairement aux caractéristiques traditionnelles du Berger sont « prévisibles » et participent de

---

<sup>497</sup> D. A. « perdimiento » : « Lo mismo que perdición o pérdida ». Il s'agit d'une insulte courante attribuée au Berger dans le théâtre de Diego Sánchez, généralement avec le sens de « bon à rien » (*Farsa del Molinero* [v. 126] ; *Farsa del Santísimo Sacramento* [v. 44] ; etc.).

<sup>498</sup> Selon José María Díez Borque : « Provicio: insulto; ¿provicero?, vaticinador, adivino » (voir Diego Sánchez de Badajoz, *Farsas*, éd. de José María Díez Borque, Madrid, Cátedra, note 285, p. 245). Nous ne partageons pas cette analyse du mot faite par le critique espagnol, d'autant que le terme « provicero » n'est recensé pour la première fois dans les dictionnaires académiques espagnols qu'en 1882, et jamais dans les éditions antérieures. Il y a une autre occurrence de ce mot chez le même auteur dans la *Farsa del Molinero* : « [...] / vivía más a mis vicios. / Llos dineros son provicios / que dan al hombre mil calmas » (v. 12-14). (Voir à propos de ce mot dans cette pièce le commentaire de Françoise Cazal dans : Françoise Cazal, « Notas sobre la *Farsa de Moysén* y la *Farsa del Molinero* » *Criticón*, 66-67 (1995) p. 269). L'emploi de ce mot dans la *Farsa del Molinero* est toutefois quelque peu différent de celui qui est fait dans la *Farsa del Colmenero*. En l'occurrence, très loin de l'explication donnée par José María Díez Borque, nous comprenons davantage ce mot comme « adonné au vice », lorsqu'il est appliqué à une personne (*Farsa del Colmenero*), et comme « qui favorise le vice », lorsqu'il est appliqué à une situation ou à une chose (*Farsa del Molinero*).

l'esthétique d'un théâtre familial où le spectateur aime à reconnaître ce qu'il connaît déjà.

Si les insultes servent à renforcer fortement plusieurs des traits principaux du *Pastor bobo*, elles font aussi partie intégrante du registre linguistique manipulé par ce personnage, et permettent, dès lors, de souligner des caractéristiques comiques des personnages rivaux du Berger. Les dramaturges construisent alors le personnage à qui s'adresse le Berger en utilisant souvent un procédé très productif sur le plan de la théâtralité, celui de la création verbale.

La cible privilégiée du Berger est indéniablement le Moine auquel il destine la plus grande partie de ses insultes qui produisent autant d'effets comiques. Dans la *Farsa del Colmenero* de Diego Sanchez, la première insulte lancée par le Berger au Moine s'attaque directement au physique ingrat du religieux : « Tente, tente, Fray mortero » (v. 199)<sup>499</sup>. L'expression lexicalisée compare le Moine à un objet enflé et creux, un banal mortier, ce qui est une attaque physique et morale très évocatrice du point de vue de la théâtralité, car le Moine est, comme souligné précédemment, traditionnellement représenté, à l'époque, par un petit personnage grassouillet.

On observe quelque chose de semblable dans la *Farsa del Santísimo Sacramento* du même auteur, où, cette fois-ci, le dramaturge fait preuve d'une grande création verbale :

JUAN	Mirá padre, fray cucarro, no curéis de pedricar. (v. 425-426) [...]
PABLO	Andan las gentes baylando y él estanos pedricando a propósito, fray jarro. (v. 429-431)

Dans ce passage, le Moine est l'objet des attaques répétées des deux Bergers sots. En effet, les deux sobriquets « fray cucarro » et « fray jarro » soulignent la

---

<sup>499</sup> D. A. « *mortero* » : « Se llama por alusión en estilo festivo a la persona gruesa y chica ». L'on trouve également l'expression « fray mortero » dans des proverbes de l'époque. D'après Correas : « El padre fray Mortero. / Apodos del vulgo » (Correas, refrán 8098 dans Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Edición digital del Griso, 1, por Rafael Zafra, Pamplona, 2000).

mauvaise réputation du Moine menant une vie dérégulée. Il y a, tout d'abord, une certaine proximité sémantique entre le « fray mortero » de la *Farsa del Colmenero* et le « fray jarro » de cette pièce, qui sont tout deux une allusion à la fois au physique ingrat du personnage et à son ivrognerie supposée. Cette dernière idée est très exactement rendue par le terme « cucarro » dans le premier sobriquet lancé par Juan<sup>500</sup>. Le recours à ces deux sobriquets insultants pour le Moine, placés à très peu de distance dans le texte dramatique (v. 425 et 432) permet ainsi d'évoquer dans l'esprit des spectateurs les proverbes suivants, peu flatteurs à l'égard des Moines : « Frayle cucarro, vete a la misa y dexa el jarro »<sup>501</sup> ou « Fraile cucarro, deja la misa y vase al jarro »<sup>502</sup>. Diego Sánchez se sert donc du répertoire proverbial connu des spectateurs pour mettre en théâtre ces insultes. Mais c'est surtout grâce au fort pouvoir évocateur des mots que l'auteur intensifie la théâtralité de ce passage.

Les insultes adressées au Moine ne visent pas seulement le physique ingrat ou l'ivrognerie supposée du personnage. Dans la *Farsa del Santísimo Sacramento*, le dramaturge fabrique un autre sobriquet inventif qu'il place dans le discours du Berger Juan : « ¡Acoger, fray marmarote! » (v. 449). Bien que le terme « marmarote » ne soit pas attesté, il est possible qu'il s'agisse ici d'un croisement lexical entre « marmota » et « pasmarote », ce qui attaquerait de façon comique la paresse et la sottise du Moine. L'expression ainsi créée n'est pas seulement évocatrice, elle montre que finalement le dramaturge se sert des caractéristiques habituelles du *Pastor bobo* pour construire des insultes qu'il place ensuite dans le discours de celui-ci lorsqu'il s'en prend verbalement à ses rivaux, particulièrement lorsque le rival est un religieux comme le Moine<sup>503</sup>.

---

<sup>500</sup> « Cuco, cucarro : dado al vino » (César Oudin, *Le Tresor des deux langues espagnolle et françoise*, Paris, Imprimerie Augustin Courbé, 1660, p. 216). « Cucar : decían los antiguos al beber [...]. Y de aquí al bebedor llamaron "cucarro", y por eso dice el vulgo, "Frayle cucarro, vete a la misa y dexa el jarro" » (Francisco del Rosal, *La Razón de Algunos Refranes*, Londres, de Bussel Thompson (éd.), Tamesis Books, 1975, p. 70, note 59).

<sup>501</sup> Voir *Ibid.*

<sup>502</sup> Voir Gonzalo Correas, *op. cit.*, refrán 10083.

<sup>503</sup> Dans la *Farsa del Colmenero*, le Berger ne s'en prend pas seulement au Moine. Diego Sánchez fait preuve de la même créativité verbale lorsqu'il place dans la bouche du Berger une pique insultante à l'endroit du Laboureur, qui attaque directement le métier de ce rival :

PASTOR Yo quedo, en fin, por mejor,

Combinée parfois avec la création verbale, une autre technique utilisée par les dramaturges consiste à accumuler des injures dans le discours du Sot, de manière à dresser un portrait caricatural du personnage opposant. Il peut y avoir alors une densité extrême d'insultes en l'espace de quelques vers, voire dans une seule réplique du *Pastor bobo*, l'injure devenant clairement un élément de construction du personnage rival.

L'exemple qui illustre sans doute le mieux ce procédé est contenu dans la *Farsa llamada custodia del Hombre* (1547) de Bartolomé Palau. Dans cette pièce le Berger peut s'attaquer avec virulence à un personnage beaucoup plus néfaste encore que le Moine, le Diable : lorsque le Berger tente de récupérer sa brebis qui se trouve sous l'emprise du Diable, il se met, au fil du dialogue, en l'espace d'une vingtaine de vers, à invectiver ce dernier au moyen d'injures qui vont mettre en relief diverses facettes du personnage du Démon. Le lignage infâmant du personnage est d'abord soulignée par un « Don hi de puta vieja » (v. 3610) très sonore. L'auteur part ici de l'expression malsonnante « hi de puta » qui est aggravée par l'adjectif « puta **vieja** ». De plus, l'auteur ajoute un effet de contraste très ironique entre le « Don » faussement laudatif et le rabaissement qui suit. La deuxième invective du Berger, « Don ahorcado » (v. 3610), est très originale, l'emploi du mot « ahorcado » étant rare dans ce genre d'insultes<sup>504</sup>. Le deuxième terme, « ahorcado », est, sur un plan visuel, très évocateur, car il permet un effet de spatialisation qui introduit, fugacement, l'image du gibet. La

---

pues tengo tantas ventajas  
sobre estotros pisapajas. (v. 569-571)

La création du terme « pisapajas », équivalent de « cambroussard » ou « cul-terreux », pour désigner les paysans, ajoute, ici, un élément de « contextualisation » visuelle, et même quasi tactile, qui est un bon exemple de la recherche de mots concrets chargés de puissance évocatrice. Le mot employé par le Berger possède donc une valeur d'expression gestuelle en même temps qu'il renvoie au monde paysan. Le Berger et le Laboureur sont tous deux des personnages rustiques, et donc bas ; mais il y a une grande différence de statut social entre eux, raison pour laquelle l'auteur choisit de mettre à profit ce fort contraste entre les deux personnages afin de montrer l'animosité du Berger envers le Laboureur grâce à ce type de termes insultants.

<sup>504</sup> Dans la *Representación de la Parábola de San Mateo* (1548), publiée un an après celle de Palau, le vieil homme utilise une image similaire quand, excédé par son fils sot, il s'exclame à son intention : « ¡La horca que te sostenga! » (v. 397). L'expression, même si elle ne repose pas sur un effet de contraste identique (absence de « don ») possède le même pouvoir évocateur d'un point de vue visuel.

brutalité de l'image consiste à assimiler le Diable à un repris de justice exécuté, et, ainsi à le rabaisser tout en signant sa défaite. La sonorité même du mot « ahorcado » est idoine pour faire référence au Diable, puisque la « horca » est aussi l'un des attributs couramment associé à ce personnage dans la représentation populaire. Deux nouvelles invectives du Berger sont également construites sur le modèle des deux premières : « don ladrón » (3615) ; « don ladrón, / puerco, puto, bujarrón! » (v. 3635). La répétition dans toutes ces expressions de l'apostrophe ironique « don » place le Berger dans une situation de conflit social, puisque lui, simple berger, s'adresse au chef des démons, le « prince du mal ». Mais l'insulte « Don ladrón » permet surtout d'évoquer le contexte de l'action qui est celui du vol de la brebis. De plus, outre l'effet de contraste entre les deux mots, l'expression repose sur un effet d'écho entre « don » et la deuxième syllabe de « ladrón », et renvoie, bien sûr, à la dénomination courante pour le Diable de « cabrón », qui sera employée également dans le texte un peu plus loin (« don cabrón » [v. 3646])<sup>505</sup>. Dans la quadruple insulte « ladrón, / puerco, puto, bujarrón », il y a un effet d'accumulation qui renforce l'attaque lancée contre le Diable. Tous les termes sont péjoratifs et s'attaquent tant à la condition de voleur et de proxénète du Diable (parce qu'il a volé la brebis et qu'il est, dans la pièce, le tenancier des auberges où vont se perdre les chrétiens qu'il égare), qu'à son aspect animal ou à ses mœurs. Enfin, la dernière invective, « don vellaco mulatón! » (v. 3638), est construite d'abord sur un effet d'écho à la rime avec le premier mot du vers (« **don...** mulatón »). L'adjectif et augmentatif « mulatón » évoque concrètement la couleur habituellement sombre du Diable, ce qui renvoie au monde obscur d'où il vient. Du reste, l'association entre « vellaco » et « mulatón » se révèle, une fois de plus, d'une riche théâtralité.

L'efficacité de toutes ces insultes comiques sur le plan de la théâtralité provient de la grande diversité des procédés déployés par le dramaturge. En

---

<sup>505</sup> Le terme « cabrón » renvoie bien sûr à l'image d'un personnage hybride mi-homme, mi-bouc (sorte de satyre), très répandue au Moyen Âge (héritée du Pan antique). Mais notons également que dans la Bible, le bon Berger sépare les nations comme un berger sépare les brebis des chèvres/boucs (voir Matthieu 25, 32). C'est pour cette raison que Satan est associé au Bouc par excellence, ou au chef des boucs.

effet, l'auteur joue sur l'accumulation des insultes qui sont construites sur un modèle identique mais qui mettent toutes en valeur une facette différente du Diable. La sonorité des termes utilisés ajoute un élément de théâtralité au contenu évocateur de l'image employée.

Il sera intéressant de comparer cet exemple d'insultes avec un autre, contenu dans une pièce plus tardive, l'*Acto del Santísimo Sacramento* représenté à Andújar (1575), afin de voir si les insultes s'avèrent, dans cette pièce, aussi expressives que dans celle de Palau, et permettent de caractériser le personnage concerné aussi efficacement sur le plan théâtral.

Dans l'*Acto* en question, la Simplicité, dont les traits rappellent ceux du *Pastor bobo*, affronte Lucifer et l'invective à deux reprises en le traitant de « cobardón desmalazado » (v. 447)<sup>506</sup> et de « cobardón gallina » (v. 489). S'ajoutant à la force expressive de l'augmentatif, l'adjectif « desmalazado » (« mollasson ») fait apparaître Lucifer comme totalement écrasé et aboulique face à un personnage plus imposant. Dans la deuxième insulte, il y a réduplication sémantique puisque les deux termes servent à désigner la couardise d'un individu. Mais en plus, le terme « gallina » permet d'animaliser Lucifer, ce qui le ridiculise, d'autant que « Lucifer » est traditionnellement un ange déchu capable de se transformer en ange de lumière pour égarer les chrétiens. Le rabaissement de Lucifer est donc plus flagrant, puisque l'ange mauvais devient une vulgaire poule dans la réplique de la Simplicité.

Si les insultes sont, dans cette pièce, très efficaces sur un plan dramatique, elles le sont moins que dans la pièce antérieure de Palau en raison de leur quantité moindre. L'effet d'accumulation se limite, ici, à deux occurrences, alors que dans la pièce de Palau, l'extrême densité des injures renforce admirablement l'expressivité dramatique.

L'accumulation des termes insultants peut également se produire à l'intérieur d'une seule et même réplique, ce qui engendre un effet très particulier et quelque peu différent de ceux décrits précédemment.

---

<sup>506</sup> Le terme « *desmalazado* » n'est pas attesté dans le *D. A.* C'est une métathèse de « *desmazalado* » : « floxo, caído, dexado ».



Nous trouvons un exemple de ce procédé dans la *Farsa del Colmenero* (avant 1554) : au cours d'une dispute entre le Berger sot et le Moine, le Berger s'en prend soudainement aux religieux en général :

PASTOR        Vos devéis selles devoto;  
                  en fin, en fin, frayles y abades...  
                  Chuça, rayo, pestenencia,  
                  sarna, gota y quebradura,  
                  frío, hambre y desventura,  
                  preitos, cuestión y dolencia,  
                  arcabuzes de venencia,  
                  huego de mill alquitrans:  
                  frayles, cregos, sacristanes,  
                  habrando con rebenencia. (v. 204-216)<sup>507</sup>

Il ne s'agit pas ici d'insultes à proprement parler, mais d'allusions insultantes. L'effet comique est d'abord produit dans ce passage par le caractère hyperbolique de l'attaque du Berger. En juxtaposant autant de termes péjoratifs le Berger manifeste une notable agressivité qui alimente l'affrontement verbal. De plus, il y a un fort potentiel de théâtralité dans ce flot verbal de la litanie d'insultes qui possède une extrême densité, car ce sont essentiellement des substantifs qui composent la réplique. Enfin, l'effet comique réside, pour évoquer toutes ces calamités, dans la nature des mots employés par le dramaturge qui fait se côtoyer dans la réplique du Berger des termes médicaux (« Sarna, gota y quebradura » / (« pestenencia », déformation *sayaguesa* de « pestilencia »), des termes juridiques (« preitos, cuestión, dolencia »), des termes météorologiques (« chuza », ce qui évoque la pluie [« caer chuzos de punta » : « pleuvoir des hallebardes »], « rayo »), un terme militaire (« arcabuzes

---

<sup>507</sup> Selon José María Díez Borque, ce passage renvoie à l'anticléricisme et à l'érasme de l'auteur. De notre point de vue, il est difficile d'affirmer cela à partir de ce passage, car ici c'est le Berger sot qui s'exprime, or la voix du locuteur n'est pas celle de l'auteur, surtout lorsqu'il s'agit d'un personnage bas qui parle et qui peut se permettre tous les écarts de langage et toutes les attaques, même celles qui en d'autres circonstances pourraient passer pour très osées et irrévérencieuses dans ces pièces religieuses. Le Berger sot, lui, est anticléric (c'est une de ses caractéristiques), et flatte aussi le goût du public qui s'attend à ce genre d'attaques amusantes ; pour autant, il ne s'agit pas forcément d'un signe de l'anticléricisme supposé de Diego Sánchez, qui se sert avant tout de personnages théâtraux aux caractéristiques bien établies. Pour nuancer quelque peu les propos du critique espagnol, nous dirons que Diego Sánchez ne fait certes pas passer un message anticléric, mais critique les vices du clergé (Voir Diego Sánchez de Badajoz, *Farsas...*, éd. de José María Díez Borque, *op. cit.*, note 207, p. 243).

de venencia »), et une allusion technique (« huego de mil alquitranes »<sup>508</sup>, la couleur du goudron évoquant d'ailleurs la couleur sombre des habits de religieux). La juxtaposition de termes aussi différents donne un aspect pittoresque à la réplique du Berger qui achève son discours sur un ton railleur : « habrando con rebenencia ». Cette avalanche de termes présente les Moines comme des catastrophes absolues, des plaies d'Égypte ou des désastres de la guerre. La force de cette évocation vient du fait que c'est un flot « brut » de substantifs, sans développement narratif qui affadirait le discours du personnage.

C'est parce que le Moine, certes personnage savant dans les pièces eucharistiques de Diego Sánchez, jouit aussi d'une mauvaise réputation dans la société espagnole du xvi<sup>e</sup> siècle, qu'il devient —et, à travers lui, l'homme d'Église par extension— la cible favorite des personnages rustiques qui le considèrent souvent comme un ivrogne, un extorqueur, un paresseux et parfois aussi un glouton<sup>509</sup>.

---

<sup>508</sup> L'expression « huego de mil alquitranes » s'explique pour deux raisons. D'abord, le goudron, provenant généralement de houille, que l'on obtenait par distillation au xvi<sup>e</sup> siècle, était une matière très inflammable (*D. A.* « *alquitrán* »: « Betún mui dispuesto para atraer à sí el fuego y encenderlo [...]. Uno de los fuegos artificiales y potenciáles que el mundo ha inventado es el alquitrán ». De plus, les charbonniers obtenaient du goudron artificiel à base de bois résineux qui étaient distillés à force de faire brûler des écorces de ces bois. L'image « huego de mil alquitranes » appliquée aux religieux provient sans doute de l'aspect extérieur du Moine vêtu de noir, mais aussi de son visage rubicond, ce expliquerait cette allusion au feu (nous avons vu précédemment que le Berger aime justement se moquer de l'ivrognerie du Moine).

<sup>509</sup> L'on peut citer la *Farsa de la Hechizera*, une autre pièce non eucharistique de Diego Sánchez de Badajoz) où le Berger sot s'exclame :

Debe de ser algún crego  
o algún fraile malicioso,  
que vien vestido el raposo  
para darme al chozo huego;  
o será algún palaciego  
de estos fieros fanfarrones. (v. 129-134)

(voir Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación en Metro*, (Sevilla, 1554), éd. de Frida Weber de Kurlat, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filología y Letras, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1968, p. 488).

Dans Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, José Miranda (éd.), Madrid, Editorial Trotta, 2002, vol. 1, p. 433-434, l'on peut lire : « En la *Farsa del Santísimo Sacramento*, unos rústicos lanzan contra un fraile las más soeces groserías, lo que se repite en la *Farsa del Molinero*, junto con insinuaciones menos inocuas sobre el sentido de los actos del culto, [...] Sus rústicos consideran, en efecto, como sus peores enemigos a los eclesiásticos y a los palaciegos. ».

Tous les exemples présentés dans cette partie de notre étude montrent que l'insulte est extrêmement développée dans les scènes de dispute (Berger vs Moine, Berger vs Laboureur, Berger vs Diable, etc.), et que plus la dispute dure, plus le dramaturge augmente la théâtralité au moyen des injures qu'il insère dans le texte dramatique. En raison de goûts littéraires différents, mais aussi en raison, sans doute, d'une censure ecclésiastique de plus en plus présente, les scènes de dispute très propices aux échanges verbaux expressifs ont tendance à disparaître des pièces eucharistiques du dernier quart du xvi<sup>e</sup> siècle (*Acto* représenté à Andújar en 1575), si bien que les termes comiques, comme les insultes, deviennent plus diffus dans le texte dramatique. On remarque, par ailleurs, que, dans l'*Acto* représenté à Andújar en 1575, cité précédemment, le personnage qui conserve plusieurs traits du *Pastor bobo* est déjà allégorisé, puisqu'il apparaît sous le nom de Simplicité, ce qui indique qu'en devenant eux-mêmes des personnages plus abstraits, les personnages traditionnels du « bas corporel » ont tendance à perdre en même temps une partie de leur charge comique qui pouvait se manifester auparavant à travers les insultes.

L'insulte est finalement un élément comique du langage qui permet de souligner efficacement l'affrontement verbal entre personnages rivaux, notamment à l'intérieur du module *riña*. Or, si l'insulte trouve si bien sa place dans les *riñas* de plusieurs drames eucharistiques, c'est parce qu'elle est un élément du discours qui permet dans une certaine mesure de structurer la pièce dramatique, et plus particulièrement la *riña* elle-même. Nous allons désormais observer que la notion de « tour de parole » est fondamentale dans les scènes de *riña*, et que l'insulte contribue justement à établir les « tours de parole » entre les personnages rivaux.

### **c) Le pouvoir structurant de l'insulte**

Dans les pièces de notre *corpus*, nous observons que lorsque l'insulte n'est pas diffuse dans le texte dramatique, son emploi abondant se fait alors dans les scènes de *riña* entre les personnages bas de la pièce. La pratique de l'injure

semble dès lors réglée par un principe de réciprocité. Comme une question qui appelle une réponse, l'injure appellerait l'injure, et serait finalement source de conflit entre des personnages rivaux.

Nous allons tenter de mettre en relief ce principe de réciprocité de l'insulte et voir à travers l'analyse conversationnelle de différents passages de *riña* ce qu'il en est exactement.

Dans la *Farsa del rey David* (avant 1554) de Diego Sánchez de Badajoz, nous constatons que dans la *riña* finale de la pièce, entre le *Pastor bobo* et un Portugais, l'insulte est l'un des éléments qui structurent les répliques des personnages. Ainsi, le Portugais qui s'essaye maladroitement au maniement des armes manque plusieurs fois de blesser le pauvre *Pastor bobo* qui se fâche :

PASTOR	¿Veisla? Va, puto, bobazo. ¿Veisla? Andá con el diablo.
PORTUGUÉS	¡Fi de puta, marranazo! ¡Per esta, si non temprazo!
PASTOR	¡Andá, burranco, al estambro! (v. 551-555)

Les insultes qui s'enchaînent dans les différentes répliques des deux personnages rivaux rythment les tours de parole qui s'instaurent. L'affrontement verbal est ainsi directement souligné par les injures que se lancent les deux personnages. Il y a du reste une certaine symétrie entre les insultes, comme si la suivante était toujours adressée en réponse à celle qui précède. Lorsque le Portugais répond « ¡fi de puta, marranazo! » au « puto, bobazo » du Berger, les deux expressions suivent un modèle identique. Le premier terme malsonnant de l'injure est construit à partir d'un mot presque similaire dans les deux cas (« puto »/« Fi de puta »), et le mot suivant est élaboré, dans les deux répliques, avec un augmentatif (« bobazo »/« marranazo »), de manière à rendre plus insistante l'insulte. Seulement, l'auteur adapte les termes insultants en fonction des personnages. Alors que le *Pastor bobo* met en avant la sottise du Portugais, qui est d'ordinaire l'une de ses caractéristiques fondamentales, le Portugais, grâce au terme « marranazo », accuse de façon dénigrante le Berger de judaïser,

ce qui est purement conventionnel dans le langage typique du Portugais<sup>510</sup>. Mais cette nouvelle injure du Portugais provoque elle-même une surenchère de l'injure, puisque le Berger reprend de plus belle : « ¡Andá, burranco, al estambro! ». Cette fois-ci, le terme animalisant « burranco », qui insiste à nouveau sur la bêtise supposée du Portugais, est construit avec un augmentatif péjoratif en /-anco/, comme si le nouveau terme était lancé par le personnage en réponse au « marranazo » précédent, dont la valeur « animalisante » est identique. Ces différents injures que les personnages enchaînent à l'envi permettent dès lors une concaténation des répliques, et montrent ainsi que l'insulte est un élément d'autant plus structurant qu'elle se fonde sur la réciprocité. Les tours de parole des personnages sont alors délimités par l'insulte qui souligne avec force l'affrontement verbal. Mais, comme on l'observe, le caractère réciproque des échanges d'injures trouve son expression dans l'utilisation de termes identiques dans les répliques successives des personnages, ce qui souligne aussi le caractère circulaire de l'échange d'injures.

Dans une pièce tardive de notre *corpus*, le *Sacramento de la Eucaristía* (Códice de 1590), qui conserve encore une scène de *riña*, ce caractère circulaire de l'échange d'injures est mis en relief dans un échange où intervient une nouvelle fois un Portugais que tournent en dérision deux Farceurs. Pour se défendre, le Portugais s'exclame :

PORTUGUÉS	Dejayme. Non me faleis, castejaonnes, bergantes, suzos, bilaones, descorteses. Ollay que os portugueses non falan son con fidalgos <sup>511</sup> .
TRUÁN	Debe de hablar con galgos el rратиño,

---

<sup>510</sup> Voir Frida Weber de Kurlat, « Sobre el portuguesismo de Diego Sánchez de Badajoz. El portugués hablado en las farsas del siglo xvi », *Filología* (1968-1969), p. 787. Dans cet article, Frida Weber de Kurlat note entre les caractéristiques de ce personnage : « el elogio de Portugal (o Lisboa) con denigración de Castilla (o Sevilla), la acusación de judaísmo esgrimida por uno u otro de los participantes del diálogo, la introducción de materia escatológica o excrementicia y la utilización de un cierto vocabulario típico restringido y repetido ».

<sup>511</sup> « Laissez-moi. Ne me parlez pas, / Castellans / brigants, souillons, vilains, / mal élevés. / Voyez-vous, nous autres Portugais, / nous ne parlons qu'aux *hidalgos* ».

Le Portugais se présente d'emblée en représentant d'une nation qui s'oppose à une autre nation, la Castille, et à ses habitants, les Castellans, qu'il dénigre par une succession de termes injurieux (« bergantes, suzos, bilaones ») adressés aux deux Farceurs, l'ensemble de la réplique étant finalement parachevé par une référence à la *hidalguía* du Portugais vaniteux. L'injure est l'élément verbal qui permet d'établir l'affrontement entre les personnages dans cette *riña*. Le langage est, d'ailleurs, à ce point fondamental que toute la réplique du Portugais est encadrée par le verbe « falar » (parler), preuve que l'auteur centre tout l'intérêt du personnage sur son langage. La reprise immédiate du verbe « hablar » dans la réponse du Farceur souligne le fait que le personnage va utiliser les mêmes armes verbales pour affronter son opposant. Il y a donc réciprocité, et le caractère circulaire de l'échange d'injures est aussitôt confirmé par l'utilisation de trois termes péjoratifs adressés cette fois-ci au Portugais (« el ratiño, el arrogante y mofino »). Le Farceur injurié finit donc par injurier à son tour le Portugais sur un mode analogue. En effet, l'auteur qui construit les insultes du Portugais en fonction de traits conventionnels du personnage (le caractère vaniteux du Portugais et son dénigrement de la Castille et des Castellans) procède de la même façon pour les insultes des Farceurs, et recourt à des termes conventionnels appliqués aux Portugais. Ainsi, le mot « ratiño » crée un effet comique immédiat car il s'agit d'un terme habituellement attribué, dans la littérature, aux Portugais, qui a l'avantage de rappeler dans l'esprit des spectateurs tout un répertoire de proverbes connu d'eux. Effectivement, le terme apparaît souvent à l'époque dans différents proverbes peu flatteurs à l'intention des Portugais, comme : « Portugués **ratiño**, faltale para pan i no para vino », ou encore « Entre Duero i Miño, portugués **ratiño** »<sup>513</sup>. Dans la littérature

---

<sup>512</sup> Nous n'avons pas trouvé le sens de ce terme à propos duquel l'éditeur souligne : « *Mofino* for *mofino* for rhyme ». Il s'agirait donc du terme « *mofino* » palatalisé afin de donner un terme de type *sayagués* pour respecter l'usage de la rime. Peut-être faut-il rapprocher ce mot du verbe « *mofar* », le « *mofino* » étant alors le moqueur ou railleur.

<sup>513</sup> Selon Eduardo Barajas Salas le terme « *ratiño* » vient du toponyme *Ratiña*, qui se situerait très au sud de la province de Badajoz à proximité du Portugal. D'après le chercheur : « se localiza este topónimo en el término municipal de Villanueva del Fresno y es el nombre que se da a una

de l'époque, l'on retrouve également ce terme dans le *Lazarillo de Tormes*, par exemple : « ¡Ah, señor **ratiño**! ¿quiere sebo para sus botas? »<sup>514</sup>, ou encore dans la *Pícara Justina* de Francisco López de Úbeda : « Naciste entre sebosos **ratiños** »<sup>515</sup>. Mais remarquons que dans la réplique du Farceur, l'insulte n'est pas adressée en style direct, le personnage prenant ainsi un peu de distance avec le Portugais qu'il dénigre à cause de son caractère hautain. Cette stratégie conversationnelle montre que l'auteur contrôle la dynamique circulaire de l'insulte. La prise de distance permet surtout d'établir une complicité avec le public contre la victime elle-même, c'est-à-dire le Portugais. Les insultes indirectes sont ainsi partagées avec les spectateurs comme si l'auteur voulait, à travers les personnages des Farceurs, obtenir l'adhésion du public, avant de clore cette scène de dispute où le Portugais sera justement victime d'un mauvais tour joué par le Farceur avec la complicité du public. Quelle que soit la motivation de l'auteur, il est indéniable que, dans cet échange, l'insulte constitue l'élément verbal prépondérant qui détermine les tours de parole entre les personnages et structure le déroulement de la *riña*, en déterminant même son aboutissement fondé sur une complicité Farceurs-spectateurs. Les injures comiques auraient ainsi la fonction d'intégrer les spectateurs dans le jeu dramatique.

Si l'auteur anonyme de cette pièce du *Códice* de 1590 évite peut-être les coups entre les personnages dans cette pièce tardive, en maîtrisant le caractère circulaire de l'échange d'injures, il faut noter que d'autres auteurs, comme Diego Sánchez de Badajoz, utilisent au contraire l'injure comme élément conflictuel permettant à la *riña* de déboucher sur un authentique affrontement physique. L'insulte permet alors de rythmer les tours de parole, mais aussi de structurer

---

huerta a escasa distancia del pueblo y a un callejón y camino que saliendo del castillo se dirige a ella. *La Huerta de la Ratiña* figura en el catastro [sic] de Ensenada como perteneciente a D. José de Quevedo pero debió de recibir su nombre de alguna propietaria o arrendataria anterior, quizás mujer de Antonio Rodríguez Ratiño, de origen portugués. La palabra puede significar "pequeno rato" y también "jornaleiro que vai do Minho ou de Beira, não contratado, trabalhar em outras provincias, especialmente no Alentejo" e incluso a España. En la literatura española aparecen con relativa frecuencia los ratiños portugueses ». Eduardo Barajas Salas, « Influencia portuguesa en la toponimia extremeña », *Anuario de estudios filológicos*, VII (1984), p. 16-17.

<sup>514</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>515</sup> Francisco López de Úbeda, *La pícara Justina*, Medina del campo, 1605, liv. 2, part. 3, chap. IV, p. 175.

complètement le déroulement du noyau « *riña* ». C'est ce que nous observons particulièrement dans la *Farsa de Moysén* où la *riña* entre le Berger sot et le Maure dégénère à la suite des injures que se lancent les deux personnages bas :

PASTOR	¡Callá, negro majadero!
NEGRO	¡Caya bos ra, y re puta!
PASTOR	¡Pues tomá de aquesta fruta!
NEGRO	¡Ay, ay, ay, puto besero! ¡Apera, pator gaýno!, Ara ber quen pore más. ¡Y re puta, goro etás!
PASTOR	¡Suéltame, negro mohíno!
NEGRO	¡Sura San, que bas camino! Aquí bos daré repingo.
PASTOR	¡Suéltame, negro mandigo! (v. 245-255)

Dans la majorité de ces répliques, l'insulte adressée au personnage opposant est généralement le dernier élément de la réplique qui entraîne la réplique suivante. Les règles de la réciprocité de l'insulte et du caractère circulaire de l'échange d'injures sont donc respectées, d'autant plus que les insultes et invectives sont placées symétriquement dans le discours des personnages. Mais lorsque l'insulte directe ne suffit plus à traduire l'affrontement entre les personnages, les coups se combinent aux insultes, et la même réciprocité s'observe sur un plan physique (« ¡Pues tomá de aqueese fruta! » / « Aquí vos daré repingo »). L'insulte ne structure donc pas seulement l'échange verbal, elle génère le conflit et permet à celui-ci de s'envenimer et de se traduire de façon spectaculaire sur un plan dramatique. Le déroulement même de la *riña* et son apothéose sont directement rendus possible par ce genre d'insultes comiques qui se succèdent en suivant une règle de réciprocité très précise. L'insulte est ainsi capable de produire un effet spectaculaire dans le cadre de la représentation dramatique, et d'un passage de *riña* plus particulièrement.

Pour que l'insulte puisse structurer efficacement le dialogue des personnages, nous remarquons, au vu de ces exemples, que l'échange d'insultes entre deux personnages de même niveau social bas permet de produire des échanges plus



longuement structurés et plus spectaculaires que ceux qui se produisent entre personnages inégaux socialement.

Il se peut en effet que la même règle de réciprocité de l'insulte s'observe entre un personnage bas et un personnage placé plus haut socialement, et que le personnage placé plus haut recoure à un langage méprisant en général, et à l'insulte en particulier. Mais ce qui est alors important pour le dramaturge, c'est de souligner que sur le plan de la communication, les deux personnages opposés sont dans un rapport hostile identique et que la différence entre eux ne s'observe pas socialement, mais est plutôt d'ordre moral. C'est ce que nous relevons dans *l'Auto de Caïn y Abel* de Jaime Ferruz dans un échange entre Caïn et la Coulepe :

CAÏN	O y de puta grosero!
CULPA	O hi de puta traidor! (v. 267-268)

L'injure appelant l'injure, la Coulepe répond à Caïn sur le même ton. Dans les deux cas, l'expression vulgaire « hi de puta » est suivie d'un adjectif mettant en relief une caractéristique propre à chacun des personnages, la Coulepe étant un personnage bas à cause de sa rusticité, et Caïn un personnage rabaissé à cause de sa trahison. Cette légère variation dans la façon d'invectiver permet de personnaliser l'insulte, mais en plaçant un effet-miroir entre les deux vers, les deux personnages se trouvent sur un pied d'égalité dans cet échange hostile très bref. Cet exemple confirme que le caractère de réciprocité de l'insulte ne peut s'observer qu'entre personnages placés au même niveau.

L'insulte comique est finalement un élément du langage chargé d'une théâtralité très riche, un élément qui joue un rôle important dans la représentation dramatique, parce qu'il permet de mettre en valeur les différentes caractéristiques des personnages et de souligner avec force les affrontements qui s'instaurent entre personnages. Mais l'insulte est également structurante dans la mesure où elle permet de fixer les tours de paroles et de générer le conflit entre différents personnages opposants. Enfin, nous notons qu'il s'agit d'un élément qui continue à apparaître parfois, dans des pièces

eucharistiques tardives, avec la même efficacité théâtrale que dans les drames eucharistiques de la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle. Comme le juron, l'insulte est un élément du langage très lié au personnage du *Pastor bobo*, soit parce que ce personnage en fait une utilisation profuse, soit parce que d'autres personnages recourent plus facilement à l'insulte en présence du *Pastor bobo*. En conséquence, dans les pièces où la figure du *Pastor bobo* est absente, l'insulte est, elle aussi, absente du discours dramatique. Malgré tout, comme le révèlent certaines pièces, comme *l'Auto de Caín y Abel* (vers 1575) de Jaime Ferruz, d'autres personnages que le *Pastor bobo*, des personnages eux-mêmes dévalorisés sur un autre plan, peuvent ponctuellement recourir à l'insulte comique, preuve que, à la différence du juron, cet élément du langage dépasse la seule figure du *Pastor bobo*, très certainement parce que l'idée de conflit est inhérente au drame eucharistique comme à toute pièce de théâtre, et que même en l'absence de la figure du *Pastor bobo*, le conflit et l'affrontement verbal qui en découle continuent d'être les éléments de base des drames eucharistiques.

Nous avons vu jusqu'à maintenant que le comique langagier trouve essentiellement son expression à travers des éléments de langage très concrets, tels que l'idiolecte des personnages, l'utilisation des jurons et des insultes comiques. Mais comme notre matériau d'étude est un théâtre en vers où le repère sonore de la rime joue son rôle propre, il est nécessaire, maintenant, d'examiner comment le comique peut aussi s'exprimer à travers certaines rimes et jeux de sonorité.

#### Rimes comiques et jeux de sonorité

Notre recherche sur cette question n'a pas la prétension d'être exhaustive, et il faut bien reconnaître qu'il s'agit là d'une problématique subjective qui relève de la perception par le spectateur de la sonorité intense d'un texte dramatique. La perception des effets sonores ou des effets de rime est aléatoire en raison de leur fugacité. Néanmoins, nous allons voir qu'il s'agit d'un aspect formel auquel

les auteurs accordaient généralement beaucoup de soin, montrant la confiance qu'ils avaient dans l'oreille et la capacité d'attention de leurs spectateurs.

### a) Rimes comiques

À travers quelques exemples précis, il est possible de montrer que certains auteurs ont choisi de placer dans les rimes, c'est-à-dire dans la partie la plus sonore du vers, des effets très remarquables qui renforcent le comique de la réplique.

Dans la *Farsa del Colmenero* (avant 1554) de Diego Sánchez de Badajoz, l'auteur utilise à un moment du récit des mésaventures du Berger-Apiculteur deux rimes dont les effets sont très particuliers. En effet, dans un passage comique où le Berger-Apiculteur relate son expérience malheureuse avec les abeilles des ruches dont il allait prélever le miel, Diego Sánchez recourt principalement aux rimes en /-ajo/ et à celles en /-oña/ :

PASTOR      Coláronse por debajo  
viejas que saben mil roñas,  
¡Maldigo las carantoñas  
y el necio que acá llas trajó!  
estaba echo patajo,  
ellas de yuso picando,  
yo por encima ojeando  
hasta que me desbagajo. (v. 73-80)

Les rimes en /-ajo/, tout d'abord, très chuintantes à cause de la présence du phonème prépalatal (suivant le système consonantique du castillan médiéval), mettent vigoureusement en évidence la rusticité du personnage (d'autant que « ajo » caractérise souvent le monde paysan au théâtre). Par ailleurs, cette rime se combine, ici, avec une sorte d'archaïsme linguistique au vers 77 : « patajo », qui est l'aphérèse du terme « espantajo », ce qui peut tout aussi bien connoter la maladresse du personnage, car de « patajo » à « patoso » ou à « patán » il n'y a qu'un pas. De plus, la consonne contenue dans cette rime est elle-même réitérée dans plusieurs autres mots du passage : « viejas », « ojeando ». Elle interfère

aussi avec des sonorités proches, comme dans le groupe « echo patajo ». Il y a donc un effet de rimes internes qui fait que ce chuintement dû au phonème prépalatal affecte tout le passage.

La faculté de la rime en /-ajo/ de connoter le monde paysan est attestée dans une autre pièce de l'auteur, qui figure aussi dans notre *corpus*. Dans la *Farsa del Herrero*, à l'intérieur d'une *redondilla* dont les rimes suivent le modèle « *abba* », nous remarquons que les deux rimes « *bb* » correspondent à une réplique du Berger qui s'adresse au Forgeron : « Ya he entendido el espantajo / vos sabéis hazer un gajo » (v. 58-59). Le chuintement caractéristique dû à la /-jota/, et l'évocation du monde paysan à cause de l'élément « ajo » provoquent un effet remarquable qui semble uniquement réservé, dans tout le théâtre de Diego Sánchez, aux rimes qui affectent les répliques du Berger sot<sup>516</sup>.

En deuxième lieu, les rimes en /-oñas/ du passage précédent de la *Farsa del Colmenero* tranchent avec le chuintement des rimes en /-ajo/, mais créent un effet tout aussi comique, bien que très bref. Il s'agit d'une rime très rare<sup>517</sup> dont l'aspect burlesque provient du fait que la rime se retrouve généralement dans d'autres termes burlesques de la langue comme « ñoña », « coña » ou encore « roña ». De plus, ces différentes sonorités amusantes et rustiques s'harmonisent avec le contenu comique de la réplique du Berger qui souligne sa grande simplicité à travers le récit qu'il fait de ses mésaventures.

Il est intéressant de constater que ce type de rimes comiques qui caractérisent la rusticité du locuteur, le Berger sot, apparaissent très sporadiquement dans l'*Aucto de la oveja perdida* (1557 et 1569) du très contre-

---

<sup>516</sup> Cette rime qui n'est pas très courante, et dont l'effet est souvent fugace, se trouve également dans d'autres pièces de la *Recopilación en metro* de Diego Sánchez, mais des pièces non eucharistiques. Nous relevons, par exemple, la présence de cette rime dans plusieurs répliques du Berger de la *Farsa Theologal* : « con que les vino el trabajo? / En fin, les fue un espantajo » (v. 390-391), « ¡Acoger, escaravajo! / Muchachos, el espantajo / tened vosotros aquí. / Algún negro, juri a mí, / o quiçás algún muchacho / mos hará reír un cacho, » (v. 794-799), « Abraçar, escaravajo! / Ora, por fin del gasajo, / si queréys, todos cantemos / y cantando mos yremos / por aquí, por este atajo » (v. 1460-1464) ; dans la *Farsa de la Natividad*, c'est davantage la rime sourde en /-axo/ qui est utilisée : « echá la cuenta, pataxo: / aquestos cabellos digo, / no penséys que los de abaxo » (v. 8-10), « quel diablo aquí me traxo; / pues, ¿que estavades haziendo / con las manos allabaxo? » (v. 23-25) ; etc.

<sup>517</sup> Cette rime burlesque est notamment utilisée très brièvement dans une réplique du Berger de la *Farsa de la Natividad* de Diego Sánchez de Badajoz : « saben mucho del ygreja, / de bobispo y de peroña / y no sabrán a una oveja / conocelle bien la roña » (v. 63-66).

réformiste Joan Timoneda. Quand Saint Pierre, un personnage simple qui, par certains aspects, rappelle la figure du *Pastor bobo*, rencontre Christophe, la figure du Christ, il lui propose de partager son repas :

PEDRO            Comieras si te placiere,  
de un pedazo de tasajo:  
darte he vino, si tuviere :  
cuando otra cosa no hubiere,  
habrá cebolla y un ajo. (v. 548-552)

Dans cette *quintilla*, la rime en /-ajo/ est inscrite à l'intérieur de deux mots qui désignent une nourriture charnelle : « tasajo » (tranche de lard) et « ajo » (de l'ail). Il y donc bien une insistance sur des éléments langagiers liés à deux des caractéristiques habituelles du personnage du Sot : sa glotonnerie et sa rusticité. Toutefois, dans ce passage, le trait de glotonnerie est déjà très atténué, car Pierre, la figure papale, propose de partager son repas avec Christophe. L'allusion au *Pastor bobo* est donc tout aussi fugace que les deux occurrences de la rime en /-ajo/, comme s'il s'agissait plutôt, pour l'auteur, de rendre hommage à une figure théâtrale, que de développer les traits comiques de ce personnage en question.

Mais dans la même pièce, et malgré le caractère burlesque des rimes rares en /-oña/, Timoneda les utilise pourtant dans son théâtre aseptisé vers la fin de l'*Aucto*, lorsque Christophe, qui se réjouit d'avoir retrouvé la brebis égarée et de l'avoir sortie de son borbier, s'exclame :

CRISTÓBAL        ¡Oh, mi oveja relavada,  
pues agora estais sin roña,  
vos seais muy bien hallada!  
Dad al huerco la ponzoña  
que os ha tenido burlada. (v. 969-973)

La rime en /-oña/ combinée avec deux termes de *sayagués* (« relavada » et « huerco ») confère à l'ensemble de la *quintilla* une rusticité particulière qui se justifie essentiellement parce que Christophe, dont les traits sont ceux d'un berger, nous rappelle qu'il est, dans la pièce, la figure du Bon Berger. Nous pensons que si Timoneda conserve ces rimes comiques dans sa pièce, alors

même que, son théâtre se caractérise généralement par une perte des éléments comiques par rapport aux pièces antérieures, c'est pour différentes raisons. Tout d'abord, cette pièce est le premier drame eucharistique de Timoneda (1557), qui sera, certes, rejoué plus tard devant l'Archevêque Juan de Ribera (1569). L'on sait aussi que Timoneda s'est très certainement inspiré d'un texte écrit par un autre auteur. S'agissant de sa première refonte, il est possible que l'auteur ait moins censuré le texte d'origine et conservé des éléments comiques du texte original, alors même que dans les refontes qui suivront, l'auteur prendra soin de supprimer tous les éléments comiques et même de l'annoncer. Par ailleurs, dans *l'Aucto de la oveja perdida* qui met en scène des bergers, afin de développer la métaphore christique de la *Brebis égarée*, l'auteur a sans doute volontairement conservé des éléments visuels (les costumes), mais aussi quelques éléments langagiers rustiques, qui rappellent que les personnages sont bien des bergers. Ainsi, les effets comiques engendrés par ce genre de rimes très fugaces sont très atténués, presque imperceptibles.

Dans les pièces eucharistiques postérieures à *l'Aucto de la oveja perdida* (1569), nous n'avons pas trouvé d'autres cas semblables de rimes comiques mettant en valeur la rusticité langagière du locuteur. Après cette pièce, Timoneda ne sera visiblement plus le seul auteur à censurer systématiquement les rimes comiques dans un théâtre devenant de plus en plus austère et contre-réformiste.

Mais les effets sonores provoqués par certaines rimes n'ont pas seulement la faculté de souligner la rusticité des personnages. Dans la *Representación* de Sebastián de Horozco (1547), le langage est, d'un point de vue formel, parfois un vecteur utilisé pour renforcer des situations théâtrales comiques et pour souligner plus efficacement d'autres traits divertissants du Sot. Aussi est-il intéressant de noter, par exemple, que les rimes, bien que plutôt pauvres dans l'ensemble de la pièce d'Horozco, permettent, en une occasion au moins, des jeux de sonorité évocateurs :

VIEJO          Antonillo,

	esperemos un ratillo si alguno nos cojerá.
ANTÓN	Estoy de hambre amarillo, Y aun he miedo que el galillo Se me avrá secado ya.
VIEJO	Anda, necio, mira acá. ¿Qué, çollipas? (v. 352-359)

En exprimant de façon hyperbolique sa sensation de faim et de soif (v. 355-357), Antón souligne son appartenance au type populaire du Sot glouton. Mais ce sont les rimes du passage qui permettent essentiellement, grâce à des effets sonores amusants (« Antonillo », « ratillo », « amarillo », « galillo »), de souligner ces traits comiques du Sot. Le terme « galillo » (la lchette) placé stratégiquement en position de rime met en valeur de façon très imagée le fond de la gorge d'Antón. L'adjectif de couleur « amarillo » évoque concrètement la peau des affamés, d'une pâleur jaunâtre, ce qui constitue un élément corporel qui n'est pas représenté mais évoqué par le discours des personnages. La peur ressentie par Antón renvoie également à la couardise caractéristique de ce personnage du Sot. Quant à la dernière réplique du vieillard : « ¿Qué, çollipas? » (v. 359) —où l'élément /-illo/ de la rime se retrouve inversé dans le mot « çollipas »—, elle constitue une didascalie interne qui montre que la sensation de faim et de soif d'abord exprimée verbalement par Antón « se gestualise » par le biais de sanglots. Les effets sonores produits par la rime en /-illo/ permettent donc d'insister plus efficacement sur différents traits du personnage de glouton populaire qui est mis en scène, et qui apparaît même, ici, comme un personnage d'affamé authentique.

Mais les jeux de sonorités ne produisent pas seulement des effets remarquables lorsqu'ils portent sur les rimes, ceux-ci peuvent apparaître à l'intérieur même des vers et des strophes grâce à des échos internes plus ou moins perceptibles, et se combiner alors avec des jeux sur les rimes pour potentialiser le comique et intensifier la théâtralité.

## b) Jeux de sonorité multiples

Pour montrer combien l'écriture dramatique peut parfois être l'occasion pour l'auteur de produire des effets sonores très subtils, nous ne citerons qu'un seul exemple tiré du répertoire de Diego Sánchez de Badajoz, qui illustre parfaitement notre propos.

Dans un passage de la *Farsa del Colmenero* (avant 1554), les effets comiques ne sont, en effet, pas seulement produits par les rimes, mais sont aussi déclenchés par de nombreux jeux de sonorité internes. Les effets multiples reposent dès lors sur un ensemble de procédés qui se combinent tous à l'intérieur d'un même passage :

PASTOR            Avejas yo llas alabo  
                         que hazen miel con la boca  
                         y anque dan ponzoña, es poca:  
                         no pican con más que el rabo;  
                         mas de muger mala en cabo  
                         no esperéis compañía fiel:  
                         más es su hiel que su miel.  
                         En esta materia acabo. (v. 17-24)

Ici, l'auteur recourt à la paronomase qui affecte essentiellement des mots placés en fin de vers, mais pas seulement (« boca/poca », « rabo/cabo », « fiel/hiel/miel », « alabo/acabo »). L'on peut signaler en sus de ces paronymes, la présence d'homonymes (qui sont homophones mais pas homographes) avec « más/mas/más », et une sorte d'anaphore croisée aux vers 20 à 23 : « no/mas/no/más ». Le fait de placer la plupart de ces figures rhétoriques aux extrémités des vers permet de les faire ressortir. L'auditeur perçoit ainsi une sorte d'écho, un jeu de sonorité qui est accentué par certaines allitérations comme dans les groupes de mots suivants : « con la boca / y **anque** » ou « pican con más **que** » ou encore « **mas** de **muger mala** ». À cela s'ajoutent des assonances croisées sur les rimes « **alabo / boca / poca / rabo / cabo / acabo** », et parfois des rimes internes comme dans le vers symétrique : « más es **su hiel** que **su miel** », ce qui crée un nouvel écho. Dans ces deux *redondillas*, l'extrême



richesse des jeux de sonorité qui se déclinent à un niveau lexical, syllabique et phonémique, engendre une multitude d'échos. Mais ces échos que perçoit globalement le public ne sont pas seulement comiques, ils permettent aussi d'établir une opposition entre les deux termes reliés par cet écho : la « mauvaise femme » et les « abeilles ». Dans les quatre premiers vers, le Berger-Apiculteur loue l'abeille qui produit le miel, alors que dans les quatre derniers vers, il critique la mauvaise femme en comparant son « venin » à celui de l'abeille. L'association entre le « venin » et « la compagne » est ainsi facilitée par une sorte d'effet-miroir accentué par les échos des sonorités. La deuxième *redondilla* est en quelque sorte un reflet de la première. Mais comme un reflet est toujours imparfait, comme la paronomase repose sur des mots pas totalement identiques, le miel se transforme en fiel, la « ponzofia » devient « compaña ». La femme devient un reflet imparfait de l'abeille, car elle n'en conserve que les caractéristiques néfastes. D'ailleurs le « alabo » du premier vers s'oppose au « acabo » laconique du dernier vers où le Berger-Apiculteur, un personnage on ne peut plus misogynne, prévient le public qu'il en termine avec sa critique momentanée de la femme. Nous pensons donc que les effets comiques des jeux de sonorité, qui reposent ici sur une multitude d'échos, permettent surtout de souligner de façon remarquable l'opposition entre les femmes nuisibles, la cible des attaques du Berger, et les abeilles utiles avec lesquelles le Berger-Apiculteur travaille. Ainsi, le jeu sur les sonorités multiples de cette réplique est directement au service du message que transmet le personnage aux spectateurs à travers sa réplique.

Comme nous l'avons annoncé plus haut, il y a nécessairement une part de subjectivité dans la recherche systématique des effets sonores éventuels produits par les rimes et les échos internes aux répliques de théâtre. Néanmoins, il nous semblait indispensable de montrer que le comique langagier n'est pas seulement dû à l'usage d'un lexique particulier formé de termes archaïsants et déformés, de jurons ou d'injures. La parole au théâtre étant l'une des bases de nos recherches, il était utile de montrer que les effets comiques peuvent aussi être présents à un niveau syllabique, et même phonémique.

Dans cette première partie sur l'étude du comique dans les drames eucharistiques, nous avons pu voir que le comique langagier est en étroite relation avec le comique de personnage ; les effets comiques sont généralement produits par la parole des personnages bas, dévalorisés, surtout lorsque ceux-ci sont placés en situation de conflit par rapport aux autres personnages. Mais le langage ne peut pas systématiquement être dissocié d'autres éléments qui contribuent au comique d'une pièce, ou d'un passage de cette dernière. Comme nous allons le montrer maintenant, le comique trouve son expression également à travers certaines situations propres à provoquer les rires des spectateurs. C'est ce que l'on appelle le comique de situation (ou comique de contenu), c'est-à-dire celui qui repose sur les méprises, verbales ou visuelles, sur la répétition, sur les rebondissements ainsi que sur les retournements de situation.

### **6.3.1.2 Comique de contenu et de situation**

Dans un théâtre dogmatique qui met en scène des personnages très contrastés, des personnages de Sots et des Lettrés, le comique de situation peut s'exprimer dans une pièce de différentes façons. C'est pourquoi, nous centrerons notre étude de ce comique autour de trois aspects : les situations comiques qui reposent sur la répétition d'une situation grotesque, voire la répétition de traits d'esprit qui se manifestent plusieurs fois au cours de la représentation suivant le procédé bien connu du « diable à ressort » ; ensuite nous verrons que le comique repose aussi très souvent sur des méprises verbales, ou *quiproquos*, qui peuvent résulter de l'absurdité de la situation, voire de la malice des personnages ; enfin, nous montrerons que le comique peut également reposer sur des méprises visuelles, plus ou moins complexes, lorsque l'un des personnages interprète mal, mais comiquement, ce qu'il voit.

#### Le comique basé sur la répétition : le procédé du « diable à ressort »

Dans un théâtre qui exploite au maximum le potentiel comique du personnage du Sot, le comique des répliques ne tient pas seulement au langage

employé par les personnages Sots, mais aussi au contenu même de ces répliques, qui peuvent alors traduire le degré d'absurdité de la situation que les Sots décrivent.

L'un des procédés parfois utilisé par les dramaturges pour optimiser l'effet comique d'une situation absurde est celui, bien connu, du « diable à ressort » qu'Henri Bergson explique en ces termes dans son célèbre article sur le rire :

Nous avons tous joué autrefois avec le diable qui sort de sa boîte. On l'aplatit, il se redresse. On le repousse plus bas, il rebondit plus haut. On l'écrase sous son couvercle, et souvent il fait tout sauter. Je ne sais si ce jouet est très ancien, mais le genre d'amusement qu'il renferme est certainement de tous les temps. C'est le conflit de deux obstinations, dont l'une, purement mécanique, finit pourtant d'ordinaire par céder à l'autre, qui s'en amuse. Le chat qui joue avec la souris, qui la laisse chaque fois partir comme un ressort pour l'arrêter net d'un coup de patte, se donne un amusement du même genre. [...] Imaginons maintenant un ressort plutôt moral, une idée qui s'exprime, qu'on réprime, et qui s'exprime encore, un flot de paroles qui s'élançe, qu'on arrête et qui repart toujours. Nous aurons de nouveau la vision d'une force qui s'obstine et d'un autre entêtement qui la combat<sup>518</sup>.

Pour illustrer l'utilisation de ce procédé, nous pouvons citer l'exemple de la *Farsa de la fuente de San Juan* (avant 1570) du CAV, où le comique réside d'abord dans la répétition de la situation absurde décrite par le personnage du Sot. Afin de mettre en lumière les mécanismes du procédé dit du « diable à ressort », dans cette pièce, nous citerons plusieurs passages qui viennent à la suite les uns des autres dans cette *Farsa*.

Dans cette pièce anonyme, nous allons voir que le comique réside dans l'absurdité de la situation exposée par le personnage du Sot, mais aussi dans la réitération de la même sottise, qui s'exprime encore après avoir été réprimée une première fois. Alverto, la figure du *Pastor bobo*, entre en scène pour annoncer à son père un grand malheur, mais ne parvient pas à raconter tout à fait ce qu'il s'est produit :

BOBO	Mira, padre, veni aca. Gran mal ay en la posada.
VIEJO	¿Qué paso?
BOBO	No paso nada.

---

<sup>518</sup> Henri Bergson, *Le rire: essai sur la signification du comique*, Paris, Édition Alcan, 1924, p. 35.

En fin ello se sabra,  
 no se puede encubrir nada.  
 VIEJO           ¿Ase muerto algun cordero?  
                   o ¿que es esa maravilla?  
 BOBO            No, padre. Mayor rrençilla.  
 VIEJO            Acaba, dilo grosero.  
 BOBO            Aca es cosa de Ursulilla.  
 VIEJO            ¿Que hizo?  
 BOBO            No hizo nada. (v. 186-196)

Le Sot Alverto tient un discours qui tourne rapidement à l'absurde, comme le révèlent les réponses aux questions de son père où il nie ce qu'il vient pourtant annoncer. Le comique réside d'abord dans l'incohérence des propos du personnage du Sot qui tourne autour du pot annonçant même que le malheur est plus grand que celui que présage le père. Cette situation comique où le personnage repousse indéfiniment la révélation d'un secret permet de créer une sorte de suspense, et de faire apparaître la situation encore plus absurde au moment de sa révélation. Les spectateurs, de plus en plus dans l'attente des révélations d'Alverto, ne seront d'ailleurs satisfaits que bien plus tard, lorsque le Sot finit par révéler ce qui s'est passé et qui s'avère une broutille : « por dos cargas de alvalalde / dio un buen puñado de trigo » (v. 219). Il aura fallu donc attendre plus de 30 vers pour apprendre que le grand malheur annoncé par Alverto n'est en fait qu'une erreur d'Úrsula qui a donné du blé en échange de céruse<sup>519</sup>. Le contenu comique résulte non seulement de l'absurdité des propos d'Alverto qui sont répétés, mais aussi de ce faux suspense dont le dénouement prévisible met en évidence la niaiserie du personnage. À ce moment-là, nous dirons que le diable semble rentré dans sa boîte ; or, il n'a pourtant pas fini d'en ressortir, car peu après, alors que la dispute entre Alverto et la servante Úrsula est engagée, le Sot annonce à nouveau une bêtise de la servante, mais dont le fond est encore plus niais que dans le cas précédent :

---

<sup>519</sup> Anciennement, on dégradait au vinaigre des lamelles de plomb de manière à obtenir du carbonate de plomb qui avait l'aspect d'une poudre blanche, la « fleur de plomb » ou céruse (« albayalde »). Dans la pièce anonyme, le père est présenté comme un laboureur ; peut-être cultivait-il alors du blé qu'il pouvait ensuite échanger au meunier contre de la farine. Úrsula, la servante, a visiblement été bernée en donnant du blé en échange de céruse, alors qu'elle s'attendait sans doute à recevoir de la farine.

BOBO           Pues quando os vais a dormir...  
                   Mira, toma una escudilla...  
                   No me lo hagais decir.

ÚRSULA       ¿Aveis mirado el vergante?  
                   Plega a Dios, si hera escudilla,  
                   nunca de aqui me levante.

BOBO           Escodilla o salserilla,  
                   todo sale a consonante. (v. 228-235)

Cette fois-ci, l'altercation entre les deux personnages porte sur une question de glotonnerie, car Alverto accuse la servante d'avoir chapardé un peu de ragoût (« badulaque », [v. 224]) durant la nuit, ce que nie formellement l'intéressée. Le procédé utilisé est le même que précédemment, le Sot ne parvient pas à révéler exactement ce qui s'est passé ; tout juste parvient-il à effleurer le problème qu'il souhaite raconter : « si, aquello del badulaque » (v. 224). La cause puérile de la dispute entre les deux personnages permet de provoquer un jeu de scène avec un personnage accusateur et l'autre qui se défend. Le comique est produit par la disproportion entre le tapage créé par les deux rivaux, qui monopolisent le dialogue, et l'absurdité manifeste de leur dispute, et donc de la situation. Mais ce qui est flagrant, ici, c'est que le personnage du Sot revient toujours à la charge comme le diable qui s'aplatit pour mieux rebondir. L'effet de réitération d'une même situation absurde, qui provoque une dilatation extrême du discours comique d'Alverto, permet au personnage du Sot plusieurs détentes, tel le « diable » qui n'en finit pas de ressortir de sa boîte.

Ce procédé du « diable à ressort » peut aussi être utilisé à des fins comiques par le dramaturge dans une situation où ce n'est pas nécessairement son caractère absurde qui prévaut.

Dans la *Representación de la Parábola de San Mateo* (1548) de Sebastián de Horozco, le potentiel comique réside chez le personnage du Sot, débiteur de niaiseries certes, mais aussi capable de traits d'esprit malicieux à plusieurs détentes successives. Les effets comiques des répliques d'Antón, le personnage du Sot, sont surtout produits par le désarçonnement qu'elles provoquent et par leur caractère répétitif, car si le Vieil homme n'a de cesse de réprimer son fils

(Antón), ce dernier n'a de cesse non plus de revenir à la charge, comme le « diable à ressort » qui ne manque pas de ressortir de sa boîte pour bondir encore plus loin. La mise en œuvre de ce procédé dans la pièce d'Horozco peut être illustrée à partir de trois passages successifs :

VIEJO	Di, vellaco, ¿no comiste al yantar hasta querer reventar?
ANTÓN	¿Qué comí, sino dos panes? (v. 386-389)

Le ton récriminateur du Vieil homme n'a aucun effet sur son fils qui élude aussitôt la question du déjeuner, en n'accordant pas d'importance aux deux pains qu'il vient de prendre. Les répliques, qui soulignent le trait de glotonnerie propre au personnage du Sot, font surtout apparaître l'impertinence d'Antón qui ne nie pas avoir mangé, mais minimise la quantité de nourriture avalée.

Dès lors, l'impertinence du Sot va se transformer en malice, un trait du personnage qui lui permet de répondre aux remarques d'un père dont les répliques traduisent l'état d'exaspération croissant :

VIEJO	¡Oh, qué triste fue aquel día que tu en mi casa naciste!
ANTÓN	¡Pardiós, no, son de alegría! Que mi madre me dezía que nací en el Corpus Criste. (v. 381-385)

En renversant la situation à son avantage, le personnage d'Antón se révèle soudainement moins sot qu'il n'y paraît. Ne s'y trompant pas, son père lui attribue aussitôt le qualificatif « *vellaco* » (v. 386). Mais Antón n'en finit pas d'enchaîner les répliques malicieuses. Ainsi, lorsque le Vieil homme lui promet la potence, la réponse malicieuse du fils s'avère tout aussi divertissante que la précédente :

VIEJO	¡La horca que te sostenga!
ANTÓN	No quiero, pardiós, que es luenga y estarién los pies en vago. (v. 397-399)

L'image de la potence permet de théâtraliser le corps grotesque du Sot en centrant l'attention sur les pieds du personnage qui ne touchent pas le sol, ce qui souligne cette fois-ci, très efficacement, le trait de paresse du Sot. Dans ce passage mettant en scène le Vieil homme et son fils, le contenu comique des répliques est donc rendu possible par les références permanentes aux caractéristiques du personnage du Sot, sa gloutonnerie, sa paresse ou sa couardise, combinés aux traits d'esprit malicieux, à détentes multiples, qui se succèdent inexorablement afin de créer un *crescendo* rappelant le procédé du « diable à ressort ». En choisissant de mettre en scène un Sot malicieux qui revient toujours à la charge, un personnage persifleur semblable aux futurs personnages du théâtre de Guignol, le dramaturge crée des situations burlesques qui s'enchaînent à la suite des répliques des personnages.

Mais, dans un théâtre dogmatique qui aborde parfois des questions de théologie ardues, l'une des facettes du personnage du Sot exploitée par les dramaturges est aussi sa qualité d'ignorant, qui peut se manifester par des interprétations erronées, des malentendus ou *quiproquos*. Dès lors, c'est l'effet de contraste entre les personnages savants et les personnages de Sots qui optimise les effets comiques dus aux méprises. Il s'agit là du deuxième procédé mis en œuvre par les auteurs pour favoriser le comique de situation.

#### Les *quiproquos* : réels malentendus ou malice ?

Il n'est pas rare dans les drames eucharistiques que le personnage du Sot montre sa niaiserie caractéristique en commettant des *quiproquos* qui reposent souvent sur une lecture au pied de la lettre des propos tenus par les personnages plus savants que lui. Mais ces *quiproquos* comiques peuvent avoir des buts très précis et variés.

C'est ce que démontre un exemple de *quiproquo*, très représentatif, dans la *Farsa llamada custodia del Hombre* (1547) de Bartolomé Palau. Dans cette pièce, le personnage savant est un Ange, qui assume une fonction docte identique à celle que peut assumer le Moine, le Curé ou le Théologien dans le théâtre de

Diego Sánchez. Ainsi, lorsque l'Ange dit au Berger qu'il n'est pas possible de l'emmener avec lui pour voir Dieu, il lui donne les trois raisons suivantes :

ÁNGEL                    Porque el que alla tiene de yr  
                                 conviene poco dormir  
                                 y ques este muy descargado.  
                                 Conviene estar alimpiado (v. 2141-2144).

Dans cette phrase, l'Ange fait allusion à une caractéristique du personnage du Berger bien connue du public, sa propension à dormir (sur scène), un trait qui renvoie déjà aux faibles lueurs de l'entendement et de la spiritualité du personnage. De plus, les termes « descargar »<sup>520</sup> et « alimpiar » renvoient au même argument, celui du péché, inhérent au personnage du Berger, ce pourquoi il est impossible que le Berger accompagne l'Ange dans sa demeure céleste. Mais, face aux explications de l'Ange, le Berger va aussitôt mal interpréter toutes ses paroles en faisant une lecture au pied de la lettre :

PASTOR                    Por mi fe,  
                                 todo esso yo lo hare  
                                 sin alguna dilacion:  
                                 yo me descargo el çurron  
                                 y tanto's me limpiare.  
                                 Pues dormir, no dormire,  
                                 juro a diez!  
                                 Mas de ciento y una vez  
                                 me voy por esas hombrias  
                                 sin dormir noches ni dias  
                                 con el ganado pardiez.  
                                 Ora, ya estoy limpio, pues. (v. 2145-2156)

Les trois termes employés par l'Ange sont interprétés concrètement par le Berger qui ne comprend pas le langage métaphorique de son interlocuteur. De cette manière, le dramaturge pointe du doigt trois traits de ce personnage : sa niaiserie, puisque le Berger propose de se décharger de sa gibecière (« yo me descargo el çurron »), plutôt que de se décharger du péché ; son aspect peu soigné, car le Berger propose de se laver (« y tanto's me limpiare ») sans

---

<sup>520</sup> Le verbe « descargar » renvoie clairement ici au fait de se libérer du fardeau du péché par le biais de la confession notamment.



comprendre que là aussi il est question du péché ; et sa paresse habituelle (« pues dormir no dormire »). Ce malentendu comique possède clairement une visée didactique dans la mesure où l'Ange va aussitôt corriger le Berger et donner l'interprétation spirituelle de ses paroles : « Ay! Amigo, / no pienses que lo que digo / es limpieza corporal, / sino qu'es espiritual, » (v. 2157-2160). En s'exprimant de façon savante, l'Ange active le trait de sottise du personnage du Berger, constitué sur trois points : les trois termes employés par lui-même. L'ensemble permet de souligner le ridicule du personnage et d'établir un dialogue plein de relief entre deux figures contrastées. Mais l'effet comique du *quiproquo* est mis clairement, dans ce passage, au service des explications didactiques du personnage savant de la pièce.

Cette vertu didactique du *quiproquo* est confirmée par un autre exemple, tiré, cette fois-ci, de la *Farsa de la fuente de San Juan* (avant 1570). Dans cette pièce, le personnage le plus savant est l'honorable Saint Jean qui explique le sens spirituel des sept jets d'eau de la fontaine sacramentelle représentant les sept sacrements. Comme les commentaires de Saint Jean deviennent trop théologiques, le personnage du Sot assume pleinement sa fonction comique qui repose toujours sur une mauvaise interprétation des propos du personnage savant :

SAN JUAN	Estos siete solamente para nuestro bien obro por siete llagas que hallo que enferman la humana gente, y ansi siete instituyo.
BOBO	Si enferman de calenturas, hartaldos desa agua fria. (v. 307-313)

La confusion du Sot porte sur les propos de Saint Jean qui explique le bénéfice des sept sacrements permettant de guérir les maux des humains. Prenant les paroles de Saint Jean au pied de la lettre, le Sot pense alors que la fontaine sacramentelle délivre une eau froide qui aurait la vertu de faire baisser la température. Le Sot a donc une vision d'un univers très simplifié, qui repose sur l'opposition chaud et froid, et n'a qu'une perception concrète de la réalité. En

mettant en exergue cette opposition entre le sens figuré et spirituel des propos des personnages savants et le sens au pied de la lettre des mêmes propos, les effets comiques ont ici une vertu didactique —comme l’effet produit par les propos de l’Ange dans la *Farsa* de Palau— car l’attention des spectateurs est ainsi attirée sur la formulation figurée. C’est une manière d’inviter les spectateurs à chercher le sens spirituel des discours sérieux de Saint Jean, car le public, ne pouvant pas se ranger aux côtés du Sot, est donc nécessairement poussé vers l’autre type d’interprétation.

Le *quiproquo* à valeur didactique semble être un procédé comique efficace utilisé par les dramaturges qui traitent souvent de questions ardues dans les drames eucharistiques. Le comique permettrait alors d’atténuer considérablement le caractère trop austère de certains développements théologiques dans ce théâtre. Pour cette raison, nous remarquons que même dans des pièces du dernier quart du xvi<sup>e</sup> siècle, les auteurs continuent d’utiliser ce genre de *quiproquo* comme le révèle le passage suivant de la *Comedia octava y auto sacramental del testamento de Christo* du *Códice* de 1590. Dans cette pièce, le personnage du Sot est assumé par un Vilain qui ne comprend pas que ses interlocuteurs, le Fils de la Grâce et celui de l’Écriture, font allusion au pain et au vin eucharistiques dans leurs propos :

SCRIPTURA	Manjar debe ser preñado hese que sustenta tanto.
GRAÇIA	Es la sangre y cuerpo sancto del mismo Dios consagrado.
VILLANO	¡O qué hermosos bocados! Par Dios, cómetelos tú. ¿Estamos en el Perú que comen hombres asados? Dame tú una huerte olla de carne, berzas, toçino, buen lechón, buen palomino, buen capón, perdiz y polla, gazpacho y migas que coma, berengena en axo, queso. No me conbides a heso que, par diez, hasco me toma.
SCRIPTURA	Calla, neçio, porfiado, questorbas a mi razón. (v. 177-194)

Comme le personnage est sot, l'auteur place dans la bouche de ce dernier cet intérêt pour le cannibalisme en fonction de son trait de gloutonnerie. L'effet comique est bien sûr produit par le *quiproquo* qui entraîne l'allusion du Berger aux pratiques cannibales du Nouveau Monde : « ¿Estamos en el Perú / que comen hombres asados ? » (v. 183-184). Mais le comique ne réside pas seulement dans la naïveté du personnage qui prend au pied de la lettre les paroles du Fils de la Grâce ; ici, la référence aux sacrifices humains des Incas du Pérou est réinterprétée de façon très exotique par le Vilain. Cette rare allusion à l'Amérique est d'autant plus drôle que le comble réside dans le fait que ce Vilain, très sot et très rustique, se scandalise qu'on le prenne pour un « sauvage ». Enfin, la longue énumération des aliments qui font rêver le spectateur autant que le personnage du Sot, montre combien l'auteur utilise avec talent les références à la verve populaire dans le pur style rabelaisien : surabondance « carnavalesque », rusticité des mets et, bien sûr, mise en relief de l'hédonisme caractéristique du Berger qui préfère s'adonner aux plaisirs de l'existence. Mais cette énumération, qui constitue aussi un intéressant témoignage de ce que l'on considérait comme une bonne table rustique à l'époque, repose sur l'emploi par le Berger d'une hyperbole qui contraste avec la sobriété des mets dont parle le Fils de la Grâce. C'est grâce au *quiproquo* du Vilain que l'auteur peut souligner avec talent le contraste entre les aliments spirituels et les abondants mets charnels. Ainsi, les spectateurs comprennent naturellement que la satiété dont parle le Fils de l'Écriture ne s'interprète pas en termes de nourriture charnelle, mais qu'elle est rendue possible par des mets spirituels sobres et par une vie ascétique aux antipodes des plaisirs décrits par le Vilain. Le *quiproquo* permet, d'une certaine manière, de se tourner vers la bonne interprétation, en soulignant l'incongruité de l'interprétation faite par le Vilain.

Lorsque le *quiproquo* n'a pas de vertu didactique spécifique, il peut arriver qu'il serve à montrer la malice du Sot. Le comique de situation repose dès lors sur un *quiproquo* qui engendre aussitôt un retournement de la situation, révélant ainsi la malice du Sot.

C'est ce qu'il se passe notamment dans la *Farsa de la fuente de San Juan* du CAV, au cours d'un échange entre le Sot et un Bachelier. Lorsque le Bachelier, déçu par la sottise du personnage qui lui fait face, le lui annonce, le Sot se méprend sur les paroles de son interlocuteur avant de retourner malicieusement la situation à son avantage :

BACHILLER	Por çierto yo te tenia por bivo y de mas saber.
BOBO	Bivo esto, a mi paresçer. ¿Vistes que bachilleria que a arrojado el bachiller? (v. 241-245)

Ici, le Sot prend l'adjectif « vivo » dans le sens de « vivant » alors que le Bachelier l'espérait plus « vif », donc plus malin. Pourtant, bien que le Sot se méprenne sur le sens de l'adjectif « vivo » utilisé par le Bachelier, il montre du même coup qu'il est plus vif qu'il n'y paraît en répondant d'abord du tac au tac aux propos du Bachelier, mais aussi en le malmenant verbalement. En effet, alors qu'il ne semble pas saisir le bon sens du terme précédent, il joue néanmoins sur le double sens du terme « bachiller » qui désigne tout à la fois une personne qui a reçu un titre universitaire et une personne qui s'exprime sans rime ni raison ; « bachilleria » désignant, par conséquent, des propos vides de sens. Ce revers asséné au Bachelier par le Sot montre que le personnage, quoique niais, se caractérise aussi par ses traits d'esprit. Le *quiproquo* comique permet une inversion des rôles, suivant la technique très connue de « l'arroseur arrosé ».

Mais la malice du Berger sot ne lui permet pas seulement de malmener verbalement ses adversaires. Les *quiproquos* permettent aussi de mettre en échec des adversaires plus redoutables qu'un simple Bachelier. On observe alors que les *quiproquos* s'enchaînent en cascade.

Dans la *Farsa llamada danza de la Muerte* (1551) de Juan de Pedraza, qui est une adaptation du thème profane des *danses macabres* au thème de l'Eucharistie, le Berger sot va mal interpréter systématiquement les propos de la Mort en fonction de plusieurs de ses traits : sa paresse (le Berger dort quand la Mort se présente), son caractère belliqueux (il est prêt à en découdre

physiquement avec ses adversaires), et sa jalousie (il croit que la Mort veut séduire sa femme). La série de malentendus comiques et successifs permet en conséquence de déclencher un processus de *degradatio* du personnage de la Mort, ce qui nous oblige aussi à citer le texte de façon linéaire, afin de mettre en évidence cette cascade de *quiproquos* qui se font suite. Ainsi, lorsque la Mort réveille le Berger, sa première réaction craintive, qui, elle, était dans la tonalité du Berger, ne dure pas :

PASTOR	¿Quién es el que llama, que tanto temor me ha puesto con voz tan triste, espantosa?
MUERTE	Hermano: la Muerte, que nunca reposa, haciendo al más grande igual al menor. Yo hago que el Papa, el Rey, el Señor, vengan a ser iguales a ti.
PASTOR	¡En algo entiendes! Echaos, y dormí debajo esa peña, y os será mejor. (v. 257-264)

Alors même que la nature du personnage de la Mort devrait susciter la crainte du Berger couard, le Berger invite la Mort à se reposer, tout juste impressionné par ses exploits : « ¡En algo entiendes! » (v. 263). La méprise est mise en évidence par une rupture logique dans les actions et les paroles du Berger (v. 263-264) : à l'absence d'effroi après avoir vu le personnage de la Mort, fait suite un commentaire comique qui souligne le malentendu. Ce premier malentendu permet déjà de montrer le personnage de la Mort comme moins redoutable.

Mais le processus de *degradatio* n'est, à ce moment-là, qu'à peine enclenché. C'est par le biais d'un second *quiproquo*, qui surgit immédiatement après le premier, que la Mort est à nouveau mise en échec par les paroles du Berger.

Cette fois-ci, le *quiproquo* porte sur le fond des paroles de la Mort. Lorsque la Mort prévient le Berger qu'il ne pourra pas lui échapper, car elle tient en échec tous les hommes, puisque tous finissent par mourir, le Berger ne comprend pas qu'il s'agit là d'un combat inhérent au personnage de la Mort ; il pense qu'il va devoir lutter physiquement avec elle, ce qui n'est guère de son goût car il ne souhaite pas finir rossé :

MUERTE      Sí, porque viva en el mundo no hay cosa,  
ni cosas que a mí no sean sojuzgadas.  
Por tanto, no pienses, Pastor, escapar  
de mi general y fuerte combate;  
mas ten por cierto que te he de dar mate  
y en esta forma y manera tornar.

PASTOR      ¡Pardiobre, que tengo con vos de luchar!  
Saco, no valgan, mirad, zancadillas;  
que quiero muy sanas tener las costillas,  
y gana no tengo, pardiós, de finar.

MUERTE      ¡Oh, cómo es grande, Pastor, tu inocencia,  
en querer conmigo ponerte a luchar! (v. 271-282)

Le Berger pense pouvoir échapper à la Mort (malentendu sur le fond) ; dès lors, le courage physique se transforme en gesticulation chez ce personnage, toujours prêt à en découdre avec un rival (« ¡que tengo con vos de luchar! » ; « no valgan [...] zancadillas »). L'effet comique produit par ce deuxième *quiproquo* est non seulement immédiat, mais il réduit à néant les efforts de la Mort qui tente vainement de provoquer la crainte du Berger. Ce personnage, pourtant redoutable, est presque annihilé par le Berger qui se méprend sur chacun des mots que prononce la Mort.

Le dernier malentendu comique va permettre d'achever le processus de *degradatio* de la Mort en mettant totalement en échec ce personnage sur le plan de la communication.

Lorsque la Mort laisse entendre au Berger qu'il n'a pas à s'inquiéter pour sa femme Constanza, car elle pourrait bien être emportée avant lui, ce dernier croit que la Mort veut séduire sa femme, ce qui réveille sa jalousie ; aussi met-il en garde la Mort en lui rappelant le cas d'un certain Juan Monseguero à qui la femme du Berger a « frotté les côtes » parce qu'il avait osé lui faire des avances, mais la méprise entraîne un double comique dans ce passage :

MUERTE      Escúchame acá, si quieres, majadero;  
que digo que tienes con estos venir  
en su igualdad, en cuanto al morir.

PASTOR      Y mi esposa después, ¿qué hará si yo muero?

MUERTE      ¿Aquesto te pena? Quizá irá primero  
conmigo tu esposa querida, Costanza.

PASTOR            No tengo de ella yo tal confianza,  
que deje por otro mi gala y apero.  
¿Sabes cuál paró a Juan Meseguero,  
porque llegó a hacerle cosquillas?  
¡Por san! Con la rueda le dio en las costillas  
y un huerte rasguño en aquel trasero.

MUERTE            ¡Oh, cómo huelgas hablar necedades  
echando por alto, Pastor mis razones! (v. 301-314)

Alors que le personnage du Sot devrait se réjouir que sa femme meure avant lui, il se méprend par jalousie sur les intentions de la Mort. Cette méprise entraîne le rappel d'une scène comique où ne manque même pas l'élément scatologique évoqué par une gestualité référentielle (« y un huerte rasguño en aquel trasero »). Sur le terrain de la communication, c'est le Berger qui semble l'emporter face à la Mort, car comme le souligne cette dernière, le Berger s'impose par ses paroles (« hablar necedades »), même si elles sont prononcées sans rime ni raison. Mais plus important encore, les *quiproquos* comiques entre le Berger et la Mort annoncent aussi l'échec final du sinistre personnage face à l'Eucharistie. Ce système d'échos structurels dans la pièce permet de souligner le double échec de la Mort, ce qui la rend moins redoutable et permet surtout de signifier la défaite des forces du mal.

En résumé, le *quiproquo* comique, qui est toujours le fait du Berger sot, est un excellent moyen pour le dramaturge d'attirer subtilement l'attention des spectateurs sur certains aspects de la pièce, particulièrement sur des questions de fond, soit parce que les *quiproquos* possèdent une vertu didactique, soit parce qu'ils permettent au personnage du Sot d'avoir de l'ascendant sur d'autres personnages, ainsi annihilés sur le terrain de la parole, soit, enfin, parce que les *quiproquos* comiques fonctionnent comme des pauses qui entrecoupent certains développements théologiques et dogmatiques trop austères.

Mais si la parole est un excellent vecteur qui permet la mise en place de ces *quiproquos*, le théâtre est aussi fait pour être vu. Le Berger sot qui est prompt à mal interpréter ce qu'il entend est tout aussi prompt à se méprendre sur ce qu'il voit, et les *quiproquos* deviennent alors de véritables méprises visuelles qui constituent un nouvel élément de théâtralisation dans le comique de situation.

## Méprises visuelles

Les méprises visuelles sont souvent de deux ordres. Il y a d'abord celles qui reposent sur un seul élément faisant partie du décor, des costumes ou de l'*atrezzo*, mais qui est aussitôt mal interprété par le Sot. Elles entraînent une situation de méprise momentanée, mais hautement comique. Ensuite, nous trouvons d'autres méprises visuelles qui reposent sur de nombreux éléments de théâtralité qui entraînent la confusion du personnage. Le pouvoir comique de ces dernières est plus intense car, en se fondant sur de nombreux éléments, comme nous allons le montrer, la méprise dure plus longtemps, au point que la situation devienne totalement burlesque. Dans les deux cas, pour que la méprise visuelle commise par le Sot soit comique, il faut que l'élément provoquant la confusion chez celui-ci soit, au contraire, pour le public, très éclairant, un élément, donc, qui n'est ambigu que pour le Sot.

Pour illustrer le cas du premier type de méprises visuelles, nous pouvons citer celle qui se produit dans la *Farsa llamada custodia del Hombre* (1547) de Bartolomé Palau, lorsque le *Pastor bobo* ne reconnaît pas la nature angélique du personnage qu'il a en face, un personnage qui est pourtant pourvu très clairement d'une paire d'ailes :

PASTOR	Mas, dezime, quien soys vos, tan hermoso y repicado? que, por san, m'eyes espantado. Luego en viendo's, jurio a dos, que teneys alas, pardios! Sant Anton! Soys quiças algun garçon? o soys grua o gruezno, Mas quiça soys aguilezno, hijo de aguila y halcon. Dios! qu'estoy en confusion y recelo. (v. 2110-2121)
--------	--

La méprise visuelle ne peut se produire qu'en raison du caractère optu du Berger sot. En effet, il s'étonne et montre qu'il est admiratif face à la beauté du personnage. Mais aussitôt il manifeste son trait de lâcheté en exprimant sa



peur : « que, por san, m'eyes espantado » (v. 2112) et de naïveté (« que teneys alas, pardios! » (v. 2113). Les ailes de l'Ange deviennent, pour le Berger, une caractéristique qui lui fait aussitôt penser à différents volatiles. L'incongruité des hypothèses émises par le Berger sur la nature réelle de l'Ange (« grua o gruezno », « aguilezno, / hijo de aguila y halcon ») est renforcée par la répétition, dans deux rimes, du suffixe /-ezno/, appliqué généralement aux petits des animaux et dont la valeur est souvent péjorative<sup>521</sup>. Le Berger se montre donc stupide en ne reconnaissant pas l'Ange qui lui fait face, alors même que cette nature angélique est évidente pour les spectateurs. Aussi la méprise du Berger transforme-t-elle celui-ci en un personnage ridicule qui accumule les traits comiques. Le dramaturge choisit du reste de souligner fortement la méprise du Berger en en faisant un personnage haut en couleur, très présent sur scène, car la plupart des traits énumérés ci-dessus s'accompagnent d'une émission vocale élevée et expressive (« ¡por san! », « ¡pardios! / ¡Sant Anton! », « ¡Dios! »). Ces traits modèlent directement le discours du personnage, qui est agité et chaotique, et permettent au Berger de faire une description non conventionnelle et caricaturale du personnage de l'Ange. À partir d'un élément du costume, un élément visuel d'identification du personnage, les ailes de l'Ange, le Berger dresse finalement un portrait drolatique de ce personnage « saint », ce qui crée une méprise visuelle comique remarquablement riche sur le plan de la théâtralité.

Le deuxième type de méprises visuelles, qui se fonde sur tout un ensemble d'éléments visuels, semble très rare dans les drames eucharistiques. Dans tout

---

<sup>521</sup> Dans l'Édition de 1924 de la Grammaire de la *Real Academia de la lengua*, le suffixe « ezno » est défini de la façon suivante : «-ezno. Diminutivo despectivo, especialmente en nombres de animales: *lobezno* y *viborezno*, de lobo y víbora; *rodezno*, de rueda, y *torrezno*, de torrar». Voir aussi : Francisco Ynduráin, « Sobre el sufijo "-ezno" », *Archivo de Filología Aragonesa*, t. IV (1952), p. 195-200. Dans son étude Francisco Ynduráin conclut, à propos de ce suffixe caractéristique, que « El paso de un sufijo típico de nombres de animales a otros de personas o personificaciones, moros, judíos, diablos, lleva, al parecer, una intención denigratoria y, quizá en algún caso, de temple cómico ». *Ibid.* p. 200.

Bartolomé Palau recourt lui-même à ce suffixe dans diverses de ses œuvres, notamment dans *La Historia de la Gloriosa Santa Orosia*, où dans une situation similaire à celle de la *Farsa*, le personnage rustique dit à l'Ange qui vient d'apparaître : « ¿Y sos bueno de comer? / Mas sos a mi parecer, / gruezno, / pato, ganso o aguilezno; / [...] / ¿Sos, quizabro, milochezno? / Pues vos no seréis culpezno ».

notre *corpus*, nous ne trouvons qu'un seul exemple de ce genre de *quiproquo* visuel à plusieurs détentes, dans la *Farsa del Herrero* (avant 1554) de Diego Sánchez de Badajoz. Dans cette pièce, c'est d'abord le décor qui déclenche les méprises multiples du *Pastor bobo*, au point de transformer tout le début de la *Farsa* en un épisode burlesque qui se prolonge sur de nombreux vers. Les mécanismes de cette méprise sont dévoilés par le discours du Sot tout au long d'un prologue servant notamment à capter l'attention des spectateurs :

PASTOR            ¿Si es quiçás este el ynfierno  
                          que a los pecadores papa?  
                          Bien será dexar lla capa  
                          y acogerme deste escuerço,  
                          que el buen huyr es esfuérço  
                          y el escapar todo tapa.  
                          ¡Triste de mí, sin sosiego  
                          perdido por malos azos!  
                          ¿Si me han de dar martillazos  
                          y lançarme en aquel huego? (v. 3-12)  
                          [...]  
                          ¡Hau, diabro del martillo!  
                          Conjúrote que me acrares  
                          si sois gentes ynfemales;  
                          di, di, si quieres dezillo. (v. 37-40)

C'est la vision d'une forge et de son foyer, avec un feu ardent, provoquant beaucoup de fumée, qui est le premier élément visuel amenant le personnage à se tromper sur la nature réelle du décor qui l'entoure. Pour le Berger qui vagabonde au milieu des festivités, la vision pittoresque de la forge est aussitôt assimilée à l'ancre de l'enfer. Cette première méprise est immédiatement accentuée par plusieurs éléments de l'*atrezzo*, qui font partie de la forge (le marteau, « martillazos », « diabro del martillo » [v. 10, v. 37], et les tenailles, « las tenazas » [v. 52]) et qui deviennent potentiellement des objets de torture pour infliger des souffrances au malheureux Berger qui se voit déjà précipité en enfer. Le dramaturge part donc de la réalité du métier de forgeron, avec l'utilisation des outils du Forgeron comme objets scéniques, et utilise aussi avec grand art le décor (celui d'une forge authentique a peut-être même été directement utilisé pour le besoin de la représentation qui avait de toute façon

lieu en extérieur). Mais l'aspect même du Forgeron intensifie la méprise initiale. Comme le Berger confond le lieu où il se trouve avec les portes de l'enfer, le Forgeron devient une figure diabolique : « ¡Hau, diabro del martillo! » (v. 37). Ce qui fait du Forgeron un Diable, c'est qu'il travaille avec le feu. Pareillement la forge noircie par la fumée est sombre comme l'enfer<sup>522</sup>. Le comique dans cette situation de *quiproquo* visuel est donc mis en place par toute une série de méprises qui s'enchaînent en cascade : l'espace dramatique occupé par une forge sombre, la fumée et le feu qui évoquent l'enfer, des outils semblables à des instruments de torture, le bruit même de ses outils qui rendent sans doute la scène plus sinistre, et l'aspect physique du Forgeron qui rappelle la figure du Diable. En faisant de ce *quiproquo* comique le « nœud » déclencheur de sa pièce, Diego Sánchez montre qu'il utilise avec talent le décor, peut-être réel d'une forge, pour développer au maximum la théâtralité de la *Farsa* en fonction des traits de caractérisation (niaiserie et couardise) du *Pastor bobo*.

En conclusion, le *quiproquo*, qu'il soit visuel ou verbal, est toujours utilisé dans les drames eucharistiques qui mettent en scène le personnage du Sot, le Berger de préférence, parce que c'est principalement en fonction des traits du personnage que le *quiproquo* est possible. Ce type de *quiproquo* est donc

---

<sup>522</sup> Mais, comme le révèlent les paroles du Berger dans la pièce (« tienes fación del diabro » [v. 51]), ce sont les traits mêmes du Forgeron qui font que le Berger confonde celui-ci avec le Diable. Plus loin dans la pièce, le Berger insiste à nouveau sur cet élément : « En fin, doyte a Satanás / pues que tienes su color » (v. 145-146). Peut-être le Berger se réfère-t-il ici à la couleur des vêtements du Forgeron, qui utilise généralement un grand tablier sombre en cuir, mais nous pensons aussi que le Forgeron pouvait avoir le visage noir, couvert de sueur, de poussières collées et de calamine, et dans l'iconographie populaire le Diable est souvent noir. Aujourd'hui encore il est possible de retrouver en Espagne les traces de cette iconographie populaire. Lors du carnaval de Bielsa (Aragon), en février ou début mars, le personnage central d'une grande farce carnavalesque, célébrée dans les rues, est le fameux *Tranga*, un monstre cornu, mi-homme mi-démon. Une monumentale paire de cornes de bouc orne son front et sa figure est barbouillée de suie, le buste et la tête sont quant à eux recouverts d'une peau de chèvre. Les yeux blancs exorbités sont noyés dans un faciès noir, en partie caché par les touffes de l'épaisse toison caprine. Ce carnaval ancestral, encore célébré aujourd'hui, perpétue donc l'image d'un Diable au visage noir.

Ajoutons qu'en anglais le mot forgeron se traduit par *blacksmith*, sans doute parce que le forgeron travaille avec des matériaux desquels il tire une substance sombre, la calamine de chauffe, d'où la couleur noire associée au nom du métier.

Rappelons également que dans le théâtre comique (comme dans les farces françaises), les acteurs avaient souvent le visage taché de farine ou taché d'encre. Il s'agissait d'une technique carnavalesque censée donner une apparence comique aux personnages. Dans la *Farsa del Molinero*, les rires du public au début de la pièce sont en partie déclenchés par le visage blanc du Meunier certainement couvert de farine.

étroitement lié à la figure même de ce personnage de théâtre qui se définit essentiellement par son manque de discernement. De plus, comme l'expliquait Henri Bergson dans son étude sur le rire et le comique, le *quiproquo* est à classer parmi les procédés qui reposent sur « l'interférence des séries »<sup>523</sup>, c'est-à-dire que :

Une situation est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d'événements absolument indépendantes, et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans deux sens tout différents<sup>524</sup>.

On l'observe dans nos divers exemples, le *quiproquo* verbal présente bien deux sens différents, mais essentiellement parce que le discours du Berger attire l'attention du spectateur sur l'interprétation au pied de la lettre. C'est la méprise du Berger qui déclenche le comique, car, dès lors, il est possible de percevoir les deux faces du message : la lecture simpliste qui se produit en fonction des traits de caractérisation du personnage du Sot, et l'interprétation réelle du message, parce que le discours du Sot révèle nécessairement, et malgré lui, l'autre interprétation possible, même si souvent cette deuxième lecture est la première faite par le spectateur.

Le *quiproquo* visuel, quant à lui, correspond toujours à une réalité travestie par le Berger en fonction de son trait de sottise. Cette réalité qui s'impose sur scène est toujours bien décryptée par les spectateurs qui perçoivent aussitôt la confusion faite par le Berger. Ce deuxième type de *quiproquo* provoque généralement des situations grotesques qui ridiculisent le Berger plus encore que les *quiproquos* portant sur la parole.

Le fait que les *quiproquos* visuels n'apparaissent plus dans des drames eucharistiques postérieurs à la publication de la *Recopilación* (1554), et qu'ils soient d'ailleurs beaucoup plus rares que les *quiproquos* verbaux, s'explique peut-être parce que ce genre d'épisodes comiques, bien que souvent riches sur le plan de la théâtralité, ne dépassent pas généralement le stade du comique, alors que les *quiproquos* verbaux peuvent avoir une finalité didactique

---

<sup>523</sup> Voir Henri Bergson, *op. cit.*, p. 45.

<sup>524</sup> *Ibid.*, p. 45

importante. En réduisant les éléments comiques des pièces eucharistiques, les auteurs ont peut-être fait le choix de supprimer de leurs pièces, en priorité, ce qui avait pour unique finalité de provoquer les rires de l'auditoire.

À côté du comique de situation, dont les procédés de mise en œuvre sont principalement la répétition, le retournement de situation, le *quiproquo* et la méprise visuelle, nous allons voir, maintenant, que le comique gestuel repose sur des procédés qui peuvent être identiques, et s'avérer tout aussi riches sur le plan de théâtralité. Par ailleurs, nous verrons que le comique qui s'exprime par la gestualité des personnages est généralement indissociable des deux autres formes de comique étudiées jusqu'à maintenant, le comique de langage et le comique de situation.

### **6.3.1.3 Comique gestuel**

Au théâtre, la gestuelle des personnages constitue un élément essentiel, parce que très visuel, qui peut s'exprimer principalement de deux façons : soit elle est directement liée au jeu des acteurs et peut déboucher alors sur des jeux de scène comiques, soit il s'agit d'une gestuelle non représentée sur scène, une gestuelle dite référentielle, qui se manifeste lorsque les personnages évoquent des actions comiques au fort pouvoir imageant. Il n'y a alors pas de jeu de scène effectif, mais les images créées, empreintes d'une gestualité parfois abondante, se révèlent tout aussi fortes que le jeu de scène lui-même.

Les jeux de scène et la gestuelle référentielle comique se multiplient généralement dans les passages qui mettent en scène des personnages conflictuels, plus particulièrement encore dans les scènes de disputes : le Berger face au Moine ; le Portugais, le Noir ou le Maure face au Berger ; le Portugais face à un personnage castillan, etc. Dans cette partie de notre étude, nous commencerons par dissocier clairement le comique gestuel, dit référentiel, de celui qui se manifeste réellement sur scène à travers des jeux de scène. Notre travail sera exposé en cinq étapes successives : en premier lieu, nous montrerons comment le comique gestuel référentiel peut se manifester dans les pièces de

notre *corpus* ; ensuite, nous étudierons plus particulièrement le comique gestuel effectif qui peut prendre la forme de menaces et de poursuites, mais qui ne débouche pas toujours sur des coups ; en troisième lieu, nous nous intéresserons à la gestualité à l'intérieur du noyau « *riña* », qui met en scène des personnages bagarreurs qui transforment la dispute en réel affrontement physique débouchant sur des coups ; mais nous verrons ensuite que les affrontement et la gestualité dans les « *riñas* » peuvent être à détente multiples ; enfin, nous terminerons notre étude du comique gestuel par l'analyse des passages qui utilisent la bourle comme élément de base.

### Le comique gestuel dit référentiel

L'un des motifs comiques, souvent utilisé dans le théâtre eucharistique, et qui suggère une gestualité référentielle amusante, est celui, bien connu, du Berger voulant fracasser la tête du Moine ou d'un autre rival. Diego Sánchez de Badajoz utilise ce motif de façon remarquable dans son théâtre, comme on l'observe dans le passage suivant de la *Farsa del Molinero* (avant 1554), où le Meunier s'exclame en apercevant le Moine :

MOLINERO        ¡Hi de puta, y qué llanchazo  
                     lle daría lla persona  
                     baxito de aca corona,  
                     si os llo topase en el llazo!;  
                     tortezuelo es de espinazo,  
                     ¡landre del año siete! (v. 89-94)

Dans cette exclamation agressive, il y a toute une scène de théâtre évoquée en paroles par le Berger. En effet, le Berger exprime à la troisième personne, ce qui correspond à un mode d'expression populaire, pédant et comique de parler de soi, son envie de fracasser le crâne du Moine à coups de grande pierre plate (« llanchazo »). Le personnage théâtralise sa gestualité en l'accompagnant d'un commentaire où il s'auto-commente comme personnage théâtral (« lla persona » rappelant que le terme en latin désigne le personnage). Alors que le Berger s'apprêtait à interroger le Moine qu'il reconnaît à la vue de sa tonsure (la

« corona »), il choisit d'en faire la cible de sa moquerie à travers une exclamation où il exprime un souhait burlesque. De plus, le Moine, un personnage savant (face au Berger) est réduit à une silhouette caricaturale plutôt qu'à une tête pensante, puisque ce sont des éléments physiques (sa tonsure = « baxito de aca corona » et sa bosse dans le dos = « tortezuelo es de espinazo ») qui déclenchent les moqueries du Berger. C'est précisément un élément de la tête de cet intellectuel féru de latin qui met hors de lui l'ignorant Berger. De même, c'est aussi son contraire physique que le Berger agresse : le Berger est souple et agile tandis que le Moine voûté, ou même bossu, possède un élément physique qui laisse présumer la fausseté. Ce sont donc des éléments du physique du Moine qui déclenchent l'agressivité traditionnelle du Berger

Le motif littéraire du Berger voulant fracasser le crâne d'un personnage rival est récurrent dans le théâtre de Diego Sánchez, puisque dans la *Farsa del rey David* (avant 1554), le Berger fanfaron, qui se cache derrière le personnage biblique courageux, exprime la même volonté dans un passage de la pièce. Cette fois-ci, l'attaque du Berger vise non plus le personnage du Moine, mais la figure biblique du géant Goliath :

PASTOR            ¡O, que bravo diabrazo!  
                      ¡Rayo en tan astrosa peça!  
                      ¡Quien lo tuviera en un lazo  
                      para asestalle un lanchazo  
                      en somo daca cabeça! (v. 196-200)

Ici, le Berger ne s'adresse pas directement au géant Goliath qui est pourtant présent sur scène, il s'agit plutôt d'une sorte d'aparté destiné au public où le Berger fait part de sa volonté de donner un coup de pierre sur la tête de Goliath. L'effet comique dans ce passage est produit par la forfanterie du Berger qui ne s'adresse pas directement au géant, et qui confirme ainsi plusieurs actes de couardise dans la pièce. De plus, le public qui connaît très certainement l'histoire de David et Goliath, fait aussitôt la différence entre ce Berger et David, le premier étant, en quelque sorte, une réplique « à l'envers » du second. Les fanfaronnades et la couardise caractérisent le Berger sot, tandis que les actes de

bravoure sont des caractéristiques associées au berger David ; de même, la volonté du Berger de donner un coup de pierre sur la tête du géant deviendra une réalité lorsque David se servira de sa fronde pour terrasser le Philistin.

Évoquer les coups éventuels que pourrait asséner le Berger sot est un moyen de convoquer dans le discours du personnage le motif de la « *riña* », sans forcément développer celle-ci sur scène. C'est ce que fait particulièrement l'auteur anonyme de l'*Acto del Sanctísimo Sacramento* représenté à Andújar en 1575. Dans cette pièce tardive, l'auteur ne fait que convoquer dans le discours de la Simplicité le motif de la « *riña* », le fleuron du comique dans la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle. Face à ses adversaires, le personnage de Simplicité révèle sa rusticité en rappelant qu'il n'est pas expert dans l'art du maniement des armes, et préfère se battre à mains nues :

SIMPLICIDAD     porque yo no sé rreñir  
                         con espada ni lançón,  
                         sino a puro moxicón  
                         y a pedradas, qu'es plazer  
                         y es más breve la quistión. (v. 251-255)

Ici, l'évocation des coups (« moxicones ») et même des coups de pierre (« a pedradas ») permettent d'imaginer une gestualité comique précise et répétitive, puisque le personnage montre qu'il adore taper sur les autres (« qu'es plazer »), à la manière d'un personnage du théâtre de Guignol. Les coups de pierre constituent même une réminiscence de l'obsession du Berger de Diego Sánchez de Badajoz (« lanchazo en la cabeza »). Enfin, c'est avec humour que la réplique de Simplicité s'achève : « y es más breve la quistión ».

Si le motif de la « *riña* », conservé brièvement dans cette pièce, permet d'évoquer une gestualité comique, qui n'est que référentielle, on remarque que la dispute comique ne se poursuit pas immédiatement sur un plan scénique, mais qu'elle se transmue, plus tard, en duel à l'épée entre la Simplicité et Lucifer, ce qui apparaît déjà comme plus noble et donc moins vulgaire que les scènes de « *riña* » où les personnages échangent des coups.



Cette gestualité référentielle comique peut également être présente dans des parties du discours du Sot qui constituent des commentaires sur une scène à laquelle le Sot ne participe pas directement. C'est le cas particulier de la *Farsa de Ysaac* (avant 1554) de Diego Sánchez, dans laquelle l'auteur se sert de la fonction de commentateur extradiégétique du Berger pour placer dans son discours des commentaires comiques basés sur une gestualité référentielle précise, notamment après que Rebecca a exposé à son fils Jacob la supercherie par laquelle elle compte tromper Isaac :

PASTOR            ¡Mas que leva de aguijar!  
                      Para hurtar no hay pereza:  
                      mill no pueden trabajar  
                      y para aver de hurtar  
                      sacan fuerças de fraqueza.  
                      Si alcalde hura de veras  
                      yo no sufriera coxquillas:  
                      a vellacos galloferos  
                      con soveos muy crudeos  
                      les curare las costillas. (v. 116-125)<sup>525</sup>.

Dans cet exemple tiré de la *Farsa de Ysaac*, le Berger *sabio* (il a, dans la pièce, essentiellement le rôle d'un commentateur extradiégétique), fait des commentaires qui le mettent en scène en tant que personnage donnant des coups de façon fantasmatique. Mais le contexte est bien différent des deux exemples cités précédemment : ici, le Berger se représente de façon visuelle en officier de justice, revêtu de l'autorité et dans la position de celui qui châtie un délit, le vol. L'intérêt est en effet de faire percevoir au spectateur le « vol » de la bénédiction comme un vol crapuleux contemporain, pour déclencher chez le spectateur une attitude hostile envers les deux « méchants » de l'histoire, Rebecca et Jacob. Par ailleurs, en se projetant dans le temps de la scène biblique avec l'attirail judiciaire et répressif de son siècle, le Berger fait communiquer ces deux univers et donne une présence à la scène biblique. Les effets comiques

---

<sup>525</sup> Selon Pérez Priego, il y a dans la deuxième partie du commentaire du Berger une : « referencia a la cuestión muy debatida en la época de la provisión y auxilio de los pobres, y ante la que nuestro autor parece abogar por las severas medidas que contra el ejercicio de la mendicidad dictó el Consejo Real en 1540 y pusieron en práctica algunas ciudades ». Voir Diego Sánchez de Badajoz, *Farsas*, éd. de M. Á. Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1985, p. 176.

proviennent dès lors de plusieurs éléments. Tout d'abord, imaginer le Berger en alcalde sévère est un renversement comique, par rapport à son personnage habituel. De plus, les termes employés sont hyperboliques et très expressifs : « con sobeos muy crudeos / les curare las costillas ». Il s'agit en quelque sorte d'un comique simple de « mise en scène des coups ». Enfin, bien que le Berger ne dise pas directement qu'il rêve de rosser les deux personnages bibliques, vu que ses commentaires, malgré leur apparence généralisatrice, sont faits à leur sujet, cela suscite dans l'imaginaire du spectateur, le fantasme amusant, car irrespectueux et iconoclaste, de « taper » sur des personnages bibliques. Comme dans la *Farsa del rey David*, le soudain courage du personnage du Berger ne traduit réellement que son trait bien connu de vantardise. Ici, le Berger n'est pas caché derrière David, mais étant donné sa fonction de commentateur extradiégétique, il n'est pas directement dans la fable et s'avère ainsi totalement hors d'atteinte, ce qui permet à l'auteur d'activer chez le Berger sot sa caractéristique de personnage bagarreur, toujours prêt à taper sur les autres.

La gestualité référentielle comique est donc un bon moyen d'insérer dans le discours des personnages des éléments qui viennent renforcer la théâtralité de la pièce. Ces éléments qui ont une fonction comique constituent une sorte de prolongement du module « *riña* » à l'intérieur des pièces, car à chaque fois, il s'agit de passages qui font référence à un affrontement physique, mais qui n'est finalement qu'évoqué en paroles.

Lorsque le comique gestuel cesse d'être purement référentiel, il ne se transforme pas forcément en réel affrontement physique, mais peut se manifester, dans la pièce, par des menaces et des intimidations qui, elles, sont empreintes d'une gestualité très réelle.

#### Le comique gestuel qui ne s'exprime pas par des coups

La première façon qu'ont les dramaturges de créer des passages comiques empreints d'une forte gestualité consiste à mettre en place des jeux de scène basés sur la menace, la fuite et le jeu de cache-cache qui peut en découler.

Dans la *Farsa del Colmenero* (avant 1554) de Diego Sánchez de Badajoz, c'est le Moine qui provoque par son irruption soudaine une situation où la gestuelle est le ressort principal du comique. La première didascalie insérée entre l'*incipit* et le début de la pièce ne se contente pas, par sa formulation, d'indiquer l'action mais souligne un jeu de scène : « *Sale el Fraile como enojado, y el Pastor, como lo vee, haze por huir y apartase dél* »<sup>526</sup>. Le Berger effarouché fait mine de se cacher pour échapper à la colère du Moine qu'il vient de dénigrer, lequel court après le Berger pour se venger. Ce début de l'action qui permet d'inscrire la pièce dans le mouvement rappelle les jeux scéniques que l'on retrouvera beaucoup plus tard dans le théâtre de Guignol, où le personnage central s'avèrera tout aussi persifleur que notre Berger-Apiculteur. La gestualité et le mouvement des personnages sont également sous-entendus dans les répliques de ces derniers :

FRAILE	¿Quién terná ya sufrimiento de oír lengua tan praguienta?
PASTOR	¡Dios!, que entráis de sobrevienta sin hazer acatamiento. (v. 185-188)

Peut-être le ton réprobateur des propos du Moine est-il renforcé par des gestes menaçants qui provoquent la fuite du Berger. Quant à l'exclamation du Berger, elle permet surtout de souligner l'effroi provoqué par l'entrée en scène soudaine du Moine. Ce début de la pièce *ex abrupto* (« que entráis de sobrevienta ») déclenche un jeu de scène caractéristique où le Berger peureux tente d'échapper à son rival (« *haze por huir* ») et de se mettre dans une position où il est hors d'atteinte (« *apártase dél* »).

Mais le comique gestuel peut aussi être actionné lorsqu'au moins l'un des personnages rivaux tente d'éviter l'autre, pour ne pas entrer en conflit avec celui-ci. Dans l'intermède comique du *Sacramento de la Eucaristía, tercera comedia y auto sacramental* du *Códice* dit de 1590, l'auteur met en scène un Portugais dont la gestualité est le ressort principal du comique dès son entrée en

---

<sup>526</sup> C'est nous qui soulignons.

scène, ce qui se manifeste à travers les répliques de deux Farceurs qui le voient s'approcher :

TRUÁN 1<sup>o</sup> (Bueno viene el portugués. *(Aparte)*  
Adereza tu guitarra  
y hecharémosle al trabés.  
TRUÁN 2<sup>o</sup> ¿Has visto como desgarra  
en el conpás de los pies?) (v. 421-425)

Le Portugais entre en scène non seulement en chantant mais aussi en pratiquant un jeu de jambes caractéristique qui peut indiquer qu'il bat la mesure avec ses pieds, ou plus certainement qu'il adopte une position d'escrimeur<sup>527</sup>. Ce jeu de jambes très visuel attire l'attention des deux Farceurs et évoque la gestuelle fanfaronne du Portugais. D'emblée le Portugais se méfie des deux personnages, comme le révèle la formulation très explicite de la didascalie suivante : « *Prosigue su canción el portugués, cantando como que no a bisto a ninguno y dize:* »<sup>528</sup>. Le jeu de scène comique qui consiste à ignorer la présence des deux Farceurs et à tenter de les éviter se poursuit d'ailleurs l'espace de quelques vers encore, jusqu'à ce que l'un des deux Farceurs lui adresse finalement la parole : « ¿Ansi, señor portugués... ? (v. 438), ce à quoi répond aussitôt le Portugais : « Dejayme. Non me faleis, / castejaonnes, » (v. 439-440). Le comportement dialogique est intéressant car le Portugais répond au farceur par une fin de non recevoir, ce qui confirme sa gestuelle caricaturale par laquelle il tente d'éviter les deux castillans. Ce rejet sur un plan physique est également doublé sur un plan verbal (« non me faleis, / castejaonnes »), ce qui traduit l'agressivité du personnage qui se drape ridiculement dans son orgueil nationaliste. Mais en tentant d'éviter comiquement les deux personnages rivaux,

---

<sup>527</sup> Le terme « *conpás* » peut faire référence tout aussi bien à la mesure musicale, puisque le Portugais entre en chantant, qu'au jeu de jambes des escrimeurs qui se placent sur la défensive et peuvent s'écarter plus facilement de leurs adversaires au cours d'un duel. Nous ne sommes pas sûr, par contre, du sens à donner au verbe « *desgarrar* » (v. 424). Comme le verbe est lié aux mouvements particuliers exécutés par le Portugais, le Farceur fait peut-être allusion à sa façon de fanfaronner, puisque le substantif « *desgarro* » peut désigner, en castillan (*D. A.*), la vantadise, ce qui est d'ailleurs un trait de ce personnage dans la suite de la pièce.

<sup>528</sup> C'est nous qui soulignons.

le Portugais devient finalement une cible de choix pour les Farceurs qui s'approprient à lui jouer un mauvais tour.

S'il n'y a pas de course-poursuite entre les personnages de cette pièce, la stratégie d'évitement du Portugais mise en place par le dramaturge constitue une autre façon de créer un jeu de scène dont la finalité est la même que dans la pièce de Diego Sánchez citée précédemment. Le personnage le plus timoré, le Portugais, cherche à se protéger des mauvais coups que pourraient lui asséner les personnages rivaux.

Le recours à « l'inversion des rôles » est une autre technique permettant de créer un passage où la gestualité devient le ressort essentiel du comique. Dans la *Farsa del Colmenero*, après avoir été menacé par le Moine au début de la pièce, c'est au tour du Berger de devenir plus menaçant. Il se produit alors une intéressante inversion des rôles, car comme l'expliquait Henri Bergson : « vous obtiendrez une scène comique en faisant que la situation se retourne et que les rôles soient intervertis »<sup>529</sup>. Mais, l'inversion des rôles n'est que le premier élément qui potentialise le comique, car c'est sur le plan de la gestualité que ce comique est le plus efficace :

FRAILE	Bestia salvaje, traidor, lenguaza de escorpión.
PASTOR	¿no tenéis más sufrición? Dejaldo, venga la mona, yo lle haré más corona que cuantos barberos son.
LABRADOR	Tené, señor.
FRAILE	Vete allá.
LABRADOR	Sosiegue, no se alborece.
FRAILE	Villano, daca esa hoce.
LABRADOR	¿La hoce queréis? Tomá.
PASTOR	Ansí, hermano, ha, ha, ha, por la punta se la as dado; necio, pues que eres casado, huí dél y pásate acá. (v. 227-240)

Les mécanismes du comique gestuel reposent en partie sur l'*atrezzo* : le couteau à désoperculer du Berger-Apiculteur et la faucille du Laboureur. En

---

<sup>529</sup> Henri Bergson, *op. cit.*, p. 44.

brandissant son couteau, le Berger-Apiculteur fait le fanfaron et se moque du physique et de la tonsure du Moine. En voulant le « désoperculer », il chosifie même le Moine. Par ailleurs, la tonsure est le signe d'humilité et de renonciation à la vie d'homme, la vie du siècle ; dès lors, en se présentant en barbier improvisé, le Berger menace, ni plus ni moins, de « castrer » le Moine. L'effet comique est réussi pour plusieurs raisons : il y a d'abord inversion de la poursuite initiale —cette fois-ci, c'est le Berger qui menace et non plus le Moine qui court après le Berger—, et le couteau à désoperculer s'avère également très grand et est comparé par le Berger à un rasoir. C'est, donc, grâce à son couteau que le Berger-Apiculteur apparaît sûr de lui et aussi railleur vis-à-vis du religieux. Le sentiment de supériorité que lui procure le couteau permet au Berger de s'attaquer sans retenue au Moine en agitant sous les yeux de ce dernier l'objet menaçant. S'ensuit un deuxième jeu scénique lorsque le Laboureur propose malicieusement sa faucille au Moine. Si dans un premier temps le Moine prend peur à la vue de la faucille, il demande ensuite au rustre de la lui passer. Or le Laboureur lui présente l'outil par la pointe, ce qui déclenche les rires du Berger. En effet, présenter l'outil par la pointe est très impoli, car celui qui prend l'objet ne peut qu'être très maladroit et, surtout, court le risque de se blesser. Du coup, le Moine a peur de se blesser et se ridiculise. Comme l'indique la didascalie qui suit ce passage, le Laboureur et le Berger s'unissent contre le Moine et sont tous deux très menaçants : « *Hízose el Labrador a la parte del Pastor y están puestos en primera contra el Fraile, uno con la hoce y otro con la castradera* ». Le comique repose dans les deux cas sur un jeu de scène très visible, les personnages utilisant, par ailleurs, deux objets de la vie quotidienne (un couteau et une faucille) qui sont donc très familiers des spectateurs. Enfin, dans la dernière réplique apparaît un autre élément de comique qui repose sur la gestualité. Le Moine est considéré comme très dangereux pour tout homme marié qui risque de se voir cocufié par lui. En rappelant qu'il faut se tenir loin (« *huí dél y pásate acá* »), le Berger exprime sur scène son caractère timoré.

Dans ces différents exemples, le comique gestuel est rendu possible parce que les dramaturges mettent en scène des personnages plutôt contrastés qui ne

parviennent pas à s'affronter physiquement, mais qui cherchent, par la menace, par l'intimidation, ou par les poursuites et jeux de cache-cache qui s'ensuivent, à s'imposer d'un point de vue dialogique afin d'avoir de l'ascendant sur le rival. Tout se transforme alors en gesticulation chez ces personnages qui se gardent bien d'asséner des coups.

Mais lorsque les personnages qui se font face se trouvent dans un rapport hostile identique, parce qu'ils sont placés sur le même plan, la gestualité comique peut alors s'exprimer, dans le noyau « *riña* » surtout, par d'authentiques coups qui sont portés à l'adversaire.

#### Les coups assénés dans le module « *riña* »

C'est dans les scènes de « *riña* » que le comique gestuel s'intensifie généralement, car même si les éléments oraux de type comique (insultes, menaces, railleries, etc.) sont directement associés à ce genre de passages, c'est visuellement que l'affrontement entre les personnages devient le plus fécond sur le plan de la théâtralité, les jeux de scène possibles devenant alors nombreux.

Les *riñas* mettent normalement en scène des personnages peu savants qui ont des traits de caractérisation très similaires. Dans la *Farsa del Santísimo Sacramento* (avant 1554) de Diego Sánchez, même si le Berger Pablo est plus instruit que son compère Juan, il s'agit de l'avvers de la même médaille. En présence du Moine, Pablo joue essentiellement le rôle d'un personnage médiateur, mais en son absence, il se caractérise par la même rustauderie que le Berger Juan. Par conséquent, dès qu'un point de désaccord survient entre eux, tous deux se lancent dans une dispute où les coups ne sont pas retenus :

JUAN	Hi de puta, labradaz, ¿higas dais? Sedme testigo.
PABLO	No son higas sino higos, ¡ajo!
JUAN	Aón, puto rapaz, esperá de un montaraz, bovo, lleno de malicia. ¡Ay, ay, ay! ¡Aquí, justicia! (v. 105-111)

Dans cette scène, la gestuelle comique est typiquement celle des scènes de « *riña* » : l'un des personnages donne les coups (Pablo), tandis que l'autre reçoit la correction (Juan) en tentant de se protéger. Pablo qui est à peine plus malin que Juan conserve l'ascendant lors de la dispute, puisqu'il se charge de donner les coups, alors que Juan doit faire appel à une autorité extérieure pour calmer son compagnon.

Mais les coups donnés peuvent aussi être rendus, ce qui décuple alors le comique gestuel. Dans la *Farsa de Moysén* (avant 1554) de Diego Sánchez, l'affrontement verbal qui s'engage entre le Berger et le Noir se transforme rapidement en une scène comique :

PASTOR	¡Callá, negro majadero!
NEGRO	¡Caya bos ra, y re puta!
PASTOR	¡Pues tomá de aquesta fruta!
NEGRO	¡Ay, ay, ay, puto besero! ¡Apera, pator gaýno!, Ara ber quen pore más. ¡Y re puta, goro etás!
PASTOR	¡Suéltame, negro mohíno!
NEGRO	¡Sura San, que bas camino! Aquí bos daré repingo.
PASTOR	¡Suéltame, negro mandigo! (v. 245-255)

Ici, les répliques des personnages sont riches en didascalies internes qui suggèrent très bien le jeu de scène comique mis en place. Le Berger commence par donner un coup (« Pues tomá de aquesta fruta ») avant d'être lui-même malmené par le Noir (PASTOR : « Suéltame, negro mohíno » / NEGRO : « Aquí bos daré repingo »). Mais le Berger prompt à en découdre physiquement n'en est pas moins couard, comme le révèle le Noir par sa réplique : « ¡Apera, pator gaýno » (v. 249), ce qui suggère que le jeu de scène repose non seulement sur des coups, mais aussi sur une poursuite du Noir. Finalement, l'affrontement physique entre les deux rivaux correspond au passage de la pièce où la gestualité comique est la plus intense. Comme on l'observe, toutefois, cet échange de coups ne peut se



produire qu'entre deux personnages placés sur le même plan du point de vue de leur origine sociale, le Noir et le Berger étant tous deux des personnages bas.

Dans les scènes de « *riña* » qui dégénèrent en réel affrontement physique, le Berger sot est systématiquement présent. Mais il peut aussi être face à un personnage beaucoup plus dévalorisé que lui, la gestualité comique acquérant, dès lors, une signification plus symbolique. C'est notamment le cas dans la *Farsa llamada custodia del Hombre* (1547) de Bartolomé Palau, dans un passage où le Berger, qui veut récupérer la brebis égarée, s'en prend physiquement au Diable :

PASTOR	Dexa, don puto, dexa, antes qu'os quiebre los huesos.
SATANAS	Estos, señor, no son vuestos.
PASTOR	Aunque os pese, si sera. La greña lo pagara; juro al cielo que hemos de venir al suelo pues que ansina lo quereys.
SATANAS	O cuytado! No me deys, que yo soy tuyo sin recelo. (v. 3624-3632) [...]
SATANAS	Dexa me, que yo me yre.
PASTOR	Jurio a san qu'os matare, don vellaco mulaton! Pensays, infernal dragon yrregular, qu'os aviays d'escapar [...] (v. 3636-3641)

Le Berger possède clairement, dans ce passage, l'ascendant sur le Diable qui est mis à terre. La référence à la chevelure hirsute du Diable (« la greña lo pagara » [v. 3628]), permet de placer sur un même plan ces deux rivaux, ce qui légitime, d'une certaine manière, l'affrontement physique auquel ils se livrent. De plus, cette référence à la chevelure suggère toute une gestualité, puisque le Berger attrape certainement son adversaire par les cheveux pour le faire choir. Toute la gestualité comique des personnages est directement indiquée par les répliques, comme le confirme ce passage qui fait suite au précédent :

PASTOR	No's aveys de menear, don cabron; so, por vida de Sanson,
--------	---

he hazeros mil pedaços.  
Ni meneeys pies ni braços,  
no's tome la maldicion. (v. 3645-3650)

Il n'est pas difficile de se représenter la scène, le Diable étant à terre et gesticulant et le Berger le tenant fermement pour éviter qu'il ne s'échappe. En faisant du Berger le vainqueur de cette « *riña* », alors que, habituellement, il est plutôt un personnage malmené, l'auteur permet de représenter à travers la « *riña* » comique l'échec du Diable, qui est bien sûr confirmé à la fin de la *Farsa*. La « *riña* » comique permet ainsi une lecture plus symbolique, tel un écho structurel qui donne à la pièce une grande cohérence. Par ailleurs, la chute du Diable et son échec final sont exprimés concrètement par la « *riña* », le Diable étant terrassé par le Berger, mais aussi par les paroles de ce dernier : l'expression « ynferral dragon » (v. 3639), renvoie clairement à l'expulsion céleste du Diable<sup>530</sup>, et le juron « por vida de Sanson », rappelle au spectateur que Samson est le Naziréen<sup>531</sup> qui, par sa force, a vaincu les Philistins, preuve que l'étude de la gestualité comique n'est pas toujours totalement dissociable d'autres formes de comique (comme ici, où le comique de langage s'exprime à travers l'insulte et le juron et s'entremêle parfaitement au comique gestuel).

Si le noyau « *riña* » permet le développement, dans les drames eucharistiques, de scènes où le comique est surtout véhiculé par une gestualité de type belliqueuse, très répétitive, mais aussi très attendue des spectateurs, il arrive quelquefois que le dramaturge mette en œuvre des « *riñas* » plus complexes, des « *riñas* » successives, que nous pourrions qualifier de « *riñas* » à détente multiples, où la gestualité comique est bien sûr décuplée.

---

<sup>530</sup> Dans le livre biblique de Révélation 12, 7-9, il est notamment relaté en ces termes comment Satan fut expulsé des cieux : « Alors, il y eut une bataille dans le ciel : Michel et ses anges combattirent le Dragon. Et le Dragon riposta, avec ses anges, mais ils eurent le dessous et furent chassés du ciel. On le jeta donc, l'énorme Dragon, l'antique Serpent, le Diable ou Satan, comme on l'appelle, le séducteur du monde entier, on le jeta sur la terre et ses anges furent jetés avec lui ».

<sup>531</sup> Le récit biblique de Samson est contenu dans le livre des Juges 13, 1 à 16, 31. On y apprend notamment comment Samson s'y prit à plusieurs reprises pour terrasser les Philistins, une nation païenne en opposition avec le peuple d'Israël.

### Les « riñas » à double détente

La « riña » peut, en effet, se mettre en place à partir du procédé rappelé plus haut du « diable à ressort », qui avait été décrit par Bergson. Ce qu'il faut remarquer alors, sur un plan gestuel, c'est qu'aux différentes détente du « diable » correspond, à chaque fois, un nouveau jeu de scène.

Dans la *Farsa del sacramento de la fuente de San Juan* (avant 1570), les mécanismes de la dispute entre le personnage du Sot Alverto et Úrsula, la servante, suivent exactement ce procédé. Alverto, qui craint la colère d'Úrsula se réfugie derrière son père pour se protéger des coups :

BOBO	¡Veilla aqui! ¿Nos digo yo? ¡Seis hombres no la terná!
ÚRSULA	¿Qu'es del? ¿Donde se Escondido El vellaco argan?
VIEJO	¡Nescia, veis qu'estoy aqui!
ÚRSULA	Yo's... ¡Por vida de mi madre!
VIEJO	Acaba, quita d'ay. (v. 207-213)

Finalement, les coups manquent leur cible, et le vieux Laboureur n'est pas épargné par ceux-ci comme l'indique son commentaire réprobateur à l'intention d'Úrsula : « ¡Nescia, veis que estoy aqui! » (V. 211). Le jeu de cache-cache qui s'ensuit entre les deux personnages met en évidence la poltronnerie caractéristique d'Alverto. Le jeu de scène comique ne semble prendre fin qu'avec l'intervention du Bachelier qui sert de modérateur momentané : « Calla tu, si quies, amigo. / Y vos, Ursula, dejale » (v. 216-217). Pourtant, aussitôt le danger écarté, le personnage du Sot provoque une nouvelle dispute, ce qui débouche sur un nouveau jeu de scène qui prend fin grâce à l'intervention du vieux Laboureur et au départ d'Úrsula :

VIEJO	¡Alto, sus, entarte alla!
ÚRSULA	Vos, vernies don ynsensato.
BOBO	No me cojereis alla.
ÚRSULA	Vos me pagareis el patto.
BOBO	¡Mal año, estarme yo aca! (v. 236-240)

Il y a donc une *riña* à double détente, ou si l'on veut deux *riñas* successives, comme si le diable que l'on avait remis dans sa boîte n'était entré que pour mieux en ressortir. L'effet de répétition décuple les jeux de scène : la tentative de coups, la fuite du sot, le coup qui manque sa cible mais atteint un autre personnage, et le jeu de cache-cache entre les personnages. Cette répétition optimise ainsi le comique de la *riña*. Mais même si la dispute prend fin, le « diable » n'a pourtant pas fini de bondir de sa boîte, car le sot se tourne vers le Bachelier pour, non pas se disputer avec lui, mais tenter de provoquer une dispute entre ce dernier et un autre personnage de la pièce : « Hechalde artos argumentos, / hinchilde bien esos senos » (v. 302-303). En demandant au Bachelier de bomber le torse face à Saint Jean, Alverto suggère une gestuelle comique, comme si les deux personnages savants étaient prêts à s'affronter dans une joute physique à la manière de deux coqs de village. Le motif de la « *riña* » est donc à nouveau suggéré pour la troisième fois consécutive, même si cette fois-ci le Berger déplace le problème vers d'autres personnages, vu qu'il n'a plus face à lui un adversaire de son rang, comme la servante Úrsula.

C'est exactement le même procédé qu'utilise Diego Sánchez dans sa *Farsa de la Yglesia* (avant 1554) au cours d'une dispute où interviennent trois personnages. Dans cette pièce, le Berger s'en prend d'abord à la Synagogue qu'il rabroue avec virulence avant de tenter vainement de la pousser, comme pour la faire sortir de scène, ce qu'indique la didascalie : « *Aquí entra un Moro / de ynproviso, estando el Pastor dan / do empellones a la Sinagoga* ». Le comique réside ici dans le jeu scénique, et donc très visuel, des personnages : alors que le Berger s'évertue à faire sortir de scène la Synagogue, c'est au tour du Maure d'entrer sur scène, peut-être par un autre côté, réduisant du même coup à néant les efforts du Berger qui semble un peu débordé par la situation. Le procédé du « diable à ressort » se met d'abord en place au détriment du Berger, puisque le personnage qui entre semble venir prêter main forte à la Synagogue et apparaît pour le Berger comme un rival avec lequel il entame une nouvelle dispute :

MORO            ¡Ale! ¿Qué haxer crixtiano,

	qué rriñex, que coxa quexa?
SINAGOGA	Ayúdame, moro hermano.
MORO	¡Ta, pax, pax! ¡Xolta la mano!
PASTOR	¡Vieja cuero!
MORO	Dexa, dexa.
PASTOR	Ansí, ansí, vieja cabrona, no podéis tentar las habras.
MORO	No desonrrex la persona Estar moxger veja bona.
PASTOR	Andá vos a comer cabras. (v. 141-150)

Le Berger est momentanément le « voleur volé », car le Maure vient l'empêcher de s'en prendre physiquement à la Synagogue et se lance à son tour dans une dispute avec le Berger. En effet, les didascalies implicites suggèrent toutes que le Maure s'interpose physiquement (« ¡Xolta la mano! » ; « dexa, dexa »). Finalement les deux nouveaux adversaires se lancent dans une dispute culinaire où chacun expose à l'autre les aliments que sa religion autorise. À la première dispute avec la Synagogue fait donc suite une deuxième dispute avec le Maure, ce qui crée un *crescendo*. Mais au niveau des jeux de scène, il se produit aussi une double détente. Alors que le Maure décide finalement de se faire baptiser, la Synagogue, oubliée de tous, intervient à nouveau pour dissuader le Maure. En jetant de l'eau sur la Synagogue pour faire mine de la baptiser, le Berger fait fuir cette dernière comme si elle était effarouchée par l'eau du baptême :

PASTOR	¡Veisla, veisla, bautizada! [...] No curéis, ya estáys mojada, duna puta, vieja cuero.
SINAGOGA	¡No quiero, juro al Talmud, no quiero! Sedme testigos. (v. 204-207)

Le comique du jeu scénique dans ce passage est renforcé par l'image suscitée dans l'esprit des spectateurs : la Synagogue effarouchée par l'eau du baptême rappelle le démon effarouché par l'eau bénite ou par le crucifix. Tout ce passage de la pièce est donc construit sur une double « *riña* », et un double jeu de scène en même temps, où le deuxième élément correspond à une deuxième détente qui renforce les effets comiques créés par le premier élément (la *riña* 1

[Berger/Synagogue] entraîne le jeu de scène 1 [tentative échouée de faire sortir la Synagogue], qui provoque la *riña* 2 [Berger/Moro], laquelle déclenche, à son tour, le jeu de scène 2 [la Synagogue effarouchée]). Il y a donc amplification de la *riña* d'une part, et amplification du jeu de scène d'autre part ; mais les quatre éléments étant concaténés, ils s'enchaînent en cascade et correspondent, dirons-nous, à une quadruple détente du « diable à ressort », ce qui amplifie considérablement le comique gestuel de cette scène.

Les scènes de « *riñas* » multiples développent, donc, une théâtralité importante parce qu'elles permettent un enchaînement des jeux de scène où la gestualité des personnages s'avère abondante ; mais, il y a, dans les scènes de « *riña* », une autre manière encore d'exploiter la gestualité comique des personnages, particulièrement lorsque plusieurs d'entre eux s'entendent pour jouer un mauvais tour à un troisième personnage.

#### La bourle comique

L'un des leviers du comique activé parfois dans les passages *entremesiles* des pièces est celui de la bourle, ou mauvais tour, faite à un personnage par le biais de deux autres personnages de connivence entre eux. Mais pour que le mécanisme de la bourle soit efficace, il faut généralement jouer avec la complicité du public, en mettant en place un mauvais tour que les spectateurs connaissent et dont l'effet comique est attendu.

Un exemple de bourle est celui contenu dans la *Farsa del Herrero* (avant 1554) de Diego Sánchez de Badajoz. Dans cette pièce, ce sont le Berger et le Forgeron qui s'allient, à la fin de la pièce, pour jouer un tour à un Pèlerin. Le Berger propose sa gourde de vin au Pèlerin, mais demande au Forgeron d'y mettre de l'eau à la place, ce qui entraîne une première gestualité comique pour le public, qui devient complice du mauvais tour projeté par le Berger. Comme l'indique clairement le dramaturge dans une didascalie, le but est bien sûr de se moquer du Pèlerin : « *Aquí le hincan el barril de a / gua, adrede, por lo burlar* ». Le mauvais tour déclenche alors un jeu de scène immédiat :

HERRERO           Tomá  
ROMERO                <P> ¡O, triste, mezquino!  
                          ¡Hee !  
PASTOR                Gomita la comida.  
ROMERO                Burláme con alma y vida,  
                          no, en mal hora, con el vino.  
                          Dexadme yr por mi camino:  
                          esto merece el rapaz  
                          que a ruynes mete en paz. (v. 185-191)

Se rendant compte de la bourle, le Pèlerin recrache aussitôt sur scène toute l'eau. La bourle et le jeu de scène comique qui s'ensuit reposent donc sur une connivence double : pour que le mauvais tour joué au Pèlerin fasse son effet, il faut que les personnages à l'initiative de cette plaisanterie soient sur la même longueur d'onde, et que le public se retrouve, malgré lui, complice de la tromperie. Mais dans ce genre de scène comique, la gestuelle est totalement prévisible, car le dramaturge met en place un « gag » connu des spectateurs qui est proche du comique troupier, mais dont l'effet comique est immanquable.

L'on pourrait penser que ce genre de jeu de scène serait totalement proscrit du théâtre eucharistique de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Or, l'auteur anonyme du *Sacramento de la Eucaristía, tercera comedia y auto sacramental* (Códice de 1590) développe toute une partie *entremesil* intercalée au milieu de la représentation, où il insère justement une bourle semblable à celle que l'on trouve dans la *Farsa del Herrero*. Dans cet intermède comique, la victime de la bourle est, cette fois-ci, un Portugais qui devient une cible de choix pour deux Farceurs. Se servant de la qualité de musicien du Portugais, les deux Farceurs vont lui proposer de jouer de la flûte :

TRUÁN 1°           —¿Sabe tocar flauta?  
PORTUGUÉS       —Sí, sé tanger todos os ystrumentos de heo mundo.  
TRUÁN 1°         —Pues, tome, beamos como toca.  
PORTUGUÉS       —Pos day ca. Tenpray bosas que heu tangeré (*Aquí tañe una flauta llena de arina, con la cual se ensuçia la cara y barba, y rríense los truanes y biéndolos reír, dize el portugués :*)  
                          ¿De qué bus rreydes, castejaos suzos?

Comme dans l'exemple cité précédemment, la gestualité caractéristique des personnages annonce, pour le public, la bourle qui se prépare. Là encore, la bourle bien connue qui s'ensuit est totalement prévisible, et doit être rapprochée des pratiques carnavalesques qui sont une source de comique pour les spectateurs<sup>532</sup>. La question posée par le Portugais, victime des deux Farceurs, nous révèle que, pour fonctionner, ce mauvais tour joué au détriment du Portugais, doit reposer sur une complicité entre les personnages farceurs et le public. En effet, face aux rires des deux Farceurs sur scène, la question du Portugais (« ¿De qué bus rreydes, castejaos suzos? ») semble aussi s'adresser au public hilare.

En résumé, le comique gestuel est, dans les drames de notre *corpus*, la forme de comique dont les effets sont les plus remarquables sur un plan scénique, parce qu'ils reposent tous sur des éléments visuels très riches sur le plan de la théâtralité (poursuites, cache-cache, coups assénés, coups qui manquent leur cible, chute des personnages, menaces et intimidations physiques, etc.), qui ont l'avantage de conférer un dynamisme très prononcé à ces scènes pleines de mouvement.

Bien qu'il soit très difficile d'établir une typologie du comique totalement satisfaisante, nous comprenons désormais comment la théâtralité peut s'exprimer à travers les trois grandes formes de comique que nous venons de décrire. Cependant, pour que cette étude s'avère complète, il importe que nous montrions désormais quels sont les différents points d'incidences du comique dans les drames eucharistiques, mais aussi quelles sont les limitations de ce comique, car toutes les pièces ne développent pas les éléments comiques avec la même intensité.

### **6.3.2 Le comique : ses points d'incidences dans la pièce**

Schématiquement, nous observons que dans les drames de notre *corpus*, le comique peut se manifester —lorsqu'il se manifeste— dans trois endroits

---

<sup>532</sup> Ce jeu de scène rappelle la situation initiale de la *Farsa del Molinero* de Diego Sánchez de Badajoz, avec l'entrée en scène comique du Berger-Meunier qui provoque l'hilarité du public à cause de son visage enfariné.



différents de la pièce. Il peut d’abord être plus ou moins intense dans le prologue, et s’avère alors directement lié au discours du seul *Pastor bobo*. Ensuite, le comique peut se manifester dans des passages *entremesiles* — contenant généralement un noyau « *riña* »— intercalés au milieu, en position « aperturale », ou en position finale de la pièce. Enfin, le comique peut ne pas être limité à une partie précise de la pièce, mais apparaître de façon plus ou moins diffuse au cours de celle-ci. Nous allons donc passer en revue ces différentes possibilités, afin de voir quels sont les points d’incidences du comique privilégiés dans les drames eucharistiques.

### Le comique dans l’incipit des drames eucharistiques

Dans toutes les pièces de notre *corpus*, les seules où le comique est présent dès l’incipit, lorsque celui-ci existe, sont celles de Diego Sánchez de Badajoz ainsi que la *Farsa llamada danza de la Muerte* de Juan de Pedraza. Concrètement, sur les trente-deux drames eucharistiques étudiés, seuls les dix suivants comportent un prologue de type comique :

- |    |  |   |                             |              |
|----|--|---|-----------------------------|--------------|
| 1  | <i>La Farsa del Molinero</i>   | } | de Diego Sánchez de Badajoz |              |
| 2  | <i>La Farsa del Herrero</i>  |   |                             |              |
| 3  | <i>La Farsa del Colmenero</i>  |   |                             |              |
| 4  | <i>La Farsa de Abraham</i>   |   |                             |              |
| 5  | <i>La Farsa de Moysén</i>  |   |                             |              |
| 6  | <i>La Farsa de Ysaac</i>   |   |                             | (avant 1554) |
| 7  | <i>La Farsa del rey David</i>  |   |                             |              |
| 8  | <i>La Farsa de la Yglesia</i>  |   |                             |              |
| 9  | <i>La Farsa del Santísimo Sacramento</i>                               |   |                             |              |
| 10 | <i>La Farsa llamada danza de la Muerte</i> , de Juan de Pedraza (1551) |   |                             |              |

Quant à l’*Yntroito de Herradores* de Diego Sánchez de Badajoz, un prologue isolé qui figure aussi dans notre *corpus*, nous remarquons qu’à la différence des

autres prologues des drames eucharistiques du même auteur, celui-ci ne comporte aucun élément particulièrement comique. L'on peut déjà déduire de ce relevé rapide deux éléments majeurs : après 1551, les prologues comiques associés aux drames eucharistiques deviennent très rares<sup>533</sup>, et avant cette date, nous remarquons qu'ils appartiennent essentiellement aux pièces du curé de Talavera.

De fait, s'inscrivant dans la tradition de Torres Naharro, les prologues de Diego Sánchez sont parfois nommés *Introitos* et remplissent généralement une fonction similaire : salutation au public et *captatio benevolentiae*, exposition de l'argument (mais pas nécessairement), et présentation éventuelle des personnages de la pièce. Mais si les prologues des pièces de Diego Sánchez de Badajoz contiennent des éléments comiques, c'est essentiellement parce qu'ils mettent en scène la figure du *Pastor bobo* qui apparaît aussi généralement dans le reste de la pièce, comme c'est également le cas dans la pièce de Juan de Pedraza.

Le comique de départ, qui permet de capter aussitôt l'attention des spectateurs est exploité de différentes manières par le dramaturge de Talavera et par Pedraza. Comme nous allons le montrer, il est possible de cataloguer les éléments comiques contenus dans les prologues en fonction de plusieurs techniques mises en œuvre par les auteurs. En premier lieu, le comique peut résider dans les attaques lancées par le Berger-présentateur à différentes catégories de spectateurs, le dramaturge se servant alors de l'agressivité habituelle du *Pastor bobo*. Activant le trait de niaiserie du personnage, l'auteur peut également mettre en scène un Berger qui s'étonne facilement face au spectacle qui se déroule devant lui, ce même trait pouvant alors se mêler à d'autres, comme la paresse. En troisième lieu, l'auteur peut se servir également du caractère oublieux du Berger pour lancer de façon comique le prologue de ses pièces. Enfin, il n'est pas rare que l'aspect même du Berger soit un élément

---

<sup>533</sup> Remarquons que des pièces comiques comme la *Farsa llamada custodia del Hombre* (1547), la *Representación de la parábola de San Mateo* (1548) ou la *Farsa de la fuente de San Juan* du CAV (vers 1570), comportent toutes des prologues qui ne sont jamais comiques. Même dans le *Códice de Autos Viejos* (1550-1575), les drames eucharistiques qui possèdent un prologue ne possèdent que rarement des éléments de ce type.

divertissant exploité par le dramaturge dès le début de la pièce. Bien sûr, Diego Sánchez et Juan de Pedraza n'utilisent pas nécessairement une seule de ces techniques, ils peuvent les multiplier au sein d'un même prologue, ce qui déterminera, au final, la densité du comique de chacun des prologues.

### a) L'agressivité comique du Berger dans les prologues

Le Berger-présentateur des pièces de Diego Sánchez se caractérise souvent par son caractère agressif, et dirige alors ses attaques contre différentes catégories du public.

Dans la *Farsa del Santísimo Sacramento* (avant 1554), le premier personnage à intervenir est le Berger Juan qui, après les salutations conventionnelles à la foule et la mention du jour de la fête, s'adresse aux autorités religieuses également présentes parmi le public :

JUAN                    Siempre tenga con que ría  
                              nuestra huerte quajareja,  
                              y la gente del ygreja  
                              que rebiente de alegría.  
                              Llos abades, rebentados,  
                              quantos oy ay en el mundo,  
                              y los frayles lo segundo,  
                              ¡quedásemos bien librados! (v. 5-12)  
                              [...]  
                              Luego me acojo al ygreja  
                              —para mí sedme testigos—  
                              para comer llos bodigos:  
                              entendéme la conseja. (v. 17-20)

En s'attaquant aux religieux, le Berger Juan recherche d'emblée la sympathie de l'auditoire. Cette agressivité, caractéristique du *Pastor bobo*, lui permet essentiellement de se rendre complice du public, comme le souligne l'utilisation de la première personne du pluriel dans le vers : « ¡quedásemos bien librados! » (v. 12). Cet anticléricalisme latent chez le Berger constitue l'un de ses traits le plus récurrent, car on se souvient notamment de son obsession pour fracasser la

tête du Moine<sup>534</sup>. De plus, en présentant les religieux comme des gloutons, le Berger montre comiquement son impertinence en raillant cela même qui est une caractéristique attachée à son personnage.

Mais si le Berger attaque volontiers les religieux, il arrive aussi qu'il s'en prenne aux femmes, dans le registre de la misogynie populaire.

C'est particulièrement le cas dans le long *incipit* de la *Farsa del Colmenero*, où cette fois-ci l'auteur s'assure de l'adhésion du public masculin en s'attaquant, en deux temps, aussi bien aux femmes mûres qu'aux femmes jeunes :

PASTOR            A rayo doy las avejas,  
                         sus colas, mas no sus picos,  
                         que encravan a los hocicos  
                         y lastiman llas pellejas;  
                         más dañan las putas viejas,  
                         que pican por dambos cabos,  
                         por llos picos y llos rabos,  
                         corazón, ojos y orejas.(v. 17-24)

L'effet comique se produit à partir du moment où le Berger-Apiculteur introduit un terme malsonnant (« putas viejas » [v. 21]), qui indique aussi le début d'une comparaison entre les abeilles au dard malfaisant et les vieilles femmes, des mauvaises langues, de surcroît, qui aiment à piquer par leurs conversations malicieuses, mais qui s'avèrent souvent beaucoup plus pernicieuses que les abeilles. Le talent de ce passage réside surtout dans le fait que Diego Sánchez réussit à traduire de façon concrète et visuelle la médisance. Ainsi, le Berger-Apiculteur, qui ne manque pas non plus de reconnaître le caractère agressif de ses abeilles, tient pour plus malfaisantes encore les femmes, dont il se moque à l'envi dans l'ensemble de l'*incipit*. Ce trait caractéristique du Berger lui permet de s'en prendre à la gent féminine en général, elle-même responsable des mésaventures que nous raconte le malheureux Berger-Apiculteur dans ce prologue. En s'en prenant d'emblée aux femmes, le Berger-Apiculteur prépare le terrain car, s'il se moque d'abord des

---

<sup>534</sup> Dans cette pièce elle-même, l'auteur montre que l'anticlérisme de son Berger n'est pas synonyme d'anticléralisme pour lui-même ; Diego Sánchez affirmant plutôt, par la bouche de son personnage, sa seule réprobation des vices du clergé : « ¡Ox allá, juri a Carmona!, / que en abades y no abades / ay vertudes y ay ruyndades / segun hure lla persona » (v. 293-296).

femmes les plus âgées, il égratigne aussi les femmes les plus jeunes dans la suite de son discours :

PASTOR            Sobre blanco, a maravilla,  
                         llugo vos dirá el pintor  
                         que asienta cualquier color,  
                         quier dobrada, quier cenzilla;  
                         mas la que es prieta o pardilla,  
                         azul, amarilla o verde,  
                         el barniz luego se pierde  
                         o se corre o se manzilla.  
                         Veréis muchas javelgadas  
                         de gesto para reír,  
                         como quien quiere freír  
                         bogas mal enharinadas;  
                         otras, pailas de lechadas  
                         que le corre por ahueras  
                         blanco o prieto a regaderas;  
                         otras, alcuzas untadas. (v. 153-168)<sup>535</sup>

Les attaques du Berger-Apiculteur contre les fards des femmes constituent un moment comique par excellence à l'intérieur de *l'incipit*. Dans ce passage, le comique réside surtout dans le recours à des comparaisons peu flatteuses qui visent à ridiculiser tant les jeunes femmes, responsables de ses malheurs, que les plus âgées. Sur le plan de la théâtralité, le dramaturge réussit à rendre de façon très visuelle les attaques moqueuses du Berger, en comparant successivement les femmes « peinturlurées » à des bogues mal farinés (le bogue étant un petit poisson aux gros yeux très apprécié pour sa chair), à des récipients tachés de lait de chaux ou encore à des burettes à huile pour évoquer sans doute les coulures des fards. Outre le caractère comique des attaques du Berger, il apparaît

---

<sup>535</sup> Selon José María Díez Borque, *op. cit.*, p. 240 : « El ataque a los afeites de la mujer es una prueba de misoginismo (*sic*) y constituye una constante de la que el Arcipreste de Talavera nos ha dejado las páginas más enconadas ». En laissant supposer que Diego Sánchez était misogyne, il nous semble que le critique espagnol exagère. Peut-être est-il vrai que tout le monde était misogyne à l'époque, mais il ne s'agit là que des paroles du Berger, qui est lui, certes, misogyne. Le locuteur n'est pas Diego Sánchez de Badajoz, mais le Berger sot. Sinon, pourquoi ne pas considérer aussi que, lorsque le Moine prend la parole pour défendre les femmes auxquelles s'attaque précédemment le Berger, qu'il appelle volontiers « mugeriles beldades » (v. 205), ce n'est pas finalement la preuve de la lascivité de l'auteur ? Or, l'on sait très bien qu'il s'agit là d'une caractéristique du Moine, en tant que personnage de théâtre. Il en est donc de même avec les paroles du Berger qu'il ne faut pas interpréter comme la pensée exacte de l'auteur, comme dans le cas de la *Farsa del Santísimo Sacramento* où l'on a vu précédemment que le personnage de Berger est anticlérical, ce qui ne signifie par forcément que Diego Sánchez le soit aussi.

clairement que le personnage-présentateur s'exprime sur un ton moralisateur ; en effet, les fards féminins sont finalement un artifice trompeur qui cache parfois une nature bien différente, ce que vient d'apprendre le Berger à ses dépens.

Enfin, comme on va le voir dans l'exemple suivant, il arrive aussi que le Berger insolent dirige purement et simplement son agressivité contre le public dans son entier, même si cette agressivité est ensuite redirigée contre une catégorie de spectateurs en particulier.

Dans la *Farsa del Molinero*, Diego Sánchez met en scène un Berger enfariné qui réagit vivement aux rires des spectateurs :

MOLINERO      Ya dirá algún adevino:  
                    «De hurtar vien del molino».  
                    ¡O, cuánta gente malinal!  
                    quien mal haz, mal adevina. (v. 2-5)

En évoquant dans son discours la médisance supposée des spectateurs qui accuseraient le Berger d'avoir volé de la farine (« De hurtar vien del molino »), le dramaturge développe la théâtralité en recréant de façon imaginaire une scène comique : celle du vol de farine.

Mais l'agressivité envers le public populaire ne dure généralement pas, le Berger préférant retourner son agressivité contre les courtisans qui se trouvent peut-être parmi l'auditoire (ou qui sont absents). Dans la *Farsa del Molinero*, le Berger s'en prend effectivement aux courtisans en raillant l'hypocrisie qui accompagne les salutations courtoises à la mode à l'époque de Sánchez de Badajoz, ce qui montre que ce Berger recherche, malgré tout, l'adhésion populaire de ses auditeurs :

Molinero      mas ora los palancianos  
                    ¿sabéys qué tienen por mañas?:  
                    remorderos las entrañas  
                    y después, "Beso las manos". (v. 29-32)<sup>536</sup>

---

<sup>536</sup> Françoise Cazal analyse cet enchaînement initial du Meunier-Berger de la façon suivante : « Esta relación agresiva Molinero/público reproduce la acostumbrada relación Pastor/Público observable en la farsas de Sánchez de Badajoz. Sin embargo, al mismo tiempo que esta relación de oposición, se desarrolla un lazo de solidaridad entre gente sencilla que rehuye el trato excesivamente amanerado y refinado de la Corte. El Molinero comulga con los

Diego Sánchez de Badajoz enrichit la théâtralité de la scène actuelle par inclusion imaginaire d'une scène indépendante qui possède à elle seule toute une théâtralité : la gestualité est précise et imagée car on se représente le courtisan se pencher pour baiser les mains de celui qu'il salue (« remorderos la entrañas » ; « Beso las manos »). Cette gestualité correspond même à un dialogue direct inclus dans la réplique du personnage avec l'expression : « Beso las manos ». De plus, la scène est satirique, car le Berger se moque de l'hypocrisie des salutations courtoises. Diego Sánchez se sert donc adroitement d'un élément constitutif des prologues, les salutations conventionnelles, pour créer un passage comique qui développe la théâtralité du prologue.

Outre l'insolence caractéristique du Berger, les dramaturges peuvent se servir de la propension du Berger sot à s'étonner face au spectacle qu'il contemple et qu'il ne reconnaît pas. Il s'agit là, du reste, d'une technique qui dépasse de loin les seuls prologues des drames eucharistiques.

---

espectadores en el rechazo de esos usos cortesanos, anticipando la "alabanza de aldea" tan frecuentemente representada en el teatro de los siglos siguientes [...]", Françoise Cazal, *Dramaturgia...*, p. 52.

De plus, remarquons que dans une autre pièce de l'époque, relative à la Nativité, l'*Aucto nuevo del santo nacimiento de Christo Nuestro Señor*, le Berger sot, un certain Juan Relleno, commente, comme dans la *Farsa del Molinero*, la même formule de salutation à la mode parmi les courtisans, avant de revenir sur l'usage plus rural avec la formule « Dios Mantenga » ; ce Berger-présentateur passe d'ailleurs en revue plusieurs formules de salutation à la mode à l'époque :

Juan       pues "yo's beso el salvonor"  
              tampoco es palaciano,  
              y también es grande horror  
              yrles a besar la mano.  
              Pues, ¿qué haré?,  
              qu'en fin les arrojare  
              un "Dios salve" tan cumplido,  
              que a todos los tomaré  
              como a cucos en el nido.  
              ¡Dios mantenga!  
              Y yo, que norabuena venga,  
              [...] (v. 61-71)

Voir Juan Pastor, *Aucto nuevo del santo nacimiento de Christo Nuestro Señor*, éd. Ronald E. Surtz, Valencia, Albatros Hispanofila, 1981, p. 28-29.

## b) L'étonnement du Berger sot face au spectacle contemplé

La technique consistant à mettre en scène dès le début de la pièce un Berger qui ignore totalement le motif de la fête célébrée est très souvent mise à profit dans le théâtre religieux en général, et dans les drames eucharistiques en particulier. Cette technique est d'ailleurs sans doute directement inspirée des pièces relatives au cycle de la Nativité où il n'est pas rare de voir les Bergers s'interroger sur le motif des événements prodigieux qu'ils contemplent autour d'eux<sup>537</sup>.

Diego Sánchez de Badajoz va particulièrement mettre en théâtre le motif de l'hébétement du Berger contemplant les réjouissances de la Fête-Dieu en le combinant à l'élément « sommeil » qui est généralement une caractéristique du Sot.

Ainsi, dans le prologue de la *Farsa de la Yglesia* (avant 1554), le Berger qui s'éveille semble ignorer la raison pour laquelle il se trouve sur scène ; il ne comprend pas non plus la fête qui se déroule sous ses yeux ; et son égarement est propice à une situation de départ totalement comique :

PASTOR            De ver tanto acá y allá  
                         pásmaseme el sentimiento,  
                         no sé qué me piense ya;  
                         vosotros os espantá  
                         como bivo, no rebiento.  
                         Ora, pues, no estoy dormido,  
                         que bien veo, mas, ¿qué presta?;  
                         no deve de ser ruydo,

---

<sup>537</sup> Il faut rappeler que la pièce espagnole la plus ancienne, baptisée *Auto de los Reyes Magos*, commence par une scène où les Bergers s'étonnent de contempler des événements prodigieux dans la nature, sans comprendre qu'il s'agit là des signes annonciateurs de la naissance du Christ. Ce motif est également très présent dans des pièces du début du xvi<sup>e</sup> siècle, de Juan del Encina, par exemple. Enfin, les premières pièces eucharistiques, certes dépourvues de prologues, mettent également en scène des Bergers qui n'élucident pas correctement les signes qu'ils contemplent, ou ne reconnaissent pas les festivités de la Fête-Dieu (c'est particulièrement le cas de la *Farsa sacramental* attribuée à Hernán López de Yanguas [vers 1520], et de la *Farsa del Santísimo del Sacramento* de 1521. La mise en théâtre de ce motif persistera d'ailleurs dans les drames eucharistiques tout au long du xvi<sup>e</sup> siècle, puisque dans le *Sacramento de la Eucaristía du Códice* dit de 1590, le Berger Ambrosio entre en scène au début de la pièce en s'exclamant : « Tiberio ¿qué fiesta es esta / questá el mundo alborotado? / Confuso estoy y espantado / ber tanta gente conpuesta / en uso diferenciado » (v. 47-51). Ce passage qui en rappelle d'autres de pièces plus anciennes n'est toutefois pas inclus dans le prologue sérieux de la pièce, mais est placé juste après.



son que estoy amodorrado  
de otear tan huerte fiesta. (v. 11-14)

Le Berger-présentateur qui commence par définir l'espace (grâce aux déictiques « acá » et « allá ») dans lequel il se trouve, est très exactement placé au milieu des réjouissances de la Fête-Dieu, parmi le public qui l'entoure. Ce Sot exprime d'emblée et de façon excessive sa surprise (« pásmaseme el sentimiento ») à cause de la foule face à lui et des processions. Mais ce personnage extraverti ne semble pas comprendre la situation, malgré tous les indices, ce qui renforce son caractère ridicule (« no sé que me piense ya »). Le Berger sot se comporte finalement comme un spectateur face à un spectacle, bien réel cependant, puisqu'il s'agit des réjouissances de la Fête-Dieu. D'une certaine manière, Diego Sánchez joue avec les codes de la fiction théâtrale ; le Berger devient spectateur, et le public se trouve, du point de vue du Berger, dans l'espace où a lieu le spectacle qu'il observe. Il se crée une sorte d'interférence fictionnelle ou d'interpénétration entre les deux espaces, l'un fictionnel (espace scénique), l'autre factuel (la rue ou la place où est l'auditoire). L'attitude même de l'auditoire, ahuri face au Berger, est soulignée dans la réplique du personnage du Sot : « vosotros os espantá ». Du reste, le dramaturge prend soin d'interrompre ce moment de confusion en faisant retrouver quelque peu ses esprits au personnage : « Ora, pues, no estoy dormido, / que bien veo, mas, ¿qué presta? » (v. 16-17). Il est intéressant de voir comment Diego Sánchez joue avec l'élément « sommeil » ; il utilise successivement le potentiel symbolique du sommeil et la théâtralité de l'éveil. De plus, l'élément visuel (« que bien veo ») est à nouveau mis en rapport avec la notion de spectacle, bien que le Berger ne comprenne toujours pas que c'est la Fête-Dieu qui se déroule (« mas, ¿qué presta? » = quelle en est la signification ?).

Les deux caractéristiques traditionnelles du Sot, l'hébétement et la paresse, grâce à l'élément « sommeil », sont aussi utilisées par Diego Sánchez dans sa *Farsa del Santísimo Sacramento* mais avec une variante intéressante. Le Berger Juan qui récite le prologue exprime de la sorte son incompréhension face aux réjouissances :

JUAN           Yo no puedo aquilrotar  
                  el aqeste desta fiesta:  
                  ¿no diréis qué cosa es esta  
                  que a todos haz respingar? (v. 29-32)

Dans cette *Farsa*, l'incompréhension du Berger Juan va constituer le « nœud-déclencheur » de la pièce, c'est pourquoi le motif de l'incompréhension du Berger face aux festivités qu'il observe est placé plutôt vers la fin du prologue. À partir de ce moment, l'interlocution qui s'était établie entre le Berger-présentateur et le public prend fin, et le Berger Juan introduit son compère Pablo en l'interpellant :

JUAN           ¡Ha, Pabrillo, soñollento!  
PABLO          ¿Qué?  
JUAN           ¡Levanta, desgreñado! (v. 41-42)

L'aspect rustique de ce deuxième Berger sot, censé éclairer le premier, est mis en évidence dès le début. La paresse du Berger Pablo que suggère l'adjectif « soñollento », évoque également l'endormissement spirituel du personnage. L'originalité de la pièce consiste à répartir les caractéristiques sottes du personnage du Berger entre deux personnages dans la pièce : Juan et Pablo. La stupéfaction du Berger-présentateur Juan, qui ne comprend pas le sens des réjouissances qu'il observe, le pousse à demander des explications à son compère endormi.

Observons que Diego Sánchez procède exactement de la même manière dans la *Farsa del Molinero* (avant 1554). Il place volontairement le motif de l'hébétement du Berger à la fin du prologue, comme dernier élément comique, ce qui présente là encore l'avantage de faire entrer dans la fable un deuxième personnage qui dissipera les doutes du Sot :

MOLINERO      Si lla vita no me miente,  
                  milagroso Jesuchristo,  
                  aun diré que nunca he visto

tal mastragada de gente;  
alguna fiesta vallente  
se deve oy de festejar;  
tégolo de pescudar  
a este frayle, a ver qué siente. (v. 81-88)

Seule variante par rapport à la *Farsa del Santíssimo Sacramento*, le Berger ne réveille pas un compère, mais s'adresse directement, dans la *Farsa del Molinero*, à un Moine. Dans les deux cas, le motif de l'oubli du jour de la Fête-Dieu permet de mettre comiquement fin au prologue et de faire débiter la représentation de la *Farsa*.

En revanche, le motif de l'émerveillement du Berger face au spectacle de la Fête-Dieu peut être utilisé par le dramaturge de façon plus modérée au niveau du comique. Dans la *Farsa del rey David* (avant 1554) de Diego Sánchez, le motif en question est placé au tout début du prologue ; c'est donc l'élément qui crée la situation de départ dans la pièce, mais l'auteur ne développe pas le comique de la même manière :

PASTOR            ¡O, qué aquestotras tamañas! (v. 1)  
                         [...]   
                         ¡Qué fiestas más perpotentes  
                         para tener alegría !  
                         ¡Qué otear, parando mientes,  
                         que está Dios entre las gentes!  
                         ¡O, santa Virgen María! (v. 6-10)

Le ton exclamatif utilisé par le Berger permet de montrer que le personnage s'étonne et s'émerveille face au spectacle que constituent les festivités du *Corpus Christi*. Le Berger identifie même la présence du Saint Sacrement parmi la foule, mais rien n'indique qu'il ne comprend pas de quelle fête il s'agit<sup>538</sup>. Aussitôt après, du reste, le monologue du Berger glisse sur le terrain de la

---

<sup>538</sup> Notons que dans la *Farsa de Moysén*, la fête qui crée l'étonnement du Berger est aussi le premier argument qui déclenche le début de la pièce. Mais dans cette pièce, le Berger ne comprend pas de quelle fête il s'agit et va s'adresser aux figures bibliques d'Élie, de Moïse et de Saint Paul pour obtenir une réponse. Toutefois, les 19 premiers vers récités par le Berger ne constituent pas réellement un prologue comparable à ceux des autres pièces du même auteur, mais seulement le motif qui permet à la pièce de débiter. On ne retrouve d'ailleurs pas dans ces vers les parties habituelles du prologue : salutations, présentation de l'argument et des personnages, ou demande de silence.

dévotion où le ton lyrique s'associe à la gravité : « si supiésemos sentir / un prazer tan singular: / que quier Dios acompañar / all hombre hasta morir » (v. 12-15). Le comique se limite donc, dans ce début du prologue, à une accumulation de phrases exclamatives qui rappellent la figure du Berger traditionnellement étonné lorsqu'il observe les festivités de la Fête-Dieu. La raison pour laquelle Diego Sánchez ne développe pas de la même manière le motif du Berger étonné dans cette pièce que dans d'autres tient sans doute à la nature même de la pièce. Ici, il s'agit d'une pièce biblique, de type préfiguratif, alors que le même motif est très souvent développé de façon plus amusante dans les prologues des pièces dialogiques (« *Farsas dialogales* »), tout simplement parce ces dernières mettent généralement en scène un personnage plus savant dont le but est de répondre aux interrogations du Sot, et en particulier de lui révéler la nature de la fête célébrée<sup>539</sup>.

En utilisant régulièrement dans ses pièces eucharistiques le motif du Berger stupéfait face au spectacle de la Fête-Dieu, Diego Sánchez enrichit la théâtralité grâce à des éléments très visuels, puisque le Berger ne cesse de faire allusion au spectacle qui l'entoure. La spectacularité des prologues de ces pièces se nourrit donc directement de la débauche d'effets spectaculaires dus aux festivités religieuses elles-mêmes, comme s'il y avait une mise en abyme du spectacle théâtral inclus dans un spectacle plus grand qui investit les rues de la ville<sup>540</sup>.

La particularité de Diego Sánchez de Badajoz, par rapport aux autres dramaturges de drames eucharistiques qui recourent au même motif, est qu'il fait de ce motif un élément récurrent des prologues des drames eucharistiques, un élément presque constitutif de ces prologues.

---

<sup>539</sup> La *Farsa de Moysén* de Diego Sánchez ne semble pas, *a priori*, confirmer ce que nous avançons (voir *supra*, note 538). Néanmoins, si cette pièce est biblique, elle possède aussi les caractéristiques d'une pièce dialogique avec des personnages du savoir qui répondent à une succession de questions posées par le Berger sot, raison pour laquelle le dramaturge choisit peut-être d'exploiter le motif du Berger étonné de la même façon que dans d'autres pièces dialogiques.

<sup>540</sup> Ce spectacle général qui dépasse très largement celui de la représentation théâtrale est très bien décrit par le Berger Juan, dans la *Farsa del Santísimo Sacramento* : « Llas danças, bayles y sonos, / llas músicas muy perhetas / llas cortinas, llas carretas, / llas vanderas, pavellones, / llas carátulas, visiones, / llos juegos y personajes, / llos momos y los visajes, / llos respingos a montones » (v. 57-64).

Si Diego Sánchez développe particulièrement le motif de l'étonnement du Berger dans ses prologues, il lui arrive aussi de se servir du caractère oublieux de ce personnage afin de créer des passages comiques qui permettent le développement d'une théâtralité au deuxième degré.

### c) Le motif du Berger oublieux mis en théâtre

Dans seulement deux pièces eucharistiques de notre *corpus*, nous trouvons le motif du Berger-présentateur oublieux mis en théâtre. Il s'agit de deux pièces de Diego Sánchez de Badajoz où l'auteur se sert des salutations conventionnelles des prologues pour lancer ce motif comique.

Dans la *Farsa del Molinero* (avant 1554), tout d'abord, le Berger-présentateur oublie de saluer comme il se doit le public, ce qui permet à l'auteur de développer tout un passage comique où le Berger, se rendant compte de son oubli initial, finit par critiquer l'auditoire qui ne l'a pas salué non plus :

MOLINERO        ¡Olvidéme el «Dios Mantenga»!  
                      si os nojáys estáos así,  
                      que tampoco vos a mí  
                      dexistes: «En buena benga»;  
                      vuestro bien no está en mi lengua  
                      ni mi mal en boca agena;  
                      tenga yo la vida buena,  
                      que al bueno nunca el bien mengua.  
                      Husen llos hombres hermanos  
                      y las buenas obras luengas,  
                      y estéense llos «Dios mantengas»  
                      en ynviernos y en veranos; (v. 16-27)<sup>541</sup>.

---

<sup>541</sup> Un exemple très intéressant de Berger oublieux est contenu dans *l'Aucto nuevo del Santo nacimiento de Christo Nuestro Señor* de Juan Pastor qui a publié cette pièce à Séville en 1528. Le *Pastor bobo* Juan Relleno qui récite *l'Introito* de la pièce semble oublier pourquoi il est venu ; il ne trouve d'ailleurs pas non plus la formule appropriée pour saluer le public :

Juan    A quien digo «hola ha»  
          Escuchaos norabuena.  
          [...]  
          y a deziros brevemente  
          si tuviéremos espacio,  
          no sé qué.  
          No sé si me acordaré.  
          ¡Do al diabro tal esprito!  
          Esperá, pensarlo he,

En évoquant ironiquement les salutations conventionnelles du personnage-présentateur (v. 16-19), Diego Sánchez développe une théâtralité au deuxième degré qui joue sur les attentes d'un public formé par les représentations antérieures : cette technique très astucieuse permet d'avoir des éléments de théâtralité présents au moment même de la représentation, ainsi que des éléments présents dans la mémoire du spectateur qui se remémore les représentations faites d'année en année.

Dans la *Farsa de Ysaac* (avant 1554), Diego Sánchez fait même du motif du Berger oublieux le point de départ du prologue. Là encore, le Berger oublie de saluer le public, s'en rend compte et pointe du doigt son oubli :

PASTOR            ¡Hala, hala, gente honrada!  
                         ¿queréys saber a qué vengo?  
                         Digos que vengo a no nada...,  
                         ¡y olvidé la revellada!  
                         ¡Qué poca memoria tengo! (v. 1-5)

En mettant d'emblée en scène un personnage oublieux, l'auteur permet déjà à l'auditoire de reconnaître la figure comique du *Pastor bobo*. De plus, Diego Sánchez joue à nouveau sur les attentes du public en insérant un élément de théâtralité conventionnel, certes, mais à la forte puissance visuelle (la « revellada » désignant la révérence que fait le Berger face au public). Enfin, l'habileté de l'auteur consiste à laisser le Berger faire lui-même allusion à son oubli, ce qui donne l'impression d'un monologue à plusieurs voix. En construisant le prologue sur un monologue où alternent successivement des phrases exclamatives, interrogatives et affirmatives, Diego Sánchez donne du relief au discours dramatique du Berger. Il y a toute une théâtralité inscrite dans ce

---

que quiçá dare en el hito.  
Ya lo tengo.  
Queréys saber a qué vengo.  
¡Ha, ha, ha! Ya s'm'a olvidado. (v. 1-17)

Voir Juan Pastor, *Aucto nuevo del santo nacimiento de Christo Nuestro Señor*, Ronald E. Surtz (éd.), Valencia, Albatros Hispanofila, 1981, p. 27.

prologue où le Berger oublieux donne le sentiment de réagir constamment aux réactions des spectateurs, ce qui permet ainsi d'éviter un prologue ennuyeux, récité de façon mécanique, et limité à l'exposé de l'argument de la pièce.

Le discours du Berger-présentateur n'est pas le seul élément qui soit exploité de façon comique dans les prologues. En dernier lieu, nous allons voir que le comique peut simplement résider dans l'aspect même du Berger-présentateur.

#### **d) L'aspect burlesque du Berger-présentateur**

Comme précisé plus haut, les dix prologues comiques des drames eucharistiques de notre *corpus* mettent tous en scène un personnage de Sot qui rappelle systématiquement la figure théâtrale du *Pastor bobo*. Si le discours de ce personnage, ainsi que ses caractéristiques permettent souvent de produire divers effets comiques, l'aspect extérieur du personnage (physique et/ou vestimentaire) est un élément tout aussi efficace sur les plans du comique et de la théâtralité.

Dans la *Farsa del Molinero* (avant 1554) de Diego Sánchez de Badajoz, le Berger-présentateur déclenche l'hilarité du public dès son entrée en scène. La didascalie initiale met déjà en évidence le potentiel comique du Meunier-Berger : « *un Molinero que sirve de Pastor, muy enharinado* ». Le visage enfariné du personnage est donc le premier élément visuel qui déclenche instantanément les rires de l'auditoire avant même que le personnage ne commence à s'exprimer, d'où le premier vers de la pièce où le Berger lance aux spectateurs : « *Reýsos de verme ansina?* » (v. 1). Il n'était pas rare en effet que les acteurs eussent le visage enfariné ou taché d'encre de sorte que leur apparence provoquât les rires de l'auditoire. Par sa question initiale, le Meunier-Berger interpelle le public, non pas pour le saluer, comme le fait généralement le Berger-présentateur des *Farsas* de Sánchez de Badajoz, mais pour réagir aux rires des spectateurs. L'aspect extérieur du Berger est donc l'élément visuel dont la charge comique produit des effets qui devancent la prise de parole du personnage.

Mais l'aspect rustique du Berger-présentateur peut être mis en exergue dans le prologue à travers les propos mêmes du personnage qui s'auto-présente de façon burlesque.

Dans la pièce de Pedraza, la *Farsa llamada danza de la Muerte* (1551), l'originalité du Berger-présentateur, par rapport aux pièces de Diego Sánchez, est qu'il entre en scène en chantant un *villancico*, ce qui constitue un premier élément de théâtralité important. Mais ce *villancico* chanté par le Berger n'a rien de sacré, il développe au contraire un thème très profane qui permet de mettre en valeur certaines des caractéristiques du Berger, notamment celles qui sont liées à son aspect physique :

Mi melena pendaré:  
podrá ser que la agradaré.  
Pendaré mi melena,  
de piojos bien llena,  
para agradar a Elena,  
cuando al poblado iré.  
Mi melena pendaré:  
podrá ser que le agradaré. (v. 1-8)

Ce *villancico* liminaire qui précède une *loa* sert surtout à identifier sans ambiguïté le Berger qui intervient. Sous les apparences bucoliques d'un berger épris de sa bien-aimée, se dissimule en fait un berger pouilleux à la chevelure hirsute<sup>542</sup>. Le *villancico* qui évoque une rencontre galante parodie les chants des bergers de l'univers pastoral, et surtout des personnages de Cour, car en basant le chant sur le motif des « *greñas* », ce Berger s'oppose directement au personnage de Cour très raffiné (qui est lui, normalement, « *pendado* »). L'aspect extérieur du personnage le rend identifiable aux yeux du public comme un personnage comique, et le thème amoureux met plutôt en relief le caractère libidineux de ce personnage de théâtre.

---

<sup>542</sup> La chevelure hirsute du Berger sot est l'élément physique sans doute le plus caractéristique de ce personnage. Chez Diego Sánchez de Badajoz l'on trouve, par exemple, une allusion à cette chevelure ébouriffée du Berger dans la *Farsa del Santísimo Sacramento*, lorsque le Berger-présentateur, Juan, s'exclame au moment de réveiller son compère Pablo : « ¡Levanta desgreñado! » (v. 42).



Outre la chevelure hirsute du Berger, l'autre élément visuel qui rappelle l'humble condition du personnage est son costume de Berger. Dans la même pièce de Pedraza, le Berger-présentateur fait justement allusion à son costume taillé dans une étoffe grossière :

PASTOR            [...]  
No burléis del zagalejo,  
que aun debajo del sayal,  
yo cuido, soncas, que ay al. (v. 21-23)

Ce Berger qui se présentait fièrement, quelques vers auparavant, à la façon des chevaliers, comme « Pascual el de Revenga » (v. 12), est trahi par son aspect extérieur qui révèle son origine, même s'il fait croire que son costume grossier cache un personnage plus sage : « que aun debajo del sayal / yo cuido, soncas, que ay al » (v. 22-23). En convoquant le registre proverbial dans le discours du Berger, l'auteur confirme, du reste, que ce jeune Berger (un « zagalejo ») est d'extraction populaire. Et le public ne s'y trompe visiblement pas, car les paroles « no burléis del zagalejo » (v. 21) peuvent tout à fait constituer une réponse du Berger aux rires des spectateurs.

La chevelure hirsute du Berger et son costume grossier sont deux éléments visuels de caractérisation du personnage qui donnent généralement la tonalité comique des prologues mettant en scène le Berger sot. En laissant le Berger s'auto-présenter comme personnage burlesque, ou en le laissant faire des commentaires sur son aspect extérieur, les auteurs développent ainsi formidablement la théâtralité dans les prologues comiques de leurs pièces.

En conclusion, comme nous l'avons annoncé, puis confirmé dans cette étude, le comique dans les prologues des drames eucharistiques est toujours lié à la mise en scène du *Pastor bobo*, ce qui explique, en partie, que seulement dix pièces de notre *corpus* comportent un prologue doté de certains éléments comiques, et qu'après 1551, l'on ne trouve plus ce genre de prologues dans les drames eucharistiques. En effet, au fur et à mesure que le *Pastor bobo* disparaît, il n'est pas étonnant de constater également son absence en tant que personnage-présentateur des drames eucharistiques. Dès le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle,

il arrive même que des pièces comiques comportent seulement un prologue sérieux qui se limite à remplir une fonction de présentation de la pièce. La fonction de personnage-présentateur peut alors être assumée par une instance indéterminée qui n'intervient pas dans la fable (*Representación de la Parábola de San Mateo* de Sebastián de Horozco [1548]), par un simple page qui se limite à la récitation du prologue (*Farsa llamada custodia del Hombre* de Palau [1547]), par un personnage savant comme Saint Jean (*Farsa de la fuente de San Juan* [vers 1570]), ou par un personnage allégorique comme la Foi (*Comedia sexta y auto sacramental del Castillo de la Fee* [Códice de 1590]). Par ailleurs, un grand nombre de pièces sont purement et simplement dépourvues de prologue, sans doute parce que les prologues pouvaient parfois être interchangeables<sup>543</sup>. Dès lors, il est préférable que ce genre de prologues très conventionnels ne comportent pas trop d'éléments spécifiques à une seule pièce, mais conservent un potentiel généralisateur : salutations, *captatio benevolentiae*, et demande de silence éventuellement, l'argument étant souvent passé sous silence, ou juste allusif à la Fête-Dieu et au Saint Sacrement. Enfin, comme nous le verrons plus loin, à partir de Timoneda notamment, le ton sérieux va également s'imposer dans plusieurs pièces (*Aucto de la Fee*, *Aucto de la fuente de los siete sacramentos*, *Misteri de l'Església militant*, etc.) et peut-être plus encore dans les prologues qui généralisent de plus en plus l'usage du terme *Loa*, abandonnant progressivement le terme *introito*, diffusé par Torres Naharro, et qui renvoie bien sûr à un prologue de type comique.

Si le comique trouve sa place dans certains prologues des pièces eucharistiques, il la trouve également dans les parties *entremesiles* que comptent plusieurs de ces drames. Le comique va alors s'exprimer différemment en fonction de la place de ces parties *entremesiles* dans la pièce, des personnages qui interviennent, et de l'époque à laquelle sont représentées les pièces.

---

<sup>543</sup> Il existe, par exemple, des *loas* dans le *Códice de Autos Viejos* qui peuvent servir pour plusieurs pièces. À la fin de la *Farsa* n° VII, l'auteur ajoute notamment une double *Loa para cualquier Autto*, preuve du caractère parfois indépendant de ce genre de prologues. Voir Léo Rouanet (éd.), *op. cit.*, vol. 1, p. 132-135.

## Le comique dans les parties *entremesiles* des drames eucharistiques

Tout d'abord, il faut constater que sur les trente-deux pièces de notre *corpus*, seules les quatorze suivantes présentent, ou mentionnent, toutes, une partie *entremesil* qui s'insère différemment dans la pièce :

- 1- *La Farsa del Molinero*
  - 2- *La Farsa del Herrero*
  - 3- *La Farsa del Colmenero*
  - 4- *La Farsa de Moysén*
  - 5- *La Farsa de Ysaac*
  - 6- *La Farsa del rey David*
  - 7- *La Farsa de la Yglesia*
  - 8- *La Farsa del Santísimo Sacramento*
- de Diego Sánchez de Badajoz
- (avant 1554)
- 9- *La Farsa llamada custodia del Hombre*, de Bartolomé Palau (1547 ?)
  - 10- *La Representación de la Parábola de San Mateo*, de Sebastián de Horozco (1548)
  - 11- *La Farsa llamada danza de la Muerte*, de Juan de pedraza (1551)
  - 12- *La Farsa del sacramento de la fuente de San Juan*, du *Códice de Autos Viejos* (vers 1570)
  - 13- *Le Sacramento de la Eucaristía, tercera comedia y auto sacramental* (entre 1575 et 1590)
  - 14- *L'Auto sacramental y Comedia décima, delicado y muy subido de Buena y Sancta Doctrina*, anonyme (entre 1575 et 1590)

Si les pièces pourvues d'une partie *entremesil* ne représentent pas la moitié des drames eucharistiques de notre *corpus*, l'on remarque toutefois que le comique s'y exprime plus franchement et plus fréquemment que dans les prologues, puisque sur les trente-deux pièces étudiées, l'on recensait seulement dix pièces construites avec un prologue comique, alors que celles qui possèdent une partie *entremesil* sont au nombre de quatorze.

Cependant, toutes les pièces ne présentent pas le même type de partie *entremesil*. Ces passages où le comique est généralement intense peuvent s'insérer différemment dans le déroulement de la pièce et avoir un degré d'indépendance plus ou moins prononcé par rapport au reste de la fable. C'est pourquoi, nous proposons de classer les quatorze pièces en fonction des critères suivants : la place occupée par la partie *entremesil* dans la pièce, son lien avec le reste de la fable et la présence éventuelle du module « *riña* » dans ces passages comiques. Le tableau s'établit comme suit :

	Partie <i>entremesil</i> en position « aperturale »	Partie <i>entremesil</i> en position finale	Partie <i>entremesil</i> en forme d'intermède comique	Partie <i>entremesil</i> fondue dans la fable	Partie <i>entremesil</i> légèrement séparée du reste de la fable	<i>Entremés</i> totalement indépendant du reste de la fable	Présence du module « <i>riña</i> » dans la partie <i>entremesil</i>
<i>Farsa del Molinero</i>		X		X			X
<i>Farsa del Herrero</i>	X	X		X			X
<i>Farsa del Colmenero</i>	X			X			X
<i>Farsa de Moysén</i>			X	X			X
<i>Farsa de Ysaac</i>			X				X
<i>Farsa del rey David</i>		X			X		X
<i>Farsa de la Yglesia</i>			X	X			X
<i>Farsa del Santísimo Sacramento</i>			X	X			X
<i>Farsa llamada custodia del Hombre</i>			X	X			X
<i>Representación [...] de San Mateo</i>			X	X			X
<i>Farsa [...] danza de la Muerte</i>			X	X			X
<i>Farsa [...] de la fuente de San Juan</i>			X		X		X
<i>Sacramento de la Eucaristía [...]</i>			X		X		X
<i>Auto sacramental y comedia décima [...]</i>			X			X	?

Une rapide analyse de ce tableau permet de faire plusieurs constats intéressants. En premier lieu, le module « *riña* », dont nous avons vu précédemment l'importance à travers l'étude des différentes formes de comique (langagier, de situation et gestuel), semble totalement indissociable des parties *entremesiles*. Il s'agit même d'un élément constitutif de ces parties qui permet de les identifier lorsqu'elles se fondent dans la fable. En deuxième lieu, les parties *entremesiles* s'apparentent surtout à des intermèdes comiques, dans la mesure où elles se placent essentiellement en position intermédiaire, au cours de la représentation. En troisième lieu, la majeure partie des drames eucharistiques du xvi<sup>e</sup> siècle possède une partie *entremesil* qui s'insère et se fond totalement dans la fable. Une seule pièce, tardive (il s'agit d'une pièce tirée du *Códice* de 1590), mentionne, entre la deuxième *jornada* et la troisième *jornada*, la représentation d'un *entremés*, sans que l'on ne possède davantage d'indices sur la nature de l'*entremés* en question, preuve que vers la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, à une époque où les pièces comiques profanes brèves comme les *pasos* ou *entremeses* connaissent un succès croissant, ces pièces comiques sont très certainement insérées dans les drames religieux —à la manière des farces médiévales françaises— comme cela sera régulièrement le cas au xvii<sup>e</sup> siècle. Enfin, sur les quatorze pièces, onze d'entre elles appartiennent à la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle (Celles de Diego Sánchez, de Bartolomé Palau, de Sebastián de Horozco et de Juan de Pedraza). Plus on avance dans le siècle, plus les parties *entremesiles* deviennent rares dans les drames eucharistiques, et plus elles sont indépendantes du reste de la représentation, comme si la rupture entre profane —et donc comique— et sacré s'accroissait au fil des années.

Comme il n'est pas question de revenir dans cette partie de notre étude sur la façon dont est théâtralement développé le comique dans les parties *entremesiles*, afin d'éviter surtout les redites avec ce que nous avons établi précédemment sur les différentes formes de comiques, nous allons examiner principalement pourquoi le comique trouve une expression particulière dans ces passages dit *entremesiles* de la pièce, et, par conséquent, quelles peuvent être

les fonctions remplies par ces passages comiques. Aussi allons-nous développer notre approche en deux étapes successives : tout d'abord, nous montrerons comment ces passages sont insérés dans la représentation et comment ils permettent une rupture qui joue sur un savant mélange d'éléments profanes et d'éléments sacrés dans la représentation ; ensuite, nous verrons dans quelle mesure ces passages au comique intense peuvent avoir une valeur d'exemplarité dans le cadre de la représentation.

### a) Un savant mélange entre sacré et profane

Si dans le théâtre de Diego Sánchez de Badajoz, le comique est souvent présent dans l'ensemble de la pièce, il arrive que des passages des *Farsas* de la *Recopilación en metro* constituent d'authentiques intermèdes comiques bien différenciés des passages plus dogmatiques. Pour que le spectateur repère aisément ce va-et-vient entre passages dogmatiques et passages comiques, le dramaturge introduit généralement une rupture assez brutale dans le déroulement de la représentation.

Dans la *Farsa del Molinero* (avant 1554), la partie *entremesil* finale de la pièce débute au moment même où un Aveugle et son Guide entrent en scène :

CIEGO	¡Ayudá, fieles hermanos, al ciego lleno de males! ¿Los salmos penitenciales si mandáis rezar, christianos (v. 249-252) [...]
PASTOR	Notá el chiste.
Ciego	...los gozos, el an'ma Christe...?
Pastor	¡Mirá si ay más calandario! (v. 270-272)

Dans la pièce de Diego Sánchez, rien ne laisse deviner l'entrée en scène du couple picaresque au moment même où les deux personnages interviennent. L'auteur joue donc sur l'effet de surprise que provoquent les deux nouveaux venus, ce qui rappelle, par ailleurs, l'intervention de l'Aveugle, du Boiteux et du Manchot à la fin de la *Farsa Militar* du même auteur. Ces deux personnages

folkloriques sont des figures réalistes pour l'auditoire du xvi<sup>e</sup> siècle, en même temps qu'ils sont chargés d'un potentiel comique<sup>544</sup>. L'Aveugle est le typique débiteur de prières grâce auxquelles il tente de gagner sa vie. C'est justement par l'exposé, relativement long, de toutes les prières qu'il connaît que l'Aveugle entre en scène aidé par son Guide. Cette action attire subitement l'attention des spectateurs sur la vie réelle, les prières déclamées à voix haute formant une véritable litanie qui permet d'identifier du premier coup d'œil les personnages sortis de l'imagier populaire. Mais l'Aveugle rompt surtout brusquement les échanges sérieux entre le Meunier-Berger et le Moine en récitant la liste bariolée de toutes les prières qu'il connaît, ce qui ne manque pas d'être comique, et ce que s'empresse de relever ironiquement le Meunier-Berger de la pièce : « Notá el chiste » (v. 270). Du coup, brusquement, le Meunier-Berger qui jouait, jusqu'à présent, le rôle d'un personnage interrogateur, assume désormais un rôle utilitaire parce qu'il joue, en première instance, le rôle de spectateur de la scène comique Aveugle/Guide. Il est un spectateur qui montre aux autres spectateurs. C'est donc ici un amplificateur de théâtralité<sup>545</sup>.

Le passage de la partie sérieuse à la partie comique se fait donc, dans cette pièce, par l'irruption sur scène de deux personnages familiers des spectateurs qui semblent se joindre au spectacle théâtral, ce qui engendre un changement de la fonction théâtrale du Berger, comme si la scène comique entre l'Aveugle et son Guide était une sorte de théâtre dans le théâtre.

Mais la rupture entre sérieux et comique n'est pas forcément suggérée par l'irruption incongrue de personnages folkloriques, elle peut être soulignée par les déplacements d'un personnage qui entre dans la fable sans crier gare.

---

<sup>544</sup> Rappelons que le couple formé par l'Aveugle et son Jeune Guide est très présent dans la littérature du xvi<sup>e</sup> siècle en Espagne. S'il faut mentionner la possible influence de la littérature française avec notamment *Le Garçon et l'Aveugle* (1270) qui semble être la plus ancienne manifestation de ce couple dans la littérature, il s'agit, dans l'Espagne de la Renaissance, d'un couple empreint d'un fort réalisme social. Ce couple présent dans le *Lazarillo de Tormes* fait également l'objet de nombreuses œuvres postérieures à la *Farsa del Molinero* de Sánchez de Badajoz. L'on peut citer *l'Entremés de un ciego y un moço y un pobre* de Lope de Rueda ainsi que le *Paso de dos ciegos y un moço muy gracioso* de Timoneda, qui utilise également les personnages des Aveugles débiteurs de prières dans la *Patraña XII* du *Patrañuelo*.

<sup>545</sup> Dans la *Farsa de Abraham* et dans la *Farsa de Ysaac* de Diego Sánchez de Badajoz, le Berger joue un rôle proche de celui qu'il assume dans l'intermède de cette pièce, car il se charge par des commentaires supra-dialogiques d'expliquer au public ce qui se passe sur scène.

Dans la *Farsa de Moysén* (avant 1554) de Diego Sánchez, l'intermède comique de la pièce débute lorsque le Noir entre en scène, juste après les explications préfiguratives des trois personnages sérieux et un relativement long sermon de Saint Paul : « *Aquí pasesce el Negro / de improviso*<sup>546</sup> ». Comme l'indique la didascalie, il y a réellement irruption sur scène du Noir, ce qui marque forcément une rupture avec le statisme des passages précédents centrés sur des explications théologiques. Ce dynamisme dramatique est confirmé aussitôt par les répliques des personnages :

NEGRO	¡Harta ya, corpo re San, que bene morto re hambre! ¿Ten aquí cane fiambre? ¿Quen dis: "Aquí tene pan"?
PASTOR	¡Sí, corré! Tomá, que os dan torreznitos con vinagre.
NEGRO	¡Ra puta de bosa magre! ¿Ten bos boyo sacritán? [...] (v. 177-184)

Avec l'entrée en scène du Noir, l'action s'accélère et les jeux de scènes vont se multiplier encore dans la suite des échanges. Il y a, premièrement, une réduction dans la longueur des répliques, et les échanges fusent littéralement entre le Berger et le Noir, ce qui augmente du même coup le dynamisme de la pièce. Lorsque la situation deviendra plus tendue sur le plan du comique, on observera même une stichomythie qui soulignera l'affrontement verbal et physique entre le Berger et le Noir. La rupture que marque l'entrée en scène du Noir est donc absolue, et le Berger abandonne son rôle de personnage interrogateur pour devenir un personnage belliqueux qui se dispute avec le Noir.

L'intermède comique est donc le passage de la pièce où la tension dramatique, le dynamisme et l'action atteignent leur paroxysme. Il s'agit du moment où l'attention des spectateurs est certainement la plus intense. Du reste, le spectateur vient écouter et voir le spectacle théâtral parce qu'il sait qu'il y aura des passages amusants. Le public attend même le passage comique

---

<sup>546</sup> C'est nous qui soulignons.



suisant et, entre temps, assimile, de bon gré, le contenu dogmatique de la pièce. Ainsi, le passage comique sert directement l'enseignement dogmatique dispensé dans cette *Farsa*, car la prise du pain et du vin par le Noir débouche finalement sur des explications théologiques de la part de Saint Paul. De cette manière, le pain et le vin sont théâtralisés à travers l'intermède comique. Le rôle de ce genre d'intermèdes est finalement très proche des farces françaises insérées dans les mystères religieux dans le but de divertir les spectateurs et de renouveler leur attention pour le reste de la pièce au contenu dogmatique souvent dense.

Diego Sánchez n'est pas le seul à souligner les intermèdes comiques de ces pièces grâce à une rupture entre sacré et profane.

Dans la *Farsa de la fuente de San Juan* (avant 1570), l'intermède comique commence avec l'entrée en scène précipitée d'un Bachelier (« *Entra un Bachiller que viene huyendo* »), suivie de l'arrivée tonitruante du Laboureur (« *Entra un Labrador en busca del Bachiller* ») :

LABRADOR        ¡Juro a diobre qu'es praçer!  
                      ¿Do dimuño se a escondido?  
                      —¿Señores, un bachiller  
                      sabran dezir quien le a vido,  
                      que es a venido a esconder?  
                      —¡O! ¡Dios guarde su merçe! (v. 146-151)

Ce sont finalement tous les personnages génériques (le Bachelier, le Laboureur, le Sot et la Servante) qui entrent en scène de manière abrupte. Aucun de ces personnages n'est introduit au préalable par un autre ; ils interviennent tous de façon inattendue et soudaine, ce qui crée un effet de surprise renouvelé chez le spectateur. Mais à chaque nouvelle intervention d'un des personnages génériques correspond aussi un mode d'expression similaire. L'entrée en scène *ex abrupto* du Bachelier est aussitôt soulignée par le ton exclamatif du personnage : « ¡Cosa a sido d'espantar / la rrençilla que an tomado! » (v. 136-137). Cette exclamation du personnage totalement déconnectée du tissu textuel précédent crée une rupture subite en même temps qu'elle s'avère un vecteur de théâtralisation efficace : au mouvement scénique du personnage (en train de

fuir) correspond un mode d'expression qui traduit l'agitation de ce dernier. Il en est de même pour le Laboureur qui court après la Bachelier. Lorsque ce dernier entre en scène, le juron « apertural » (« ¡Juro a Diobre qu'es pracer! ») traduit sur un plan sonore la même agitation du personnage, antérieurement perçue visuellement par le spectateur.

Dans cette *Farsa*, la soudaineté du passage comique tient non seulement à l'entrée en scène *ex abrupto* des personnages, mais aussi à leur mode d'expression sonore tout aussi inattendu. Le spectateur qui assistait à un échange sérieux entre un Ange et Saint Jean est totalement pris par surprise, et comprend aussitôt que débute l'intermède comique de la pièce. L'effet de surprise est d'autant plus intense que la scène comique totalement intégrée à la représentation est à ce point déconnectée de l'argument de la pièce que, dans sa refonte, Timoneda n'aura qu'à supprimer tous les personnages génériques, sans toucher aux parties sérieuses, pour en retrancher définitivement les éléments comiques.

Lorsque les parties *entremesiles* sont intégrées aux pièces eucharistiques, les dramaturges privilégient donc un « montage-cut », dirions-nous en langage cinématographique, qui permet de passer du passage sérieux de la pièce au passage comique de façon très abrupte, sans fondu.

Vers la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, on observe que l'insertion de ces parties comiques dans les drames eucharistiques est quelque peu différente. La pièce anonyme du *Códice* de 1590, intitulée *Sacramento de la Eucaristía, tercera comedia y auto sacramental* (entre 1581 et 1590), développe un passage comique où un Portugais a maille à partir avec deux Farceurs. Même si le Portugais fait allusion à la fête du *Corpus Christi*, qui est le thème principal du drame en question, tout le passage comique semble presque totalement déconnecté du reste de la représentation, au point que dans ce passage comique les répliques en vers laissent finalement la place à des répliques de théâtre en prose.

Dans cette pièce, les points d'incidences du comique se limitent donc au passage où entre en scène le Portugais. Lorsque celui-ci disparaît, le comique prend fin. Tout ce passage distrayant constitue ainsi une sorte de spectacle

profane de type farcesque placé à l'intérieur d'une pièce religieuse, mais dans des limites bien définies : « *Aquí se ban la Virtud y Tiberio, y se quedan la Oçiosidad y Ambrosio, y entra luego un portugués, cantando en su lengua lo que se sigue, y dize desta manera:* ». Comme le révèle cette didascalie, l'Oisiveté et Ambrosio (deux personnages intervenant dans le reste de la pièce) restent sur scène, sans prendre part aux discussions entre le Portugais et les deux Farceurs. Le passage comique ressemble ainsi à un spectacle interne à la pièce dont les premiers spectateurs sont l'Oisiveté et Ambrosio. Le passage de la partie sérieuse à la partie comique de la pièce ne se fait donc pas suivant un « montage-cut », mais au moyen d'une sorte de fondu progressif, avec des personnages qui s'organisent sur scène pour laisser la place à d'autres plus comiques. Quand prend fin cet intermède comique, Ambrosio qui n'en a rien perdu, ne manque d'ailleurs pas de féliciter les deux Farceurs pour le bon tour joué au Portugais : « *Abéis lo hecho muy bien. Yo os daré dos pares de bestidos de mi rrecámara* ». Le lien entre ce passage comique et le reste de la pièce est donc très ténu. Cette sorte de théâtre dans le théâtre, où le profane est nettement séparé du religieux pourrait constituer les prémices de ce qui deviendra habituel un peu plus tard, au xvii<sup>e</sup> siècle, avec la représentation d'*autos sacramentales* d'un côté, et la représentation de pièces profanes comiques (*entremeses* essentiellement) d'un autre côté, mais tous deux trouvant leur place au sein de la même fête religieuse. De cette manière, même si le comique ne disparaît pas ici du spectacle sacré qu'est le drame eucharistique, il est séparé de l'argument principal de la pièce et affecte ainsi dans une moindre mesure la solennité de la représentation.

Le caractère indépendant de ce genre de passages comiques est encore plus manifeste dans une autre pièce du même *Códice* dit de 1590. L'*Auto sacramental y Comedia décima, delicado y muy subido de Buena y Santa Doctrina*, long de 1200 vers, est divisé en quatre *jornadas*. Vers la moitié de la pièce, entre la deuxième et la troisième *jornadas*, une didascalie précise : « *Aquí se salen todos y se haze un entremés* ». Il n'y a aucune autre indication sur le type d'*entremés* représenté. Mais le fait que la pièce religieuse ne contienne pas d'éléments

comiques peut laisser penser que l'auteur a réservé un espace bien délimité dans son œuvre pour proposer aux spectateurs un spectacle distrayant. Alors que plus tard, les *autos sacramentales* seront souvent représentés dans les *corrales* entre les actes d'une *comedia*, c'est ici le processus inverse qui semble se produire : le spectacle profane de nature comique est inséré entre deux *jornadas* d'un drame eucharistique.

Cette étude des passages comiques fonctionnant comme des intermèdes dans les drames eucharistiques tend à montrer que si dès le début le comique a trouvé sa place dans ce théâtre, les auteurs ont toujours cherché à délimiter des espaces à l'intérieur des drames eucharistiques pour utiliser au maximum le potentiel comique et théâtral de ces passages amusants. Chez Diego Sánchez, les parties comiques, plus encore lorsque ces passages constituent d'authentiques intermèdes, ont généralement plus d'éclat et de développement que la partie purement catéchétique. Sur le plan de la théâtralité, le comique s'avère également souvent plus riche que les parties sérieuses. Au fur et à mesure que les auteurs développent en longueur les drames eucharistiques, comme on le perçoit nettement dans ce dernier exemple du *Códice* dit de 1590 (il est assez rare en effet qu'un drame eucharistique du xvi<sup>e</sup> siècle compte 1200 vers), les intermèdes comiques acquièrent visiblement une indépendance de plus en plus grande au point de se séparer complètement du drame principal et de former un *entremés* isolé. C'est même la concentration des éléments comiques dans ces parties amusantes qui permet à des auteurs comme Timoneda (comme nous le verrons encore plus loin), de supprimer de certaines *Farsas*, pour des raisons essentiellement idéologiques, tous ces passages comiques, tout en conservant l'argument principal des pièces originales, même si cela s'est peut-être fait au détriment de la théâtralité.

Les parties *entremesiles* des drames eucharistiques se limitent à une fonction comique dans le but de renouveler l'attention des spectateurs et de les préparer à passer à un contenu dogmatique plus dense. Certains de ces passages peuvent avoir une réelle valeur d'exemplarité et présenter des liens étroits avec le

contenu catéchétique de la pièce dans le cadre de l'ensemble de la représentation.

### **b) Un comique à valeur d'exemplarité**

Lorsque Diego Sánchez insère dans sa *Farsa del Molinero* (avant 1554) un passage *entremesil* qui met en scène un Aveugle et son Guide, ces éléments comiques sont très productifs sur le plan de la théâtralité : il y a une course poursuite entre les deux personnages picaresques, l'Aveugle trébuche et ne réussit pas à rattraper son Guide, et les coups de l'Aveugle tombent à côté de la cible. Mais les jeux de scène n'ont pas seulement une fonction comique, car le Berger-Meunier et le Moine, qui assistent tous deux à l'épisode, ont un rôle évident de commentateur. Ainsi, lorsqu'ils voient l'Aveugle trébucher, le Berger et le Moine concluent la pièce par ces paroles :

PASTOR	De la guía desasido anda el ciego caratrás.
FRAYLE	Pues así son los humanos, que perdido el governalle pierden el camino y calle sin poderse darse a manos; en misterios soberanos es la fe la que gobierna y al monte de la vida eterna lleva por caminos llanos. (v. 295-304)

Diego Sánchez récupère *in extremis* la morale de l'épisode comique pour rebondir sur la question de la foi, elle-même liée au mystère de l'Eucharistie, le thème central de la pièce. Loin d'être déconnecté de la représentation, cet épisode comique s'intègre donc parfaitement au reste la pièce, et se trouve même placé au service de la catéchèse, du fait de sa vertu didactique. La partie *entremesil* possède indéniablement, dans cette *Farsa*, une valeur d'exemplarité, car le dramaturge se sert de l'épisode comique comme d'une illustration qui permet de renforcer le contenu dogmatique développé dans le reste de la pièce.

Pour réussir ce tour de force, Diego Sánchez attribue des fonctions spécifiques à chacun des personnages. Le couple picaresque se charge du comique et le Moine et le Berger sont les commentateurs en retrait qui donnent la morale de l'histoire.

De façon très originale, le curé de Talavera peut se servir du même personnage pour développer l'épisode comique et pour, ensuite, tirer une conclusion sérieuse à l'épisode en question.

Dans la *Farsa de Ysaac* (avant 1554), le Berger assume depuis le début de la pièce une fonction extradiégétique, jusqu'au moment où, momentanément, il entre dans la fable et endosse son rôle de Berger sot qui se querelle avec Rebecca et Jacob venus chercher des chevreaux afin de les cuisiner pour Isaac, le père de Jacob :

PASTOR            ¡A, no, pesia a sarteneja,  
                         con tan donosas palabras!  
                         ¿Eis notado la conseja?  
                         ¡El moço y la madre vieja  
                         almorzar quieren mis cabras!  
                         No cro que os veréis ahítos  
                         ni gozaréis desa toma. (v. 131-137)

En abandonnant durant quelques instants son rôle d'exégète extérieur, le Berger sot, fidèle à sa réputation, entre aussitôt dans une relation conflictuelle avec Jacob et Rebecca. Le bref intermède comique qui s'ensuit constitue une digression de l'épisode biblique qui est le fruit de l'imagination du dramaturge. De fait, Diego Sánchez se sert du personnage du Berger sot pour créer une scène divertissante pour l'auditoire, ce qui lui permet du même coup d'exploiter le potentiel dramatique de son personnage et de rendre le récit biblique plus vraisemblable, en l'actualisant. Mais tout l'épisode comique est finalement parachevé par un commentaire moralisateur du Berger qui récupère son rôle de commentateur en retrait :

PASTOR            ¿Eis notado el atrevencia?  
                         ¡Cosa her una mujer!  
                         Habrando con rebenencia,

no lles pica la conciencia  
tanto como un ahiler. (v. 156-160)  
[...]  
Y desque el cuervo criado,  
si es abad, ¡que os aproveche!,  
como está a tomar bezado  
no acude a quien lo a encimado  
ni conoce bien la leche. (v. 171-175)

La digression du passage biblique permet essentiellement au Berger exégète d'exprimer un nouveau commentaire sur sa perception de la société du XVI<sup>e</sup> siècle, ce qui a l'avantage de renforcer efficacement la vraisemblance de la pièce et d'actualiser une nouvelle fois l'argument. Le dramaturge se sert donc de l'épisode comique à des fins moralisatrices, mais l'originalité consiste dans cette pièce à utiliser la figure d'un Berger à double versant : sous sa facette savante, en tant que commentateur extérieur, puis sous sa facette sottise, en tant que Berger-bagarreur.

Enfin, Diego Sánchez utilise aussi une troisième technique qui permet de tirer une leçon de l'épisode comique pour le public. Lorsque le Berger n'assume pas une fonction savante et exerce pleinement sa fonction comique, alors un personnage savant formule des commentaires exégétiques.

Dans la *Farsa de Moysén* (avant 1554), c'est notamment le rôle tenu par Saint Paul qui assiste en compagnie du Moine à la rixe entre le Berger et le Noir. Tandis que le Moine joue son rôle de personnage modérateur, Saint Paul qui est le plus docte, joue un rôle de personnage commentateur qui attire l'attention du public sur une conclusion et parachève ainsi l'épisode comique :

PABLO        ¡Ora, hermanos, amistad!,  
                  que Dios a negros y blancos,  
                  pobres, ricos, sanos, mancos,  
                  nos tienen, y quier hermandad.  
                  Oýd ora, en caridad,  
                  que preva se a de hazer  
                  antes de aquel pan comer,  
                  do se da su Magestad.  
                  [...] (v. 265-272)

Le dramaturge se sert habilement de la rixe entre le Noir et le Berger pour attirer l'attention, dans le long sermon final de Saint Paul, sur le thème de la réconciliation fraternelle, ce qui suppose même un appel aux populations infidèles à se convertir au christianisme. Le pain et le vin qui étaient les deux objets de la dispute entre le Berger et le Noir sont finalement théâtralisés dans la pièce et deviennent les symboles eucharistiques qui permettent de bénéficier de l'amour du Christ et de se réconcilier avec ses ennemis.

Les épisodes comiques sont presque toujours exploités par Diego Sánchez d'un point de vue dogmatique, ce pourquoi ils s'insèrent très bien dans la fable en se fondant complètement dans la représentation.

En revanche, lorsque la partie *entremesil* se sépare plus nettement du reste de la fable, l'on perd rapidement la valeur d'exemplarité de l'épisode comique. C'est ce que l'on observe particulièrement dans la *Farsa del rey David* (avant 1554) où le final *entremesil* semble être ajouté à un noyau préalable<sup>547</sup>. L'on pourrait retrancher tout ce passage sans que cela n'affecte le sens de la pièce et sans qu'il soit même nécessaire de faire d'autres retouches à la pièce.

Dans cette sorte de mini-pièce, le Berger sot de la *Farsa del rey David* se querelle de façon comique avec un Portugais. Il y a pourtant bien un lien entre la fable principale et la partie *entremesil*, car la scène se passe sur le champ de

---

<sup>547</sup> L'on pourrait émettre l'hypothèse —que nous ne partageons pas— que la même pièce a été jouée deux fois lors de la même fête, une première fois lors d'une représentation privée devant le Comte de Feria et peut-être devant les autorités religieuses, et une seconde fois au cours d'une représentation publique devant le peuple ; le passage comique aurait été alors réservé pour la représentation publique. Cependant, la première réplique du Portugais, qui ressemble à un *incipit*, fait allusion à un acte de charité :

PORTUGUÉS      Cá, par Deus, senpre achu paun ;  
                          ¡biba mo obispo sagradu!  
                          queyn sue posada mo daun,  
                          a quantus pobes lá vaun  
                          ninguén sal desconsoadu. (v. 406-410)

D'après ces vers, l'on comprend qu'un religieux charitable, dont le Portugais fait l'éloge, s'est montré magnanime envers les pauvres. López Prudencio pensait peut-être avoir identifié ce personnage énigmatique en la personne d'un certain Rodrigo Sánchez, parent putatif de notre dramaturge (Voir José López Prudencio, *op. cit.*, p. 53-55). Quelle que soit l'identité de ce personnage, il n'y a pas vraiment de raison pour que le dramaturge retranche cette partie lors d'une éventuelle représentation privée, alors qu'il y est justement fait l'éloge d'une personnalité religieuse locale. De notre point de vue, il y a plus de chance pour que ce final de type *entremesil* ait été ajouté à la trame initiale afin de donner lieu à une nouvelle représentation de la pièce à l'occasion d'une nouvelle fête religieuse.



bataille où David a terrassé Goliath, et les objets scéniques (une lance et un bouclier) permettent des jeux de scène comiques entre le Portugais et le Berger. Mais en soi, l'épisode comique ne débouche sur aucune morale en lien direct avec l'ensemble de la pièce ; tout juste permet-il au Berger de clore la représentation en évoquant le courage de David qui a vaincu les Philistins et va recevoir en récompense l'infante Mikal, ce qui suit finalement la fin du récit biblique.

Plus le lien entre la partie *entremesil* et le reste de la pièce est ténu, moins l'épisode comique semble avoir de fonction d'exemplarité spécifique dans la pièce. C'est ce que confirment les pièces tardives du *Códice* de 1590.

Dans le *Sacramento de la Eucaristía*, l'intermède comique entre un Portugais et deux Farceurs n'entretient presque aucun lien avec l'argument de la pièce. La seule chose qui peut légitimer le développement de cet intermède, en lui donnant en même temps un peu de cohérence dans le cadre de la représentation, vient du fait qu'il est inséré à un moment où l'Oisiveté, une figure allégorique, et Ambrosio, un personnage ignorant, restent ensemble pour assister à la représentation dudit intermède, ce qui permettrait de souligner plus fortement l'oisiveté qui caractérise ces deux personnages qui vont se régaler du spectacle comique de l'intermède. Il se produit alors une représentation comique à l'intérieur de la représentation générale ; il s'agit toutefois d'une représentation voulue par le dramaturge qui permet à l'intermède de ne pas fonctionner de façon totalement indépendante. En revanche, dans l'*Auto sacramental y Comedia décima* contenu dans le même *Códice*, il est fait mention d'un *entremés* qui semble, cette fois-ci, totalement indépendant, puisque la didascalie placée entre la deuxième et la troisième *jornada* indique : « *Aquí se salen todos y se haze un entremés* ». Dans cette pièce sérieuse, longue de 1200 vers, l'*entremés* joué au milieu de la représentation était sans doute une courte pièce comique dont l'argument n'avait rien à voir avec l'*auto sacramental*, comme cela deviendra courant dans le théâtre baroque. Cette pièce eucharistique du *Códice* de 1590 serait même la première du genre proposant la représentation d'un intermède comique intercalé et indépendant.

En résumé, l'on comprend que le comique exploité dans ce qui fonctionne comme des parties *entremesiles* intercalées dans les drames eucharistiques a toujours une vertu didactique, exemplaire ou morale en lien avec le reste de la représentation. Mais plus la partie *entremesil* semble indépendante du reste de la représentation et plus le comique perd cette fonction d'exemplarité. Du reste, les pièces tardives de notre *corpus* confirment aussi que lorsque le comique est présent dans des parties de plus en plus indépendantes du reste de la pièce, il semble alors exclu du reste de la pièce. Pour cette raison, après avoir montré que le comique trouve sa place de façon différente dans certains prologues et dans des parties *entremesiles* des drames eucharistiques, il nous reste à faire le point sur son éventuelle présence dans le reste de la pièce.

#### Le comique hors des prologues et des parties *entremesiles*

Si le comique dans les drames eucharistiques est généralement très intense dans les parties *entremesiles*, il peut aussi trouver sa place dans le reste de la pièce, mais de façon plus diffuse. L'on peut se demander, dès lors, quelles sont les caractéristiques des pièces où ce type de comique se manifeste.

Précisons tout d'abord que le comique de langage, qui est l'une des trois formes de comique étudiées précédemment, est forcément inhérent à toutes les répliques du personnage du Sot lorsque celui-ci est présent. Ce comique qui peut s'exprimer par l'idiolecte du *Pastor bobo* ne saurait se limiter aux prologues comiques et aux parties *entremesiles*. Seulement, il est plus intense dans ces parties, car il s'agit des passages propices au développement de l'insulte et du juron, comme nous avons eu l'occasion de le montrer plus haut.

Mais pour montrer précisément dans quel type de pièce les éléments comiques sont présents hors des prologues et des parties *entremesiles*, nous allons classer les pièces dans le tableau suivant, qui récapitule la place du comique dans la pièce et son intensité, ce qui permettra ensuite de faire une série de commentaires comparatifs :

	Comique intense, mais limité au prologue et/ou à l'intermède	Comique peu intense dans l'ensemble de la pièce	Comique intense dans l'ensemble de la pièce	Comique présent de manière diffuse dans la pièce (hors prologue et intermède)	Comique présent dans les parties <i>entremesillas</i>	Comique présent dans les prologues
<i>Farsa sacramental</i> (vers 1520) <sup>548</sup>		X		X		
<i>Farsa del Santísimo Sacramento</i> (1521)		X		X		
<i>Farsa del Molinero</i>			X	X	X	X
<i>Farsa del Herrero</i>			X	X	X	X
<i>Farsa del Colmenero</i>			X	X	X	X
<i>Farsa de Abraham</i>		X				
<i>Farsa de Moysén</i>		X	X	X	X	X
<i>Farsa de Ysaac</i>		X	X			
<i>Farsa del rey David</i>		X	X	X	X	X
<i>Farsa de la Yglesia</i>		X	X	X	X	X
<i>Farsa del Santísimo Sacramento</i>		X	X	X	X	X
<i>Farsa llamada custodia del Hombre</i>			X			
<i>Representación [...] de San Mateo</i>			X			
<i>Farsa [...] danza de la Muerte</i>		X	X			
<i>Aucto de la oveja perdida</i>			X			
<i>Farsa [...] de la fuente de San Juan</i>			X	X	X	X
<i>Farsa llamada premática del pan</i>			X			
<i>Acto hecho en Andújar (1575)</i>			X			
<i>Auto de Caín y Abel</i>			X			
<i>Aucto de la Esposa en los Cantares</i>			X			
<i>Sacramento de la Eucaristía [...]</i>		X				
<i>Auto sacramental y Comedia décima</i>		X				
<i>Auto de la Maya</i> de Lope de Vega			X			

<sup>548</sup> Comme il s'agit d'une pièce fragmentaire, nous ne pouvons évaluer la répartition des éléments comiques qu'à partir des passages de la pièce dont nous disposons.

L'analyse de ce tableau permet de tirer plusieurs conclusions. En premier lieu, elle permet de dégager l'originalité des pièces de Diego Sánchez de Badajoz. Chez cet auteur, le comique est rarement limité aux prologues et aux intermèdes des pièces, mais il se manifeste aussi dans le reste de la pièce, bien que de façon moins intense. Deux pièces eucharistiques seulement semblent échapper à ce schéma. Il s'agit de la *Farsa de Abraham*, une pièce très courte de 127 vers, et de la *Farsa de Ysaac*. Ces deux pièces présentent certes une singularité parmi les drames eucharistiques de l'auteur, mais il y a peut-être une explication simple à cette singularité. Dans ces deux pièces bibliques, le Berger sot assume essentiellement une fonction extradiégétique avec des interventions qui constituent autant de commentaires supradialogiques, sauf quand le Berger entre dans la fable de la *Farsa de Ysaac*, dans un intermède comique très bref. Du coup, comme le Berger sot est presque toujours en retrait dans ces deux pièces de Diego Sánchez, il évite les contacts directs avec les autres personnages, ce qui rend presque impossible le développement de passages comiques. À l'inverse, dans toutes les autres pièces eucharistiques du curé de Talavera, le Berger sot n'apparaît pas en retrait par rapport aux autres personnages de la pièce, ce qui lui permet de se démarquer par des manifestations comiques qui dépassent largement le prologue et/ou les passages *entremesiles*.

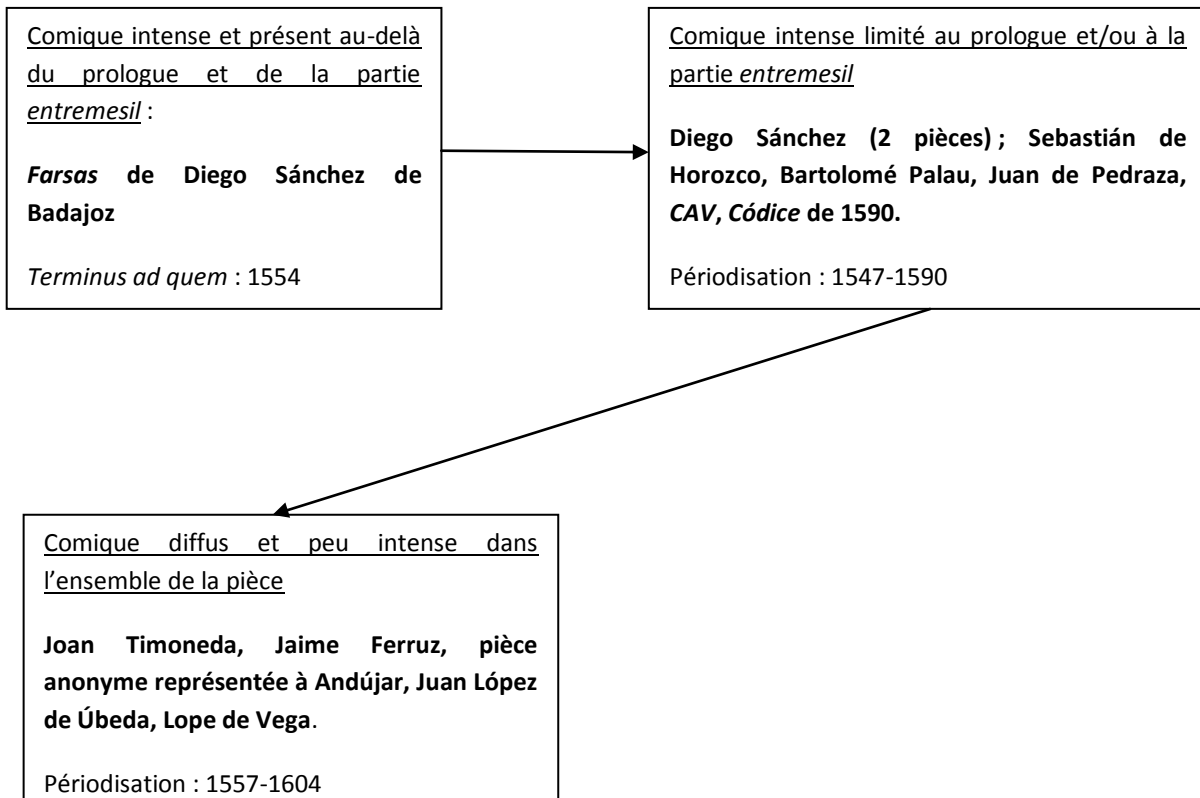
En deuxième lieu, nous observons que, mises à part les pièces de Diego Sánchez, les pièces où les éléments comiques sont considérés comme intenses sont systématiquement des pièces où le comique se limite au prologue et/ou à une partie *entremesil*. La charge comique est donc limitée dans ces pièces à certains passages, et serait d'autant plus intense que plus concentrée.

En troisième lieu, plus la pièce est tardive et plus le comique n'apparaît que de façon diffuse et peu intense, mais réparti dans l'ensemble du texte. Seule, la *Farsa del Santísimo Sacramento* de 1521 constitue une exception, mais nous verrons pour quelles raisons dans la suite de notre étude<sup>549</sup>.

---

<sup>549</sup> Quant à la *Farsa sacramental* publiée vers 1520, qui semble aussi se démarquer, au même titre que la *Farsa* publiée anonymement en 1521, signalons que son caractère fragmentaire ne permet pas de tirer des conclusions satisfaisantes.

Au vu de ces éléments et afin de montrer l'évolution de la place du comique dans les drames eucharistiques, nous proposons le schéma suivant<sup>550</sup> :



De façon très schématique, l'on se rend compte que le comique, d'abord très marqué dans l'ensemble de la pièce, a peu à peu limité sa présence intense dans des parties précises de celle-ci, avant de n'apparaître plus que de façon diffuse et peu intense dans l'ensemble de la pièce. Dans la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, en tout cas, il apparaît clairement que le comique n'est jamais présent de façon notable dans l'ensemble de la pièce, soit il est relégué à certaines parties *entremesiles*, soit il se manifeste ponctuellement au cours de la représentation, mais de façon peu dense.

<sup>550</sup> Dans le cadre un, le *terminus ad quem* correspond à la publication de la *Recopilación en metro* (1554). Dans le cadre deux, la périodisation que nous fixons va de 1547 (date supposée de la représentation de la *Farsa llamada custodia del Hombre*) à 1590 (date du manuscrit anonyme qui contient plusieurs des pièces de notre *corpus*). Dans le cadre trois, la périodisation va de 1557 (date de la première représentation de *l'Aucto de la oveja perdida* de Joan Timoneda) à 1604 (date de la publication de *La Maya* de Lope de Vega dans *El peregrino en su patria*, tout en sachant que cette pièce a sans doute été composée entre 1585 et 1588).

Afin de mieux comprendre les raisons de cette évolution de la place du comique, nous allons passer à la dernière partie de notre étude sur cette question, où nous nous proposons de montrer les raisons des limitations du comique dans les drames eucharistiques.

### **6.3.3 Les limitations du comique**

Dans les drames eucharistiques de la première partie du xvi<sup>e</sup> siècle, jusqu'à Timoneda (vers 1557), nous avons vu jusqu'à maintenant que le comique n'est que rarement résiduel. Il est abondamment utilisé par tous les dramaturges, comme c'est d'ailleurs le cas dans le théâtre religieux en général (depuis des auteurs comme Encina ou Lucas Fernández). Dans les *Farsas* de López de Yanguas, de Diego Sánchez de Badajoz, de Juan de Pedraza, de Bartolomé Palau ou dans les pièces anonymes du *Códice de Autos Viejos*, le comique de langage, le comique de situation et le comique gestuel sont tous convoqués et s'avèrent d'une grande efficacité du point de vue de la théâtralité. Aucun drame eucharistique de cette période ne semble dépourvu d'éléments comiques. Pourtant, il existe une pièce où les manifestations du comique semblent, du propre avis de son auteur, être évitées au maximum.

#### L'exception relative du premier drame eucharistique connu

La seule exception que nous relevons dans cette première partie de la Renaissance, pour ce qui est des manifestations du comique, est le cas de la dénommée *Farsa del Santísimo Sacramento* de 1521. C'est un exemple d'autant plus intéressant qu'il s'agit du premier drame eucharistique daté connu de tout ce théâtre.

Dans une note explicative précédant la pièce, l'auteur anonyme annonce son intention de mettre en scène des personnages qui s'expriment sur un ton dévot et sérieux, de manière à se démarquer de la figure traditionnelle du Berger vulgaire :

La materia es ciertamente sublime y profunda pero no ajena al ingenio del que nos favorece. Sin embargo, no estoy obligado ni es tampoco necesario que en una obra semejante se investiguen a fondo sus profundidades, pues carezco de la adecuada inteligencia, sino únicamente que se ofrezca algo apropiado para despertar la piedad y elevar la devoción de la mente, y nada más que aquello que sabemos que podemos corroborar con la autoridad de los santos que nos han precedido. **Por esta razón no se nos echará en cara el no incluir motivos y detalles vulgares, propios de pastores y llenos de graciosas anécdotas, pues los hemos omitido adrede**, tanto por razón de la excelencia del asunto como también porque sabemos que no todos los arbustos o tamariscos son beneficiosos<sup>551</sup>.

L'auteur ne pouvait on ne peut plus clairement exprimer sa volonté. Tous les éléments vulgaires et comiques semblent purement et simplement évités par l'auteur qui souhaite avant tout pousser les spectateurs à la dévotion pieuse. Pourtant, l'auteur ne parvient pas tout à fait à se détacher des modèles qu'il dit ne pas vouloir imiter. En effet, d'un point de vue langagier, les trois bergers mis en scène dans ce drame eucharistique s'expriment dans un *sayagués* conventionnel, quoique d'intensité inégale<sup>552</sup>. Effectivement, le Berger Pelayo qui est le premier à intervenir dans la pièce recourt à neuf reprises à des termes et à des tournures caractéristiques d'un langage rustique dans les quatorze premiers vers. C'est aussi le berger qui semble le moins instruit, vu qu'il ignore complètement le motif de la fête qui se déroule, et qu'il n'a pas pris soin de revêtir des vêtements de fête, ce qui constitue déjà trois signes de rusticité majeure accumulés dans ce personnage<sup>553</sup>.

---

<sup>551</sup> Note citée dans Ricardo Arias (éd.), *Autos Sacramentales...*, p. 34. C'est nous qui soulignons dans la citation.

<sup>552</sup> On relève notamment dans le langage des trois bergers la présence de vocables archaïques, typiques d'un langage pastoral (« asmado » [v. 4] ; « ahotas » [v. 42] ; « priado » [v. 47] ; « soncas » [v. 258]), des cas de palatalisation du phonème /l/ (« llabrado » ; « collarado » [v. 14] ; « millagros » [v. 23]), des exemples de neutralisation l/r (« praze » [v. 1 / v. 30] ; « branqueta » [v. 14] ; « groria » [v. 27]), le recours au préfixe /-re/ (« rebolando » [v. 25] ; « rechapado » [v. 50] ; « repicado » [v. 51] ; « rrecreo » [v. 260]), l'aspiration du phonème /f/ en début de mot (« huerte » [v. 7] ; « huego » [v. 228]), ou encore l'utilisation de jurons caractéristiques (« ipar Dios! » [v. 11] ; « ipar diez! » [v. 153] ; « ijuro a Sanct Pego! » [v. 259]).

<sup>553</sup> Dès qu'il entre sur scène, le Berger Pelayo s'exprime ainsi : « luego se paran en villa a mofar; / pues ipar Dios! que yo pudiera sacar, / sabiendo la fiesta rebién de vestir; / pudiera con sayo y muça venir, / jubón de branqueta, collar collarado, / ciento con borlas, cayado llabrado; » (v. 9-15). L'aspect vestimentaire du Berger, son langage caractéristique et la situation de départ (l'étonnement du personnage face aux réjouissances qui l'entourent) constituent donc bien toutes les caractéristiques du *Pastor bobo*. Et quoi qu'en dise l'auteur, les effets comiques produits sont inhérents à ce genre de caractéristiques.

Ce que veut sans doute souligner l'auteur anonyme dans sa note préliminaire, c'est qu'il cherche à éviter surtout les plaisanteries lourdes qui sont le propre du *Pastor bobo*, ainsi que les scènes de « *riña* » qui passeraient pour totalement irrévérencieuses au regard de la « matière sublime » dont traite la pièce. Mais ne pouvant s'affranchir totalement des modèles—peut-être aussi parce qu'il est inexpérimenté en matière d'écriture dramatique—l'auteur anonyme concentre des éléments comiques dans tout le début de la pièce.

Mais en limitant les éléments comiques presque exclusivement au début de sa pièce, l'auteur amoindrit du même coup la théâtralité globale de cette dernière. Alors que les éléments de théâtralité se multipliaient au début de la représentation, la pièce perd rapidement sa potentialité théâtrale et finit par posséder un faible degré de dramatisation. Dans la pièce, les trois Bergers expriment souvent rapidement et de façon inconditionnelle leur adhésion aux paroles de la Foi, au point que les répliques s'allongent et se chargent de références bibliques, théologiques et même mythologiques, confirmant que les personnages ont totalement perdu leur caractéristique de personnages ignorants. De ce point de vue, la pièce se transforme en une œuvre de dévotion plus faite pour être lue que pour être jouée sur scène.

Cette pièce dont on ne connaît pas d'exemplaire imprimé n'a certainement pas connu une grande diffusion à son époque. Et, même si cela avait été le cas, elle ne semble avoir eu aucune influence sur les auteurs de la même époque ainsi que sur ceux immédiatement postérieurs. Vu le peu d'efficacité de ce type d'écriture sur un plan dramatique, il n'est peut-être pas étonnant que les auteurs à venir de drames eucharistiques (de Diego Sánchez à Bartolomé Palau), aient écrit des drames où les éléments comiques sont très présents, dans la continuité du théâtre religieux et profane d'Encina, de Gil Vicente, de Lucas Fernández ou de Torres Naharro, des auteurs qui ont largement contribué à codifier le personnage du Berger sot au théâtre.

Le seul vrai intérêt de cette pièce est sa note explicative qui montre que des auteurs ont eu très tôt conscience de l'irrévérence que pouvaient constituer les manifestations comiques dans les drames eucharistiques balbutiants. Force est



de constater qu'il y a ensuite un hiatus de plusieurs décennies avant d'observer le même souci chez d'autres auteurs de drames eucharistiques.

### Un comique de plus en plus résiduel

Avec les pièces eucharistiques du valencien Joan Timoneda (1557 pour la première représentation de *La Oveja perdida*) et de plusieurs de ses successeurs, on observe un changement progressif dans l'utilisation des éléments comiques au sein de ce théâtre.

Lorsque le comique des pièces est peu intense, il se manifeste soit par le langage, soit par des allusions aux traits caractéristiques du Berger sot. Mais, dans les deux cas, il n'est jamais question de mettre en scène un personnage bas à la charge comique importante. Les motivations qui animent les auteurs semblent désormais quelque peu différentes.

Dans l'*Auto de la oveja perdida* (1557 et 1569) de Timoneda, Pierre, qui est aussi la figure papale, s'exprime dans un langage modérément chargé d'archaïsmes, de termes typiquement rustiques, et aussi de jurons, dans une moindre mesure. Ce *sayagués* conventionnel est-il, pour autant, comparable au comique de langage que l'on trouve dans les *farsas* antérieures ? Comme dans le cas de la *Farsa* anonyme de 1521, le langage rustique est principalement un élément de caractérisation du personnage du Berger. Ainsi, même le personnage de Christophe Pascal, l'une des figures du Christ dans la pièce de Timoneda, parle un *sayagués* mesuré surtout parce qu'il est un personnage de berger ; mais aucun élément comique n'apparaît dans ses répliques. Il n'empêche que les mots de *sayagués* donnent, par nature, une tonalité comique au discours du personnage, mais une tonalité qui n'est pas prédominante. C'est donc parce que les personnages sont avant tout des bergers —ce qui sert bien sûr à développer la parabole biblique de la brebis égarée— qu'ils conservent un trait de langage permettant de les identifier.

Ce trait de langage comique peut s'avérer encore plus minoritaire dans les pièces eucharistiques tardives. En effet, dans l'*Auto de la Esposa en los Cantares*

(1579), de Juan López de Úbeda, le dramaturge met en scène un personnage, le Genre Humain, qui rappelle quelquefois la figure traditionnelle du *Pastor bobo*. Ainsi, quelques jurons typiques parsèment bien son discours, mais s'avèrent très atténués : « juro a san » (v. 48), « juro a ños » (v. 53). En dehors de ces quelques éléments de rusticité, le langage du personnage n'est pas déformé outre mesure, et ses répliques ne sont pas vraiment comiques. L'auteur cherche surtout à montrer le Genre Humain sous sa facette de personnage ignorant comme le confirment les adjectifs que lui attribuent les autres personnages de la pièce : « simple villano » (v. 30) « simplazo » (v. 47), « Simple » (v. 49), etc.

Enfin, il arrive que les auteurs conservent de façon plus intense les éléments comiques, mais en les limitant à un seul personnage, dans un but très précis.

Dans l'*Auto de Caïn y Abel* (vers 1575), de Jaime Ferruz, le comique n'est pas spécialement aussi résiduel que dans le cas des pièces citées précédemment, mais il est original de constater que l'auteur va circonscrire le comique au seul personnage de la Coulepe, comme le fera après lui Lope de Vega avec la Gloutonnerie, dans *La Maya*.

Le ton sérieux et grave de la majeure partie de la pièce de Ferruz est en adéquation avec le caractère savant de la représentation qui dramatise l'épisode de la Genèse relatant l'assassinat d'Abel par son frère Caïn. Dans la pièce, aussitôt après l'assassinat perpétré par Caïn, la Coulepe entre en scène affublé d'un costume rustique et s'exprimant dans un *sayagués* très prononcé, ce qui sert à situer socialement le personnage allégorique et à l'assimiler au personnage du Sot. Si Jaime Ferruz a choisi, entre autres, d'incarner la notion de coulepe dans un personnage de *bobo* rustique, c'est notamment pour montrer la violence de la persécution dont est désormais l'objet Caïn. Le fait même que le personnage prononce de nombreux proverbes<sup>554</sup>, pour faire la leçon à Caïn, permet d'attirer l'attention sur la notion de « *mea culpa* » permanent qui tourmente Caïn.

---

<sup>554</sup> Dans la pièce, la Coulepe cite notamment plusieurs proverbes comme : « Quien presto se determina, / bien despaçio se arrepiante » (v. 339-340), ou « Quien tal haze que tal pague » (v. 350).

Lorsque Teresa Ferrer parle de la pièce de Ferruz comme « de un auto donde el elemento profano cómico no juega un papel primordial »<sup>555</sup>, ou lorsqu'elle déclare que le rôle de la Coule « como vehículo de comicidad, se reduce a un comentario típico del personaje del "bobo" o "villano", que siempre está pensando en comer »<sup>556</sup>, nous pensons de notre côté, qu'au contraire, le rôle comique de la Coule est primordial, et qu'il ne se cantonne pas seulement au seul commentaire révélant la glotonnerie légendaire du personnage. En condensant chez le personnage de la Coule un certain nombre de traits propres au personnage du Sot et en le faisant s'exprimer dans un langage très rustique constellé de proverbes, Jaime Ferruz se sert du potentiel comique du *Pastor bobo* pour mieux montrer la brutalité cruelle des remords qui vont désormais tourmenter Caïn. C'est aussi la raison pour laquelle, dans cette pièce, le comique est totalement circonscrit au seul personnage de la Coule. Jaime Ferruz fait donc un usage très intelligent des éléments comiques dans cette pièce, et qui est loin d'être aussi anodin que semble le penser Teresa Ferrer.

Mais les éléments comiques résiduels, ou très circonscrits à un seul personnage, ne se manifestent pas seulement à travers le langage de certains personnages. Le comique peut aussi se manifester à travers d'autres traits qui rappellent de façon fugace la figure du *Pastor bobo*.

Dans *l'Aucto de la oveja perdida* (1557 et 1569) de Timoneda, c'est le Berger Pierre qui s'apparente le plus dans la pièce à la figure du *Pastor bobo*, notamment lorsqu'il rencontre Christophe Pascal et l'invite à se restaurer en sa compagnie :

PEDRO	Bien, mas desto está erizado de verte tan amarillo. Cuido que no as merendado: siéntate en aqueste prado, desataré el zuroncillo. Comerás, si te praciere, de un pedazo de tasajo; darte he vino si tuviere;
-------	---

---

<sup>555</sup> Teresa Ferrer, art. cit., p. 136

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 133.

cuando otra cosa no hubiere,  
habrá cebolla y un ajo. (v. 416-425)

Dans ce passage, Pierre montre momentanément son appartenance au type populaire du *Bobo*. Une caractéristique physique du personnage est d'abord évoquée par le discours de Pierre, mais non représentée sur scène : son effarement face à l'aspect maladif de Christophe qui est rendu par l'adjectif « erizado ». Mais lorsque Pierre fait également allusion à la nourriture charnelle à travers différents termes évocateurs qui rappellent la figure du *Pastor bobo* glouton (« merendado », « tasajo », « cebolla », « ajo »), le dramaturge réussit à conserver ces éléments caractéristiques sans en tirer d'effets comiques majeurs, comme s'il rendait surtout hommage à une figure théâtrale incontournable. Loin de poser Pierre en glouton, il le pose en personnage charitable prêt à secourir la faim de son interlocuteur.

Si l'auteur ne développe pas davantage le potentiel comique du personnage de Pierre, c'est bien sûr parce qu'il est indispensable que le personnage qui représente dans la pièce la figure pontificale ne soit pas réduit de façon irrespectueuse à un personnage du « bas corporel ». Rappelons que l'Archevêque Francisco de Navarra<sup>557</sup> assista en 1557 à la représentation de cette pièce, et Juan de Ribera assista à la représentation de la pièce en 1569, peu de temps après la publication des préceptes du Concile de Trente (1563).

L'allusion au trait de glotonnerie du Berger sot est également perceptible dans *l'Auto de la Esposa en los Cantares* de López de Úbeda. L'une des dernières répliques du Genre Humain dans la pièce constitue effectivement une réminiscence du discours du Sot. Alors que le personnage de Force d'Âme vient chercher l'Épouse et le Genre Humain pour les conduire à la Gloire céleste, le Genre Humain ne peut manquer de demander : « Señor y alla ay que tragar? » (v. 328), rappelant ainsi l'obsession habituelle du Berger sot pour la nourriture. Bien sûr, cette ultime remarque du personnage permet aussi d'attirer l'attention sur le Saint Sacrement de l'Eucharistie, mais jusqu'à la fin de la pièce, nous

---

<sup>557</sup> Francisco de Navarra fut notamment l'un des acteurs du Concile de Trente avant 1557. Or, on a déjà dit plus haut combien la Fête-Dieu va gagner en solennité à la suite du Concile de Trente.

pensons que l'auteur choisit volontairement de mettre en scène un personnage qui ne rappelle que fugacement la figure du *Pastor bobo*. Ainsi, même si l'auteur ne renonce pas au *Pastor bobo*, il le transfigure par l'allégorie (le personnage n'est plus présenté comme un Berger, mais comme le personnage allégorique du Genre Humain) et le vide de son pouvoir subversif.

Le développement de l'allégorie dans les drames eucharistiques de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle permettra même aux auteurs d'allégoriser certains traits caractéristiques du Berger sot en leur donnant corps à travers des personnages allégoriques.

Dans son *auto sacramental La Maya* (1585 ?), Lope de Vega met en scène le personnage de la Gloutonnerie qui rappelle dès son arrivée sur scène la figure du *Pastor bobo*, car l'auteur l'affuble d'un costume rustique : « *La Gula entró a esta sazón, que era un villano con rústico traje y persona* ». De plus, cette allégorie de la gloutonnerie rappelle qu'il s'agit là d'un défaut constitutif du personnage du « bas corporel ». Puisque le personnage est une allégorie de la gloutonnerie, ses répliques font allusion à son envie perpétuelle et obsessionnelle de manger<sup>558</sup>. Le personnage se réduit lui-même à une panse qu'il convient de remplir :

GULA            Dadme, os ruego,  
                         alguna cosa, aunque fría,  
                         que ya las tripas despliego (v. 794-796).

Par l'image concrète du ventre qui se déplie, il y a une mise en image très évocatrice de la gloutonnerie. L'évocation d'un ventre tout fripé synonyme de faim était d'ailleurs suggérée plus tôt par le personnage de Gloutonnerie, dans une image similaire, mais encore plus concrète, alors que ce personnage s'en prenait à son maître qu'il accusait d'avarice :

Gula            Por su mala condición,  
                         más guardosa que una hormiga  
                         andaba en esta ocasión  
                         con más pliegues mi barriga

---

<sup>558</sup>Le personnage se présente notamment ainsi : « *La Gula soy, dadme luego / algo que comer* » (v. 792-793)

que alguna bolsa de arzón (v. 374-378)

La comparaison comique permet de convoquer dans l'esprit des spectateurs l'image d'une bourse pleine de plis suspendue à la selle d'un cheval qui par métonymie devient la panse fripée du personnage affamé.

Finalement, dans l'*Auto* de Lope, long de 1256 vers, les répliques comiques se limitent aux prises de parole de Gloutonnerie et sont surtout centrées autour de ce trait caractéristique du *Pastor bobo*. Dans cette pièce tardive (publiée en 1604, mais composée et représentée entre 1585 et 1588), les manifestations du comique s'avèrent finalement peu nombreuses. Lope de Vega ne développe pas longuement les traits comiques du *Pastor Bobo*, mais en reprend quelques uns — rendant hommage au personnage de théâtre dont il s'inspire— pour caractériser un personnage non vertueux : Gloutonnerie.

Si l'on constate que dans la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, à partir de Timoneda, les éléments comiques sont de plus en plus restreints dans plusieurs drames eucharistiques, voire circonscrits à un seul personnage de la pièce, il arrive aussi que ce type d'éléments disparaisse totalement de plusieurs pièces, ce qui constitue une évolution notable par rapport à la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle où le comique était, comme nous l'avons vu plus haut, un élément systématiquement présent dans ce théâtre.

#### Absence de comique dans les drames eucharistiques

C'est le valencien Joan Timoneda qui est en fait le premier auteur de drames eucharistiques à avoir exprimé très clairement sa volonté de composer des pièces qui ne soient pas amusantes pour le public. Même si l'auteur anonyme de la *Farsa* de 1521 avait déclaré son ambition de mettre en scène des Bergers non comiques, comme nous l'avons montré plus haut, il ne s'était pas résigné à éliminer la totalité des éléments comiques caractéristiques du Berger au théâtre.

Timoneda, après l'*Aucto de la oveja perdida*, où il amoindrit déjà les effets comiques liés au personnage de Pierre, affiche sa volonté d'aller encore plus loin.

Dans l'*Aucto de la fuente de los siete sacramentos* (publié en 1575), qui est une refonte de la *Fuente de San Juan* du CAV, la suppression pure et simple de tous les personnages rustres de la *Farsa* correspond à la volonté clairement exprimée par l'auteur de faire disparaître de sa pièce toutes traces comiques, ce qu'il se charge d'annoncer au public dans l'*introito* :

Pues sé que no es menester  
convidar aquí a reyr,  
si no contemplar saber  
cómo Dios se da en comer  
para su gloria subir.  
Subamos el pensamiento  
en esta contemplación,  
no en risadas porque es viento;  
baste que el plazer contento  
esté en nuestro corazón. (v. 26-35)

Timoneda aurait pu supprimer les éléments comiques sans le dire. Or il prévient lourdement dès le début, soulignant ainsi ce qu'il considère comme son apport méritoire. Il se démarque avec soin de son prédécesseur, mais en même temps, lui reconnaît sa spécificité littéraire. D'une certaine manière, Timoneda prend congé, ici, du théâtre religieux comique. Ce changement substantiel entre les deux pièces est sans doute perçu par l'auteur comme une amélioration par rapport aux *Farsas* initiales, d'où l'usage du qualificatif « *mejorado* » dans l'épigraphe. Faut-il voir là l'empreinte de l'archevêque de Valencia, Juan de Ribera ?<sup>559</sup> Cela demeure plus que probable. En effet, la religiosité de l'archevêque ne cadrerait pas avec les facéties parfois vulgaires des personnages rustres des *farsas*. Le ton vulgaire des Bergers de théâtre ne devait pas convenir pour célébrer un événement aussi solennel que le *Corpus Christi* à une époque

---

<sup>559</sup> Sur la question des drames religieux, des danses et de la musique lors du *Corpus* de Valencia, voir Vicente González, *La personalidad artística del Beato Juan de Ribera*, Valencia, Imprenta Diana, 1948, p. 151-163. Dans ces pages, il est notamment fait allusion à la position de Juan de Ribera sur ces questions. L'auteur raconte comment, alors que Ribera était encore évêque à Badajoz, il prit la parole en 1569 (peu de temps avant d'arriver à Valencia et à peine plus d'un an avant la représentation de la *Fuente de los siete sacramentos*), lors d'un conseil provincial réuni à Salamanque, pour inviter tous les fidèles à célébrer le *Corpus Christi* avec la plus grande solennité possible, encourageant la musique, les ornements dans les rues, les représentations d'*autos* et, sous certaines conditions, les danses, le tout, afin de confondre l'hérésie protestante.

où l'esprit ascétique de la Contreréforme rayonnait sur toute la Péninsule<sup>560</sup>. Quoiqu'il existe aujourd'hui peu de traces des pièces sans doute représentées dans cette ville au xvi<sup>e</sup> siècle (pour la Fête-Dieu), il est légitime de penser que le sort du théâtre religieux n'était guère différent dans cette région de celui du reste de l'Espagne, et que la présence de personnages de Sots dans ce théâtre était habituelle. La pièce de Timoneda allait donc marquer une différence avec ce qu'il était coutume de voir auparavant, ce qui est aussi sans doute la raison pour laquelle son auteur a remporté un prix avec la représentation de ce drame religieux.

Rehausser le ton des drames religieux en les transformant en de réels sermons graves et sérieux portant sur le thème de l'Eucharistie et réaffirmant les préceptes tridentins, tel était sans doute l'objectif poursuivi par l'Archevêque Juan de Ribera et par Timoneda. Un concile espagnol à Tolède avait, à cette époque, rappelé aux prélats :

*Ne dum solemnitatis causâ ludos aliquot et spectacula edi publicè permittere velint, ea permittant quæ vel in minimo christianan religionem offendere...valeant.* (Con. de Tol., 1566)<sup>561</sup>.

Une pièce eucharistique représentée devant l'Archevêque Ribera se devait donc d'être à la hauteur des exigences du concile tolédan.

Quant au Concile de Trente, son influence supposée sur le sérieux des drames religieux est sans doute un facteur déterminant. Il faut rappeler que lors de la session XIII du saint Concile, du 11 octobre 1551, où la participation espagnole était majoritaire, le culte de l'Eucharistie a de nouveau été promu tout comme la tradition de sortir dans les rues et sur les places publiques le Saint Sacrement

---

<sup>560</sup> Dans son étude sur le *Pastor bobo*, John Brotherton rappelle au sujet des pièces de Timoneda : « It is also important to recall that Timoneda's motive in cutting the comedy from this (*La fuente de los siete sacramentos*) and other of his *autos* was not purely artistic, for, as previously remarked, it seems that he was influenced in the composition of his religious plays by the Valencian ecclesiastical hierarchy ». Nous proposons la traduction suivante de ce passage : « Il est important de relever que la motivation première de Timoneda pour retirer l'élément comique de cet *auto* et d'autres, n'était pas uniquement d'ordre artistique, car comme nous l'avons indiqué précédemment, il est possible que la composition de ses pièces ait été influencée par la hiérarchie ecclésiastique valencienne ». John Brotherton, *The "Pastor-Bobo" in the Spanish Theater, Before the Time of Lope de Vega*, London, Tamesis Books, 1975, p. 194.

<sup>561</sup> Pour cette citation, voir Eduardo González Pedroso, *op. cit.*, p. 90.



vénéré le jour de la Fête-Dieu. Les consignes issues de cette session étaient une réponse à l'expansion du culte protestant. La Fête-Dieu devait désormais devenir une manifestation du triomphe de la vérité sur l'hérésie, afin que soient confondus les ennemis du Saint Sacrement. Selon Wardropper : « Este nuevo aspecto del Corpus, arma de la Contrarreforma, triaca del veneno protestante, influyó mucho [...] en el desarrollo de la farsa sacramental de la última mitad del siglo XVI »<sup>562</sup>. En rehaussant le sérieux des drames eucharistiques, l'Église catholique pouvait se préserver des attaques protestantes qui dénonçaient l'irrévérence que constituaient certaines *farsas* populaires au ton grossier. L'allégresse des festivités devait être également le signe du triomphe de l'Église catholique sur l'hérésie<sup>563</sup>.

L'éventuelle influence de l'esprit tridentin sur la production de Timoneda, semble perceptible non seulement à travers la disparition des éléments comiques de la pièce, mais aussi à travers le contenu dogmatique de l'*Aucto* qui reflète la pensée contre-réformiste<sup>564</sup>. En centrant toute sa pièce uniquement sur le contenu doctrinal qu'elle renferme, l'auteur lui donne un caractère plus sérieux, mais aussi plus austère, au point de la transformer en un authentique sermon.

On se rend compte que la suppression des éléments comiques est le moyen pour Timoneda non seulement de traiter la question du Saint Sacrement avec

---

<sup>562</sup> Bruce W. Wardropper, *op. cit.*, p. 43.

<sup>563</sup> Il ne manque pas dans l'*Aucto de la fuente de los siete sacramentos* de Timoneda quelques références à la joie ressentie par les personnages : « Yo en figura de sant Joan, / festejaré a queste día / lleno de inmensa alegría / en honra de a queste pan, / que es del cielo puerta y guía. (v. 71-75) ».

<sup>564</sup> Dans la *Farsa de la fuente de los siete sacramentos*, l'allusion de Saint Jean aux œuvres qui doivent accompagner la foi, « do el sin obras y sin fee / se podrá volver sediento » (v. 139-140), est en accord avec la pensée catholique réaffirmée à Trente, et en opposition avec les luthériens pour lesquels la foi est suffisante. Pareillement, l'allusion aux sept sacrements qui fondent l'argument de la pièce marque une différence avec les luthériens qui ne reconnaissent que deux sacrements (l'Eucharistie et le Baptême). Quand la *Farsa* du CAV n'énumère que les trois sacrements qui ne peuvent être réitérés : « Baptismo y Confirmaçion / y Hordenes » (v. 319-320), Timoneda prend soin de mentionner également les autres sacrements : « **Penitencia**, con **unciòn**, / manan, y por testimonio / se dan sin limitaciòn, / también la **comuniòn** / con el sancto **Matrimonio** » (v. 236-240). Les questions théologiques sont donc traitées avec plus de finesse dans les pièces de Timoneda que dans les pièces originales ayant servi de modèles, et bien souvent les commentaires comiques qui éclaboussent les *Farsas* originales sont remplacés dans l'*Aucto* par des digressions dogmatiques ou par des corrections et précisions telles que celles que nous signalons plus haut.

plus de gravité que ses prédécesseurs, mais aussi de composer une pièce dramatique qui, par son contenu dogmatique dense, reflète au mieux l'esprit ascétique diffusé par le récent Concile de Trente ; c'est sa façon de faire preuve de modernité. Cette suppression presque systématique des éléments comiques chez Timoneda se manifeste dans plusieurs de ses pièces composées pour la Fête-Dieu. Ainsi, dans l'*Aucto de la Fee*, dans la *Obra llamada los desposorios de Christo* et dans l'œuvre en valencien, le *Misteri de l'Església Militant*, les éléments comiques sont totalement absents.

Mais Timoneda n'est pas le seul à composer des pièces où les éléments comiques ne sont plus forcément constitutifs de ce théâtre. Dans le *Códice* dit de 1590, même si plusieurs pièces conservent encore des passages et des personnages comiques, on trouve aussi des pièces où le comique est également absent : comme la *Comedia sexta y auto sacramental del Castillo de la Fee*, ou l'*Auto sacramental y Comedia décima, delicado y muy subido de Buena y Sancta Doctrina*<sup>565</sup>. La danse des sept péchés de Juan de Luque, *Auto primero al Santísimo Sacramento*, est, elle aussi, dépourvue d'éléments comiques<sup>566</sup>.

### Conclusions

En conclusion, l'on observe qu'il y a donc, à partir du milieu du xvi<sup>e</sup> siècle, une tendance à voir disparaître les éléments comiques de ce théâtre, tendance qui s'installe progressivement, même si elle ne se généralise pas à toutes les pièces eucharistiques. Si les changements religieux de l'époque dus à l'environnement contre-réformiste grandissant expliquent en partie cette tendance, notamment en ce qui concerne les pièces de Timoneda, ils ne sauraient être la seule cause qui explique cette situation. D'un point de vue artistique et esthétique, le

---

<sup>565</sup> Nous avons vu plus haut que, dans cette dernière pièce, l'auteur avait prévu la représentation d'un *entremés* indépendant, entre la deuxième et la troisième *jornadas*, qui ne figure pas dans le drame eucharistique. Dans le corps de la pièce elle-même en tout cas, nous ne trouvons aucun élément comique.

<sup>566</sup> Les pièces de Juan de Luque sont d'ailleurs très peu comiques. Sur quatre drames eucharistiques qu'il compose, trois sont totalement dépourvus d'éléments comiques. Dans un seul, l'*Auto tercero al sacramento*, le comique est surtout dû à trois personnages génériques mis en scène : une Gitane, un Portugais et un Noir.

comique, essentiellement lié à la figure du *Pastor bobo*, décline dans les pièces parce que le personnage même du *Pastor bobo* tend à disparaître. Avec le développement des *pasos* de Lope de Rueda (édités justement par Timoneda) et du genre de l'*entremés*, d'autres personnages comiques que le *Pastor bobo* font leur apparition dans le théâtre profane. Ces personnages ne seront pas nécessairement réinvestis dans le théâtre religieux. À la fin de son étude sur la figure du *Pastor bobo*, John Brotherton expliquait d'ailleurs :

[...] the *Pastor-Bobo* seems to be affected by the enormous popularity of the *simple*, his domesticated counterpart in the plays of Rueda and his contemporaries. In consequence, he becomes at times no more than a self-absorbed *farceur*, a mere figure of fun, who is not always even very amusing. Diego Sánchez reveals the enormous potential of the *Pastor-Bobo* in the religious drama but the lesson seems to have been lost on his contemporaries and successors. Having resisted his portrayal as a mere buffoon for so long, the *Pastor-Bobo* is eventually obliged to this pressure, a submission that effectively cost him his very existence<sup>567</sup>.

Après Diego Sánchez de Badajoz, et même déjà du temps de celui-ci, John Brotherton constate que le potentiel dramatique de la figure du *Pastor bobo* ne se développe plus avec le même succès chez les autres dramaturges. Dès lors, le comique lié à ce personnage n'est plus exploité avec la même intensité que le faisait le curé de Talavera. À côté d'une cause historique, donc extérieure, liée à l'environnement contre-réformiste et aux nouvelles exigences religieuses, il y aurait, pour expliquer la chute du comique dans ce théâtre, une cause littéraire liée à la disparition progressive d'une figure théâtrale, celle du *Pastor bobo*, peu à peu supplantée par des personnages qui se développent dans le théâtre profane, mais pas dans le théâtre religieux. Ces personnages génériques au fort

---

<sup>567</sup> John Brotherton, *op. cit.*, p. 197-198. Nous proposons la traduction suivante : « L'existence du *Pastor bobo* semble souffrir de l'énorme popularité du *Simple*, son homologue "domestiqué" dans les pièces de Rueda et de ses contemporains. Par conséquent, il est parfois réduit à un *farceur* tourné vers lui-même, une simple figure comique, qui n'est même pas toujours très amusante. Diego Sánchez révèle l'énorme potentiel du *Pastor bobo* dans le drame religieux, mais la leçon semble avoir été perdue par ses contemporains et par ses successeurs. Après avoir longtemps évité l'étiquette du simple Bouffon, le *Pastor bobo* est finalement obligé de céder à cette pression, une soumission qui lui a effectivement coûté sa propre existence ». Il faut nuancer quelque peu la remarque de John Brotherton, car si la figure du *Pastor bobo* décline considérablement dans le théâtre à partir de la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, elle ne disparaît pas complètement. On la retrouve dans la *comedia* du xvii<sup>e</sup> siècle, et même sous la forme d'un Berger (« *bobo* ») dans *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro, notamment.

potentiel comique sont essentiellement mis en scène dans les *pasos*, puis dans les *entremeses* : le licencié pédant et misérable, le vilain moqueur et astucieux, le laquais simple et sot, le page serviable et hypocrite, le gascon râleur, le morisque superstitieux, le ruffian vaniteux, la gitane voleuse et minaudière, etc. Dans les drames eucharistiques eux-mêmes, il semble que le personnage du *Bobo* soit peu à peu remplacé par le personnage « simple ». Chez Timoneda, le personnage qui s'apparente le plus au personnage rustique se définit essentiellement par sa qualité d'ignare. Pierre dans *La Oveja perdida* est désigné comme un « simple » appelé à recevoir l'instruction de la part du Christ. Dans *l'Aucto de la Fee* de Timoneda l'homme qui remplace désormais le traditionnel Berger est également désigné comme un « simple » dans la liste de *dramatis personae*. Dans *l'Aucto* représenté à Andújar en 1575, le processus d'allégorisation qui se développe permet même l'émergence du personnage allégorique de Simplicité qui remplace désormais le Berger sot. De la même manière, dans le *Testamento de Christo* du *Códice* de 1590, le personnage allégorique de la Loi naturelle est représenté sous les traits d'un personnage de simple. Même si les auteurs rendent fugacement hommage au personnage du Berger sot à travers ce nouveau personnage de théâtre, les effets comiques véhiculés par celui-ci sont de plus en plus réduits. Son langage ne forme presque plus d'idiolecte spécifique et les scènes conflictuelles ne sont plus construites autour du module « *riña* ». Le conflit dramaturgique qui opposait des personnages bas se développe désormais à un niveau allégorique entre des personnages qui sont regroupés en camps opposés, comme nous allons le voir plus loin. La rareté de la survivance des éléments comiques dans les *autos sacramentales* baroques est peut-être uniquement due au développement du personnage du *gracioso* dans les *comedias*. Ce personnage qui supplante peu à peu la figure du *Pastor bobo* dans le théâtre profane sera cependant réinvesti de façon modérée et non systématique dans les *autos sacramentales* du xvii<sup>e</sup> siècle, et notamment dans plusieurs *autos sacramentales* de Calderón. Mais d'une manière générale, le comique comme élément constitutif du théâtre eucharistique de la Renaissance devient très résiduel dans *l'auto sacramental* baroque. Le rire didactique qui

introduisait du désordre pour mieux rétablir l'ordre sera peu à peu confiné aux représentations d'intermèdes indépendants (*entremeses, jácaras, mojigangas*, etc.), qui viendront côtoyer les représentations théâtrales religieuses devenues, elles, plus sérieuses.

Si les éléments comiques tendent à disparaître des drames eucharistiques dans la deuxième moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, il se produit, en revanche, un développement accru de l'allégorie dans ce théâtre. Cet élément, considéré comme fondamental dans les *autos sacramentales* baroques, s'est développé progressivement dans les drames de la Renaissance comme nous allons le montrer dans la suite de notre travail.

#### 6.4 Structure globale de la pièce : l'allégorie dans les drames eucharistiques

Considérée comme un élément constitutif de l'*auto sacramental*, l'allégorie enrichit notablement la théâtralité des pièces religieuses baroques des grands maîtres comme Calderón, Tirso de Molina ou Valdivielso. Comme nous l'avons rappelé dans la première partie de ce travail, les mécanismes de l'allégorie ont bien été étudiés en ce qui concerne les *autos sacramentales* du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>568</sup>, qui marquent l'aboutissement de ce théâtre et aussi la perfection du genre, avec Calderón particulièrement. En revanche, l'étude de l'allégorie dans les drames religieux antérieurs à Calderón est beaucoup moins systématique que celle portant sur les pièces baroques. Les travaux les plus complets sur les questions de l'allégorie et de ses mécanismes dans les pièces religieuses antérieures à Calderón sont ceux de Louise Forthegill-Payne<sup>569</sup> ; mais la critique ne cherche pas à montrer le potentiel de théâtralité que renferme l'allégorie. Sa perspective est tout autre, puisque son travail est essentiellement un recensement des thèmes et des personnages allégoriques présents dans le théâtre religieux jusqu'à Calderón.

Notre objectif sera donc de montrer, dans ce nouveau chapitre, que l'allégorie s'est développée progressivement dans les drames eucharistiques du XVI<sup>e</sup> siècle, en adoptant des formes parfois très différentes, et qu'elle a été, dès le début, un élément de théâtralité que les dramaturges ont peu à peu perfectionné, permettant ainsi de renouveler les arguments d'un théâtre dogmatique dont le thème central était toujours le même, c'est-à-dire l'Eucharistie.

Conscient que l'allégorie est un mode d'expression qui dépasse largement le cadre des drames eucharistiques, puisque son utilisation est constante, depuis le Moyen Âge, dans la littérature religieuse, dans la peinture, dans la sculpture, ou encore à travers les emblèmes, les hiéroglyphes, etc., nous ne prétendons donc pas que l'allégorie a pu se développer dans le drame eucharistique sans se

---

<sup>568</sup> L'on peut notamment consulter sur la question de l'allégorie dans les *autos sacramentales* de Calderón : Antonio Regalado, *Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Ediciones Destino, 1995, vol. 2, p. 15-284.

<sup>569</sup> Voir Louise Fothergill-Payne, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, Londres, Tamesis Books, 1977.

nourrir des formules allégoriques qui se manifestaient déjà dans d'autres genres. Mais comme notre travail porte sur le drame eucharistique uniquement, nous avons fait le choix d'étudier l'apport spécifique de l'allégorie à la théâtralité des pièces de la Fête-Dieu au xvi<sup>e</sup> siècle, et son évolution tout au long de cette période.

Si l'allégorie dans les drames eucharistiques de la Renaissance est beaucoup moins bien étudiée que celle qui se manifeste dans les *autos* baroques, c'est aussi parce que la critique a tendance à considérer seulement et pleinement allégoriques les pièces des grands maîtres baroques, notamment celles de Calderón. Au sujet du théâtre religieux du xvi<sup>e</sup> siècle, par exemple, Ignacio Arellano utilise plutôt l'expression de « *semialegorismo* »<sup>570</sup>. Mais le chercheur ne définit pas cette expression, dont l'utilisation nous semble surtout motivée par le fait que son objet d'étude est essentiellement le théâtre de Calderón. Comparés aux *autos* de Calderón, les modestes drames eucharistiques de la Renaissance sont effectivement très imparfaits et utilisent très certainement une allégorie que l'on pourrait considérer comme « *semialegorismo* ».

Étant donné les flottements dans la terminologie, et afin de mieux cerner la théâtralité qui se développe dans les drames eucharistiques de notre *corpus* grâce à l'allégorie, nous utiliserons, comme point de départ à toute notre réflexion sur la question, la remarque d'Ignacio Arellano, en nous proposant de définir plus précisément le concept d'allégorie appliqué aux pièces eucharistiques de la période sur laquelle nous travaillons.

---

<sup>570</sup> Voir Ignacio Arellano, *Historia del teatro del siglo xvii*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 691. C'est exactement la même formule qui est employée quelques années plus tard par le chercheur : voir Ignacio Arellano et J. Enrique Duarte, *op. cit.*, p. 35. Dans ces deux ouvrages, le critique et spécialiste des *autos sacramentales* de Calderón fait remarquer que les « formules allégoriques » constituent un élément que l'on retrouve dans la plupart des pièces eucharistiques antérieures à Calderón. Seulement, il ajoute l'expression « *semialegorismo* » pour définir plus précisément le type d'allégorie des pièces de la Renaissance. Dans les deux ouvrages cités précédemment, Ignacio Arellano écrit : « Las fórmulas alegóricas se van imponiendo en bastantes de los tanteos precalderonianos, desde el semialegorismo de los autos del xvi o los de Lope y Valdivielso, hasta constituir el modo ineludible en Calderón ».

#### 6.4.1 Vers une définition de l'allégorie dans les drames eucharistiques

Étymologiquement, le terme « allégorie » est formé à partir des vocables grecs « *allos* », qui signifie « autre », et « *agoria* », dont le sens est « parler ». L'allégorie est donc une figure rhétorique par laquelle on exprime une chose pour parler d'une autre chose, ce qui suppose une relation entre deux termes, le premier étant la chose exprimée, et le second, la chose que l'on laisse entendre. Pour cette raison, Ignacio Arellano explique que l'allégorie « expresa un *argumento* par dar a entender un *asunto* »<sup>571</sup>. Dans les drames eucharistiques du xvi<sup>e</sup> siècle comme dans les *autos sacramentales* baroques, l'« *asunto* » ne varie jamais, c'est le sacrement de l'Eucharistie, alors que l'« *argumento* » peut se décliner à l'infini. C'est donc dans l'expression de l'argument des pièces et dans sa déclinaison qu'il faut chercher les mécanismes de l'allégorie.

Dans l'étude de Louise Fothergill-Payne citée précédemment, la critique considère que « la alegoría no es una figura primaria: nace desde el momento que empezamos a desarrollar una metáfora »<sup>572</sup>. L'allégoriste part donc de la métaphore, la développe et la continue en donnant à chaque terme qui la compose une signification symbolique qui enrichit l'allégorie dans son ensemble. La métaphore porte sur la forme, c'est le mécanisme rhétorique qui permet, par transposition mentale, d'établir une relation entre deux termes, celui qui est de sens littéral, et celui qui se cache sous le sens littéral. Quant à l'allégorie, elle porte sur le fond, c'est ce que l'on obtient grâce à la métaphore ininterrompue (« *perpetuam metaphoram* »), dite continuée, ou filée ; ou si l'on veut, c'est la lecture que l'on fera de la métaphore filée. Appliquée au théâtre eucharistique, l'allégorie est un élément qui structure l'ensemble de la pièce, car derrière la fable, le spectateur doit trouver un sens caché, révélé par un réseau de métaphores développé tout au long de la représentation. La structure allégorique d'une pièce permet ainsi de superposer les deux termes sur lesquels se fondent l'allégorie : l'argument qui peut être décliné à l'infini —un épisode

---

<sup>571</sup> Ignacio Arellano et J. Enrique Duarte, *op. cit.*, p. 34.

<sup>572</sup> Louise Fothergill-Payne, *op. cit.*, p. 22.



biblique, une histoire profane, un récit mythologique, etc.—, ainsi que la lecture doctrinale qui est faite de cette histoire, et qui parle nécessairement de l'Eucharistie, le thème, ou « *asunto* », de tout drame eucharistique.

Mais cette version « accomplie » de l'allégorie telle que la décrit Fothergill-Payne ne correspond pas exactement à ce que nous allons exposer sur le théâtre de la première partie du *xvi<sup>e</sup>* siècle. Dans les premières pièces eucharistiques, l'allégorie sera souvent plus limitée, à un personnage, à une situation ponctuelle, etc.

À partir de ces quelques observations plutôt générales, il est possible de montrer que l'allégorie va se manifester à partir de différents supports dans les pièces de notre *corpus*. C'est la grande diversité des arguments qui va surtout modifier les mécanismes de l'allégorie. Or, dans les drames eucharistiques, nous verrons que les arguments dont s'inspirent les dramaturges sont essentiellement bibliques, qu'il s'agisse d'épisodes vétérotestamentaires de type préfiguratif (*Farsa de Abraham*, *Farsa de Ysaac*, *Farsa del rey David*, etc.) ou de paraboles néotestamentaires (*Representación de la Parábola de San Mateo*, *Aucto de la oveja perdida*, *Obra llamada los desposorios de Christo*, etc.). Mais les dramaturges vont aussi s'inspirer d'épisodes profanes tirés de la vie quotidienne, comme la mise en scène d'un marché (*Farsa llamada premática del pan*, *Aucto de la Fee*, etc.) ou la mise en scène d'une tradition folklorique (*Auto de la Maya*). Dans tous les cas, derrière le sens littéral des histoires est exprimé un sens spirituel qui repose sur un système de métaphores.

Mais avant de travailler sur la théâtralité de l'allégorie par l'étude des textes de théâtre, il nous semble utile d'évoquer d'abord le point de vue des auteurs eux-mêmes, qui se sont parfois exprimés sur la nature de leurs textes, en établissant une différence entre deux types d'allégorie qui trouvent leur place dans nos pièces, *l'allegoria in verbis* et *l'allegoria in factis*.

### Jugement des auteurs sur la nature de leurs textes

Sans légiférer expressément sur l'emploi de l'allégorie, les auteurs de drames eucharistiques au xvi<sup>e</sup> siècle se sont cependant exprimés sur la notion d'allégorie, et il est inexact de dire, comme Louise Fothergill-Payne, qu'ils n'ont jamais utilisé le terme dans leurs pièces<sup>573</sup>. Timoneda, par exemple, écrit dans l'*incipit* de l'*Església Militant* (entre 1572 et 1575) :

Hui lo savi que penetra  
per haver vist i llegit,  
trobarà ací en vers escrit  
alegoría en la lletra,  
moralitat i esperit. (v. 31-35)<sup>574</sup>

Selon l'auteur, il y a bien dans sa pièce, derrière le sens littéral des mots (« la lletra ») une allégorie cachée que l'homme avisé peut déceler. Cette pièce de Timoneda, écrite en valencien, et qui s'inspire à la fois de l'argument de *Sponsa Christi* et du thème de l'*Ecclesia Militans*, peut tout à fait être considérée, ce que nous verrons encore plus loin, comme une authentique pièce allégorique, preuve que les auteurs ont exprimé, bien plus tôt que ne le prétendait Louise Fothergill-Payne, leur point de vue sur la nature allégorique de leurs textes de théâtre. Non seulement Timoneda se sert de l'allégorie, mais, surtout, il souligne son caractère incontournable dans le prologue destiné au peuple, en invitant celui-ci à chercher le sens spirituel et doctrinal de la pièce, et donc la signification allégorique de la représentation.

L'utilisation, par Timoneda, du terme « allégorie » fait, certes, figure d'exception dans toute la production eucharistique du xvi<sup>e</sup> siècle, car c'est surtout avec Calderón que le concept même d'allégorie appliqué aux *autos*

---

<sup>573</sup> C'est l'idée qu'exprime Louise Fothergill-Payne qui écrit dans son étude : « el término mismo de alegoría no se halla en ninguna composición dramática del siglo xvi que hoy llamaríamos *alegórica*, y sólo contadas veces en las piezas pre-calderonianas del siglo siguiente ». Louise Fothergill-Payne, *op. cit.*, p. 27.

<sup>574</sup> « Aujourd'hui, l'homme sage qui fait preuve de discernement / pour avoir vu et lu, / trouvera ici mise en vers / une allégorie dans la lettre / moralité et esprit ».

*sacramentales* sera défini avec clarté<sup>575</sup>. Mais à côté de cette mention sur la nature du texte de *l'Església Militant*, les auteurs se sont surtout exprimés pour inviter les spectateurs à chercher le sens spirituel et moral de la représentation en utilisant d'autres termes que celui d'« allégorie ». C'est particulièrement le cas des auteurs qui ont mis en scène des paraboles néotestamentaires, dont nous verrons que les mécanismes sont très comparables à ceux de l'allégorie.

L'image du miroir qui sera reprise par Calderón dans son *auto El verdadero Dios Pan*, avait déjà servi à Bartolomé Palau, dans le prologue de la *Farsa llamada custodia del Hombre* (1547), qui s'inspire en partie, dans sa pièce, de la parabole de la brebis égarée :

Si antiguos Gentiles con gran atencion  
oyeron comedias y sus aparejos  
para exemplarios y humanos espejos  
de donde tomavan moral corecion,  
no menos parece segun la razon  
que deva hazer el pueblo christiano  
mirando el espejo divino y humano  
con animo atento y mucha aficion. (v. 9-16)

C'est en termes allégoriques que Palau invite le spectateur à scruter la représentation, car le miroir est, par excellence, un symbole théophanique censé refléter ce qui est divin, et censé transmettre un message. Par ailleurs, le dramaturge insiste aussi sur le contenu moral et exemplaire de la représentation, ce qui, ajouté à l'allusion au « miroir divin et humain » suppose une double

---

<sup>575</sup> Calderón donne la définition suivante de l'allégorie dans son *auto sacramental El verdadero Dios Pan* :

PAN                      la alegoría no es más  
que un espejo que traslada  
lo que es con lo que no es;  
y está toda su elegancia  
en que salga parecida  
tanto la copia en la tabla,  
que el que está mirando a una  
piense que está viendo a entrambas. (v. 509-516)

Dans cette définition, Calderón souligne surtout, par la métaphore du miroir, la faculté de l'allégorie à rendre concret ce qui est, par nature, abstrait.  
(Pedro Calderón de la Barca, *El verdadero Dios Pan*, J. M. de Osma (éd.), Lawrence, Kansas, University of Kansas Publications, 1949, p. 74-75).

lecture : celle de la parabole tirée d'un épisode familier des spectateurs, et celle plus morale qui se cache derrière tous les éléments de la parabole.

Mais découvrir le sens caché de la parabole n'était pas difficile pour un public habitué à ce type de langage et aux sermons du curé. C'est ce que met notamment en relief Sebastián de Horozco dans la *Representación de la Parábola de San Mateo* (1548), qui, comme l'annonce le titre, est inspirée d'une parabole biblique tirée des Évangiles, celle des « ouvriers de la onzième heure » :

Lo que dize y significa  
la parábola que veis,  
ella misma lo publica;  
cada día se os predica  
ya bien sé que lo entendéis. (v. 41-45)

Là encore, le dramaturge attire l'attention des spectateurs sur la signification de la représentation, signification qu'il leur faut chercher, même si elle ne semble pas difficile à trouver, puisque le public, composé de bons chrétiens, est flatté pour son savoir en matière religieuse.

Ces prologues, où les auteurs exposent l'argument de la pièce, en définissant succinctement la nature de la représentation, fonctionnent donc comme des accroches qui rassurent le public, puisqu'on lui promet un spectacle familier et un argument dramatique qu'il connaît déjà. C'est la forme qui change, mais le contenu spirituel est connu des spectateurs, qui, de cette manière, ne se sentent pas déroutés par la représentation.

Dans la deuxième moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, les dramaturges qui s'inspirent de paraboles bibliques utilisent le même vocabulaire que leurs prédécesseurs. Timoneda, par exemple, qui représente à deux reprises *l'Aucto de la oveja perdida* (1557 et 1569), écrit dans le prologue destiné au peuple :

será aquí representada  
parábola de verdad,  
salida y moralizada  
de aquella boca sagrada; (v. 42-45)

Timoneda souligne lui-même la valeur sacrée de la parabole représentée, en renvoyant explicitement à la figure du Christ (« de aquella boca sagrada »). De plus, il souligne que son sens est moral, ce qui constitue à nouveau une invitation, lancée aux spectateurs, à découvrir la signification profonde de la représentation. Mais l’auteur précise sa pensée, puisqu’il ajoute quelques vers plus loin :

Esta tal moralidad  
tiene diversos sentidos: (v. 57-58)

Non seulement Timoneda met en exergue les multiples lectures possibles de sa pièce, mais il définit aussi la parabole qu’il met en scène comme une « *moralidad* », ce qui est peut-être une façon d’insister sur la valeur pédagogique et moralisatrice de la pièce, puisque le terme peut désigner une « morale à tirer de la représentation », mais peut aussi être rapproché de la *Moralité*, qui désignait au Moyen Âge, essentiellement en France et en Angleterre, un genre allégorique à visée pédagogique et moralisatrice<sup>576</sup>.

Comme on l’observe, seuls quelques auteurs du xvi<sup>e</sup> siècle ont fait mention de la nature allégorique, à quelque degré que ce soit, de leurs œuvres. La grande majorité des dramaturges de la Renaissance a passé sous silence cet aspect, alors même qu’au xvii<sup>e</sup> siècle les allusions des auteurs à l’allégorie comme élément constitutif de l’*auto sacramental* se multiplieront dans les pièces<sup>577</sup>.

---

<sup>576</sup> Même si nous pensons que Timoneda utilise surtout le terme de « *moralidad* » dans le sens de « morale à tirer de la représentation », nous ne pouvons manquer de rapprocher ce terme des *Moralités*, des pièces qui se sont surtout développées en France et en Angleterre, du Moyen Âge au milieu du xvi<sup>e</sup> siècle. Ces pièces qui mettent en scène des personnages allégoriques représentant des vices et des vertus — ce qui deviendra d’ailleurs une caractéristique des drames eucharistiques de l’époque de Timoneda — avaient un but pédagogique et moralisateur, tout en donnant du monde une explication allégorique. En français le terme de « moralité » serait apparu vers 1427-1428 dans deux pièces jouées au Collège de Navarre à Paris. Voir Armand Strubel, *Le théâtre au Moyen Âge : naissance d’une littérature dramatique*, Paris, Bréal, 2003, p. 97.

<sup>577</sup> En dehors de Calderón, d’autres auteurs qui le précèdent vont multiplier l’emploi du terme « allégorie », ou de l’adjectif « allégorique », dans leurs pièces. L’on peut citer Lope de Vega qui achève son *auto El nombre de Jesús* par ces vers : « Hace fin la alegoría / sobre la sagrada historia ». Dans *La Santa Inquisición* de Mira de Amescua (?), le dramaturge écrit : « No solamente María / es la mujer que me ha dicho / sino la Iglesia si usamos / de alegóricos sentidos », etc.

Étant donné les incertitudes qui persistent sur le concept d'allégorie, nous allons maintenant tenter de distinguer les deux sortes d'allégories connues, conformément à l'ancienne distinction scholastique : l'*allegoria in verbis* et l'*allegoria in factis*. Cette approche devrait nous permettre de dresser une typologie propre à faciliter l'analyse de l'allégorie dans les pièces de notre *corpus* et le classement de ces dernières en fonction même du type d'allégorie qu'elles développent.

### *Allegoria in verbis, allegoria in factis*

Pour comprendre la distinction de sens entre l'*allegoria in factis* et l'*allegoria in verbis*, il est possible de partir de cette explication donnée par Armand Strubel :

L'*allegoria in factis* se produit entre deux événements (référents), chacun symbolisant, liés par une relation chronologique, à l'intérieur d'une économie du salut<sup>578</sup>. L'*allegoria in verbis* a lieu entre une « fiction » (le discours poétique, métaphorique) et une réalité, sans notion de temps. La première part d'une similitude essentielle, voulue par Dieu ; l'autre, d'une ressemblance contingente, résultat de l'imagination humaine (l'image)<sup>579</sup>.

L'*allegoria in verbis* est plus précisément celle qui correspond à l'allégorie telle que nous l'avons décrite jusqu'à maintenant. Elle est rhétorique et englobe donc la métaphore, le symbole, et la personnification. C'est l'allégorie qui peut se manifester par le biais de la métaphore filée, développée tout au long de la représentation. C'est ce type même d'allégorie qui permet de visualiser concrètement ce qui est normalement abstrait. L'*allegoria in verbis* est comme son nom l'indique, celle qui se trouve dans les mots, que Timoneda appelait : « alegoria en la lletra ». L'*allegoria in factis*, en revanche, est plutôt liée à l'art de l'interprétation biblique, ou plus exactement à l'herméneutique, c'est-à-dire l'interprétation des passages bibliques de l'Ancien Testament. Miguel

---

<sup>578</sup> En théologie, l'expression « économie du salut » sert à désigner la façon concrète dont Dieu s'y prend pour sauver les hommes au cours de l'histoire.

<sup>579</sup> Armand Strubel, « *Allegoria in factis* et *Allegoria in verbis* », *Poétique*, 23 (1975), p. 351.

Ángel Pérez Priego utilise d'ailleurs le terme de « *figuración* »<sup>580</sup> pour parler de l'*allegoria in factis* qui se manifeste dans le théâtre de Diego Sánchez de Badajoz. Ce type d'allégorie repose sur une lecture typologique des Saintes Écritures consistant à trouver dans le Nouveau Testament des événements annoncés dans l'Ancien, une méthode que s'est appliquée à suivre l'école exégétique d'Alexandrie qui a ainsi trouvé des centaines de passages de l'Ancien Testament auxquels il était possible de prêter un sens allégorique<sup>581</sup>. Dans un théâtre qui a pour thème central l'Eucharistie, l'hostie étant le signe visible qui représente le corps du Christ, l'*allegoria in factis* se manifeste à travers la mise en scène d'épisodes bibliques censés préfigurer le Christ, la dernière Cène, la Passion, etc. Ainsi, l'on peut considérer que cette allégorie préfigurative est un type d'allégorie moins riche, voire moins complexe que celle *in verbis*. En effet, la lecture s'impose par elle-même et le déchiffrement de ce type d'allégorie ne permet pas d'envisager une multiplicité de solutions au niveau de l'interprétation. Aussi, comme nous le verrons, la préfiguration est surtout utilisée dans les plus anciens des drames bibliques espagnols, lorsqu'ils s'inspirent d'épisodes vétérotestamentaires.

Mais bien que les mécanismes de la préfiguration soient les plus faciles à décrypter, « si nous voulons comprendre le théâtre religieux allégorique — écrivait Fleckiakoska —, c'est avec la méthode exégétique d'Alexandrie que nous devons l'aborder et non pas avec une âme de rhéteur »<sup>582</sup>. Fleckiakoska signifie par là que, pour comprendre les mécanismes qui structurent les drames allégoriques les plus aboutis, il faut scruter tous les éléments qui permettent un système de double lecture, comme dans le cas des pièces préfiguratives, où à chaque type correspond un antitype.

Il est donc possible d'aborder l'étude de la théâtralité de l'allégorie en examinant d'abord ses manifestations « *in factis* » dans les pièces bibliques dites

---

<sup>580</sup> Miguel Ángel Pérez Priego, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982, p. 107-108. « [...] hablaremos simplemente de *alegoría* (o farsas alegóricas) para referirnos al empleo de la *allegoria in verbis* en el teatro y de *figuración* (farsas figurativas, o bíblicas) en el caso de la *allegoria in factis* ».

<sup>581</sup> Voir sur la question : G. Gusdorf, *Les origines de l'herméneutique*, Paris, Payot, 1988.

<sup>582</sup> Jean-Louis Fleckiakoska, *op. cit.*, p. 400.

préfiguratives, ainsi que dans les pièces que nous appelons « postfiguratives », dont les mécanismes reposent, dans les deux cas, sur l'utilisation de cette allégorie herméneutique. Ensuite, viendra l'étude des pièces qui utilisent plutôt l'*allegoria in verbis*, en commençant par celles qui en font un usage modéré, c'est-à-dire lorsque l'allégorie ne se manifeste qu'à travers quelques éléments de la pièce. En troisième lieu nous nous intéresserons à la théâtralité qui est déployée dans les drames où l'*allegoria in verbis* est la plus abondamment présente, lorsque celle-ci se manifeste pleinement d'un bout à l'autre de la représentation et concerne donc la structure globale de la pièce. Selon cette typologie, il devrait être possible de montrer comment les pièces se sont peu à peu développées —et avec quels effets de théâtralité— pour finir par adopter une structure allégorique proche de celle qui est mise en œuvre par les grands auteurs du théâtre baroque.

#### **6.4.2 La théâtralité des pièces bibliques préfiguratives et des *farsas* « postfiguratives »**

Un rapide coup d'œil à la liste des pièces de notre *corpus* permet de constater que seules quatre pièces, tirées de la *Recopilación* de Diego Sánchez de Badajoz, utilisent la préfiguration comme mode allégorique (La *Farsa de Abraham*, la *Farsa de Moysén*, la *Farsa de Ysaac* et la *Farsa del rey David*)<sup>583</sup>.

Dans ces pièces, chacun des personnages bibliques fonctionne comme une *figura futurorum*, qui sert à annoncer la figure du Christ. Le schéma allégorique est donc typiquement celui des pièces préfiguratives, les personnages n'étant pas des personnifications d'un concept, ou d'un état, mais bien des personnes en

---

<sup>583</sup> Au xvi<sup>e</sup> siècle, les autres pièces bibliques, explicitement préfiguratives et contenant des références eucharistiques font partie du CAV. Il s'agit des quatre pièces suivantes : *Auto del Sacrificio de Abraham*, n° I ; *Auto de los Desposorios de Ysac I*, n° VI ; *Aucto del Magna*, n° X ; et *Aucto de los desposorios de Joseph*, n° XX. Trois autres pièces du CAV sont explicitement préfiguratives, mais ne contiennent aucune allusion à l'Eucharistie : *Auto del sueño de Nabucodonosor*, n° XV ; *Auto del Rey Assuero quando ahorco a Aman*, n° XVII ; et *Auto del Sacrificio de Jete*, n° XXIV.



chair et en os qui représentent plus qu'eux-mêmes<sup>584</sup>. Derrière l'histoire biblique qui est racontée, le spectateur doit donc découvrir le sens spirituel de la représentation.

À côté de ces pièces préfiguratives, nous recensons d'autres pièces, appartenant également au curé de Talavera, où le schéma adopté serait plutôt celui de la « postfiguration ». À l'inverse de la préfiguration, nous proposons le terme de « posfiguration », si l'on nous permet le recours audacieux à cette terminologie, pour désigner ces pièces où le sujet principal n'est plus une figure biblique, mais un personnage générique contemporain de l'époque du dramaturge. Dans ce cas-là, c'est derrière cette figure postérieure à la vie du Christ, qu'il est possible d'entrevoir la figure du Christ, grâce à un procédé « allégorique » similaire à celui utilisé dans les pièces préfiguratives.

Mais nous commencerons par analyser la façon dont le dramaturge utilise dans ses pièces préfiguratives le personnage du Berger pour déployer l'*allegoria in factis*, avant de nous intéresser plus spécifiquement aux pièces « postfiguratives » et de voir quel schéma « allégorique » particulier est alors mis en place par les dramaturges.

---

<sup>584</sup> C'est cet élément qui permet à Louise Fothergill-Payne d'établir une différence entre « sentido figurativo » et « sentido alegórico », bien que la critique reconnaisse elle-même que : « Con todo, es difícil trazar fronteras entre los dos procedimientos » (Louise Fothergill-Payne, *op. cit.*, p. 25.). Rappelons toutefois que personne ne contredit le « sentido alegórico » du *Divino Jasón* de Calderón. Pourtant Jason est bien lui aussi utilisé là comme figure christique. Dans cette pièce, ce sont aussi des personnes en chair et en os, si l'on peut dire, tirés, certes, de la mythologie, qui représentent des entités spirituelles, dont certaines, comme le Christ, ont été incarnées, preuve que l'argument de Louise Fothergill-Payne est insuffisant. La différence entre « sentido figurativo » et « sentido alegórico » ne tient donc pas tant à la nature allégorique des personnages, mais au fait que, dans la pièce mythologique de Calderón, Jason et le Christ n'appartiennent pas à la même histoire « véritable » des Saint Écritures, tandis que Moïse, David, Isaac, Abraham et le Christ font partie de la même histoire. Les personnages vétérotestamentaires annoncent la venue, dans des temps ultérieurs, d'une future figure « historique ». Les deux plans qui donnent lieu à « l'allégorie » ne sont donc pas deux histoires totalement différentes, mais deux « temps », ou deux « époques » éloignées entre elles, ce qui constitue une différence fondamentale avec la pièce de Calderón, raison pour laquelle, il est tout à fait acceptable de parler, au sujet des pièces du xvi<sup>e</sup> siècle, plutôt de « *semialegorismo* », pour reprendre l'expression d'Ignacio Arellano.

Le Berger comme interface entre le « plan de l'histoire » et le « plan religieux »<sup>585</sup> dans les *farsas* préfiguratives

Pour établir un lien entre le plan « historique », celui de la fable théâtrale qui s'inspire d'un épisode biblique, et le plan plus symbolique, que nous appelons le plan religieux, le procédé très théâtral utilisé par Diego Sánchez de Badajoz dans ses pièces est généralement celui d'un personnage qui joue le rôle d'un intermédiaire, ou d'une interface entre les deux plans, afin d'exposer aux spectateurs les mécanismes de l'allégorie.

Dans la *Farsa de Ysaac* (avant 1554), c'est le Berger-présentateur qui se charge de révéler dès le début de la représentation tous les éléments qui permettent de comprendre le sens de la pièce :

PASTOR	Escuchá bien la Escritura, que entendido ell argumento deste Santo Sacramento veréis una gran figura; veréis aquel viejo honrado que cinco sentidos tien ser en llos quatro bulrrado: gran misterio figurado de la hostia, nuestro bien. ¡O, secretos ascondidos de nuestros juizios faltos! : mienten todos los sentidos sino solos los oídos, y por eso están tan altos. El ver, gustar y el oler y aun el palpar de la mano no lo avéis de créer, son siempre avéis de tener la fe del oído sano. (v. 42-60)
--------	---

Dans ce passage, il est non seulement question du caractère préfiguratif de la pièce, le personnage d'Isaac préfigurant le Christ par qui viennent les

---

<sup>585</sup> Nous avons expliqué précédemment que l'allégorie part d'une relation entre deux termes, et développe ensuite une métaphore. Si nous transposons ce mode de fonctionnement aux pièces dites préfiguratives, il est possible alors de distinguer deux plans, celui de l'« histoire », en l'occurrence l'épisode biblique, et celui plus symbolique qui se situe sur un plan religieux, c'est-à-dire la signification que l'on donne à cette histoire. Selon Ignacio Arellano, pour que l'on puisse parler d'allégorie, « a cada elemento de la "historia" [...] corresponde un sentido simbólico en el plano religioso ». Ignacio Arellano et J. Enrique Duarte, *op. cit.*, p. 34.

bénédictions éternelles, mais aussi de la valeur de la foi, le fondement de l'espérance et la preuve convaincante relative au mystère du Saint Sacrement, une réalité invisible dans le dogme catholique. L'essentiel, ici, est la démonstration que l'ouïe, sens par lequel le chrétien prend connaissance des vérités du dogme, et qui, donc, permet la foi, est le seul sens qui ne trompe pas. Ce sens de l'ouïe qui n'est pas abusé deviendra un lieu commun dans tout le théâtre eucharistique, et notamment dans les *autos* caldéroniens où l'ouïe sera mise en scène comme un récepteur privilégié pour accéder au mystère du Saint Sacrement<sup>586</sup>. Dans cette pièce, le Berger-présentateur oriente la pensée des spectateurs, il donne à voir ce qu'il y a d'important dans la représentation théâtrale. C'est aussi une façon d'avertir le public sur le caractère trompeur de la vue et sur la suprématie du sens de l'ouïe que l'on glorifie, la parole étant tout aussi essentielle que la vue au théâtre<sup>587</sup>.

Grâce au Berger-présentateur, le dramaturge ne se contente pas d'attirer l'attention des spectateurs sur les éléments importants de la représentation, il peut ainsi révéler la nature du conflit entre les deux frères, Jacob et Ésaü, ainsi que sa valeur symbolique dans la tradition chrétienne :

PASTOR	Dentro en el vientre riñeron con envidias muy ardiles y cuantos dellos vinieron que nunca bien se quisieron
--------	--

---

<sup>586</sup> Les relations entre la foi et le sens de l'ouïe ont été étudiées par Louise Fothergill-Payne qui précise à ce sujet : « esta relación entre el Oído y la Fe ya la hallamos expresada, entre otros, en el *Adoro Te*, himno sacramental de Santo Tomás :

*Visus, tactus, gustus, in te fallitur,  
sed auditu solo tuto creditur.*

Conviene señalar aquí que este himno alude al misterio de la Eucaristía, y es en este sentido como los dramaturgos del teatro alegórico representan la supremacía del Oído sobre los demás sentidos, como dice Lope en *Del pan y del palo*:

Daré pan a los sentidos  
aunque tan groseros son  
que los pone en confusión;  
y a no ser por los oídos  
a quien deben esta fe,  
pensarán que Pan es pan  
donde accidentes están. »

Louise Fothergill-Payne, *op. cit.*, p. 163.

<sup>587</sup> La suprématie du sens de l'ouïe est confirmée par l'Épître de Paul au Romains 10, 17, où il est dit que « la foi naît justement de ce que l'on a entendu ».

son judíos y gentiles:  
hizieron los malhazejos  
entre sí tantas carniças  
que an agora, en fe parejos,  
entre llos nuevos y viejos  
no faltan llas ojariças. (v. 31-40)

Dans ce passage, l'accumulation des termes qui soulignent l'affrontement (« riñeron / con enbidas muy ardiles / [...] nunca bien se quisieron / [...] hizieron los malhazejos / entre sí tantas carniças / [...] no faltan las ojariças ») sert à dramatiser de façon saisissante la mésentente entre les deux jumeaux de l'histoire biblique, préfigurant ainsi la mésentente entre juifs et chrétiens. Non seulement le Berger établit un lien entre la rivalité primitive des deux frères et le sens premier de cette préfiguration, puisqu'au premier siècle, la religion chrétienne a remplacé la religion juive par l'entremise du Christ (« son judíos y gentiles »<sup>588</sup>), mais il prolonge aussi, et actualise en même temps, le sens de cette bataille *in utero* : « que an agora, en fe parejos, / entre llos nuevos y viejos ». Le présent historique, dans ces vers, plonge le spectateur dans la réalité de son époque, et la bataille primitive des deux jumeaux sert à représenter, au XVI<sup>e</sup> siècle, celle qui oppose les Nouveaux Chrétiens, accusés de crypto-judaïsme, aux Vieux Chrétiens<sup>589</sup>. Si, en principe, le terme de « préfiguration » s'emploie sur le plan théologique, il est possible d'en faire un emploi quelque peu non orthodoxe. Ainsi, l'auteur pose le Berger en personnage qui annonce, dès le prologue, le sens préfiguratif de la représentation. Mais le Berger ne se contente pas de rapprocher le temps de l'histoire biblique de celui de son accomplissement néotestamentaire, il actualise la représentation en poursuivant

---

<sup>588</sup> Au premier siècle de notre ère, les Gentils étaient les non-juifs ; dans la tradition chrétienne, Corneille, un centurion Romain, fut le premier Gentil à s'être converti au christianisme en étant baptisé par Saint Pierre vers 36 de notre ère.

<sup>589</sup> En choisissant cet argument biblique, le dramaturge peut ainsi habilement traiter une question épineuse dans l'Espagne de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle où l'on sait que l'Inquisition n'a eu de cesse de persécuter les juifs qui s'étaient convertis au christianisme mais qui commettaient le péché d'apostasie en conservant leur attachement à la foi judaïque. Selon Raphaël Carrasco : « Entre 1481, année des premiers autodafés à Séville, et 1560, il fut instruit un minimum de 50 000 procès pour judaïsme dans l'ensemble des tribunaux de la péninsule, et il y eut au moins 20 000 brûlés ». Voir Raphaël Carrasco, « L'Inquisition et les judéo-convers », *L'inquisition espagnole et la construction de la monarchie constitutionnelle (1478-1561)*, Raphaël Carrasco (dir.), Paris, Ellipse, 2002, p. 37.

la métaphore initiale reposant sur la gémellité des deux frères et leur rivalité, ce qui est idoine pour représenter la lutte, à travers les époques, des juifs et des chrétiens.

Dans cette pièce de Diego Sánchez, le rôle d'interface du Berger entre la représentation et le public est optimisé par sa position sur scène, car le personnage-présentateur souligne lui-même son extériorité en allant s'asseoir sur le côté de la scène : « Ora, en fin, yo aquí me asiento » (v. 41). C'est cette extériorité qui permet au Berger d'agir comme un personnage qui donne à voir le spectacle au public, un personnage exégète qui explique aux spectateurs le sens métaphorique de la représentation et qui se révèle aussi, par sa position privilégiée, un amplificateur de théâtralité. Cette extériorité symbolise le détachement didactique dont fait preuve le personnage. Ce qui importe à l'auteur, c'est que le Berger serve de fonction « distanciatrice » pour mieux exposer le dogme. Mais, dans cette pièce, l'étanchéité entre l'espace dramatique et l'espace extérieur occupé par le Berger n'est pas totale, car le Berger entre soudainement dans la fable, dans un passage de *riña*, donnant un effet spectaculaire à son intervention.

En revanche, dans la très brève *Farsa de Abraham* (avant 1554) du même auteur, le Berger est totalement extérieur au plan de l'histoire dramatique. S'il oriente les regards des spectateurs dans le prologue (« que Abraham, lleno de fe, / vey tres y habra con uno / [...] ¿Veisillos? Vienen de consuno »), il conserve tout au long de la représentation son extériorité, ce qui lui permet de commenter directement le sens de la représentation en soulignant la nature préfigurative de la pièce au fur et à mesure que les actions se déroulent sur scène, comme lorsque Sara se met à préparer trois pains pour les trois anges :

PASTOR	Ora escuchá lo que pasa: este pan, en la verdad, es Christo quando encarnó, que tres harinas juntó con divino magestad; pan hecho por su bondad con que las ánimas sana; tres harinas: carne humana,
--------	---

ánima y divinidad;  
pan bivo que fue embiado  
del seno del alto Padre  
y dentro en la Virgen madre  
divinalmente amasado,  
so la ceniza hu asado  
en la cruz con gran tormento.  
Cómese en el Sacramento,  
¡Bendito quien tal ha dado! (v. 91-107)

Le Berger est d'abord un amplificateur de théâtralité, puisqu'il commence par attirer ostensiblement l'attention de l'auditoire sur le sens des actions qui se déroulent : « Ora escuchá lo que pasa: ». Ensuite, il décrit minutieusement le travail de Sara, se faisant le conteur des actions muettes de la fable : le mélange des farines (« que tres harinas juntó »), le pétrissage (« divinalmente amasado »), et la cuisson (« so la ceniza hu asado »). Mais, tous les éléments de la métaphore sont eux-mêmes interprétés spirituellement de manière à établir un lien entre le grain de blé qui sert à la farine et le Christ représenté par le pain sacré de l'Eucharistie. Le Berger assume donc également un rôle exégétique parfait afin d'expliquer l'*allegoria in factis* contenu dans l'épisode biblique théophanique du « chêne de Mamré ».

L'originalité de cette pièce de Diego Sánchez de Badajoz, par rapport à la précédente, est que cette fois-ci, le Berger n'annonce pas dès le prologue le sens métaphorique de la représentation. Le dramaturge utilise plutôt le Berger comme interface constante tout au long de la représentation, qui donne l'interprétation des actions au fur et à mesure qu'elles ont lieu. Du côté des spectateurs, il se produit ainsi un va-et-vient permanent des yeux entre l'espace de la fable, totalement hermétique, qui correspond au plan de l'histoire biblique, et l'espace hors temps occupé par le Berger, qui correspond au plan de l'interprétation religieuse. D'une certaine manière, l'auteur adapte à la représentation dramatique la lecture typologique des vitraux de cathédrales, bien connue des spectateurs, lecture qui nécessite un va-et-vient permanent des yeux entre le récit du bas, vététotestamentaire, et celui du haut, néotestamentaire.

Mais le Berger n'est pas nécessairement en position d'extériorité dans les pièces préfiguratives du curé de Talavera. Dans la *Farsa de Moysén*, le Berger n'a plus le rôle d'interface entre le plan dramatique et les spectateurs. Il est, au contraire, un personnage rustique qui joue les intermédiaires entre les personnages bibliques de la pièce, Moïse, Élie et Saint Paul, les deux premiers étant des personnages vétérotestamentaires annonçant la figure du Christ, et la troisième étant un personnage biblique néotestamentaire.

Conformément à leur nature, les personnages vont assumer un rôle différent. Élie et Moïse, par exemple, vont relater des épisodes de l'Ancien Testament qui sont choisis pour leur caractère préfiguratif. Ainsi, Élie relate-t-il un épisode de sa vie. C'est le personnage préfiguratif lui-même qui prend la parole pour exposer le passage biblique porteur du message préfiguratif. Ce n'est plus le Berger qui expose le passage biblique, ce qui constitue une très intéressante variante de procédé :

ELÍAS	So el enebro, muy cansado, estando durmiendo yo un ángel me despertó del sueño triste y pesado; un pan en ceniza asado me mando luego comer y un jarro de agua beber, con que quedé consolado. (v. 137-144) [...] y anduve hasta llegar a Oreb, monte divino, quarenta días contino en virtud de aquel manjar. (v. 149-151)
-------	---

Le Berger, qui lui, appartient au temps des spectateurs, va alors se tourner vers Saint Paul pour obtenir la signification des paroles d'Élie. C'est en cela qu'il est l'intermédiaire entre les figures bibliques, car il permet d'établir un lien entre les épisodes vétérotestamentaires et leur interprétation spirituelle, qui n'est donc pas formulée par le Berger lui-même :

PASTOR	Mas, di, Pabro, por tu vida,
--------	------------------------------

¿Cómo un bollo ceniziento  
Ile puso tan gran allento  
con que hu tan luenga yda? (v. 157-160)

Le Berger est donc, ici, un simple « connecteur », mais le dramaturge donne chaque fois la parole directement au personnage le plus « compétent ». C'est finalement Saint Paul, contemporain du Christ, qui va se charger de délivrer le message spirituel de l'épisode biblique relaté en en faisant l'exégèse :

PABLO                    Aquel bollo sustancioso  
                                 al cozer ençenizado  
                                 fue Christo crucificado,  
                                 con fuego tan amoroso;  
                                 este es el pan glorioso  
                                 en cuyo esfuerço y vitoria  
                                 encaminamos a la gloria  
                                 por este mundo fragoso, (v. 161-168)

Dans cette pièce, le dramaturge ne part donc pas d'un épisode biblique en particulier, choisi pour sa valeur préfigurative, comme dans la *Farsa de Ysaac* ou dans la *Farsa de Abraham*, mais il mélange de façon libre et anachronique les personnages appartenant à trois époques différentes. Ensuite, c'est au niveau de l'agencement du texte dramatique que l'auteur recrée de l'ordre, pour permettre une lecture typologique : le personnage vétérotestamentaire s'exprime d'abord, puis le Berger interroge le personnage néotestamentaire pour obtenir le sens de l'histoire. C'est une façon originale de développer dans la pièce le processus de l'*allegoria in factis*. Toutefois, nous pourrions dire que dans la *Farsa de Moysén*, l'*allegoria in factis* est moins parfaite que dans les autres pièces préfiguratives de l'auteur, car ce n'est plus la même histoire qui s'interprète métaphoriquement d'un bout à l'autre de la représentation, mais une multitude de récits bibliques qui s'enchaînent, et qui sont tous choisis pour leur valeur préfigurative : les Israélites captifs de Pharaon en Égypte, la traversée de la mer rouge, la manne sacrée dans le désert, ou encore, comme ici, la



nourriture miraculeuse qui permet à Élie de survivre 40 jours dans le désert<sup>590</sup>. C'est un « bouquet » d'*allegoria in factis* dont on extrait l'essentiel.

Dans les pièces de Diego Sánchez qui utilisent la préfiguration, le schéma allégorique simple mis en place par le dramaturge est donc celui de la lecture typologique qui se résume à une métaphore dans laquelle chaque détail de l'histoire biblique a une signification spirituelle, une image porteuse de vérité à décrypter. L'*allegoria in factis* consiste donc en une vérité spirituelle qui est enveloppée dans des épisodes bibliques.

D'un point de vue dramatique, le dramaturge se sert du Berger comme d'une interface entre le public et le plan dramatique, mais aussi entre le plan de l'histoire biblique et celui de son interprétation religieuse. C'est le personnage qui oriente l'histoire et qui permet de décrypter le sens allégorique de la représentation. Le Berger possède dans ce cas une fonction de décodeur d'*allegoria in factis*.

Suivant ce schéma particulier, nous allons voir maintenant que Diego Sánchez peut également développer un système allégorique, peut-être moins complexe, mais très original, en partant des métiers de son époque. Dans les *farsas de gremios*, ce n'est plus un personnage biblique qui préfigure le Christ, mais c'est le métier du personnage éponyme de la pièce qui peut évoquer la figure du Christ.

#### La « postfiguration » dans les *farsas de gremios*

Dédiés aux fêtes du *Corpus*, quatre textes dramatiques de Diego Sánchez de Badajoz ont été composés, à chaque fois, en l'honneur d'une corporation différente : la *Farsa del Molinero*, la *Farsa del Colmenero*, la *Farsa del Herrero* et

---

<sup>590</sup> Comme nous l'avons rappelé dans la présentation de cette pièce, le dramaturge choisit de mettre en scène les trois personnages bibliques pour deux raisons essentielles. Tout d'abord Moïse et Élie apparaissent tous deux à côté du Christ lors de l'épisode de la transfiguration afin de symboliser la Loi et les Prophètes qui attirent l'attention sur le Christ. Ensuite, Saint Paul, qui est le personnage qui donne les clés interprétatives de la pièce, a joué un rôle prépondérant dans l'expansion du christianisme au premier siècle en se spécialisant dans la conversion des non-juifs. Il symbolise donc l'esprit œcuménique de l'Église catholique, ce qui est mis en évidence, dans la pièce, dans le sermon qui débute par ces mots : « ¡Ora, hermanos, amistad!, / que Dios a negros y blancos, / pobres, ricos, sanos, mancos, / nos tien, y quier hermandad » (v. 265-268).

*l'Yntroito de Herradores*<sup>591</sup>. Toutefois, les quatre textes dramatiques n'ont pas tous le même potentiel « allégorique », la *Farsa del Molinero* ne présentant même aucune métaphore qui permettrait d'associer la figure du Meunier à une éventuelle figure christique.

En revanche, dans les trois autres textes dramatiques, le dramaturge se sert des métiers de son époque pour évoquer la figure du Christ par le biais de métaphores semblables à celles qui sont utilisées dans les pièces préfiguratives.

Le texte dramatique le plus représentatif de cette façon de procéder est très certainement *l'Yntroito de Herradores* (avant 1554) qui se résume à un prologue de 87 vers, mais qui, comme tous les prologues du curé de Talavera, s'avère riche sur le plan de la théâtralité.

Dans ce texte, l'auteur part donc de la profession de maréchal-ferrant qu'il présente en termes laudatifs :

Gran provecho es a mi ver  
ell oficio del herrar  
que a llas bestias haz durar  
quanto basta su poder; (v. 5-8)

Ensuite, le dramaturge conceptualise et prépare l'interprétation spirituelle de la corporation des maréchaux-ferrants :

quanto le dotó natura

---

<sup>591</sup> *l'Yntroito de Herradores*, qui figure à la fin de la *Recopilación en metro*, a peut-être servi de prologue à la *Farsa del Herrero* comme le pense Anne E. Wiltrout : « The "Yntroito de Pescadores en tierra de Badajoz" may have been composed to accompany the *Farsa de San Pedro* and The "Yntroito de Herradores", the *Farsa del Herrero* ». Traduction : « L'"Yntroito de Pescadores en tierra de Badajoz" a peut-être été composé pour accompagner la *Farsa de San Pedro*, et l'"Yntroito de Herradores", pour accompagner la *Farsa del Herrero* ». Anne E. Wiltrout, *A patron and a playwright in Renaissance Spain: The House of Feria and Diego Sánchez de Badajoz*, Londres, Tamesis Books, 1987, p. 117. Nous avons choisi de considérer de façon séparée les deux textes, car ceux-ci le sont dans la *Recopilación*, et les forgerons et les maréchaux-ferrants étaient, de toute façon, deux métiers différents (les maréchaux-ferrants étaient même considérés, à l'époque, comme des vétérinaires pour les bêtes de somme), qui utilisaient, certes, une forge et certains outils identiques (marteaux, tenailles, enclume, etc.). Mais il est vrai aussi, que les forgerons et les maréchaux-ferrants pouvaient faire partie de la même corporation. Ils avaient d'ailleurs le même patron : Saint Éloi. Voir à ce sujet : <[http://www.chde.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=62](http://www.chde.org/index.php?option=com_content&view=article&id=62)> (lien consulté le 05/04/2011).

nos quedara casi en vano  
si no diera yngenio humano  
el freno y la herradura.  
¡O, qué divina figura!,  
que por el ser de rrazón  
sirven quantas cosas son  
a la humana criatura. (v. 25-32)

Tout d'abord, le dramaturge développe sa métaphore à partir de deux éléments très visuels qui sont associés au métier du maréchal-ferrant : la bride (« el freno »), dont l'une des parties est le mors métallique placé dans la gueule du cheval, et le fer à cheval (« la herradura »). Le dramaturge part d'éléments concrets qui font partie du quotidien des spectateurs. Mais ensuite, le Berger-présentateur associe la figure du maréchal-ferrant à une figure divine, ce qui est une façon d'évoquer, avec les mêmes techniques que celles de la préfiguration, la figure du Christ, comparée, plus tard dans l'*Yntroito*, à l'« herrador divino » (v. 72). À partir de ce moment de l'*Yntroito* les deux versants (humain et divin) sont intégrés. Or, l'allégorie *in verbis* est justement le recours qui permet normalement d'unir les deux plans (humain et divin) d'un *auto sacramental*. C'est parce que l'homme est doté de raison, à l'image de Dieu, que toutes les créatures animales lui sont soumises, et qu'il peut aussi constituer une figure divine<sup>592</sup>. À partir du moment où le dramaturge montre le lien qui unit les deux plans, humain et divin, il peut poursuivre la métaphore initiale et donner un sens spirituel à tous les éléments évoqués. Ainsi, le mors et la bride du cheval sont censés représenter la crainte envers Dieu, qui freine l'homme : « Temor de Dios nos enfrena / de correr tras las locuras » (v. 41-42). Pour imprimer plus fortement encore dans l'esprit des spectateurs cette image de la bride qui sert normalement à retenir la course effrénée du cheval, le dramaturge fait un parallèle avec Lucifer qui a été stoppé par Dieu comme un cheval auquel on aurait mis une bride : « las quexadas le quebró, / cabresto y freno lechó, / y diole

---

<sup>592</sup> Nous choisissons d'interpréter le vers 30, « que por el ser de razón », comme l'évocation, de la part de l'auteur, de ce que l'homme est doté de raison, à la différence notamment des animaux. « Que por el ser de razón » reviendrait donc à dire : « que por el hecho de que el hombre sea racional ». L'on pourrait voir aussi dans ce vers l'évocation de la raison universelle : « que por el motivo de la razón », qui fait que les animaux sont naturellement placés hiérarchiquement en-dessous des hommes.

tal sofrenada / que baxó en peor que nada » (v. 52-55)<sup>593</sup>. Le fer à cheval évoqué précédemment (v. 28) permet, quant à lui, de représenter l'amour du Christ : « y su amor da herraduras / contra el trabajo y pena » (v. 43-44). Le fer possède ainsi une valeur métaphorique de « protection » contre les tribulations de l'existence.

Sur le plan de la théâtralité, le dramaturge ne se contente pas d'utiliser des objets liés à la profession du maréchal-ferrant pour les interpréter spirituellement, il suggère dans l'esprit des spectateurs l'image dynamique d'un cheval fougueux, difficile à manier, pour représenter la course effrénée du Diable, ou de l'homme pécheur qui ne craint pas Dieu. Même l'évocation des obstacles naturels franchis par le cheval (« y un hito, xara o que quiera / en un momento lo manca; / luego afroxa o luego estanca » [v. 19-21]) permet de se représenter métaphoriquement les obstacles qui jalonnent le chemin terrestre, au relief accidenté, parcouru par l'homme (« deste fragoso camino » [v. 79]). C'est parce que tous les éléments liés à l'univers du maréchal-ferrant peuvent se décliner sur un plan spirituel (les mors, les fers, le cheval, la course fougueuse, le terrain accidenté qui sert à la course) que le maréchal-ferrant, loué dès le début de *l'Yntroito*, devient naturellement le « herrador divino » (v. 72), une figure christique qui est construite à partir de ce que nous appelons une « postfiguration », car c'est bien l'image d'un artisan du xvi<sup>e</sup> siècle qui sert, rétrospectivement, à représenter le Christ.

L'originalité de *l'Yntroito de Herradores* est de contenir en gestation tous les éléments qui servent à développer un véritable drame allégorique, suivant le mode de fonctionnement de la « postfiguration »<sup>594</sup>. Qui plus est, le dramaturge établit déjà dans ce prologue la double lecture propre à l'allégorie en révélant le sens spirituel de tous les éléments liés au métier de maréchal-ferrant.

Dans les autres *farsas de gremios* de Diego Sánchez, la charge allégorique est beaucoup moins dense que dans *l'Yntroito de Herradores*. La raison provient du fait que, dans ces autres pièces, le dramaturge n'établit pas de métaphore filée

---

<sup>593</sup> Ce passage de *l'Yntroito* est une référence au livre biblique de la Révélation 12, 7-9, un passage biblique qui décrit la guerre entre Michel et le Diable, et la façon dont ce dernier a été précipité avec ses suppôts aux abords de la terre, ce qui est un lieu commun dans ce théâtre.

<sup>594</sup> Ce type d'allégorie sera d'ailleurs très bien développé au xvii<sup>e</sup> siècle, par Tirso de Molina, dans *El Colmenero divino*.

de base qu'il développe ensuite dans l'ensemble de la représentation. Les métaphores sont beaucoup plus ponctuelles.

Dans la *Farsa del Colmenero*, par exemple, Diego Sánchez chante les louanges du métier d'apiculteur en comparant la ruche et les abeilles qui y vivent à une création merveilleuse :

FRAYLE                    ¡O, avejitas provechosas!  
Mira, hermano colmenero,  
lo que as de notar primero:  
que jamás biven ociosas.  
Buscando flores y rosas  
para hazer sus panales  
conbidan a los mortales  
y las obras virtuosas.  
Y en verles su miel obrar  
as de notar lo segundo:  
que en las cosas deste mundo  
las menos son de aprovar. (v. 505-516)  
[...]  
ves la miel, ves el panal  
que te alumbra dulçemente.  
En seguir con atención  
a sus avejas maestras  
te dan las terceras muestras  
de obediencia y subgeción;  
huyendo la disensión  
ni riñen, ni se desdeñan:  
con concordia te enseñan  
humildad, amor y unión. (v. 527-536)

Dans le long monologue du Moine sur les bienfaits des abeilles, l'auteur développe la théâtralité en partant d'une métaphore qui parle aux spectateurs, puisque les abeilles font partie de leur environnement, et, donc, de leur quotidien. Les éléments de la métaphore, le butinage (« buscando flores y rosas »), la fabrication du miel (« y verles su miel obrar »), les rayons de miel (« ves la miel, ves el panal »), sont d'abord choisis pour leur potentiel d'expressivité visuelle, olfactive et même gustative, puisque le Moine évoque la couleur jaune du miel, ainsi que la saveur douce du produit pour représenter la clarté des enseignements divins qui sont reçus par l'ignorant Berger-Apiculteur

(« ves la miel, ves el panal / que te alumbra dulçemente »)<sup>595</sup>. Le Moine développe une métaphore qui établit également une hiérarchie : celle des abeilles, très organisées, qui représentent les chrétiens occupés aux bonnes œuvres (« En seguir con atención / a sus avejas maestras / te dan las terceras muestras / de obediencia y subgeción; », [v. 529-532]). Derrière la hiérarchie et l'organisation parfaites des abeilles, il est naturellement question de la hiérarchie au sein de la chrétienté. La cire fabriquée par les abeilles est elle-même utilisée métaphoriquement (« que es ministra de las lumbres », [v. 540]). S'agissant de l'élément de base servant à la fabrication de bougies, la cire sert à représenter les doctrines qui éclairent les chrétiens (« Es vaso hecho de cera / el hombre bien dotrinado », [v. 545-546]). Mais le dramaturge continue de développer la métaphore filée en évoquant notamment la triste destinée du faux bourdon (mâle de l'abeille) : « As lo quinto de notar / sus exemplos provechosos: / que a los zánganos ociosos / todas son en los matar » (v. 553-556). Il faut noter l'exactitude du dramaturge, qui utilise l'image du faux bourdon (chassé et tué par les abeilles à la fin de l'été) pour représenter le chrétien égaré, voire l'hérétique, qui ne trouve pas sa place dans la hiérarchie parfaite de la ruche<sup>596</sup>. Cette description harmonieuse de l'univers de la ruche est immanquablement le reflet de la création harmonieuse de Dieu, et l'utilisation, dans la métaphore, de tout ce qui a trait au monde des apiculteurs, permet au dramaturge de recréer dans l'imaginaire des spectateurs des scènes qu'ils observent habituellement dans la nature. En conséquence, le spectateur peut percevoir, à travers cette longue métaphore filée, que l'apiculteur idéal, celui qui est l'instigateur de cette harmonie dans l'univers des abeilles, n'est autre que le Christ, par l'intermédiaire duquel la « douceur » est venue (la douceur du miel pour évoquer la valeur du sacrifice rédempteur étant une image habituelle dans ce théâtre). Même si, ici,

---

<sup>595</sup> D. A. : « *alumbrar* » : « Metaphoricamente vale tanto como ilustrar, enseñar y hacer patente y claro a otros lo que ignoraban, dudaban, o no alcanzaban ».

<sup>596</sup> Dans *El Colmenero Divino* de Tirso de Molina, l'allégorie est plus amplement développée que dans cette pièce. Ainsi l'abeille représente l'Âme, l'Apiculteur devient donc l'image du Christ, et comme les faux bourdons qui menacent la survie de la ruche, le Corps menace la survie de l'Âme en succombant au miel que lui offre le faux Apiculteur. À la fin de la pièce, c'est l'Apiculteur divin qui sort victorieux de la pièce et offre à l'Âme le miel du pain eucharistique.

Diego Sánchez n'insiste pas autant que dans *l'Yntroito de Herradores* sur la valeur allégorique du métier d'apiculteur, il développe la théâtralité de façon identique, en mettant en place une métaphore filée étroitement liée à l'univers des abeilles et du métier d'apiculteur. Le système de double lecture est non seulement possible, mais très clairement explicité par le Moine de la pièce qui joue ainsi un rôle catéchétique. La différence majeure avec *l'Yntroito* précédent, est que la métaphore n'est pas placée dès le début de la pièce, et qu'elle n'affecte donc pas la représentation dans son ensemble ; ce n'est que ponctuellement que le spectateur est invité à faire la lecture allégorique de l'apiculteur et de son métier. Mais, comme précédemment, Diego Sánchez utilise l'Apiculteur et son métier dans un sens « postfiguratif », car il est possible de percevoir à travers la figure de l'Apiculteur, l'évocation du Christ.

En limitant le développement des métaphores à quelques passages précis de la représentation, l'on finit, toutefois, par perdre la dimension « allégorique » qui pourrait structurer la pièce, comme dans le cas des pièces bibliques préfiguratives. C'est ce qui se produit particulièrement dans la *Farsa del Herrero*.

Dans cette pièce, l'auteur ne fait pas complètement du Forgeron une « postfigure » du Christ, tout juste mentionne-t-il le lien qui unit le métier de forgeron au Saint Sacrement, en se servant de la valeur symbolique, plus que métaphorique, des outils métalliques créés par les forgerons :

HERRERO	este da açada y podón con que el vino se apareja; de aquí va açadón y reja que a la tierra dan sazón, y aun rejada y aguijón y el sachó que el pan amaña; de aquí va hoçe y guadaña con que se lleva al montón. Ansí que al vino y al pan do se haze el sacramento, herrerros dan ynstrumentos (v. 113-123)
---------	---

Il y a d'abord, dans ce passage, une notable énumération d'un grand nombre d'outils en acier fabriqués par les forgerons (houe, serpe, soc d'araire, aiguillon de bouvier, bine, faucille, faux, etc.). Mais il y a aussi une remarquable description

de différents travaux exécutés par les viticulteurs et les agriculteurs : la taille de la vigne (« podón / con que el vino se apareja »), ou les sillons creusés dans le sol pour préparer les semailles (« reja / que a la tierra dan sazón »), la terre binée et la moisson du blé qui permettra de donner la farine, puis le pain du boulanger (« el sachó que el pan amaña; / de aquí va hoce y guadaña »).

Ici, le dramaturge choisit de montrer l'utilité de la corporation des forgerons en décrivant les bienfaits que produisent les outils créés par l'artisan. L'auteur développe donc la théâtralité en évoquant des scènes où la gestualité référentielle est abondante, puisque l'énumération des outils artisanaux permet de se représenter tous les travaux des paysans qui labourent la terre, moissonnent les champs ou soignent la vigne.

Toutefois, l'on peut s'interroger sur la présence effective de l'allégorie dans la pièce, car aucun système de double lecture ne se met réellement en place. Les éléments qui composent la métaphore sont surtout présentés pour leur valeur symbolique, car l'auteur entend montrer le caractère indispensable du métier de forgeron, sans lequel le pain et le vin eucharistiques ne pourraient être fabriqués. Diego Sánchez relie même le métier de forgeron au sacrifice rédempteur du Christ en évoquant précisément les clous, le marteau et la lance nécessaires à la Passion (« herreros ovieron dado / [...] / los clavos y aun el martillo / y aun la lança del costado », [v. 133-136]). Là encore, le dramaturge utilise de banals outils de la vie quotidienne et militaire pour faire allusion rétrospectivement à la Passion du Christ, ce qui est une façon d'actualiser l'épisode relaté, en faisant que les spectateurs le revivent plus intensément. Si la figure du Forgeron peut être considérée comme une « postfigure », c'est uniquement en vertu de son potentiel « mémoriel », l'activité et les outils de l'artisan permettant de se remémorer la scène de la Passion, comme le Saint Sacrement rappelle la Cène et le sacrifice rédempteur du Christ.

En résumé, la « postfiguration » est une technique quasi-allégorique qui peut être développée pleinement lorsque la métaphore filée affecte la plus grande partie de la représentation et que chaque élément qui la compose sert à évoquer



la figure du Christ et peut être décliné spirituellement. Plus le réseau de métaphores est important dans la pièce, plus la dimension allégorique de celle-ci sera semblable à celle qui structure les drames préfiguratifs. Mais l'originalité de la « postfiguration » est de partir d'une « histoire » —en l'occurrence celle d'un artisan, et la description de son métier—, qui fait partie du présent des spectateurs, pour évoquer la figure rédemptrice du Christ. À l'inverse de la préfiguration, la « postfiguration » obéit, comme l'indique son nom, à une démarche rétrospective ; c'est pourquoi la « postfiguration » est, en quelque sorte, un avatar de la préfiguration.

Sur le plan de la théâtralité, la technique de la « postfiguration » donne la possibilité au dramaturge de se servir d'images tirées de la vie quotidienne qui parlent directement aux spectateurs. L'auteur recrée ainsi, dans l'imaginaire de ses auditeurs, des scènes connues d'eux afin d'évoquer avec plus d'intensité encore les épisodes de la vie du Christ, épisodes essentiellement liés à la Passion. L'originalité de Diego Sánchez est donc de s'inspirer, dans les *farsas de gremios*, du monde de l'artisanat, et d'évoquer avec minutie les différents métiers de son époque, ce qui est une manière de rendre hommage à une corporation d'artisans (qui a pu commander la pièce), vu que l'artisan est généralement associé à une figure christique.

Dans les pièces qui utilisent la préfiguration comme dans celles qui recourent à la « postfiguration », le schéma « allégorique » est similaire, bien qu'il soit plus productif dans les pièces bibliques dites préfiguratives, car dans ces dernières, la métaphore filée affecte généralement la plus grande partie de la représentation. Mais, ce n'est pas le développement de ce type d'allégorie, *allegoria in factis*, qui va caractériser le drame eucharistique de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, c'est plutôt, comme nous allons maintenant le montrer, l'introduction progressive, dans ce théâtre, de l'*allegoria in verbis*, et ensuite son développement systématique, qui va permettre au dramaturge de faire évoluer la structure globale du drame eucharistique.

### 6.4.3 Développement de l'*allegoria in verbis* et théâtralité

Les premiers drames eucharistiques du xvi<sup>e</sup> siècle qui n'adoptent pas le schéma de l'*allegoria in factis* n'ont pas non plus adopté tout de suite une structure allégorique complexe, qu'Arellano appelle « sistemas trabados de metáforas »<sup>597</sup>. Les éléments de l'allégorie rhétorique, *allegoria in verbis*, ont donc progressivement été introduits dans les drames eucharistiques avant de transformer plus profondément la structure globale de la pièce en une authentique allégorie, c'est-à-dire une grande métaphore filée qui donne la possibilité au dramaturge d'adapter n'importe quel argument de son choix au thème de l'Eucharistie.

Pour montrer comment la structure allégorique de la pièce s'est progressivement développée, et avec quelles incidences sur le plan de la théâtralité, nous choisissons d'exposer notre recherche autour de trois grands axes : nous montrerons d'abord que l'allégorisation n'a concerné que quelques éléments précis des premiers drames eucharistiques ; ensuite, nous nous intéresserons plus particulièrement aux drames qui ont développé allégoriquement, et de différentes manières, les paraboles des Évangiles ; enfin, nous verrons que, dans les dernières pièces du xvi<sup>e</sup> siècle, les arguments choisis par les dramaturges ont permis un développement accru de la structure allégorique des pièces.

#### L'allégorisation des personnages dans les drames eucharistiques

Si l'on veut comprendre l'évolution de l'allégorie dans les drames eucharistiques, il est impossible de travailler sur ce théâtre comme s'il fonctionnait par compartiments étanches, l'allégorie étant déjà bien développée dans les drames relatifs au cycle de la Nativité, joués, en Espagne, bien avant ceux relatifs au cycle du *Corpus*. Aussi, les techniques allégoriques des pièces

---

<sup>597</sup> Ignacio Arellano et Enrique Duarte, *op. cit.*, p. 34.

relatives à la Nativité ont-elles pu alors être réinvesties progressivement dans les pièces qui traitent de l'Eucharistie.

C'est ce que l'on observe particulièrement dans la *Farsa del Santísimo Sacramento* de 1521, qui met en scène le personnage allégorique de la Foi, ce qui est très remarquable dans un drame eucharistique aussi ancien<sup>598</sup> :

PELAYO	Y di, ¿preguntaste la causa que fue?
JUSTINO	De aqueso, Pelayo, palabra no sé, mas Dios quien lo diga vos deparará, que acá viene ya quien lo sabrá.
PASCUAL	¿Y quién que lo alcance?
JUSTINO	¿Quién?; sola la Fe. (v. 126-130)

Il n'est pas difficile de voir que cette pièce que nous commentons est construite sur le modèle des pièces les plus anciennes composées pour la Nativité ; seulement, l'Ange habituel dans ces pièces est remplacé ici par un personnage allégorique, et au lieu de répondre aux bergers sur des signes naturels étranges révélateurs de la naissance du Christ, c'est sur les réjouissances de la Fête-Dieu et le mystère de l'Eucharistie que la conversation va porter<sup>599</sup>. Faut-il y voir un glissement des techniques dramatiques des pièces religieuses ayant trait à la Nativité vers les pièces eucharistiques, ce qui impliquerait l'introduction de personnages allégoriques ? Cela demeure possible. Comme nous l'avons rappelé plus haut, les pièces eucharistiques étant de toute façon plus tardives que les pièces relatives à la Nativité, il est fort possible que les techniques dramatiques de ces dernières aient progressivement profité aux premières<sup>600</sup>.

---

<sup>598</sup> Il convient de noter que le personnage dramatique de la Foi intervient pour la première fois en 1510 dans une pièce écrite en portugais, *l'Auto da fe*, de Gil Vicente. Dans cette pièce composée pour la Nativité, la Foi joue un rôle très proche de celui qui est le sien dans la *Farsa* eucharistique anonyme de 1521. D'une date assez proche de la *Farsa del Santísimo Sacramento*, l'on trouve aussi la *Farsa del Mundo y Moral* de López de Yanguas (entre 1516 et 1524) où la Foi intervient également en interprétant un rôle assez identique, mais dans une pièce mariale. Voir Fernando González Ollé (ed.), *Hernán López de Yanguas...*, p. XXXIX-LI.

<sup>599</sup> Dans la *Farsa sacramental* de Yanguas, peut-être antérieure à celle anonyme de 1521, le schéma est identique, excepté que c'est bien un ange qui entre en scène pour éclairer les bergers au sujet du mystère de l'Eucharistie.

<sup>600</sup> L'antériorité des drames religieux relatifs à la Nativité s'observe aussi dans la longueur de ceux-ci. Ce n'est pas avant le début du xvii<sup>e</sup> siècle que les *autos sacramentales* comporteront

En mettant en scène la Foi, l'auteur anonyme de la *Farsa* va enrichir la théâtralité du personnage en en faisant une description spectaculaire qui s'accorde avec sa nature allégorique :

PASCUAL	Pues hétela viene muy rica vestida çercada de flores, muy fresca y galana.
PELAYO	¡O! cuerpo y cual viene tan linda y lloçana; ¿no miras, Justino, quan bella y garrida? (v. 131-134)

S'agissant de l'une des trois vertus théologiques (avec l'Espérance et la Charité), l'auteur met dans la bouche des Bergers des éléments qui servent de didascalies implicites, et soulignent l'éclat du personnage : c'est une jeune dame, belle de surcroît et somptueusement vêtue. Cette somptuosité est accentuée par le contraste scénique avec de pauvres Bergers, et est soulignée, dans le dialogue, par le chœur de louanges exprimées par ceux-ci. La Foi est à elle seule le reflet de la magnificence de la fête du *Corpus* qui se déroule, la mention des fleurs qui l'entourent renvoyant précisément aux compositions florales qui sont abondamment utilisées pour décorer les rues de la ville lors de la fête religieuse. S'il s'agissait d'une représentation en plein air, les spectateurs pouvaient voir alors dans le spectacle dramatique un reflet des festivités qui avaient lieu dans les rues de la ville. Par ailleurs, la réaction hyperbolique caractéristique des Bergers sots (« ¡O! Cuerpo y cual viene tan linda y lloçana; ») rend encore plus spectaculaire l'entrée en scène de la Foi. Avant même que le personnage ne commence à s'exprimer, les spectateurs ont donc une description somptueuse de la Foi, ce qui la place dans une position hiérarchique supérieure par rapport aux trois Bergers, non seulement parce qu'il s'agit du seul personnage allégorique de la pièce, mais aussi et surtout parce que le luxe du costume, élément clé du domaine théâtral, est signe chez ce personnage de la Foi, de la possession du savoir et d'un rang supérieur à celui des humbles Bergers.

---

environ 1200 vers, alors qu'au XVI<sup>e</sup> siècle, ils ne dépassent que rarement 1000 vers et sont plutôt autour de 500, ce qui n'est pas le cas des pièces relatives à la Nativité, plus longues, comptant même parfois 1500 vers, et de plus en plus de personnages dramatiques.

Ce souci du costume et de l'aspect extérieur des personnages est l'élément le plus exploité par les dramaturges qui ont progressivement inséré des éléments allégoriques dans leurs pièces.

Dans le seul drame eucharistique de Diego Sánchez qui présente des personnages allégoriques, c'est sur le costume et l'aspect physique des personnages allégoriques que le dramaturge choisit de faire porter la mise en scène.

Dans la *Farsa de la Yglesia* (l'Église et la Synagogue représentent respectivement la communauté des chrétiens et celle des juifs), le dramaturge révèle dès la didascalie initiale la nature allégorique des deux personnages opposés, en insistant sur leur aspect vestimentaire et physique : « *una mujer vieja, que es la Sinagoga, cubierta con luto, y una mujer, que es la Yglesia, muy linda y honestísimamente ataviada* ». La couleur noire des vêtements de la Synagogue ainsi que l'âge du personnage en font aussitôt une figure malfaisante qui inspire l'inquiétude, alors qu'à l'opposé, l'élégance de l'Église et sa beauté en font un personnage attirant, ce qui permet au dramaturge de montrer ainsi la supériorité de la religion chrétienne sur la religion juive, mise au rang des rebus. Mais pour augmenter encore la dimension allégorique des deux personnages, Diego Sánchez place dans la bouche du Berger sot un discours qui souligne notamment la nature des deux personnages allégoriques et la rivalité qui les caractérise :

PASTOR                    ¿Quién es aquella muger?  
No, no, que tengos de ver...  
¡O, qué vieja tien la cara!  
Estotra tien gesto listo.  
¿Quién sois vos? Diz que el Ygreja,  
esposa de Iesuchristo.  
Y esta, fuele de Antechristo,  
¿quién es?: ¿la Sinagoga vieja? (v. 23-30)

Observons d'abord que l'entrée en scène de la Synagogue et de l'Église est relatée par le Berger à l'intérieur d'une construction très symétrique : question-description physique / description physique-question. Cette symétrie permet

bien sûr d'opposer les deux personnages. Mais elle indique également que le Berger présente le second personnage sur un mode totalement inverse du premier ; le traitement que réserve le Berger à l'Église n'est donc pas le même que celui réservé à la Synagogue, ce qui intensifie d'autant plus l'opposition entre les deux personnages. Du reste, lorsque le Berger demande : « ¿Quién es aquella muger? », l'on perçoit un certain éloignement qui ne nous indique pas seulement que la Synagogue se trouve encore loin du Berger d'un point de vue scénique, mais aussi que ce dernier prend d'emblée ses distances avec la Synagogue, qui ne lui inspire aucune confiance. À l'inverse, la question directement posée à l'Église : « ¿Quién sois vos? » montre clairement que le Berger se rapproche de ce personnage qui lui inspire plus de sympathie. Il semble même engager aussitôt la conversation avec l'Église, vu qu'il rapporte ses propos pour nous révéler son identité : « Diz que el Ygreja ». Cette opposition entre les personnages est aussitôt confirmée par leur aspect physique. La Synagogue provoque un sentiment de réprobation de la part du Berger : « ¡O, qué vieja tien la cara! », qu'accompagne l'expression d'un sentiment de honte chez le personnage de la Synagogue qui tente de dissimuler son visage à la vue du Berger. Lorsque l'Église entre sur scène, c'est un procédé totalement inverse qui s'opère. La beauté du visage de l'Église, qui ne se cache pas, est justement ce qui déclenche l'admiration du Berger qui s'enquiert aussitôt de l'identité du personnage. Par sa façon de présenter les deux personnages allégoriques, l'auteur établit, pour les spectateurs, *via* les paroles du Berger, une distinction nette entre la Synagogue et l'Église. Il accentue ainsi le caractère antagonique des deux personnages qu'il introduit sur scène. De plus, la Synagogue apparaît d'emblée comme un personnage repoussant tandis que l'Église apparaît comme un personnage attrayant. Pour renforcer l'antagonisme entre les deux personnages et pour signifier clairement à l'auditoire leur nature allégorique, le Berger associe l'Église à une figure quasi-spirituelle : « la esposa de Iesuchristo » (v. 28), tandis que la Synagogue est associée à une figure diabolique : « fuelle de Antechristo » (v. 29). L'image du soufflet pour caractériser la Synagogue est doublement efficace, pour son potentiel d'expressivité visuelle tout d'abord, car

la partie souple et pliante du soufflet permet d'évoquer la peau flétrie et ridée du personnage, mais aussi pour ce qu'il connote, car cet objet servant à attiser un foyer ne peut manquer de faire penser à l'enfer, et fait ainsi de la Synagogue un suppôt du Diable<sup>601</sup>. C'est seulement après avoir brossé un portrait défavorable au personnage de Synagogue, en l'assimilant à une vieille femme, vêtue de noir, laide, un personnage célestinesque par excellence, et donc diabolique, que le Berger révèle son identité : « ¿quién es? ¿la Sinagoga vieja? » (v. 30). Les mécanismes mis en œuvre par le Berger permettent aux spectateurs d'associer les juifs, représentés par la Synagogue, à une religion trompeuse et diabolique ; à l'opposé, la beauté et la jeunesse de l'Église sont synonymes de vérité et représentent la communauté des chrétiens.

Par les costumes et l'aspect physique des personnages, le dramaturge montre donc leur nature profondément allégorique, établit une hiérarchie entre eux et donne à voir au spectateur la nature du conflit dans la pièce.

Alors que dans la *Farsa* de 1521 l'auteur anonyme limite l'allégorie à la seule apparition du personnage de la Foi, dans sa pièce, Diego Sánchez, fait intervenir deux entités allégoriques qu'il oppose, même si l'on doit reconnaître qu'ici l'objet représenté allégoriquement est une institution et non pas un concept. La charge conflictuelle est donc plus importante et l'allégorie affecte ainsi plus efficacement la structure globale de la *Farsa*. Même si cette pièce ne peut pas être considérée comme un drame totalement allégorique, on observe que l'allégorisation progressive des personnages, et leur répartition en personnages antagoniques, est ce qui va rendre possible le système de double lecture, car derrière l'image de l'affrontement entre une mère et sa fille, la Synagogue et l'Église, le spectateur perçoit une lecture doctrinale de la pièce : la supériorité de la religion chrétienne sur la religion juive, ce qui devait avoir une résonance particulière en Estrémadure à l'époque de Diego Sánchez, étant donné le

---

<sup>601</sup> Rappelons que dans la *Farsa del Herrero*, le Berger prend peur du Forgeron qu'il confond avec le Diable. Lorsque le Forgeron tente de conduire le Berger à l'intérieur de la forge, celui-ci exprime sa peur d'être mené en enfer, la méprise étant en partie causée par la vue du foyer attisé par un soufflet de forge. C'est, en quelque sorte, la même image qui est ici réutilisée par le dramaturge et exprimée par le Berger pour associer la Synagogue à un suppôt du Diable.

nombre important de judéo-convers passés au Portugal voisin pour échapper aux répressions dont ils étaient l'objet<sup>602</sup>.

Mais l'allégorisation progressive des personnages n'a pas toujours été accompagnée d'un développement spectaculaire de la théâtralité, comme dans le cas de la *Farsa de la Yglesia* de Diego Sánchez.

C'est ce que permet surtout d'observer la refonte de Timoneda de la *Farsa del sacramento de la fuente de San Juan* (avant 1570) du CAV. Dans la refonte, l'*Aucto de la fuente de los siete sacramentos* (entre 1570 et 1575), Timoneda va notamment supprimer tous les personnages génériques et comiques (le Berger sot, la Servante, le Laboureur, et le Bachelier), pour les remplacer par deux personnages allégoriques : la Sérénité (Sosiego) et l'Entendement (Entendimiento).

Dès la didascalie initiale de l'*Aucto* de Timoneda, les deux personnages allégoriques qui prennent la place du Berger sot et du Bachelier, dans la *Farsa* du CAV, sont présentés respectivement comme un vieillard (« EL SOSSIEGO, *anciano* ») et comme un gentilhomme (« ENTENDIMIENTO, *gentilhombre* »). L'aspect physique des personnages est directement en accord avec leur signification allégorique comme l'indiquent les passages de la pièce où chacun des deux personnages se présente :

S. JOAN	Vuestro rostro y condición muestran ser de autoridad. Decid con lengua sabrosa ¿qué vida habéys, o costumbre?
SOSSIEGO	Una vida cuydadosa, la cual huye de hazer cosa que a nadie dé pesadumbre. Es también mi calidad, huyr siempre los estremos, amigo de la verdad, de quietud, amor, bondad, que son divinales remos. Y muy pocas veces creo cualquier cosa, si la tal por los ojos no la veo: y conténtase el desseo

---

<sup>602</sup> Voir *supra*, note 589.



con exemplo natural. (v. 159-175)

Vertu stoïcienne par excellence, la Sérénité prend l'aspect, dans la pièce de Timoneda, d'un vieillard sage et vénérable, dont le rôle se résume, ici, à une *aurea mediocritas*. Le problème de ce personnage est sa méfiance, car Sérénité « veut voir » (« muy pocas veces creo / cualquier cosa, si la tal / por los ojos no la veo », [v. 171-173]), alors que l'on sait que dans les drames eucharistiques, le sens de la vue n'est pas le plus digne de confiance, à la différence de l'ouïe qui permet de croire au mystère de l'Eucharistie. Plutôt que d'utiliser un personnage de Sot pour créer du comique, Timoneda donne à cette entité abstraite le rôle d'un personnage interrogateur, mais qui ne tombe pas dans le ridicule comme il arrive dans la *Farsa* du CAV. Par ailleurs, la sagesse dont fait preuve le personnage est interprétée par les spectateurs comme un état vertueux nécessaire pour atteindre la compréhension du mystère de l'Eucharistie.

L'Entendement, l'une des trois puissances de l'Âme (avec la Mémoire et la Volonté), est également présenté sous l'aspect d'un personnage vénérable, aussi le personnage allégorique de l'Entendement sera-t-il généralement un vieillard et un sage conseiller dans ce théâtre :

S. JOAN	¿Quién soys vos?, dezí, varón <sup>603</sup>
ENTENDIMIENTO	¿Quién soy? El Entendimiento guiado por la razón. Propongo mil argumentos, corro leguas a millares, combátenme pensamientos, passo más rezio que vientos, nubes, cielos, tierras, mares. (v. 178-185)

Lorsque l'Entendement cesse d'être guidé par la Raison, les pensées, c'est-à-dire les opinions erronées et les doutes subversifs, peuvent causer sa perte. Tant les verbes d'action et de mouvement (« corro », « combátenme »,

---

<sup>603</sup> Le terme « varón » n'est pas à prendre dans sa deuxième acception donnée par le *D. A.* (homme entre 30 et 45 ans), mais bien plutôt, dans sa troisième acception : « Se llama tambien el hombre de respeto, autoridad, esfuerzo, u otras prendas ». Comme « gentilhomme », c'est un terme de respect à l'égard de l'Entendement. Du reste, plus loin dans la pièce, Saint Jean utilise le même terme pour s'adresser aux deux personnages allégoriques : « lindos varones » (v. 471).

« passo ») que les allusions aux phénomènes climatologiques (« vientos », « nubes ») évoquent l'image de l'inconstance et de la l'imperfection qui peut caractériser l'Entendement, lorsqu'il cesse d'être guidé par la Raison. De plus, ces termes donnent une ampleur et une ouverture spatiale, la nature entrant sur scène imaginativement.

En allégorisant les personnages de la pièce originale, Timoneda conceptualise deux états, la Sérénité et l'Entendement, mais perd en même temps tout le potentiel conflictuel qui résidait dans le couple Berger-Bachelier de la *Farsa* du CAV. Dans cette refonte, on s'aperçoit que les deux personnages allégoriques ont un rôle identique. Il s'agit de deux personnages sages qui viennent exprimer leurs doutes et questionner Saint Jean au sujet de la fontaine sacramentelle et de sa signification spirituelle. En allégorisant les personnages de la pièce, Timoneda va donc amoindrir certains aspects de la théâtralité de celle-ci, car l'*Aucto* se transforme alors en une pièce de type dialogique et catéchétique qui prend l'aspect d'un sermon sur le thème de l'Eucharistie.

L'effort d'allégorisation entrepris par Timoneda ne s'observe pas seulement au niveau des personnages, mais aussi au niveau du discours de ces derniers. Dans l'*Aucto* que nous sommes en train de commenter, le discours de Saint Jean, par exemple, revêt un sens allégorique lorsque le personnage du savoir se met à gloser les cinq vers suivants récités par Sérénité :

SOSIEGIO	¿Qué manjar blanco es aquél tan divino y tan suave? La virgen le guisó a él de la pechuga del Ave que le traxo Gabriél. (v. 395-400)
----------	--

Si l'on aborde ce passage avec la conception de l'allégorie spirituelle et mystique, alors tous les vers se prêtent à une signification théologique qui n'est pas explicitement contenue dans les termes qui les composent, raison pour laquelle Saint Jean en fait une glose. Ainsi, le signifiant de départ, l'hostie, devient-il « la substancia de Dios vivo » (v. 422). La blancheur de l'hostie désigne le corps parfait, sans péché, du Christ. La douceur de l'hostie n'est rendue

possible que par la foi : « Y pues por la fée ha de ser / más sabroso que la miel » (v. 416-417). En effet, l’hostie insipide par nature a un goût très éloigné de la manne sacrée, d’où le besoin pour Saint Jean d’en donner une interprétation plus théologique. La douceur n’est pourtant plus seulement gustative ; dans un sens métaphorique, elle désigne la possibilité d’être lavé de ses péchés grâce au sang versé par Christ : « La preciosa sangre es buena / para que el suzio se lave » (v. 426-427), et la métaphore filée de se poursuivre avec la Vierge qui a préparé l’hostie, parce que le Christ a été engendré d’elle : « por despojar el infierno / se vistió de virgen madre, / y nació pobre en invierno » (v. 433-435). Les deux derniers vers : « de la pechuga del Ave / que le traxo Gabriel » (v. 399-400) constituent certes un lieu commun, mais dont le sens est toutefois moins évident que pour les autres vers, d’où les explications suivantes de Saint Jean :

Del Pelicano se cuenta  
que con sangre de su pecho  
sus tiernos hijos sustenta,  
el cual nombre muy de hecho  
en Christo vemos que assienta.  
Porque el pecho ha sufrido  
romperse con pena grave,  
y los hijos han bebido  
de la sangre que ha salido  
de la pechuga del ave. (v. 440-450)

Saint Jean recourt ici aux symboles pour interpréter spirituellement les paroles de Sérénité. Comme le pélican qui nourrit ses rejetons avec sa chair et son sang, le Christ a été transpercé au côté par une lance, et il est sorti de sa blessure de l’eau et du sang qui symboliquement représentent le sang par lequel les humains ont été rédimés<sup>604</sup>. Comme on l’observe, il s’agit ici d’une structure

---

<sup>604</sup> Dans la légende chrétienne qui remonte à Eusèbe de Césarée (270 ? – 340 ?), le Pélican nourrit ses petits de sa chair et de son sang et symbolise ainsi le Christ venu racheter les hommes du péché originel par le sacrifice de sa chair et de son sang. Pour cette raison, le pélican figure souvent en tant que symbole sur les vêtements sacerdotaux. Le pélican est l’animal qui régurgite les poissons qu’il garde ensuite dans son bec pour nourrir ses petits, et symbolise ainsi le Christ eucharistique. L’image du pélican constitue donc un lieu commun dans le théâtre eucharistique que l’on la retrouve dans d’autres pièces du genre comme dans le *Sacramento de la Eucaristía*, une pièce écrite entre 1581 et 1590 qui figure dans le Ms. 14864 (dit *Códice de 1590*) :

Quel pelicano está hecho  
Dios en este manjar;

allégorique au niveau des discours, parce que le point de départ est un passage derrière lequel se cache toute une interprétation spirituelle qui est elle-même basée sur une série de métaphores emboîtées et de symboles. Il ne s'agit donc pas d'une comparaison seule, ou d'une métaphore isolée telles qu'il en existe à foison dans ce théâtre, mais d'une réelle structure où l'allégorie porte sur le fond. Le sens de cette structure allégorique, dite *in verbis*, résulte donc des mots et non pas de représentations plastiques. Néanmoins, si ce passage montre que le discours allégorique s'affine sous la plume de Timoneda, on ne peut considérer l'*Aucto* tout entier comme une authentique allégorie, car il aurait fallu que l'argument permît d'emblée une double lecture. Or, la fontaine sacramentelle, même si elle est interprétée spirituellement par les personnages au cours de la pièce, était déjà perçue dès le début par les spectateurs dans son sens spirituel plutôt que littéral, ce qui annihile du même coup toute possibilité d'allégorie au niveau de l'argument, la fontaine n'étant plus alors qu'un élément symbolique de la pièce.

Ainsi, dans l'*Aucto de la fuente de los siete sacramentos*, Timoneda introduit des éléments allégoriques au niveau des personnages (allégorisation de deux d'entre eux, Sérénité et Entendement), et au niveau des discours du personnage du savoir (Saint Jean). Mais ces concepts ne sont pas très développés dans cette pièce et effacent même en partie les éléments de théâtralité qui faisaient l'originalité de la *Farsa* du CAV.

Il est probable, cependant, que cette perte de théâtralité par rapport à la *Farsa* du CAV, n'ait pas été ressentie négativement par les contemporains de Timoneda, car c'est justement avec cette pièce que l'auteur valencien va remporter un prix<sup>605</sup>, preuve que l'esthétique théâtrale était en train d'évoluer et que le goût pour l'allégorie et l'austérité était récompensé, à Valencia, en cette période très contre-réformiste. Le fait que l'allégorisation se produise dans un contexte très austère va plutôt dans le sens de l'intellectualité que de la

---

pues no tubo más que dar  
que la sangre de su pecho. (v. 538-541)

Voir Vera Helen Buck (ed.), *op. cit.*, p. 41.

<sup>605</sup> L'épigraphe de l'*Aucto* précise que cette pièce de Timoneda « llevó la joya de cuatro varas de terciopelo carmesín ».

théâtralité. Toutefois, ce qui est perdu en théâtralité directe (affrontement de deux personnages) se retrouve dans le maniement de certaines images riches en spatialité et en gestuelle. Ce n'est que plus tard que les grandes allégories affectant l'ensemble de la pièce renforceront à nouveau la théâtralité.

En allégorisant les personnages des drames eucharistiques, les dramaturges n'ont donc pas nécessairement développé notablement la théâtralité de leurs pièces. Même s'il s'agit d'une étape essentielle dans l'évolution du drame eucharistique, on voit aussi que, vers le milieu du xvi<sup>e</sup> siècle, avec Timoneda notamment, l'esthétique du drame eucharistique était devenue plus austère, en accord avec les préceptes tridentins. Pour que le drame eucharistique continue d'évoluer et se dote d'une théâtralité dense, il fallait désormais que les auteurs étendent l'allégorie à la structure globale de la pièce, et non plus seulement aux seuls personnages et à leur discours, ce qui permettrait de multiplier les arguments des pièces et de renouveler considérablement le genre. L'une des étapes qui allait marquer l'évolution de l'allégorie dans les drames eucharistiques a très certainement été la mise en scène d'arguments dramatiques inspirés de paraboles néotestamentaires.

#### L'allégorie dans les drames eucharistiques inspirés des paraboles évangéliques

À côté des pièces bibliques fonctionnant sur le schéma de la préfiguration, dont nous avons parlé plus haut, l'on trouve également des drames eucharistiques bibliques (sur la période allant de 1547 à 1575) qui s'inspirent de paraboles néotestamentaires et qui développent ainsi une forme d'allégorie reposant sur un réseau de métaphores qui s'enchaînent tout au long de la représentation, afin de constituer une longue métaphore filée. Dans ces drames eucharistiques qui se développent en parallèle de l'allégorisation des personnages dramatiques, c'est la structure globale de la pièce qui peut ainsi acquérir une dimension plus allégorique, comme nous allons maintenant le montrer.

Donald Thaddeus Dietz, le critique qui a sans doute le plus étudié les paraboles des *autos sacramentales*, rappelle au sujet de la parabole :

The parable, as a mode of teaching, also appears deeply rooted in past tradition. The Jewish writers of the Bible were extremely fond a figurative language and employed is profusely for its instructive value. The parable descends directly from an earlier form in Hebrew literature known as the *mâshal*. The term, *mâshal*, as found in the Old Testament particularly in the Book of Proverbs, encompasses a much broader significance than just a parable. The *mâshal* includes within the scope of its definition not only parable, but also metaphor, riddle, satire, canticle, maxim, paradox, and other figurative sayings. This multiple nature of the Jewish *mâshal* from which the parable comes, helped to confuse those searched for the parable's essential significance<sup>606</sup>.

Pour Thaddeus Dietz, la parabole est donc d'abord un type de discours qui permet d'enseigner efficacement, mais qui ne se trouve pas exclusivement dans les textes néotestamentaires, puisque déjà, dans l'Ancien Testament, les Hébreux employaient de nombreuses « images » ou figures rhétoriques, parmi lesquelles la parabole, qui étaient désignées par un terme au sens très large (« *mâshal* »).

Pour comprendre le lien entre le terme parabole et le *mâshal* hébreu, il faut partir des paroles de Matthieu 13, 34-35 où l'évangéliste rapporte la prédiction selon laquelle Jésus parlerait au moyen de « paraboles » :

Tout cela, Jésus le dit aux foules en parabole, et il ne leur disait rien sans parabole ; pour que s'accomplît l'oracle du prophète : "j'ouvrirai la bouche pour dire des paraboles, je clamerai des choses cachées depuis la fondation du monde".

Dans le texte de l'Évangile en grec, c'est le terme « *parabolê* » (littéralement « action de juxtaposer ou de rapprocher ») qui est employé par l'évangéliste,

---

<sup>606</sup> Donald Thaddeus Dietz, *op. cit.*, p. 27. Nous proposons la traduction suivante de ce passage : « La parabole, comme mode d'enseignement, apparaît aussi profondément dans la tradition ancienne. Le langage figuré était très utilisé par les écrivains juifs de la Bible, et s'employait avec profusion pour sa valeur instructive. La parabole vient directement d'une forme plus ancienne que l'on trouvait dans la littérature hébraïque, connue comme le *mâshal*. Le terme, *mâshal*, comme il apparaît dans l'Ancien Testament, plus particulièrement dans le livre des Proverbes, revêt un sens plus large que le simple terme de parabole. Il est possible d'inclure dans la définition du mot *mâshal*, non seulement la parabole, mais aussi la métaphore, la devinette, la satire, le cantique, la maxime, le paradoxe, ainsi que d'autres figures rhétoriques. La nature multiple du *mâshal* juif, dont est issue la parabole, a engendré la confusion chez ceux qui ont recherché la signification profonde de la parabole ».

tant dans la première partie du passage biblique que dans la deuxième, où Matthieu cite un passage vétérotestamentaire, tiré de Psaumes 78,2 « j'ouvrirai la bouche pour dire des paraboles, je clamerai des choses cachées depuis la fondation du monde ». Dans le Psaume écrit en hébreu, c'est effectivement le terme « *mâshal* » qui est employé par le psalmiste, d'où le rapprochement possible entre les deux termes, puisque l'évangéliste Matthieu a choisi le même terme grec pour rendre les deux mots<sup>607</sup>.

Il ressort de ces observations préalables que le terme grec « *parabolê* », employé dans le Nouveau Testament, qui sert aussi à rendre le mot hébreu de « *mâshal* », a donc un sens plus fondamental que la forme francisée de « parabole », puisque le mot revêt des acceptions qui vont du symbole au dicton, en passant par les illustrations que le Christ utilisait pour enseigner. En dehors de la question complexe du sens même du mot parabole, vu que le terme ne semble pas revêtir exactement les mêmes acceptions d'une langue à l'autre, il est intéressant de constater que dans le Nouveau Testament, comme l'indique le sens littéral du terme grec, la « *parabolê* » était un moyen d'enseigner ou de transmettre une idée, une méthode pour expliquer une chose en la « juxtaposant » à une autre semblable<sup>608</sup>.

Mais pour compléter notre approche lexico-sémantique portant sur le terme « parabole », précisons que, d'après le Littré, la parabole se définit comme une

---

<sup>607</sup> Plusieurs des sens que semble revêtir le terme hébreu « *mâshal* », d'après la citation de Donald Thaddeus Dietz (maxime, dicton, métaphore, etc.), semblent aussi être contenus dans le terme grec « *parabolê* », puisque dans le Nouveau Testament, ce terme sert à rendre aussi bien le mot « dicton », dans Luc 4,23, « Et il leur dit : "A coup sûr, vous allez me citer ce dicton (« *parabolê* » en grec): Médecin, guéris-toi toi-même. Tout ce qu'on nous a dit être arrivé à Capharnaüm, fais-le de même ici dans ta patrie" », que le mot « symbole », dans Hébreux 11, 19, « Dieu, pensait-il, est capable même de ressusciter les morts ; c'est pour cela qu'il recouvra son fils, et ce fut un symbole (« *parabolê* » en grec) ». Remarquons également que le mot « allégorie » est aussi utilisé dans le Nouveau Testament, mais plutôt dans le sens de « préfiguration », puisque l'apôtre Paul utilisa le verbe grec « *allégoréo* » (« dire allégoriquement ») dans son Épître aux Galates 4, 24, au sujet d'Abraham, de Sara et d'Agar (« Il y a là une allégorie : ces femmes représentent deux alliances ; la première se rattache au Sinaï et enfante pour la servitude : c'est Agar »).

<sup>608</sup> C'est ce que l'on peut notamment comprendre de l'utilisation de ce terme dans l'Évangile de Marc 4, 10, où juste avant de développer la métaphore bien connue du « grain de blé », Jésus s'exclame : « Et il disait : "Comment allons-nous comparer le Royaume de Dieu ? ou par quelle parabole allons-nous le figurer ?" ».

« allégorie qui renferme quelque vérité importante »<sup>609</sup>. La parabole pourrait dès lors se décomposer en deux parties : « le corps et l'âme ; le corps est le récit de l'histoire qu'on a imaginée ; et l'âme, le sens moral ou mystique, caché sous les paroles ou récit »<sup>610</sup>. Le Littré indique, par ailleurs, au sujet des deux termes « allégorie » et « parabole » :

Il y a entre ces deux mots, non une différence de signification, mais une différence d'emploi. Allégorie est le terme générique ; parabole ne s'emploie guère qu'en parlant des allégories contenues dans les livres saints : la parabole de l'Enfant prodigue, du bon Samaritain, etc<sup>611</sup>.

Les paraboles évangéliques constitueraient donc une sous-catégorie, à l'intérieur de l'allégorie, qui permettrait à l'auditeur de la parabole de recevoir, à travers l'histoire qui lui est racontée, un message de nature spirituelle.

Or, les paraboles christiques sont surtout des illustrations inspirées de la vie quotidienne dont on tire généralement une vérité morale ou spirituelle. Ainsi, en choisissant de mettre en scène une parabole biblique, un texte d'un genre très particulier, épuré par nature, les dramaturges vont donc devoir passer d'un univers schématique à une représentation plus développée que le modèle, tout en conservant le message spirituel et le fonctionnement même de la parabole, c'est-à-dire une histoire concrète qui exprime une situation concrète. Pour transposer la parabole biblique dans l'époque des dramaturges, tout en conservant sa valeur d'application initiale, chaque élément de celle-ci va devoir correspondre à une nouvelle réalité que l'auteur va choisir de faire comprendre à partir d'un schéma qui parle à l'imagination des spectateurs et qui se doit d'appartenir à un domaine familier et/ou anecdotique. C'est l'adaptation même des paraboles bibliques à la scène qui va permettre de développer l'allégorie des pièces.

---

<sup>609</sup> Voir la version numérique du Littré :

<[http://litre.reverso.net/dictionnaire-francais/definition/parabole\\_%5B1%5D/53925](http://litre.reverso.net/dictionnaire-francais/definition/parabole_%5B1%5D/53925)> (Lien consulté le 15/04/11).

<sup>610</sup> *Ibid.*

<sup>611</sup> *Ibid.*



Pour montrer comment les auteurs ont adapté les paraboles bibliques au bénéfice de l'allégorie et de la théâtralité, nous allons examiner les différents types de paraboles qui ont servi de modèle aux dramaturges de pièces eucharistiques du xvi<sup>e</sup> siècle, et les avancées sur le plan de l'allégorie et de la théâtralité qui ont découlé de l'adaptation à la scène des paraboles évangéliques. Par conséquent, notre étude sera exposée en trois étapes : après avoir mis en relief les principaux mécanismes de l'allégorie dans les drames inspirés de paraboles, nous verrons plus particulièrement que les auteurs de drames eucharistiques du xvi<sup>e</sup> siècle ont essentiellement développé le motif du *bivium* —notamment dans des pièces dont l'argument s'inspire de la parabole de « la brebis égarée »—, et ont, plus encore, mis en théâtre l'argument de *Sponsa Christi*, inspiré, entre autres, de la parabole christique du « banquet de mariage »

#### **6.4.3.1 Les principaux mécanismes de l'allégorie dans les drames inspirés de paraboles christiques**

##### Les mécanismes de l'allégorie mis en exergue dans les prologues

Comme nous l'avons rappelé, les paraboles christiques étaient généralement des récits brefs et fictifs, qui constituaient d'authentiques sermons au moyen desquels le Christ enseignait aux foules. Pour pouvoir transmettre de nouvelles doctrines tout en se faisant comprendre de ses auditeurs, il fallait donc que le processus analogique qui permettrait de faire le lien entre l'histoire anecdotique racontée et le message spirituel de la pièce théâtrale soit simple à comprendre.

La première technique utilisée par les auteurs dramatiques a donc consisté à se servir du prologue des pièces pour exposer au spectateur la nature allégorique de la pièce en révélant notamment le système de double lecture que suppose la mise en scène d'une parabole christique. Les auteurs dramatiques, ce faisant, sentent la nécessité de préparer le spectateur, ôtant l'aspect abrupt de la parabole christique qui, elle, n'est pas précédée de ces circonlocutions.

Dans la *Representación de la Parábola de Sant Mateo* (1548) de Sebastián de Horozco, le prologue qui ouvre la pièce, que l'auteur nomme à juste titre « *argumento* », contient non seulement les salutations au public et la *captatio benevolentiae*, mais aussi et surtout un résumé compendieux de la parabole biblique, afin que les spectateurs s'imprègnent du récit contenu dans les Saintes Écritures et saisissent plus aisément le procédé analogique mis en œuvre dans la pièce. Par ailleurs, l'exposé de l'argument biblique sous une forme certes résumée, mais non encore retravaillée littérairement, est là comme une autorité religieuse (référence à San Mateo), qui accrédite la pièce qui va suivre. Et d'un point de vue pédagogique le « ressassement » est un procédé fréquent pour augmenter la force d'un message, sans compter que cette réitération s'apparente aussi aux modes d'expression de la célébration en général. Ce drame religieux qui s'inspire de la parabole des « ouvriers de la onzième heure » expose d'abord par le menu, aux spectateurs, le contenu de la parabole christique avant d'en donner une signification plus spirituelle :

como sant Mateo nos cuenta,  
a los veinte de su historia:  
de aquel padre que embió  
a su viña y heredad  
los obreros que halló  
en las vezes que salió,  
con toda benignidad: (v. 9-15)<sup>612</sup>  
[...]  
Lo que dize y significa  
la parábola que veis,  
ella misma lo publica;  
cada día se os predica  
ya bien sé que lo entendéis.  
Una cosa coligamos  
los que aquí somos venidos,  
que todos los que aquí estamos,  
obremos por do seamos  
de estos pocos escogidos.  
etc. (v. 41-50)

---

<sup>612</sup> Le résumé de la parabole s'étend au-delà du vers 15, jusqu'au vers 40 du prologue.

En citant précisément le passage biblique qui sert d'argument à la pièce, l'auteur indique la nature particulière du drame qui va être représenté et invite ainsi, indirectement, les spectateurs à une lecture future du passage des Évangiles, ou tout du moins, fait-il appel à la mémoire de ses auditeurs, comme pourrait le faire le curé du haut de sa chaire. Il y a aussi l'affirmation que l'intelligence du spectateur doit s'exercer non seulement dans la réception du double sens allégorique, mais tout autant pour œuvrer en sorte de faire partie des élus.

Si l'on compare avec d'autres paraboles mises en scène, on observe que la technique est souvent identique. Timoneda, par exemple, va également indiquer dans *l'Introito* destiné au peuple la source biblique précise de *La Oveja perdida* (1557 et 1569), ainsi que celle de *Los Desposorios de Cristo* (entre 1572 et 1575)<sup>613</sup> :

será aquí representada  
parábola de verdad, (v. 42-43)  
[...]  
de la cual hace memoria  
Lucas, con sanctos deseos,  
a los quince de su historia. (*La Oveja perdida*, v. 47-49)

-----  
con el cual, hoy se levanta  
la poesía en dar títulos  
a la parábola sancta  
que sanct mateo discanta,  
a sus veinte y dos capítulos. (*Los Desposorios de Cristo*, v. 21-25)

Dans ces deux pièces, le fait de s'appuyer sur une source scripturaire précise, est aussi une façon pour Timoneda de rappeler aux spectateurs qu'il s'agit des paroles sacrées du Christ, ce qui permet d'envelopper la représentation dans une

---

<sup>613</sup> Dans une autre pièce qui ne figure pas dans notre *corpus*, la source biblique de la parabole qui sert d'argument est également citée par l'auteur anonyme, dans le titre de la pièce. Il s'agit de la *Égloga al Santísimo Sacramento sobre la parábola evangélica, Matheo 22 y Lucas 14*. Voir Ricardo Arias (éd.), *Tres Églogas...*, p. 22. Seule *l'Incipit Parabola Cœnæ*, une pièce anonyme d'un *Códice* ayant appartenu aux Jésuites ne donne aucune indication précise sur la source biblique dont s'inspire l'auteur, source qui est bien sûr la même parabole que celle dont s'inspire Timoneda dans *Los Desposorios de Cristo*. Mais l'absence de mention de cette source s'explique sans doute parce que la représentation n'était vraisemblablement pas destinée au public, mais aux Jésuites eux-mêmes qui n'avaient très certainement pas besoin qu'on leur rappelle de quelle parabole christique il s'agissait.

sorte d'aura de sainteté (« Lucas, con sanctos deseos » ; « a la parábola sancta »).

Mais comme nous l'indiquions précédemment, l'aspect allégorique de la représentation est généralement rappelé aux spectateurs à l'intérieur du prologue qui dévoile le mode de fonctionnement de la métaphore filée qui sert d'argument à la pièce.

Ainsi, dans la *Farsa llamada custodia del Hombre* (1548) de Bartolomé Palau, toute une strophe de l'argument, à l'intérieur du prologue, éclaire les spectateurs sur le sens d'un acte de la pièce qui s'inspire très nettement de la parabole de « la brebis égarée ». Mais cette fois-ci, le dramaturge ne donne pas l'argument d'abord, pour ensuite en donner le sens allégorique, mais il exécute conjointement ces deux actions, ce qui est clairement une aide didactique :

Mas luego el Pastor arriba nombrado  
qu'es de la Yglesia ministro y factor  
viene buscando con sobra de amor  
al Hombre perdido con vicio y peccado,  
al qual quitara después de hallado  
de manos del lobo habriendo Satan,  
y viendo el peligro, sus vicios y afan,  
conoce su culpa y se da por culpado.(v. 113-120)

Même si Bartolomé Palau enrichit et renouvelle la parabole en donnant à la brebis de la parabole l'apparence d'un Pèlerin qui se laisse séduire par les Vices (la Luxure, l'Avarice, etc.), les spectateurs imprégnés des Évangiles ne peuvent manquer de faire le lien entre la parabole christique et l'histoire de la pièce ; mais la mention du loup assimilé à Satan, ainsi que celle du Berger représentant le ministre de l'Église soulignent qu'il s'agit d'une adaptation libre à la scène de la parabole christique. L'auteur mentionne ainsi quels seront les apports de la pièce par rapport à la source. Par ailleurs, dans le corps de la pièce, même si la brebis de la parabole n'est jamais représentée par une brebis, véritable ou factice, les paroles du Berger parti au secours de l'homme pécheur ne cessent d'entretenir une certaine « confusion », dans le discours dramatique, sur la

nature exacte du Pèlerin, qui est à maintes fois décrit par le Berger de la pièce comme s'il s'agissait d'une véritable brebis :

PASTOR                    Quien diabros podra agora  
                                  descobrilla ni hallar?  
Yo creo que deve pensar  
                                  esta mi ama  
                                  qu'estara tras la retama  
                                  ell oveja escondida,  
                                  y ella sera ya comida  
                                  segun se suena la fama. (v. 2898-2905)  
                                  [...]  
Otear quiero estos cerros  
                                  si hallase aquell oveja  
                                  o siquiera la pelleja  
                                  desgarrada de los perros,  
                                  o si oyesse los cencerros, (v. 3569-3573)  
                                  [...]  
Y creo que creo que la veo  
                                  encima de quel collado  
                                  y el lobo cabe ella echado; (v. 3581-3583)

C'est l'argument préalable, contenu dans le prologue, qui permet au spectateur de faire le lien entre les différents personnages de la pièce et leur valeur symbolique : le Berger incarne un ministre de l'Église, la brebis est l'homme pécheur égaré, et le loup est une figure satanique. Mais pour les besoins de la théâtralité, le dramaturge conserve le discours imagé de la parabole christique, ce qui lui permet notamment d'évoquer les lieux où est partie paître la brebis —la végétation (« la retama ») derrière laquelle elle se cache, et les collines (« los cerros » ; « aquel collado ») qui forment le relief et donnent de la perspective à l'espace dramatique—, et ce qui lui permet aussi de conserver le langage relatif à l'univers pastoral (« la pelleja » ; « los cencerros » ; « los perros » ; « el lobo echado » ; etc.). De cette manière, le dramaturge maintient l'illusion d'un univers qui est celui de la parabole biblique et qui s'adapte très bien à la géographie connue des spectateurs. Ainsi, la facilitation de la réception du texte n'est pas le seul motif qui explique la présence de ce type de présentation de la pièce.

Dans son adaptation à la scène de la parabole de la brebis égarée, Timoneda procède de la même manière que Bartolomé Palau. Dans l'*Introito* de *La Oveja perdida* destiné au peuple valencien, l'auteur révèle le système de double lecture propre au discours de la parabole :

[...]  
diremos, porque concuerde,  
que la oveja que se pierde  
es el alma pecadora.  
Por lo cual aquí han de ver  
que Custodio no se tarda,  
pastor que con gran placer  
saca la oveja a pascor,  
que es el Ángel de la guarda. (v. 64-71)  
[...]  
Pues, sucediendo esto tal,  
otro pastor será visto,  
dicho Cristóbal Pascual,  
que so el grosero sayal  
viste persona de Cristo; (v. 82-86)

Tout d'abord, remarquons que la voix de l'auteur dramatique est ouvertement mise en scène : « diremos... ». Ensuite, en gardant les personnages de l'univers pastoral propres à la parabole de la « brebis égarée », et en révélant surtout leur fonction spécifique dans la pièce, Timoneda conserve la dimension métaphorique de l'argument et donne la possibilité à l'auditoire de décrypter, dès le prologue, le sens profond de la représentation. De cette manière, les spectateurs décodent au fur et à mesure de la représentation le sens de l'histoire qui se déroule sous leurs yeux. Qui plus est, l'insistance sur le sens métaphorique des éléments de la représentation est réitérée dans le chant final de la pièce, puisque le refrain de celui-ci exprime à trois reprises l'idée que le message que renferme la représentation est caché, comme le costume, un élément emprunté au monde du théâtre, qui occulte la nature réelle des personnages :

*Que debajo del sayal pascual,  
que debajo del sayal hay al.  
Hay, zagales, si habeis mientes,  
bajo destes accidentes,  
el viático de gentes  
y la gloria celestial.*

*Que debajo del sayal pascual,  
que debajo del sayal hay al.  
Hay el que siempre convida,  
y El mesmo se da en comida,  
por darnos, de muerte, vida  
en su reino celestial.  
Que debajo del sayal pascual,  
que debajo del sayal hay al. (v. 994-1007)*

Ce chant final qui exalte le principe de base du genre allégorique se fait l'écho des paroles du prologue où l'on trouvait : « otro pastor será visto, /dicho Cristóbal Pascual, / que so el grosero sayal / viste persona de Cristo » (v. 83-86), le refrain du chant final, construit à partir d'un proverbe connu des spectateurs, synthétise notablement le message profond de la représentation et, donc, le système de double lecture qui est propre à la parabole biblique. Derrière le message initial sur la mansuétude du Berger qui va chercher sa brebis égarée, se cache un autre message, spirituel, sur l'amour du Christ qui permet au pécheur dévoyé, mais pénitent, de retrouver le chemin de la gloire céleste.

Si l'on compare le prologue de *La Oveja perdida* avec celui de *Los Desposorios de Cristo* (entre 1572 et 1575) de Timoneda, on observe alors que dans cette seconde pièce inspirée de la parabole biblique du « banquet de mariage », l'auteur ne se contente pas d'évoquer le sens profond de la représentation, il anticipe également les répliques des personnages en recréant une mini-scène dialogique à l'intérieur de l'*Introito* tout en conservant, bien sûr, les explications exégétiques relatives au sens des dialogues en question. Cette construction particulière a l'avantage de décupler la théâtralité dès le prologue en ajoutant des voix supplémentaires à celle du personnage-présentateur :

Y como en la mesa puesto  
viessa el rey un combidado,  
mal vestido, peor compuesto,  
díxole: Amigo, ¿qué es esto?  
Dime, ¿aquí cómo has entrado?  
callo, que si proclamara  
perdón, pues le llamó amigo  
sé bien que le perdonara,  
y al infierno no le echara  
para perpetuo castigo. (v. 31-40)

Dans ce passage qui expose l'argument de la pièce, l'auteur attire l'attention non seulement sur la valeur symbolique du costume du personnage mal vêtu, ce qui est un premier élément allégorique, mais aussi sur la valeur symbolique des discours des personnages et même sur la valeur de l'espace, puisque le fait d'être jeté hors de la salle de festin équivaut à être précipité en enfer. Ce sont donc trois éléments de théâtralité distincts, le costume, les échanges dialogiques, et l'espace, qui sont évoqués en quelques vers pour leur valeur symbolique dans la pièce. De plus, l'écriture spécifique de cette partie du prologue donne l'illusion d'un échange réel entre les personnages de la pièce, ce qui constitue, pour les spectateurs, un avant-goût de la représentation. De cette manière, Timoneda guide l'attention des spectateurs en mettant particulièrement en exergue les points fondamentaux de la parabole qui donnent accès à son interprétation spirituelle.

Dans toutes les pièces inspirées de paraboles bibliques, la structure allégorique de ces dernières se construit donc dès le prologue, les dramaturges donnant au public toutes les clés interprétatives de la représentation qui va suivre. Si l'on compare avec ce qui se faisait dans les drames qui privilégiaient le développement de l'*allegoria in factis* (de type préfiguratif), on remarque alors que les prologues des drames inspirés de paraboles bibliques sont plus prolixes sur le sens profond de la représentation et sur le système de double lecture qui s'impose dans ce genre de pièces, c'est-à-dire plus généraux dans l'expression méta-discursive. Ceci est dû sans doute à plusieurs raisons. En premier lieu, le *terminus a quo* de l'adaptation en drame eucharistique d'une parabole biblique peut être fixé, selon nos recherches, à 1547 (*Farsa llamada custodia del Hombre* de Bartolomé Palau), à une époque où les pièces bibliques qui fonctionnent sur le principe de la préfiguration sont déjà bien attestées dans l'aire péninsulaire. Puisque la dimension allégorique de ce genre de pièces est plus complexe que précédemment, mais aussi plus récente, les dramaturges ont sans doute considéré qu'il était nécessaire d'expliquer de façon détaillée, dans les prologues, les mécanismes de double lecture mis en place dans ces pièces. En



deuxième lieu, à la différence des pièces qui recourent à la préfiguration, le message contenu dans les pièces inspirées de paraboles bibliques est moins clair, car il n'y a pas de correspondance préétablie entre un élément vétérotestamentaire et un élément néotestamentaire. C'est au spectateur de scruter tous les éléments de la représentation pour découvrir le message que souhaite transmettre le dramaturge à travers la représentation. En effet, les objets scéniques, les espaces, les personnages, etc., tout enrichit directement l'allégorie d'ensemble qui structure la pièce, d'où la nécessité de guider les spectateurs dès le prologue, à moins que ce ne soit la volonté de le préparer à un nouveau style de pièces allégoriques.

Mais c'est bien sûr dans le corps de la pièce que les mécanismes de l'allégorie sont les plus riches sur le plan de la théâtralité. Aussi allons-nous voir maintenant que les mécanismes de l'allégorie s'expriment particulièrement, dans les pièces inspirées de paraboles, à travers trois domaines propres au théâtre : les objets scéniques et leur valeur symbolique, la signification des espaces et la dimension allégorique des personnages de théâtre.

#### Les mécanismes de l'allégorie dans le corps de la pièce : la valeur symbolique des objets scéniques

Pour que la structure allégorique de la pièce soit parfaite, chacun des éléments de la représentation doit avoir une valeur symbolique. Ainsi, dans *Los Desposorios de Cristo*, l'argument expose l'histoire biblique de l'humanité en abrégé, depuis le péché originel d'Adam et Ève jusqu'au moment de l'union sacrée entre le Christ et la Nature Humaine rendue possible par le sacrifice rédempteur du Christ. Mais l'originalité de cette pièce de Timoneda réside dans l'usage d'un abondant matériel scénique au pouvoir évocateur visuel intense. Si l'on dresse la liste de tous les objets utiles à la représentation, on en compte près d'une vingtaine différents : une table (v. 326), des chaises (v. 327), des nappes (v. 328) des couteaux (v. 329), une salière (v. 330), des assiettes (v. 874), des

fleurs (v. 333), un collier d'or (v. 496), un anneau (v. 498), une aiguière servant aux ablutions de l'épouse (« venga primero aguamanos » [v. 655]), une serviette (« Essa tovalla (*sic*) me alcança » [v. 665]), un plat rempli de fruits (« Este plato traygo aquí / que es de fruta dolores » [v. 683-684]), une coupe de vin (« y copa para beber »), une corde et des fléaux (« *Quitán la fruta, y sirven a plato cubierto una sogá y açotes* »), un plat avec une couronne d'épines (« *traen a plato cubierto una corona de espinas* », le mot « cubierto » permettant même un effet de dévoilement spectaculaire), un autre plat avec une croix (« *Vienen otro servicio, que es un plato cubierto, con una cruz* »), une lance, une échelle et des roseaux (« *Viene otro servicio con un plato cubierto, lança, escalera y cañas* »). Tous ces objets qui servent à la mise en scène n'ont pas qu'un rôle utilitaire ou ornemental, ils servent tous à exprimer une notion théologique différente, comme l'expliquent systématiquement les personnages de la pièce :

TEST. N.	La mesa, la charidad; los assientos, la obediencia; manteles, la puridad; los cuchillos, la verdad, y el salero, la sapiencia. (v. 326-330)
----------	---

L'auteur choisit donc chacun des objets pour leur valeur symbolique particulière. La table évoque l'amour, car elle symbolise la Cène, où le Christ attablé avec ses apôtres est sur le point d'offrir son corps en sacrifice ; les chaises symbolisent l'obéissance, car ne peuvent prendre part au repas christique que les chrétiens qui s'en sont montrés dignes en suivant les commandements de l'Église. À l'époque de Jésus, Judas Iscariote, par exemple, quittera le repas avant la fin, laissant sa chaise vide. Les nappes symbolisent la pureté à cause, très certainement, de leur blancheur immaculée. Le couteau dans la Bible est un symbole de vérité, car c'est un outil sacrificiel servant les desseins divins<sup>614</sup>. C'est une arme divine au service de la vérité et du bien. Enfin le sel est un symbole de sagesse bien connu. Dans la Bible, par exemple, l'apôtre Paul conseillait déjà aux

---

<sup>614</sup> Rappelons notamment le couteau d'Abraham, avec lequel il était sur le point d'immoler son fils, et qui préfigurait, entre autres, le sacrifice du Christ (Genèse 22, 10) ; ou encore le glaive du Christ dans le livre de Révélation, un glaive acéré qui sort de sa bouche (Révélation 1, 16)

chrétiens de Colosses d'avoir toujours une « parole accompagnée de grâce, assaisonnée de sel » (Colossiens 4, 6), le sel symbolisant la sagesse d'en haut. Les mots employés ne renvoient pas seulement à des images concrètes dans l'esprit des spectateurs, ils rappellent également des scènes précises de la Bible, comme la Cène ou le Sacrifice d'Isaac.

Certaines images évidentes sont parfois accompagnées de commentaires superflus, ce qui est notamment le cas lorsqu'il est question de l'aiguière servant aux ablutions de l'épouse avant le banquet. Cette référence au baptême chrétien est exprimée par la Vie Contemplative en ces termes : « Esto significa, hermanos, / el lavarse los Chistianos / con el agua del bautismo » (v. 657-659). Ces explications redondantes sont un procédé de soulignement (didactique) et de célébration (religieuse). Ici, la répétition n'est pas un recours utilitaire, elle est un effet majeur de ce type d'écriture. Il y a une traduction constante, avec une insistance remarquable, de la valeur des actes représentés ou cités dans le discours des personnages. Mais le personnage de Nouveau Testament ajoute également une autre signification à cet acte purificateur : « lavar se han los conbidados / por dolor, y confesión, / lágrimas y contrición / de sus culpas y pecados » (v. 661-664). Dans la tradition juive ancienne, le lavage des mains avant un repas n'était pas seulement un rituel de propreté, il s'agissait avant tout d'une lustration purificatrice permettant de toucher ce don divin qu'est la nourriture, tout comme la confession et la contrition éprouvées après le péché sont des actes purificateurs nécessaires et préalables à l'ingestion du Saint Sacrement. Après cet acte purificateur, l'on comprend que la serviette qui sert à essuyer les mains de l'épouse symbolise inmanquablement le pardon des péchés, le dramaturge transformant en acte scénique le message dogmatique.

Pareillement, lors du banquet, les fruits servis à l'époux (« La fruta que comerás / será, esposo, hambre, frío, / lágrimas que llorarás » [v. 685-687]) sont des fruits d'amertume représentant les souffrances endurées par le Christ à cause du fruit défendu mangé par Adam. Le vin présent dans le calice (« si mi cáliz no bebiere / no podrá haber parte en mí » [v. 693-694]) est une allusion transparente au sang versé par le Christ. Puis tous les éléments de la Passion,

dotés d'un fort potentiel d'expressivité visuelle et aussi tactile, deviennent des mets du festin : la corde, le fléau, la couronne d'épines, le roseau, la croix et la lance. En dernier lieu, l'échelle (« Veys, aquesta escala vió / el honrado padre antiguo / [...] / Pues esta descendí yo, / esposa, a casar contigo » [v. 815-819]), concrétise l'union entre la sphère céleste et la sphère terrestre, c'est-à-dire l'union entre le Christ et la Nature Humaine. Il s'agit donc bien d'une métaphore à l'intérieur d'un réseau de métaphores et de symboles qui renforcent la charge allégorique de la pièce.

L'abondant *atrezzo* de cette pièce mis systématiquement au service de l'enseignement théologique et dogmatique constitue certainement l'originalité principale de ce drame eucharistique. Grâce à la valeur symbolique de tous ces objets, le dramaturge renforce le contenu allégorique de la pièce, et réussit ainsi pleinement à exprimer son message théologique au moyen d'objets au fort potentiel de théâtralité.

Si l'on compare avec *La Oveja perdida* de Timoneda, on observe que dans cette dernière pièce l'auteur valencien n'utilise pas un matériel scénique aussi abondant que précédemment, mais conserve le même souci d'illustrer l'allégorie de la pièce à travers la valeur symbolique du matériel scénique :

PEDRO	¿Qué llevo en este zurrón? Dímelo por muy menudo. <i>(Los Sacramentos de la Iglesia)</i>
CRISTÓBAL	Llevas agua verdadera para el rebaño lavar; llevas un cuerno con miera; llevas pan de vida entera para más vida le dar. Llevas miera para untalle la roña, sin tener ceño; llevas más, para almagralle, sangre que quise prestalle; más la cruz, marca del dueño. (v. 655-666)

Tous les éléments matériels de la pièce ont une valeur symbolique qui renforce le message de la parabole. La gibecière pastorale permet de donner une présence concrète sur scène aux sacrements. L'huile sacrée avec laquelle Pierre

soigne la brebis illustre l'administration du Saint Sacrement qui permet de guérir les blessures. L'eau pour la laver évoque le baptême. Le pain avec lequel l'Appétit dévoie la brebis au début de la pièce est opposé au pain eucharistique que doit porter Pierre dans sa gibecière. Ce nouvel élément concret, absent de la parabole biblique, est l'initiative du dramaturge qui permet le lien avec le thème de l'Eucharistie. L'on peut encore citer les clés que reçoit Pierre (« Ten las llaves del corral » [v. 639]) qui permettent de symboliser l'autorité pontificale qui lui est accordée, ou la corde avec laquelle la brebis est attachée (« CR: Mira, Pedro, que está atada: / desata esas ataduras. / PE: La sogá veisla cortada » [v. 939-941]) qui sert à symboliser l'emprise satanique sous laquelle se trouve la brebis égarée. Mais tous les éléments matériels ne sont pas seulement mentionnés par les personnages de la pièce, ils servent directement à l'action dramatique comme c'est encore le cas à la fin de la représentation, lorsque Pierre est chargé par Christophe Pascal de soigner la brebis :

CRISTÓBAL	Saca, Pedro, del zurrón agua del don manifiesto que salió del corazón, y por ti sin dilación mi oveja se lave presto. (v. 944-948) [...] Untalle bien la pelleja que de roña se ha cargado. (v. 952-953) [...] Porque está algo desmayada, dale, Pedro, de mi pan. (v. 957-958)
-----------	---

Toutes les actions dramatiques décrites ici par les personnages ont clairement une valeur symbolique conformément aux explications données plus haut par le berger Christophe Pascal. En développant la métaphore de la pièce par des actes scéniques concrets, et donc de manière très visuelle, Timoneda fait se rejoindre l'allégorie et la théâtralité, afin d'imprimer plus fortement encore dans l'esprit des spectateurs le sens de la parabole biblique mise en scène.

Il peut arriver, cependant, que la pièce soit presque totalement dépourvue d'objets scéniques concrets, comme c'est le cas de la *Representación de la Parábola de San Mateo* (1548) de Sebastián de Horozco, mais non pas dépourvue

de gestuelle allégorique impliquant des objets. Dès lors, le dramaturge peut habilement évoquer un « matériel scénique référentiel », si l'on peut dire, qui n'apparaît plus qu'à travers les discours imagés et chargés de symbolisme des personnages. Dans la pièce d'Horozco qui développe la parabole des « ouvriers de la onzième heure », la première intervention du Maître de maison, propriétaire d'une vigne constitue un ajout majeur par rapport au texte biblique où le personnage central évoque avec force détails les travaux relatifs à la vigne :

PADRE                    ¿Qué aprovecha aver plantado,  
                                 si la labor no se aliña?  
                                 Y, pues tanto me ha costado,  
                                 bien será tener cuidado  
                                 de labrar esta mi viña:  
                                 buscar gente que, sin riña,  
                                 me la cave,  
                                 me la are, mulla y escave  
                                 y me la ponga en razón,  
                                 porque en esto está la llave  
                                 de dar fruto muy suave,  
                                 labrándose con sazón. (v. 71-82)

L'allusion d'emblée au travail réalisé en amont, c'est-à-dire la plantation de la vigne (« aver plantado » [v. 71]), plonge le spectateur dans un temps antérieur au début de la parabole biblique, ce qui introduit une profondeur temporelle dans la pièce. Qui plus est, cette évocation crée aussitôt une image gestuelle qui renvoie au travail agricole, un thème récurrent dans la pièce. Bien qu'aucun instrument précis ne soit mentionné, la gestuelle suggérée implique nécessairement des outils agricoles. De plus, grâce au terme « labor » et à l'expression « me ha costado », l'attention des spectateurs est d'abord attirée sur la notion d'effort et de travail nécessaire pour réaliser la plantation de la vigne. Ces indications qui ne figurent pas dans la source biblique font même progressivement entrevoir au spectateur une dimension plus métaphorique, car la polysémie du verbe « costar » qui insiste à la fois sur l'effort et sur le prix qu'a coûté la vigne renvoie bien sûr au sacrifice rédempteur du Christ, c'est-à-dire le prix versé par Jésus pour racheter les humains. Mais surtout, à partir des vers suivants : « [...] labrar esta mi viña: / buscar gente que, sin riña, » [v.75-76], le

Maître de maison évoque les futurs travaux des ouvriers avec une nouvelle image gestuelle précise pour les spectateurs, le verbe « labrar » suggérant tout à la fois l'image du bras levé pour retourner la terre, l'effort fourni et le monde agricole. Horozco attire ainsi l'attention des spectateurs sur un des éléments symboliques principaux de la parabole : la vigne du Seigneur, image qui représente le monde. Mais le discours du Maître s'enrichit de nouveaux verbes : « me la cave, / me la are, mulla y escave / y me la ponga en razón » (v. 77-79). En passant d'une simple évocation du travail des ouvriers embauchés, comme c'est le cas dans le récit biblique, à une série de verbes développant ce même travail, l'auteur renforce la théâtralité au moyen de termes techniques agricoles précis (bêcher, biner, sarcler, piocher), ce qui permet d'entrevoir mentalement non seulement une gestualité référentielle, mais peut-être aussi le matériel agricole nécessaire à l'exécution de ces différentes tâches, même si les instruments ne sont pas nommés. Le discours théâtral se charge ainsi d'images gestuelles très visuelles qui décrivent un monde rural bien connu des spectateurs et qui enrichissent symboliquement le contenu de la pièce, puisque le but est d'insister sur la haute valeur de la vigne qui a été achetée au prix du sang versé par le Christ.

Mais on observe aussi, grâce à cet exemple d'Horozco, que la vigne, un espace dramatique de la pièce situé hors-scène, est un élément très symbolique pour la compréhension de la représentation. C'est pourquoi, nous allons voir dans la suite de nos recherches que l'un des mécanismes de l'allégorie dans les drames eucharistiques est étroitement lié à la représentation des espaces dramatiques et à leur valeur symbolique.

#### Les mécanismes de l'allégorie dans le corps de la pièce : la valeur symbolique des espaces

La représentation des espaces dramatiques, voire tout aussi bien la non-représentation de ces espaces, constituent, dans les drames eucharistiques tirés

de paraboles bibliques, un élément de structure qui participe souvent de l'allégorisation de la pièce.

Dans la pièce d'Horozco que nous commentons plus haut, l'élément le plus allégorique de la parabole, et de la représentation, est très certainement la vigne où sont envoyés les ouvriers recrutés par le Maître de maison. Or, ce qui renforce l'aspect allégorique de cet espace dramatique, c'est précisément sa non-représentation scénique, puisque les personnages y font constamment allusion, en la mentionnant comme un espace hors-scène, mais aucune action dramatique n'y est jamais représentée sur scène.

Sur un plan plus doctrinal tout d'abord, il est intéressant de relever que le Maître de maison décrit aux derniers ouvriers le travail à faire dans la vigne en mentionnant un détail qui accentue la valeur allégorique de cet espace :

PADRE            La labor será cavar  
                      en mi viña muy preciada. (v. 437-438)

Le terme « preciada » pour qualifier la vigne du Maître se fait l'écho de l'expression « tanto me ha costado » (v. 74) que nous rencontrons plus tôt dans la pièce. Mais, ici, le terme est plus précis, car « preciada » renvoie surtout à la valeur que la vigne possède pour le Maître. Cette insistance sur la valeur affective de la vigne qui représente le monde évoque un passage biblique, relatif au sacrifice rédempteur du Christ, maintes fois mentionné dans ce théâtre : « Car Dieu a tant aimé le monde qu'il a donné son Fils unique, afin que quiconque croit en lui ne se perde pas, mais ait la vie » (Jean 3, 16). Aussi, ce détail ajouté dans la pièce reste-t-il en harmonie avec le sens spirituel de la parabole qui se voit même renforcé, puisque la question de la rédemption qui apparaît en filigrane est fortement liée au thème eucharistique propre à ce genre de pièces.

Par ailleurs, l'évocation de la vigne se fait toujours en termes précis, le Maître de maison délimitant l'espace dramatique en désignant d'abord la vigne, « esta mi viña » (v. 75), comme un espace fermé : « Aquí cerca de una aldea, / he plantado / un muy hermoso cercado / do podréis ir a cavar » (v. 228-231) ; « Ya se vienen los obreros / que han andado en el cercado ». Même si la vigne n'est



pas représentée, cet espace dramatique situé hors-scène prend forme dans l'esprit des spectateurs par le biais des discours des personnages, et le public peut alors entrevoir mentalement un décor grâce au pouvoir imageant des mots, comme le démontre le choix du terme « cercado » qui transmet la notion précise de propriété, un espace clôturé et bien délimité, en sus de la valeur affective que véhicule l'adjectif « hermoso » qui y est associé. Quant à la non-représentation de la vigne sur scène, elle a peut-être été motivée par plusieurs raisons : il devait y avoir sans doute une première difficulté technique à la représenter ; de plus, rien ne s'y passe dans la parabole biblique ; enfin, il s'agit surtout d'un lieu symbolique représentant le monde, raison pour laquelle il était très certainement utile de la laisser abstraite, ce qui permettait aussi de conserver un peu de l'abstraction qui est initialement celle de la parabole biblique et d'octroyer à cet espace une valeur plus allégorique encore.

Si dans la pièce d'Horozco, c'est essentiellement la vigne qui est choisie pour sa valeur allégorique, il arrive aussi que la totalité des espaces dramatiques d'une pièce intensifie la structure allégorique globale de la pièce.

C'est ce que nous observons dans la *Farsa llamada custodia del Hombre* (1547) de Bartolomé Palau. Dans cette pièce, l'allégorie est immédiatement palpable au niveau de la représentation et de l'évocation des espaces dramatiques.

Lorsque la pièce s'ouvre, les personnages maléfiques, Satan et Belzébuth apparaissent dans un espace lugubre, une sorte de repaire de bandits où ils font venir les humains qu'ils dévoient, comme le laissent penser l'allusion à l'enfer, (« Es essa muy mala gente, / a mi ver. / No hay quien la pueda traer / al infierno por sus medios » [v. 193-196]), ou encore l'allusion à un lac infernal, qui rappelle le lac de feu de l'Apocalypse (« y por las ventanas de vicios / traello al lago infernal » [v. 221-222]). L'évocation de Pluton (« pues al fuego los traymos / de Pluton » [v. 283-284]) confirme que les deux démons, Satan et Belzébuth, évoluent dans un espace dramatique censé représenter le monde souterrain des forces du Mal. Mais cet espace souterrain est surtout rappelé plus tard aux

spectateurs pour symboliser un abyme de perdition vers lequel l'Homme est en train de se précipiter :

PASTOR                   no vees que vas vendido  
                              a la casa de Pluton?  
                              Mira tu gran perdicion,  
                                      mal llogrado,  
                              triste, desaventurado,  
                              que te llevan a matar. (v. 3661-3666)  
                              [...]  
                              cata alli el ynfierno abierto  
                              que te estava ya esperando:  
                              todos te estan esperando  
                              los demonios en concierto. (v. 3683-3686)

L'espace décrit par le Berger est, là encore, hors-scène, mais, dans sa description, le Berger donne l'impression de surplomber l'espace maléfique représenté à nouveau par la maison de Pluton. Du reste, le fait que l'Homme porte, peu avant cette scène, un bandeau sur les yeux pour symboliser son aveuglement, bandeau que lui retire le Berger, est annonciateur de la chute, tant physique que spirituelle, qui est sur le point de mener l'Homme à ce lieu de perdition. La « position inférieure » du lieu occupé par les démons est également indiquée par les paroles de l'Ange Gardien qui rappelle que Satan a été banni des cieux : « Anda, salvaje enemigo, / condenado, / de los cielos desterrado / por soberbia y vanagloria » (v. 4010-4013)<sup>615</sup>.

Par opposition à cet espace souterrain, lorsque l'Homme emprunte le chemin de la vie, qui le mène à la Vierge Marie et à l'auberge de la Grâce, l'espace est relié sémantiquement à des éléments célestes divers :

HOMBRE                   claro sol y muy sereno,  
                              descanso de los cansados,  
                              de los cielos sublimados  
                                      gran lumbrera,  
                              tu que eres la medianera

---

<sup>615</sup> Il s'agit, ici, d'une allusion au passage de Révélation 12, 7-9 qui relate la chute de Satan : « Alors, il y eut une bataille dans le ciel : Michel et ses Anges combattirent le Dragon. Et le Dragon riposta, avec ses Anges, mais ils eurent le dessous et furent chassés du ciel. On le jeta donc, l'énorme Dragon, l'antique Serpent, le Diable ou le Satan, comme on l'appelle, le séducteur du monde entier, on le jeta sur la terre et ses Anges furent jetés avec lui ».

entre nosotros y Dios, (v. 4172-4177)

Les termes « sol », « cielos » et « lumbrera » permettent de s'imaginer un univers céleste auquel est liée l'idée d'élévation, en complète opposition avec le monde lugubre et souterrain habité par Satan et ses hordes. Pour rejoindre l'auberge de la Grâce (le Christ), où se déroule toute la partie finale de la pièce, les personnages doivent même continuer leur ascension en suivant les instructions de la Vierge Marie : « en subiendo aquella cuesta / luego el meson topareys » (v. 4226-4227). La phrase « en subiendo aquella cuesta » rend compte de l'effort fourni par les personnages pour atteindre ce lieu situé en hauteur, mais renvoie aussi à la spiritualité de l'élévation. Sur le plan allégorique, l'organisation des espaces dans la verticalité (monde souterrain vs monde céleste) permet de suggérer le contraste entre les forces du Bien dominantes, en surplomb, et les forces du Mal dominées, mais aussi de montrer que le cheminement vertueux de l'Homme est forcément ascendant, mouvement qui symbolise l'effort d'ascèse nécessaire pour atteindre la gloire divine, alors que la descente vers les lieux de perdition est synonyme de chute spirituelle. De surcroît, le dramaturge joue très clairement avec les codes de l'iconographie chrétienne et mythologique, en faisant allusion à un paradis céleste nécessairement opposé à un enfer placé dans les entrailles de la terre.

Ici, l'allégorie donne une grande cohérence aux notions de perdition et de salut, qui, étant traduites dans un registre concret, frappent l'imagination et se gravent dans les mémoires et les consciences.

Le message catéchétique transmis par cette insistance sur la valeur des espaces peut même être étroitement lié à la situation locale, comme nous allons le voir dans l'exemple suivant tiré de *l'Aucto de la oveja perdida* (1557 et 1569) de Timoneda.

L'allégorisation de cette pièce est rendue possible par l'évocation des lieux où évoluent les personnages. La bergerie représente bien sûr l'Église, et l'un des messages de cette parabole mise en scène est, par conséquent, un message de « retour au bercail » pour les brebis qui s'égarèrent ainsi que pour celles qui auraient besoin de se convertir au christianisme dans la région de Valencia, c'est-

à-dire les Morisques<sup>616</sup>. Dans les prés où le troupeau broute, l'herbe que le « Bon berger » donne aux brebis, c'est la nourriture spirituelle (« Pasced a vuestra solaz, / la mi ovejica / [...] / Pasced a vuestra solaz, / en la majada; / catad que no comaz / cosa vedada » [v. 127-133]). Mais l'ascétisme chrétien n'est pas ici représenté par une ascension, comme dans la pièce de Palau, mais par l'évocation d'un pré semé d'épines et de ronces où le troupeau pâit également lors des saisons rudes :

APETITO	pues tú por los pedregales, por espinas y zarzales lo traes siempre apartado. No percatas el tempero, ni el invierno te da afan, ni te pones en hebrero siete capas y un sombrero, como lo dice el refran. Por jamas tuviste aprisco ni majada en la solana, mas en las cuevas y risco, donde el hato da abarrisco <sup>617</sup> contino, o deja la lana. (v. 214-226)
---------	---

Dans ce passage de la pièce, l'Appétit décrit avec force détails un espace semé d'embûches, rocaillieux, épineux, ronceux et escarpé (« pedregales », « espinas », « zarzales », « cuevas y risco »), un espace sans bergerie pour abriter les brebis (« Por jamas tuviste aprisco »). Le recours au proverbe : « ni te pones en hebrero / siete capas y un sombrero », qui est en dans la tonalité du langage populaire des bergers, permet d'insister particulièrement sur la froideur de l'hiver en créant une image à la fois tactile et très visuelle, hyperbolique de surcroît, ce qui renforce le caractère particulièrement inhospitalier du lieu où sont menées les

---

<sup>616</sup> Voir Cyril Mériqué, art. cit., p. 69-83. Dans cet article nous soulignons que les diverses représentations de la pièce de Timoneda coïncident avec une époque où les prélats valenciens, auxquels était dédié *l'Aucto*, se sont particulièrement occupés de régler, dans la région de Valencia, le problème posé par les populations morisques. L'argument de la pièce de Timoneda permettrait d'illustrer on ne peut mieux la situation connue à Valencia, raison pour laquelle il convient de se demander dans quelle mesure cette œuvre de Timoneda ne comporterait-elle pas un message de « retour au bercail » adressé directement aux Morisques, avant même que le prélat Joan de Ribera ne joue un rôle prédominant dans l'expulsion des Morisques d'Espagne.

<sup>617</sup> D. A. « *abarrisco* » : « Indistinta y desordenadamente, sin modo ni consideración alguna, lo mismo que sin reparo y atropelladamente ».

brebis. L'effet même d'accumulation de termes négatifs que produit cette réplique de l'Appétit rend l'espace décrit encore plus hostile et repoussant, ce qui permet, sur le plan de l'allégorie, de souligner l'effort d'ascèse associé à la vie du troupeau guidé par le « Bon Berger ». À l'inverse, dans un souci de poursuite de la métaphore initiale, le dramaturge va passer en revue les prés par lesquels passe la brebis égarée, qui sont une représentation des sept péchés capitaux et sont donc synonyme de débauche : (« [...] el Monte Altivo » [v. 362] ; « Llotro Cobdicioso prado » [v. 374] ; « el vedado ticero<sup>618</sup> / [...] / que llaman del Carnicero » [v. 382-384] ; « Es es el Ejido Airado » [v. 392] ; « El quinto prado verás / llamado de la Golosa » [v. 397-398] ; etc.). L'évocation des différents lieux dans la pièce répond ainsi à la volonté du dramaturge de poursuivre une longue métaphore filée où chacun des éléments qui la compose est chargé de symbolisme. C'est ensuite, derrière l'ensemble des éléments qui forment l'argument de la pièce, que les spectateurs sont invités à découvrir le sens spirituel de la représentation.

L'organisation des espaces dramatiques choisis pour leur valeur allégorique est encore plus notable dans une autre pièce écrite plus tard par Timoneda lui-même, pièce intitulée *Los desposorios de Christo* (entre 1572 et 1575), où les espaces acquièrent une valeur allégorique indéniable. En effet, dès le début de la représentation, les spectateurs perçoivent par les discours des personnages deux espaces distincts : un espace terrestre où se trouve la Nature Humaine affligée, et un espace céleste où se trouve le Roi divin. La Nature Humaine qui revêt un costume de montagnarde (« *en hábito de serrana* ») décrit les lieux qui l'entourent en ces termes : « y echaronme aquí perdida / en la tierra desterrada » (v. 89-90). Ces lieux inhospitaliers sont mêmes exposés aux caprices météorologiques, ce qui cause le désespoir de la Nature Humaine : « me da pena el ayre, y frío, / granizo, viento, y rocío, / dolores, muerte, y dolencia! » (v. 83-85). Le discours très expressif du personnage en déréliction est directement

---

<sup>618</sup> Nous n'avons pas trouvé le sens de « ticero », mais dans son édition de la pièce, Ricardo Arias avance l'hypothèse suivante : « tal vez se refiera al monte donde yace Ticio. Según la mitología griega, él fue un gigante, hijo de la Tierra, muerto por Júpiter por haber violado a Diana. Fue arrojado al Tártaro donde un buitre le roe sin cesar la entrañas ». Ricardo Arias, *op. cit.*, p. 127.

enrichi de termes météorologiques, évocateurs de sensations tactiles, qui renforcent la sensation de désarroi exprimée par la Nature Humaine. Cette errance d'un personnage comparé à une montagnarde évoluant dans un espace hostile permet de se représenter un être « des origines », non dégrossi par la civilisation, ce qui renvoie à l'image d'Adam et Ève chassés du paradis terrestre. À l'inverse, le Roi divin est aussitôt placé par son discours dans une position de surplomb :

REY	Yo crié los firmamentos yo soy rey de lo criado; yo mando los elementos, cielos, tierra, mar, y vientos obedecen mi mandado. (v. 181-185) [...] Ante mi throno estrellado (v. 196)
-----	--

La triple occurrence très emphatique du pronom personnel « yo » place le Roi divin dans une position dominante par rapport à la Nature Humaine, d'autant plus que, comme le mentionne le dramaturge à travers la réplique du personnage, c'est le Roi divin qui a directement autorité sur les éléments météorologiques responsables, en partie, de l'affliction de la Nature Humaine. Le pouvoir conféré au Roi divin est renforcé par l'image d'un trône placé au firmament (« mi throno estrellado »). Mais sur le plan de l'allégorie, ce n'est pas tant la dichotomie entre les deux sphères, terrestre et céleste, qui s'avère pertinente, que le moment où l'union entre ces deux espaces se concrétise afin de symboliser l'union entre le Christ et l'Épouse, c'est-à-dire la Nature Humaine. Dès lors, les personnages n'évoluent plus dans deux espaces distincts, mais dans un seul et même espace, celui d'une salle réservée au banquet de mariage. Cet espace unique, bien délimité (car un soldat mal vêtu en est expulsé) permet d'unir les deux plans, terrestre et céleste, afin de rendre palpable l'union sacrée entre le Christ et la Nature Humaine. Ainsi, la métaphore peut se poursuivre, et les personnages qui prennent part au banquet représentent les chrétiens que Dieu approuve, alors que l'extérieur est synonyme de destruction et de tourments, ce qui est théâtralement représenté par deux démons emmenant

avec eux le Soldat hors de la salle du banquet (« y fuera lo sacaréys, / y en el sempiterno fuego / yo mando que lo lancéys » [v. 592-594]).

Comme on a pu le voir dans ces exemples, les auteurs de pièces tirées de paraboles évangéliques ont apporté un grand soin au symbolisme des espaces dramatiques et des lieux décrits par les personnages afin d'accentuer la dimension allégorique des pièces et de transmettre de façon plus saisissante des réalités impalpables, qu'il n'aurait peut-être pas été facile de transmettre seulement par le discours des personnages. Là encore, la théâtralité vole au secours de l'expression des concepts, leur donnant une indéniable force « spectaculaire ».

À partir du moment où les paraboles évangéliques servent de plus en plus fréquemment d'argument dans les drames eucharistiques (sur la période 1547-1575), on s'aperçoit que les personnages de théâtre acquièrent à leur tour un poids allégorique supérieur, au détriment des personnages génériques qui occupaient la première place des listes de *dramatis personae* dans les pièces antérieures.

#### Les mécanismes de l'allégorie dans le corps de la pièce : la valeur symbolique des personnages

Vu que la parabole est une illustration dont on tire un message spirituel, il est nécessaire de s'interroger sur le symbolisme des personnages choisis par le dramaturge, car dans des pièces au degré d'allégorie croissant, les personnages sont soit des abstractions, soit des personnages génériques qui représentent nécessairement plus qu'eux-mêmes.

*Los Desposorios de Christo* (entre 1572 et 1575) de Timoneda est un bel exemple de ces pièces où les personnages eux-mêmes enrichissent l'allégorie de la pièce. Ainsi, les adjuvants de la Nature Humaine pécheresse, Vie Active et Vie Contemplative, représentent deux facettes de la vie spirituelle des chrétiens censées aider ces derniers à atteindre la Gloire divine, ce pourquoi, dans la pièce, elles sont chargées d'aider la Nature Humaine à se parer en vue du mariage.

L'Ancien Testament et le Nouveau Testament, personnages présentés comme des assesseurs du Roi divin, sont des figures forcément nourries d'une forte érudition biblique. Quant au Soldat, un personnage générique emprunté au monde du théâtre, il représente la « violence » et devient, par conséquent, une figure hérétique idoine, raison pour laquelle il est expulsé de façon spectaculaire de la salle du festin de mariage afin de représenter le « mal » que l'on extirpe de la religion catholique.

Mais, dans cette pièce de Timoneda, le personnage central doté de la plus forte dimension allégorique est celui de Nature Humaine, qui représente l'Âme pécheresse. Pour cette raison, le dramaturge va utiliser un langage très poétique et symbolique pour décrire les noces de la Nature Humaine et du Christ. Tout d'abord, les deux personnages sont respectivement comparés à une rose et à un œillet dans une chanson de la pièce :

#### *Canción*

*Esposo, y esposa  
son clavel, y rosa.  
Estas flores dos  
se han hoy concertado;  
el clavel que es Dios  
con rosa ajuntado:  
Christo desposado,  
y el alma graciosa  
son clavel y rosa. (v. 481-489)*

L'œillet et la rose, fleur pour la première de genre masculin, et pour la seconde de genre féminin, sont respectivement attribuées à l'Époux et à l'Épouse. En comparant les deux époux à des fleurs, l'auteur accentue le caractère poétique de la chanson tout en évoquant concrètement la jeunesse, la beauté et la fraîcheur des jeunes mariés. L'œillet est symboliquement une fleur qui représente le mariage et l'amour conjugal<sup>619</sup>, et la rose, dont les symboles sont nombreux, sert à représenter l'amour, mais aussi la fraîcheur, la beauté, la

---

<sup>619</sup> Voir : <[http://www.viajoven.com/viajoven/ligar/flores/significado\\_flores\\_de\\_c-4.php](http://www.viajoven.com/viajoven/ligar/flores/significado_flores_de_c-4.php)> (lien consulté le 20/05/2011).



pureté et la jeunesse<sup>620</sup>. Il s'agit donc de deux fleurs idéales pour évoquer le mariage du Christ et de l'Épouse. La fraîcheur du visage des deux époux est évoquée de la même manière en différents endroits de la pièce. Lorsque le Roi divin demande à Vie Contemplative de préparer l'épouse pour le mariage, il s'exclame notamment : « lava su cara de rosa, / tornarás la tan hermosa / que el esposo huelgue en vella » (v. 258-260). En comparant le visage de Nature Humaine à une rose, l'auteur évoque non seulement la jeunesse du personnage, mais aussi sa beauté et sa délicatesse.

Mais la dimension allégorique du personnage de Nature Humaine est encore plus manifeste lorsque le dramaturge la décrit physiquement et livre des détails sur le costume dont elle est parée. Au cours du festin de mariage, le Christ qui attache la corde (élément de la Passion) au cou de la jeune mariée, s'exclame ensuite :

XPO.	Ponte la querida esposa: paresces lyrio entre espinas, entre cardos blanca rosa, rubicunda estás, y hermosa como nardo en clavellinas. Paresce el rubio cabello resplandesciente thesoro que resplandesces con ello: la sogá adorna tu cuello como collares de oro. (v. 750-759)
------	---

Ces ornements tout droit sortis du Cantique des Cantiques sont ici détournés dans une tonalité plus grave. La couleur or qui représente les cheveux blonds de l'Épouse et la corde autour de son cou, semblable à un collier, sont certes un premier signe de richesse qui confirme le rang royal désormais occupé par Nature Humaine, mais renferment une connotation plus tragique. L'un des éléments les plus remarquables sur le plan de la théâtralité, c'est le changement qui s'est opéré chez Nature Humaine, qui, décrite auparavant comme une rustique montagnarde, réminiscence du personnage populaire de la lyrique

---

<sup>620</sup> Voir : <<http://obsequiar.idoneos.com/index.php/Flores#Rosa>> (lien consulté le 20/05/2011).

espagnole, la « serrana », accède désormais au rang d'altesse royale<sup>621</sup>. Par ailleurs, en comparant cette jeune épouse à un « iris parmi les épines » et à une « rose blanche parmi les chardons », le dramaturge joue à nouveau sur la symbolique botanique, les épines et le chardon renvoyant à une terre inhospitalière semblable à celle où Adam et Ève se retrouvèrent après avoir été chassés du paradis terrestre, mais renvoyant aussi au Christ (à cause de la couronne d'épines, mais aussi à cause du chardon qui est un symbole de la douleur du Christ et de la Vierge)<sup>622</sup>. Pour parfaire l'image d'une épouse royale, quasi-divine, l'auteur ne compare pas seulement la Nature Humaine à un iris ou à une rose blanche, mais aussi à un nard parmi les œillets. À l'image très visuelle créée par les multiples références florales s'ajoute alors une perception olfactive avec la mention du nard. Le nard est un parfum de grand prix qui convient parfaitement à ce banquet royal. De plus, la mention de ce nard rappelle là encore le texte du Cantique des Cantiques, où l'on préfigure l'union sacrée entre le Christ et son Épouse dont il sera aussi question dans le livre de la

---

<sup>621</sup> Pour montrer le changement opéré chez le personnage de la Nature Humaine, la description de ses vêtements de mariage offre un contraste saisissant avec le début de la pièce où elle est décrite comme une montagnarde affligée. C'est donc par le costume du personnage que le dramaturge rend de façon spectaculaire le changement qui vient de s'opérer chez la Nature Humaine :

REY	Vestirás le una librea de color roxo encarnado, sin haber costura fea: y, porque quién es se vea, dentro afforrada en brocado. La tela de humanidad que le cubra por defuera: el oro dentro y deidad: guarnecida de humildad por faldas y delantera.
TEST. N.	Rey, ¿quién hará este vestido de colores tan estrañas?
REY	De ab inicio está elegido, y en virgen sera teñido con sangre de sus entrañas. (v. 266-280)

La livrée rouge incarnat dont est vêtue la jeune mariée possède bien une valeur très symbolique qui évoque le rang de divinité auquel accède le personnage. Dans la Bible, lorsqu'il est fait mention du mariage entre l'agneau et l'Épouse, il est notamment précisé que sa robe a été teinte dans le sang (Révélation 19, 13).

<sup>622</sup> Voir : <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Chardon>> (lien consulté le 20/05/2011)

Révélation<sup>623</sup>. Dans la pièce, en attribuant ce parfum à l'Épouse, l'auteur renforce le caractère sacré de l'union royale entre la Nature Humaine et le Christ. Quant à la couleur rouge évoquée par l'adjectif « rubicunda » (v. 753), elle intensifie un peu plus le caractère précieux du personnage en évoquant précisément la gemme qui donne son nom à cet adjectif.

Dans cette pièce de Timoneda, le dramaturge fait donc un usage somptueux des couleurs, des parfums et des fleurs. Ce sont ces éléments qui font la théâtralité, qui sont chargés le plus intensément du pouvoir de représentation, et qui confèrent au personnage de Nature Humaine une dimension allégorique saisissante. C'est par la symbolique des fleurs, par le costume majestueux dont est parée l'Épouse, et par l'évocation des parfums et des couleurs, que le spectateur accède à la nature profondément allégorique du personnage.

S'il est assez facile de percevoir la dimension allégorique des personnages de *Los desposorios de Christo*, du fait même de la nature de ceux-ci et des éléments de théâtralité qui enrichissent leur aspect allégorique, il faut remarquer que dans *La Oveja perdida*, une autre pièce de Timoneda, les personnages, qui revêtent tous un costume de berger, et qui n'ont, en soi, *a priori* rien d'allégorique — hormis le personnage de l'Appétit—, enrichissent, malgré tout, directement l'allégorie de la pièce, car le choix de mettre en scène plusieurs bergers permet de développer considérablement le message initial de la parabole biblique. Effectivement, si les personnages sont des bergers, c'est surtout pour symboliser les pasteurs de l'Église, avec le Christ (Christophe Pascal) comme « Bon Pasteur », et la figure du Pape (Saint Pierre) comme « Bon Pasteur » sur terre, en l'absence de Jésus. Le troupeau représente les chrétiens fidèles. La figure allégorique de l'Appétit, elle aussi sous les traits d'un berger, évoque le Diable qui égare les fidèles ; l'ange Gardien, représenté à la fois sous les traits d'un berger et d'un ange, est un personnage appelé à se comporter comme un « Bon

---

<sup>623</sup> Voir Révélation 19, 7-9. Rappelons aussi, sur la question du nard, que deux passages des Évangiles mentionnent la grande valeur de cette fleur aux temps bibliques, lorsqu'une femme nommée Marie oignit les pieds de Jésus avec une livre de parfum de nard, avant de les essuyer avec ses cheveux (Jean 12, 3), et lorsqu'une autre femme brisa un flacon d'albâtre de grand prix contenant du nard, pour oindre les cheveux de Jésus (Marc 14, 3). Dans les deux cas, le parfum de nard, une huile de grande valeur, est réservé au Christ.

Pasteur » à un niveau local. Son aspect d'ange Gardien met d'ailleurs en avant la vigilance que doivent manifester les bergers envers le troupeau. Le message initial de la parabole biblique, selon lequel Dieu, dans sa grande miséricorde, pardonne au pécheur revenu sur le droit chemin, peut dès lors se décliner à différents niveaux, ce qui introduit une hiérarchie dans la pièce qui reflète celle de l'Église : en haut, le Seigneur sous les traits du berger Christophe Pascal, et en-dessous, l'autorité papale, sous les traits du berger Saint Pierre, au-dessous duquel se trouvent encore les prélats locaux sous les traits du Gardien et de Michel (qui est aussi un nom du Christ). Quant à la brebis, c'est le pécheur qui s'égaré.

Mais, au niveau des personnages, l'originalité de la pièce de Timoneda réside dans le fait que la brebis égarée, qui est normalement le personnage central de la parabole biblique et de l'*Aucto*, n'est visiblement pas représentée sur scène par un acteur déguisé d'une peau de mouton. La mention de la brebis n'apparaît d'ailleurs pas dans la liste de *dramatis personae*, ce qui signifie normalement qu'aucun acteur ne s'est chargé de jouer le rôle de celle-ci. Pourtant, il a bien fallu représenter son image, d'une manière ou d'une autre, sur scène, car plusieurs fois au cours de la pièce, il est question de la brebis : lorsqu'elle succombe à la tentation et qu'elle se laisse égarer (« *Sale el Apetito de quedo, sosacando la oveja con pan* »), ou lorsqu'elle est soignée et alimentée par Saint Pierre qui l'a retrouvée dans un borbier (« *Nostramo, mirá la oveja, / cuán de presto la he lavado* » [v. 949-950] ; « *Úntale bien la pelleja, que de roña se ha cargado* » [v. 952-953] ; « *¡Rita, rita, re, re, re! / ¡Toma pan de vida entera!* » [v. 962-963]). Lors de la mise en scène de la pièce, il a été possible d'utiliser une image ou une statue de brebis, voire une peau de brebis qu'il était aisé de tirer. Mais pour la scène finale de l'*Aucto*, c'est même une brebis véritable qui a peut-être été utilisée, puisque Christophe Pascal, conformément aux termes de la parabole des Évangiles, la porte sur ses épaules pour la ramener à la bergerie. De toute évidence, ce n'est pas un acteur déguisé qui a servi pour représenter la brebis, mais peut-être une brebis artificielle, voire une brebis véritable. L'on pourrait penser que cette façon de faire amoindrit le caractère allégorique de la

pièce. Or, en ne donnant pas réellement corps à la brebis, à travers un personnage, Timoneda a conservé l'abstraction qui est initialement celle de la parabole évangélique, ce qui n'obscurcit d'ailleurs pas le message de la pièce. Qui plus est, en montrant sur scène une brebis maculée de boue et blessée qui est lavée et soignée par Saint Pierre, l'auteur fait allusion de façon très métaphorique à l'eau du baptême, qui lave et efface le péché, et à l'administration des Saints Sacrements. Timoneda conserve ainsi le discours imagé de la parabole en laissant le soin aux spectateurs d'interpréter spirituellement le sens des actions qui se déroulent sur scène. L'auteur peut même, de cette manière, représenter sur scène l'image très symbolique d'un Berger criophore (celle de Christophe Pascal portant sur ses épaules la brebis) ce qui permet d'accroître la spectacularité de la fin de la représentation et de symboliser efficacement le salut de la brebis. Contrairement à certains critiques, qui pensent qu'en conservant l'image de la brebis, l'auteur valencien montre son immaturité théâtrale<sup>624</sup>, nous sommes d'avis qu'en procédant de cette façon, l'auteur se montre très efficace. Le but de Timoneda n'était pas de maintenir le suspense dans une pièce où tout était joué d'avance, puisque le prologue donne déjà les clés interprétatives de la représentation, et que le public connaît évidemment la parabole biblique et son dénouement. L'objectif idéologique de Timoneda semble d'attirer l'attention, non pas sur le pécheur, mais plutôt sur la mansuétude manifestée par le Christ, ainsi que sur le thème du « Bon Pasteur ». N'oublions pas que la parabole de « la brebis égarée » est d'abord une « parabole de la miséricorde », qui parle aussi de la vigilance des bergers. C'est essentiellement la question du « Bon pasteur » qui est traitée par Timoneda, d'où les accents lyriques se dégageant de certaines longues répliques de Christophe Pascal, qui expose l'amour qu'il a pour son troupeau. L'argument de la pièce est, finalement, étroitement lié à l'environnement contre-réformiste de l'époque, où le thème du Pontificat constituait une des questions les plus

---

<sup>624</sup> Voir Henri Mérimée, *op. cit.*, p. 203. Voir aussi Lázaro Carreter, « Cristo pastor robado », *Homenaje a William Fichter (Estudios sobre el teatro antiguo Hispánico y otros ensayos)*, Madrid, Castalia, 1971, p. 413-427.

controversées du dogme catholique, thème qui s'ajoute, du reste, aux différentes allusions aux hérésies de l'époque<sup>625</sup>.

Si l'on compare les personnages de cette pièce de Timoneda (1557) avec ceux qui apparaissent déjà dans la pièce de sujet identique de Bartolomé Palau (1547), on relève plusieurs similitudes, mais aussi quelques différences remarquables.

Une dizaine d'années avant Timoneda, Bartolomé Palau avait déjà fait le choix d'exploiter la parabole de la brebis égarée dans la *Farsa llamada custodia del Hombre*, en mettant en scène un berger rustique qui garde son troupeau et qui est averti par l'ange gardien du « vol » de la brebis, dévoyée par Satan :

CUSTODIO	No lo has bien visitado, que una oveja te ha hurtado Satanas, lobo maldito.
PASTOR	O Señor, o Dios bendito! Ya Poder, jurio a san, no puede ser. (v. 2099-2104)

Ici, la hiérarchie n'est pas exactement la même que dans la pièce de Timoneda. C'est le Berger rustique qui est en bas de l'échelle, se trouvant placé juste au-dessus de la brebis qu'il est censé faire revenir au troupeau. À l'inverse, chez Timoneda en 1557, on retrouve certes des éléments rustiques modérés associés au berger Saint Pierre, mais ce dernier occupe une place élevée, étant directement placé sous l'autorité de Christophe Pascal (« CR: Pues, Pedro, sé mi pastor » [v. 635] ; *Auct. Ov. perd.*). En revanche, dans les deux pièces, la figure de l'Appétit joue un rôle identique ; seulement, Bartolomé Palau lui donne une présence textuelle importante, quand dans la pièce de Timoneda son rôle se limite à quelques répliques au début de la représentation où il est question du

---

<sup>625</sup> Plusieurs vers de la pièce font clairement allusion aux discours hérétiques de l'époque (v. 712-716 : « Guárdate de la consejas / si son de falsos profetas / que, aunque parezcan ser viejas, / debajo tales pellejas / salen lobos robadores », à la question du relâchement du clergé (v. 727-731 : « sabrás que algunos pastores / mejor saben trasquilar / que no, soncas, apriscar, / ni de lobos robadores / a sus ovejas librar ») et aux devoirs qui lui incombent (v. 687-688 : « quiero yo que mis pastores / anden con tino en el ható »). Ces vers expliquent sans doute pourquoi Timoneda a fait représenter sa pièce en 1557 devant l'Archevêque Francisco de Navarra, l'un des acteurs importants du Concile de Trente, puis en 1569 devant l'Archevêque Juan de Ribera qui joua un rôle prépondérant dans l'expulsion des Morisques d'Espagne.

dévoisement de la brebis et d'une dispute entre l'Appétit et le Gardien. Cette différence de traitement entre les personnages est facile à comprendre. En 1547, Bartolomé Palau fait le choix de développer l'affrontement entre le Berger rustique et l'Appétit et ses acolytes (la Luxure, l'Avarice, Satan, etc.). De cette manière, le conflit de la pièce réside essentiellement dans des scènes hautes en couleur qui s'étendent sur plusieurs centaines de vers, ce qui donne même lieu à des passages très comiques comme nous l'avons étudié dans un chapitre précédent. Sur le plan de l'allégorie, Bartolomé Palau, en 1547, fait donc volontairement le choix de montrer le conflit qui se joue entre les forces du Bien et celles du Mal, qui se disputent toutes deux la brebis égarée, ce qui illustre le passage de la parabole où il est question du « Bon Berger » abandonnant le troupeau pour retrouver la brebis (« CUST.: Anda, ve luego a buscalla; / no la dexes percer. / PAST.: Yo yre sin detener. / jurio a nos. » [v. 2106-2109]). Une dizaine d'année après, influencé sans doute par les autorités religieuses locales, Timoneda fera, lui, le choix de limiter le conflit dans sa pièce à la scène initiale entre l'Appétit et le Gardien, réduisant du même coup les passages comiques. Comme nous l'avons vu plus haut, Timoneda préfère développer le message de la parabole relatif aux questions de la miséricorde et de l'organisation hiérarchique de la chrétienté, et laisser ainsi de côté les scènes de conflits comiques, afin très certainement de ne pas risquer l'irrévérence. Mais en faisant de la sorte, Timoneda réduit aussi la dimension allégorique de sa pièce. En effet, avant lui, Palau qui a décidé d'insister sur les conflits entre les personnages de sa pièce, a pu multiplier les personnages allégoriques : Appétit, Luxure, Avarice, face à Entendement, Pénitence, Miséricorde, Grâce, etc. Les concepts abstraits de la parabole biblique sont même directement personnifiés et mis en scène par Bartolomé Palau. Ainsi, comme la parabole de « la brebis égarée » est celle de la miséricorde, Palau développe particulièrement ce point à la fin de la pièce en montrant de façon très imagée le désaccord qui survient entre la Justice et la Miséricorde, avant que le Christ ne parvienne à réconcilier les deux entités :

MISERICORDIA      Pues, quererme ansi matar,

JUSTICIA	es justicia, por tu fe? Yo nunca te matare ni ay razon.
MISERICORDIA	Matas me sin dilacion pues me quitas mi officio y el muy pio beneficio qu'es infundir el perdon. (v. 4999-5006) [...]
CRISTO	Ora sus, en continente sed amigas. No seays mas enemigas y abraços con mucho amor.
MISERICORDIA	Plazenos sin mas remor pues que tu, Señor, lo digas. (v. 5103-5108)

*(Aqui se abraçan y dan paz la JUSTICIA y MISERICORDIA)*

Le conflit dans la pièce n'apparaît donc pas seulement entre les personnages antagoniques, mais aussi, comme ici, entre deux entités qui sont deux attributs divins. En donnant corps à ces abstractions pour montrer au spectateur la grande miséricorde de Dieu prêt à pardonner plutôt qu'à châtier le pécheur, le dramaturge rend très concret le message de la parabole, qui est accentué, sur un plan visuel, par l'accolade fraternelle que se donnent Miséricorde et Justice. La métaphore filée qui est celle de la parabole est ainsi développée au maximum dans la pièce de Palau.

Cette différence dans la construction des personnages et de leur rôle entre les deux auteurs, Palau et Timoneda, qui se sont pourtant inspirés de la même source scripturaire, nous incite à dire —mais au risque de trop généraliser— que l'adaptation d'une parabole biblique en drame eucharistique s'est révélée dès le début très propice au développement de l'allégorie, mais qu'ensuite, pour des raisons plus idéologiques que littéraires, on observe un recul du potentiel allégorique de la pièce de Timoneda. Toutefois, ce recul momentanée trouve également son explication dans la façon de représenter la brebis égarée. La grande réussite de Bartolomé Palau a sans doute été de donner corps à la brebis de la parabole tout en conservant sa forme animale dans le texte dramatique, ce qui est propice à l'allégorie. En effet, le Berger rustique de la pièce de Palau fait systématiquement référence à la brebis comme s'il s'agissait d'un animal authentique (« Otear quiero estos cerros / si hallase aquella oveja /o siquiera la



pelleja / desgarrada de los perros, / [...] / y creo que creo que la veo / encima de aquel collado / y el lobo cabe ella echado » [v. 3569-3583]). Le dramaturge conserve ainsi l'image de la brebis comme dans la parabole biblique, ce que fera, aussi, plus tard, avec succès, Timoneda. Mais, en même temps, Bartolomé Palau dédouble l'image de la brebis en la représentant également par un Pèlerin confronté au motif du *bivium*. Il introduit ainsi, et développe sur scène, un nouvel élément allégorique qui n'est qu'implicite dans la parabole biblique. Pour les spectateurs, le Pèlerin qui hésite constamment entre le chemin que lui propose l'Appétit et celui que lui propose l'Entendement est aussi la brebis égarée dont parle le Berger rustique, l'argument de la parabole biblique s'inscrivant finalement à l'intérieur d'un autre argument plus allégorique encore, et reposant sur le motif du *bivium*.

En résumé, si la parabole évangélique qui sert d'argument à certains drames eucharistiques permet généralement d'attirer l'attention du spectateur sur la bonté et la miséricorde divines, c'est la structure allégorique de la représentation elle-même, dans son ensemble, qui synthétise pour le spectateur le message qu'elle renferme. C'est parce que tous les éléments de la pièce, les espaces, le matériel scénique, les costumes, la nature même des personnages, possèdent une valeur métaphorique spécifique, que derrière l'histoire simple à comprendre, celle de la parabole biblique, peuvent se décliner différents messages religieux et différentes interprétations spirituelles plus complexes, mais toujours relatifs au thème de la Rédemption, et donc de l'Eucharistie.

Comme on l'observe avec la pièce de Palau, qui est la première du genre à s'inspirer, en partie, d'une parabole biblique, ce qui va optimiser la dimension allégorique de la pièce, c'est l'utilisation du motif du *bivium*, repris ensuite par d'autres dramaturges, dont Timoneda, et adapté différemment dans les drames eucharistiques qui, eux, ne seront pas nécessairement inspirés de paraboles bibliques. C'est précisément ce que nous allons montrer maintenant, en évoquant la façon dont cet élément a été utilisé, puis réinvesti par les dramaturges, afin d'accroître le potentiel allégorique des drames eucharistiques.

#### 6.4.3.2 Le motif du *bivium* dans les drames eucharistiques

*La Farsa llamada custodia del Hombre* (1547) de Bartolomé Palau marque une étape importante dans l'évolution du drame eucharistique, car outre le fait qu'elle est le premier drame eucharistique à s'inspirer d'une parabole biblique, elle est aussi le premier drame à mettre en scène le motif du *bivium* qui s'inspire de l'Évangile de Matthieu 7, 13-14. Dans ce passage biblique Jésus s'exclame :

Entrez par la porte étroite. Large, en effet, et spacieux est le chemin qui mène à la perte, et il en est beaucoup qui s'y engagent ; mais étroite est la porte et resserré le chemin qui mène à la Vie, et il en est peu qui le trouvent<sup>626</sup>.

Dès l'épigraphie de la pièce, Bartolomé Palau montre qu'il s'inspire du passage des Évangiles en décrivant très clairement les deux chemins qui s'offrent comme deux options au chrétien :

*La materia de la qual es una representacion de dos caminos que en el proceso desta vida mortal ay: el uno, el de la virtud que nos lleva al cielo, el qual es muy aspero y lleno de montes, y por tanto es dificultoso de caminar; el otro es de los vicios y deleytes mundanos, por donde nos ymos al infierno, el qual es muy ancho y muy llano, y se puede caminar por el con mucha facilidad. Ay en ella muy gratiosos y notables passos.*

---

<sup>626</sup> En dehors de la source biblique, il faut préciser que ce motif qui illustre les tendances contradictoires qui déchirent le cœur de l'homme en le menant tantôt vers le bien, tantôt vers le mal, a souvent été représenté sous des formes allégoriques par les auteurs de l'Antiquité. Le modèle le plus connu est sans doute l'apologue de Prodicos sur le choix d'Héraklès entre le Vice et la Vertu. Reproduit par Xénophon dans le second livre des *Mémoires*, il y est question du fils d'Alcmène, au seuil de l'adolescence : « à cet âge où les jeunes gens devenant indépendants déjà, laissent voir s'ils se dirigeront vers la vie par le chemin de la vertu ou par celui du vice » (Chap. I, §§ 21-34). Mais cette image des chemins de la vie est elle-même empruntée par Prodicos au sophiste Hésiode, qui dans son poème didactique *Les Travaux et les Jours* écrit :

v. 287 Την μεν τοι κακότητα και ἰλαοόν εστίν ἐλέσθαι  
ρηϊδίως ' λείη μεν οδός, μάλα δ' εγγύθι ναίει '  
της δ' αρετής ιδρώτα θεοί προπάροιθεν εθηκαν  
v. 290 αθάνατοι ' μακρός δε και ὀρθιος οἶμος ες αυτήν  
και, τρηχης το πρώτον ' επήν δ' εις άκρον ἴκηται  
ρηϊδίη δη έπειτα πέλει, χαλεπή περ εονσα.

Traduction : « Le vice, il est facile d'y atteindre, même en foule : la route est unie et c'est tout près de nous qu'il habite ; mais, devant la vertu, les dieux immortels ont placé la sueur ; un sentier long, escarpé conduit vers elle et raboteux d'abord ; mais, dès qu'on est arrivé au sommet, elle devient aisée malgré sa difficulté ».

Pour Pythagore également, le symbole de la lettre "Y" traduit l'idée du *bivium*. Sur ces questions et au sujet des citations précédentes, voir : Franz de Ruyt, « L'idée du "Bivium" et le symbole pythagoricien de la lettre Y », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 10 (1931), p. 137-145.

Pour représenter cette métaphore biblique des deux chemins, motif éminemment théâtralisable, le dramaturge évoque, dès le début de la pièce, à travers le texte dramatique le dilemme qui se pose au Pèlerin représentant le chrétien :

HOMBRE                    Aqui tenemos gran mal,  
que se parten dos caminos.  
O pecadores mesquinos,  
que haremos?  
Qual de aquestos tomaremos  
Para passar adelante? (v. 371-376)

Au cours de la représentation, l'Homme et ses compagnons vont successivement passer d'un chemin à l'autre. Les lieux traversés par les personnages seront systématiquement décrits, avec force détails, de manière à opposer nettement la nature des deux chemins, comme le fait d'emblée Satan qui commence par décrire la route vertueuse en ces termes :

SATANAS                    essotro esta despoblado,  
ay en el muchos ladrones,  
nunca faltaron quisiones  
al que en el a caminado;  
es muy mal aposentado,  
muy fragoso,  
muy enhiesto y espinoso,  
pocas fuentes, poco vino,  
es trabajoso camino,  
hasta el fin no ay reposo,  
es muy angosto y pedroso,  
muy desierto,  
a muchos en el han muerto,  
a otros han açotado,  
y a otros descabeçado,  
y a otros puestos en aprieto,  
a otros con desconcierto  
apedrearon,  
y martyres los llamaron,  
aunque al fin de sus baldones  
ay en el caros mesones  
porque caros los compraron. (v. 387-409)

En accord avec le passage biblique, l'auteur décrit le chemin étroit comme une route difficile à emprunter. Il y a toutefois une *amplificatio* du passage

biblique, dans la mesure où Satan décrit par le menu le caractère inhospitalier et austère de cette première route, ce qui n'apparaît pas avec autant de précision dans la source biblique. La végétation, le relief, la dangerosité des lieux, la suggestion des scènes d'attaque aux voyageurs, les auberges qui jalonnent la route, tout semble de nature à décourager l'Homme. L'anaphore dans les vers 401 à 404 (« a otros... / y a otros... / y a otros... / a otros.... ») donne même un effet accumulatif qui accentue la lassitude et le découragement que souhaite insuffler Satan chez le Pèlerin. Quoique faite par Satan, sur un plan plus métaphorique, cette description est en accord avec l'esprit ascétique prôné par la religion chrétienne. D'ailleurs, plus loin dans la pièce, c'est au tour du Berger de justifier l'austérité de la route étroite :

PASTOR	No tomeys, señor, espanto destos trages, destas çarças y boscages, destos cardos ni hortigas, ni de sangrientas espigas, ni de peñas, ni salvages, porque luego que te abages del otero hallaras un buen sendero donde esta con abstinencia el meson de Penitencia, [...] (v. 893-903)
--------	---

L'espace semble jaillir de la bouche des personnages grâce au pouvoir évocateur visuel et tactile des mots. Le décor verbal prend ainsi une valeur allégorique, car en se représentant mentalement les plantes piquantes et urticantes (« çarças », « cardos », « hortigas », « sangrientas espigas »), la végétation épaisse (« boscages »), le relief, escarpé et placé en hauteur (« peñas », « otero »), les spectateurs ont la vision d'un chemin difficile et hostile qui représente la vie ascétique du chrétien. Même l'auberge de la Pénitence qui jalonne cette route prend une valeur allégorique particulière. Alors que l'auberge est normalement un endroit synonyme de bonne chère, de plaisirs, voire d'excès, elle est, ici, associée à l'abstinence, ce qui crée un oxymore renforçant encore l'effort d'ascèse demandé au chrétien qui emprunte ce chemin de la vie.

En opposition à ce premier chemin décrit successivement par Satan et par le Berger, Satan décrit aussi la route large et spacieuse de l'Évangile, mais en des termes beaucoup moins austères, quoique tout aussi expressifs :

SATANAS	Muchos estotro tomaron por sendero porque es muy plazentero, muy abundante y vicioso. Es muy fresco y fructuoso, mas real y passadero, ni ay subida, ni aun otero, todo es llano; es muy fresco de verano y en el invierno caliente. Por este va mucha gente porque en todo es muy loçano, en sus frutos muy temprano qu'es plazerer; ay muy gentiles mugeres y encendidos coraçones; riquezas ay a montones con otros muchos averes; (v. 409-426)
---------	---

Le texte dramatique donne tout d'abord l'impression d'une voie étroite qui imite l'autre chemin (« muchos estotro tomaron, / por sendero ») ce qui est un faux-semblant. Le dramaturge dresse un décor d'oasis paradisiaque, un vrai mirage, d'abord en termes généraux et vagues (« plazentero, / muy abundante y vicioso »), puis en termes plus précis (« fresco y fructuoso »), créant ainsi un effet de « zoom » qui donne au spectateur la vision d'un espace idyllique, l'abondance et la fraîcheur étant le rêve idéal d'un pays chaud méditerranéen sec. Aussitôt après, le dramaturge souligne la facilité de l'accès à ce chemin. La projection de l'image de facilité (« ni aun otero ») est développée de manière à marquer une opposition avec l'autre chemin. Mais l'idée de montée (« ni aun subida ») est encore plus proche de l'effort humain. Il se produit une sorte de « conversion » en effort humain de la notion paysagère introduite par le mot « otero ». Toutefois, c'est avant même d'expliquer pourquoi cette route est facile que le démon souligne ce confort d'accès (« real y passadero »). Ainsi, en raison des charmes du lieu, comme en raison de sa facilité d'accès, l'impression

globale exprimée par celui qui chemine précède les éléments concrets sur lesquels elle s'appuie. Cette intéressante construction du discours permet d'ancrer profondément la figure du « voyageur » dans ce paysage verbal. Par ailleurs, le discours très expressif (créateur chez le spectateur d'une sensation de fraîcheur, de plaisir, de facilité) est parfaitement adapté à la scène. La valeur expressive sensuelle de ce discours est même renforcée par l'image d'un paradis peu réaliste (« es muy fresco de verano / y en invierno calliente ») peuplé de femmes généreuses en amour (« gentiles mugeres ») plutôt que de brigands, comme dans la description de la route étroite. Les termes eux-mêmes ont une valeur d'expressivité sensuelle (« plazerero », « loçano », « plazerer », « gentiles », « encendidos corazones »). Tous les détails de cette description éminemment théâtrale sont finalement antithétiques par rapport à la description de la route étroite et resserrée, mais c'est cela même, la cohérence « filée » de la métaphore des deux chemins, qui enrichit l'allégorie de la pièce. D'une certaine manière, le développement théâtral de la métaphore, avec une description précise des espaces antinomiques traversés par le Pèlerin, permet de rendre moins abstrait le sens spirituel de la métaphore.

Le valencien Joan Timoneda, dans sa pièce *l'Aucto de la oveja perdida* (1557 et 1569), adapte également la métaphore des deux chemins en opposant, comme Bartolomé Palau, les deux espaces qui sont métaphoriquement traversés par le chrétien. Seulement, à la différence de Bartolomé Palau, Timoneda ne va pas développer la métaphore du « voyageur », incarné par un pèlerin dans la *Farsa* de Palau, et ne conservera que les détails de la métaphore sur la nature des deux chemins qu'il superposera à la parabole christique de la « brebis égarée ».

Au cours de la dispute entre l'Appétit et le Gardien qui ravit la brebis au début de la pièce, l'auteur valencien multiplie les références spatiales, comme nous l'avons déjà établi précédemment, dans les discours des personnages pour évoquer de manière expressive les deux voies que chacun des adversaires propose à la brebis :

APETITO

Custodio, tú no te iguales

comigo en guardar ganado;  
pues tú por los pedregales,  
por espinas y zarzales  
lo traes siempre apartado. (v. 212-216)  
[...]  
Por jamas tuviste aprisco  
ni majada en la solana,  
mas en las cuestras y risco,  
donde el hato da abarrisco  
contino, o deja la lana.  
Yo, soncas, muy por lo llano  
lo traigo y por sus anchuras:  
no echa menos el verano,  
porque el pasto le dó ufano  
entre las verdes frescuras. (v. 222-231)

Comme dans la pièce de Bartolomé Palau, le motif du *bivium* est porté à la scène grâce à l'opposition des deux voies, ou des deux visions sur la manière de faire paître le troupeau, en recourant à un vocabulaire expressif qui décrit un espace inconfortable et hostile, d'un côté, et un espace plus accueillant et agréable de l'autre côté. Les épines, les ronces et le sol rocailleux (« espinas », « zarzales », « pedregales ») évoquent un mode de vie austère fait de privations. Les termes choisis pour leur expressivité sensorielle permettent aux spectateurs de s'imaginer, en termes de références qui leur sont familières, le troupeau exposé aux intempéries (« Por jamas tuviste aprisco / ni majada en la solana »). Si, dans la pièce de Palau, la notion d'effort était rendue par les mots « otero » (qui désigne un espace en hauteur) et surtout par « subida » (la montée), ici, ce sont les termes « cuestras » et « risco » (rocher élevé et escarpé) qui traduisent la même idée d'effort, et donc d'ascèse chrétienne. La suggestion tactile contenue dans les termes « espinas » et « zarzas » est même confirmée par l'allusion à la laine que les moutons laissent derrière eux (« deja la lana »), ce qui est l'expression, à la fois tactile et visuelle, des souffrances physiques, ou des mortifications, qui permettent au chrétien de progresser dans le domaine spirituel. À l'opposé de cette vision, le dramaturge montre d'abord la commodité du chemin par lequel l'Appétit conduit son troupeau : « yo, soncas, muy por lo llano / lo traigo y por sus anchuras ». Dans ces vers, le terme « llano » permet d'insister sur l'absence d'effort et s'oppose, donc, à « cuestras » et à « risco », et

l'expression « por sus anchuras » ne sert pas seulement à traduire la liberté de mouvement qui est donnée aux brebis suivant l'Appétit, car il y a dans le terme « anchuras » une dimension spatiale qui permet de souligner on ne peut mieux la largeur de cette voie, en accord avec les paroles de la parabole qui faisaient allusion à une « route large et spacieuse ». Enfin, le contraste avec la description de la première voie est également accentué par l'allusion à l'herbe grasse, fraîche et abondante (« el pasto le dó ufano / entre las verdes frescuras ») dont se repaissent les brebis.

En comparant ce passage de la pièce de Timoneda avec les scènes décrites dans celle de Bartolomé Palau, on observe que la particularité de l'auteur valencien est de s'en tenir à la métaphore initiale de la parabole biblique. Chez Timoneda la théâtralité des répliques des personnages est constamment en lien direct avec l'argument de la parabole, le dramaturge valencien ne faisant que développer au maximum la métaphore initiale des deux voies dans le but de traduire, pour les spectateurs, visuellement et tactilement, le sens des paroles mêmes de la parabole biblique. En revanche, Bartolomé Palau allait plus loin que Timoneda dans l'élaboration de la métaphore. En dépassant le simple stade de l'argument biblique et en incarnant la brebis dans un Pèlerin, l'auteur aragonais a intensifié la théâtralité en développant particulièrement des éléments qui n'ont rien à voir avec l'anecdote biblique de la parabole, mais qui ont un lien avec le sens très métaphorique de celle-ci. Ainsi, Palau met en théâtre plus que ce que le texte source ne décrit. La description des femmes généreuses en amour, par exemple, qui ont l'aspect d'aubergistes avenantes envers le Pèlerin, ajoute au texte dramatique de Palau une touche de sensualité que Timoneda ne peut pas traduire en conservant seulement l'histoire de la brebis. En superposant ainsi diverses métaphores, Bartolomé Palau développe tout autant l'allégorie d'ensemble que le potentiel de théâtralité de sa pièce.

Mais le motif du *bivium* suggéré par les paroles de l'Évangile a parfois été adapté à partir de thèmes profanes, ce qui a marqué une nouvelle étape dans le développement de l'allégorie des drames eucharistiques.



Dans la *Farsa llamada premática del pan*, du CAV (avant 1570), apparaît pour la première fois le thème du marché (que l'on retrouvera chez Calderón dans *El gran mercado del mundo*). La structure allégorique de la pièce est donc inspirée d'une situation de la vie quotidienne, une pragmatique réglementant la vente du pain sur la place d'un marché, qui est interprétée dans la pièce *a lo divino*. Mais le caractère allégorique est renforcé par d'autres éléments : le Vice, qui représente l'homme pécheur, est le personnage central de la pièce qui se trouve rapidement confronté au motif du *bivium*, concrétisé par les deux étals de la Foi et du Monde proposant chacun un pain différent au Vice. La dimension allégorique de la pièce réside donc essentiellement dans son caractère manichéen, l'opposition entre le Bien et le Mal (les deux options proposées au Vice), étant symbolisée par une querelle de deux marchands de pain :

VICIO	No busco a nadie, ni quiero; so vengo a buscar un pan, si ay algun panadero.
MUNDO	Ven, que yo te lo dare; que a muy bien tiempo as llegado.
FEE	Para morir condenado a bueno.
MUNDO	Oyete, Fee; mira qu'eso es mal hablado.
VICIO	Calle, señora donzella, deje que mos den del pan, so, pardios, que le diran que no lo cayera ella, pues que buenos nos lo dan. (v. 201-213) [...]
FEE	Pues luego, torpe, grosero, el pan qu'es de procurar es aquel que as de hallar en el a Dios verdadero que te tiene de salvar. (v. 239-243)

Ici, tous les éléments présents dans le discours dramatique renforcent la structure allégorique de la pièce. Tout d'abord, les deux personnages antagoniques, que sont le Monde et la Foi, se trouvent face au Vice qui est clairement en train de se diriger vers le Monde (« Ven, que yo te lo dare »). L'espace où sont présents les deux marchands de pain est organisé de façon

dichotomique de manière à souligner fortement le double choix qui s'offre au Vice. Ce dernier est décrit comme un personnage rustique (« torpe, grosero »), pour représenter la nature pécheresse de l'homme. Les deux pains vendus par le Monde et la Foi sont présentés, l'un comme un pain de condamnation, celui offert par le Monde (« Para morir condenado »), l'autre comme un pain de vie, celui offert par la Foi (« el pan qu'es de procurar / [...] / que te tiene de salvar »). Dans l'affrontement verbal entre les personnages de la pièce (« MUND.: Oyete, Fee, / Mira qu'eso es mal hablado / Vic.: Calle, señora donzella ») le Vice s'adresse à la Foi avec le même ton employé par le Monde, c'est-à-dire avec le ton agressif de celui qui n'a aucun dilemme, mais a déjà choisi la voie de la facilité.

Dans sa refonte modeste de la pièce du CAV, l'*Aucto de la Fee* (entre 1569 et 1575), Timoneda va parfois modifier des éléments de la pièce originelle au profit de la théâtralité et de la clarté de certains concepts. Si l'on compare l'*Aucto de la Fee* avec le passage précédent, on observe effectivement que les modifications introduites par Timoneda, parfois subtiles, ont contribué à améliorer la qualité, et donc l'intelligibilité, du texte :

HOMBRE	No busco a nadie, ni quiero; son vengo a buscar un pan, si hubiesse algún panadero.
MUNDO	Ven, que yo te lo daré; a muy bien tiempo as llegado.
FÉE	Para morir despeñado es bueno.
MUNDO	Déxame, Fée; calla, qu'eso es mal hablado.
HOMBRE	Calle, señora donzella, deje que nos den del pan, ¡Son, par diez, que le dirán que cure en buen hora della, pues que bueno nos lo dan. (v. 201-213 [...])

Sur le plan de la théâtralité, les vers « Para morir despeñado / es bueno » qui remplacent « Para morir condenado / a bueno », illustrent de façon plus expressive la condamnation qui attend celui qui prendrait du pain offert par le

Monde. Par l'image d'un précipice où choit l'homme pécheur, le spectateur peut visualiser mentalement la chute métaphorique du chrétien. L'idée même de chute mortelle est associée dans l'imaginaire des spectateurs à une représentation de l'enfer situé dans les entrailles de la terre. Pareillement, l'affrontement verbal est beaucoup plus prononcé dans les répliques de l'*Aucto* de Timoneda. L'antagonisme entre les deux camps y est plus nettement marqué, dans la réplique du Monde : « Déxame, Fée, / calla, qu'eso es mal hablado » qui remplace les vers plus timorés de la *Farsa* : « Oyete, Fee, / mira qu'eso es mal hablado »). Timoneda rend compte de l'antagonisme, caractéristique de la représentation du motif du *bivium*, par des moyens dialogiques, en renforçant encore, par rapport à la *Farsa*, le conflit entre les personnages de sa pièce. Enfin, dans la *Farsa*, le personnage central confronté au motif du *bivium* est de nature allégorique, même s'il conserve un aspect rustique qui rappelle le personnage du *Pastor bobo*. Toutefois, en le présentant comme le Vice, l'auteur anonyme de la *Farsa* en fait une entité abstraite qui est d'ordinaire associée aux forces du Mal. C'est pourquoi, Timoneda fera le choix, dans sa refonte, de « désallégoriser » le Vice pour le représenter par un homme pécheur simple, c'est-à-dire ignorant. Cette modification ne marque pas forcément un recul au niveau de l'allégorie. Timoneda extrait la figure du Vice pour mieux la rapprocher de l'être humain, en proie à des forces contradictoires représentées allégoriquement. Comme l'avait fait Bartolomé Palau dans sa *Farsa llamada custodia del Hombre*, Timoneda choisit de faire du personnage central un homme qui déambule sur une place du marché à la recherche d'un pain. Il peut ainsi supprimer l'ambiguïté liée à la nature forcément mauvaise du Vice dans la *Farsa*, et conserver surtout l'image du « voyageur » qui se trouve, allégoriquement parlant, placé face à deux chemins ou deux options. La dimension allégorique de la pièce est donc sauvegardée et même clarifiée ; et, de plus, la mise en scène d'un personnage humain permet aux spectateurs de s'identifier plus facilement à ce personnage. Par ailleurs, l'homme pécheur conserve une fonction de représentation symbolique : il est l'homme pécheur dans l'absolu, le fils du péché originel. C'est

un singulier qui représente une vaste communauté plurielle où les spectateurs sont eux-mêmes inclus.

Mais le potentiel allégorique contenu dans l'argument choisi par l'auteur anonyme du CAV, et par Timoneda ensuite, a sans doute été exploité plus efficacement encore par un autre auteur de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. En effet, dans *l'Auto sacramental y Comedia Décima, delicado y muy subido de Buena y Sancta Doctrina*, une pièce tardive du *Códice* de 1590, l'auteur anonyme va intensifier la structure allégorique de la pièce en soignant la mise en scène comme le montre la didascalie initiale :

*Anse de poner dos mesas. La una a de poner la divina Fee, y a de poner en ella un cáliz con una figura de ostia, y unas disciplinas, y una cruz, y una calabera. La otra mesa a de ser para el Mundo, por parte que ha de estar muy probeýda de pan y carne y frutas y con sus garrafas de vino blanco y tinto.*

Même si l'auteur ne s'inspire pas comme ses prédécesseurs d'une pragmatique règlementant la vente de pain en temps de pénurie, c'est à travers la représentation du marché et des deux étals tenus par des personnages opposés, le Monde et la Foi, que le dramaturge intensifie l'allégorie d'ensemble grâce à la valeur très symbolique de l'*atrezzo* utilisé. L'hostie et le calice présents sur l'étal de la Foi renvoient bien sûr au thème eucharistique de la pièce. Mais le choix du fléau, élément traditionnel de la représentation de la crucifixion, de la croix et du crâne est une façon d'évoquer précisément la Passion du Christ. Le crâne est non seulement synonyme de souffrance et d'ascèse, mais aussi une référence picturale aux « vanités ». Ainsi, la composition de la table de la Foi suggère déjà que l'existence terrestre est vaine et précaire et que c'est l'effort d'ascèse qui doit guider la vie du chrétien. À l'inverse, la table du Monde bien pourvue d'aliments et de vins met en relief l'opulence du personnage. Cette abondance est la représentation d'une anti-Cène, de manière à créer un contraste saisissant entre les deux voies qui s'offrent au Corps, représentant l'homme pécheur.

Mais la dimension allégorique de la pièce est également perceptible à travers le choix des personnages et leur répartition, ce que souligne la didascalie suivante placée au début de la deuxième journée de la pièce :

*Jornada segunda y se pondrán las mesas como está dicho, y anse de poner apartadas la una de la otra. Y salen la Fee, y el Mundo, y el Cuerpo, la Razón, la Curiosidad y la Opinión; y an de estar cerca de la Fee, la Curiosidad y Razón, y cabe el Mundo a de estar la Opinión; y el Mundo estará en una silla lo más galán que pueda. (après le vers 290).*

Le dramaturge prend soin de séparer nettement les deux étals pour bien représenter les deux voies qui s'opposent et s'offrent au Corps. Par ailleurs, si tous les personnages sont allégoriques, ils ne sont pas disposés et répartis de la même façon. À côté de la Foi se tiennent la Curiosité et la Raison, alors que seule l'Opinion se place près du Monde. Le déséquilibre entre les groupes de personnages permet même de souligner par anticipation le triomphe inéluctable de la Foi sur le Monde. De plus, alors que le dramaturge ne dit rien sur l'attitude de la Foi, sans doute debout derrière son étal, il accentue le contraste entre cette dernière et le Monde, en représentant celui-ci assis et somptueusement vêtu : « *y el Mundo estará en una silla lo más galán que pueda* ». Ces détails qui présentent le Monde comme un roi augmentent donc considérablement l'antagonisme entre les personnages de la pièce. Avant même que les personnages ne prennent la parole, la théâtralité trouve son expression par la mise en scène allégorique des deux étals. Mais remarquons également que le dramaturge anonyme choisit de représenter la nature pécheresse de l'homme par le personnage allégorique du Corps. Allant plus loin que ses prédécesseurs, qui avaient choisi de représenter successivement l'homme pécheur par le Vice, puis par un Homme simple, le dramaturge introduit dans sa pièce le couple allégorique Âme/Corps, ce qui lui permet de représenter théâtralement, à travers le dualisme entre ces deux entités allégoriques, le conflit intérieur de l'homme déchiré entre sa volonté de suivre le chemin vertueux et ses désirs le guidant vers le mal. Ce dualisme entre l'Âme et le Corps, présent dès le début de

la pièce, est également évoqué vers la fin de la représentation lorsque l'Âme intercède en faveur du Corps, faisant appel à la clémence de la Justice :

CUERPO	Señor, por nuestro Dios pido que aunque mi cuerpo aya errado, pues a Dios no he olvidado, por esto y porque a seguido su ley, sea perdonado. (v. 1056-1060)
--------	---

En représentant l'homme pécheur sous la forme du binôme Âme/Corps, deux entités allégoriques en opposition constante, le dramaturge donne une grande cohérence à la structure de sa pièce, car il met en théâtre deux éléments opposés afin de souligner fortement le conflit intérieur avec lequel l'homme pécheur est normalement en proie lorsqu'il se trouve confronté au motif du *bivium*.

Enfin, pour mieux accentuer les conséquences néfastes dues au mauvais choix du Corps, le dramaturge recourt également dans sa pièce au thème du procès qui deviendra fréquent dans ce théâtre<sup>627</sup>, ce qui est une façon de poursuivre et d'achever la métaphore initiale de la vente du pain :

JUSTIÇIA	Pon el pan en la balanza, que muy poca confianza te asigura, Mundo, el fiel. Ben acá, Mundo traydor. ¿No te abergüenzas ganar de vender aqeste pan malo, falso y sin valor, lleno de pena y afán?
MUNDO	Señor, y quien lo a gustado diga si mi pan es bueno.
JUSTIÇIA	¡Miren qué desvergonzado Villano, loco, atreguado! Rigor, ponle aquí freno. (v. 953-965) [...] Pues porque beas quien es a quien digo, —ola Rigor— sepa ques pan de dolor. Atalde manos y pies,

---

<sup>627</sup> La première occurrence de ce thème dans les drames eucharistiques se trouve dans la *Farsa llamada custodia del Hombre* (1547) de Bartolomé Palau. Après cette pièce de Palau, la figure de la Justice deviendra un personnage habituel des drames eucharistiques.

Dans cette pièce, l'apparition de la Justice munie d'une balance est une façon de rappeler une nouvelle fois aux spectateurs le motif du *bivium*, puisque la balance elle-même suggère l'idée que la Justice peut prononcer un jugement de salut ou un jugement de condamnation, comme les deux voies qui peuvent être synonymes de vie ou de perdition. De nouveau, l'option est double bien qu'elle ne soit plus maintenant laissée entre les mains du Corps, mais entre celles de la Justice venue juger le Monde et le Corps. Sur un plan allégorique, l'auteur choisit donc de montrer les conséquences néfastes du péché en représentant la Justice en train de peser le pain frelaté vendu par le Monde et demandant à la Rigueur d'intervenir pour le mettre en prison. La représentation très visuelle du Monde, entravé aux mains et aux pieds crée un contraste avec la représentation précédente du même personnage somptueusement vêtu et assis en majesté. Ce renversement de situation, exprimé de façon très théâtrale, permet de souligner la chute du personnage et de dénoncer la voie qu'il avait prise, celle du péché<sup>628</sup>.

---

<sup>628</sup> C'est à l'occasion de la session XIV du Concile de Trente qu'a été définie la doctrine catholique relative au Sacrement de Pénitence. Il y a été notamment question de la contrition imparfaite, dite attrition. Selon le saint Concile, l'attrition disposerait le chrétien à obtenir la grâce de Dieu dans le sacrement de Pénitence : « Docet præterea, etsi contritionem hanc aliquando caritate perfectam esse contingat, hominemque Deo reconciliare, priusquam hoc sacramentum actu suscipiatur, ipsam nihilominus reconciliationem ipsi contritioni sine sacramenti voto, quod in illa includitur, non esse adscribendam. Illam vero contritionem imperfectam, quæ attritio dicitur, quoniam vel ex turpitudinis peccati consideratione vel ex gehennæ et poenarum metu communiter concipitur, si voluntatem peccandi excludat cum spe veniæ, declarat non solum non facere hominem hypocritam et magis peccatorem, verum etiam donum Dei esse et Spiritus Sancti impulsum, non adhuc quidem inhabitantis, sed tantum moventis, quo poenitens adjutus viam sibi ad justitiam parat. Et quamvis sine sacramento poenitentiae per se ad justificationem perducere peccatorem nequeat, tamen eum ad Dei gratiam in sacramento poenitentiae impetrandam disponit. — Le saint Concile déclare encore que, bien qu'il arrive quelquefois que cette contrition soit parfaite par le moyen de la charité et qu'elle réconcilie l'homme à Dieu avant qu'il ait effectivement reçu le sacrement de Pénitence, il ne faut pourtant pas attribuer cette réconciliation à la contrition seule, indépendamment de la volonté de recevoir le sacrement, laquelle y est renfermée. Et pour cette contrition imparfaite, que l'on nomme Attrition, parce qu'elle naît ordinairement, ou de la considération de la honte et de la laideur du péché, ou de la crainte du châtement et des peines ; si avec l'espérance du pardon, elle exclut la volonté de pécher, le saint Concile déclare, non seulement qu'elle ne rend point l'homme hypocrite et plus grand pécheur, mais encore qu'elle est un don de Dieu, une impulsion du Saint-Esprit ; qui véritablement n'est pas encore habitant dans l'homme pénitent, mais qui seulement le meut et à l'aide de laquelle il se prépare la voie à la justice. Et quoiqu'elle ne puisse pas par elle-même, sans le sacrement de Pénitence, conduire le pécheur jusqu'à la justification, elle le dispose toutefois à obtenir la grâce de Dieu dans le sacrement de Pénitence. » Note de *Quicumque* citée par M. Trémeau, « Attrition et contrition selon Saint Thomas d'Aquin », *L'ami du clergé*, 1960,

Le thème du procès, et donc du châtement, est mis en scène de façon plus spectaculaire encore dans le *Sacramento de la Eucaristía*, une autre pièce du *Códice* de 1590 qui s'inspire également de façon très originale du motif du *bivium*.

Dans cette pièce, c'est le berger Anbrosio qui est condamné par la Justice pour avoir fait le choix de suivre l'Oisiveté, plutôt que la Vertu :

*(Agora entra la Justicia divina con una espada desnuda en la mano, cantando y dize)*

JUSTIÇIA                    En la sala de justiçia  
                                  está ya determinado  
                                  que muera aquel que pecó  
                                  contra el cordero sagrado (v. 490-494)  
                                  [...]  
                                  Desd'el çielo e bajado  
                                  yo, la Justiçia, de jutiçia llena,  
                                  para que tu pecado  
                                  pague la justa pena  
                                  que a ynfierno tenebroso condena.

*(Aquí se ba la Justiçia)*

ANBROSIO                ¡Ay triste! Que me abraso y me consumo;  
                                  que desespero ya de la esperanza;  
                                  que me convierto en fuego, biento y humo;  
                                  que en tormento eterno me rresumo.  
                                  No tengo en Dios ninuguna confianza,  
                                  que ya dentro el ynfierno me rrebuelbo,  
                                  y mi pasada gloria en pena buelbo. (v. 503-515)

*(Diçiendo Anbrosio estas palabras, se ba desnudando de todos sus bestidos con mucha yra y rrabia, y acabadas, se consume en el ynfierno)*

On ne sait pas si le dramaturge avait prévu des machineries crachant de la fumée pour augmenter la spectacularité de la scène, mais la représentation d'un personnage se dépouillant de son costume avant de se consumer dans le feu de l'enfer est une façon très théâtrale de représenter les effets de la condamnation tout en rappelant dans l'esprit des spectateurs l'image forte des bûchers où les hérétiques étaient brûlés. Le dramaturge a étroitement associé péché et

---

p. 289-294. Si la contrition est la peine ressentie par le pécheur pour avoir offensé Dieu, l'attrition, elle, naît donc plutôt de la crainte du châtement. Vu que le Concile de Trente a reconnu acceptable la doctrine de la « contrition imparfaite », il n'est peut-être pas étonnant de voir se multiplier dans les drames eucharistiques de la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle des passages qui mettent en scène le châtement réservé au pécheur.



sentence dans la bouche de la Justice (« que muera aquel que pecó », « que tu pecado / pague la justa pena »). La représentation de la Justice avec une épée, plutôt qu'avec une balance, à la différence de la pièce précédente —deux attributs habituels de la Justice—, souligne l'aspect répressif du personnage et sa sévérité dans l'application des peines. La réplique d'Anbrosio, où l'auteur insiste sur le fait que le personnage est réduit à néant, sans espoir de salut et condamné au tourment éternel (« que me abraso y me consumo », « me convierto en fuego, viento, humo »), va dans le même sens.

Mais avant d'exposer comment sont représentées sur scène les conséquences du péché, il est intéressant d'examiner en détails comment le dramaturge anonyme du *Sacramento de la Eucaristía* a choisi de mettre en scène allégoriquement le motif du *bivium*.

Dans cette pièce, il n'est plus question d'un marché avec deux étals, mais de deux personnages, Anbrosio et Tiberio, séduits par deux dames représentant la Vertu et l'Oisiveté :

ANBROSIO	Dos damas de presunción bienen gallardas y hermosas. Llegemos a ber quién son, que a fee que son donayrosas en garbo y dispusición.
TIBERIO	Damas, ¿dónde camináis solas por este camino?
OÇIOSIDAD	Yo aquí bengo dondestáis.
VIRTUD	Pues yo os seguiré contino si acaso dello gustáis. (v. 133-142)

La métaphore du chemin reste bien présente à travers la réplique de Tiberio (v. 139-140), ce qui transforme les personnages en deux voyageurs. Mais par rapport aux pièces antérieures, l'auteur renouvelle le motif du *bivium* en représentant le double choix offert aux voyageurs par deux dames élégantes et attrayantes. De fait, nous pensons que l'auteur s'inspire ici des *Mémorables* de Xénophon, l'une des sources les plus anciennes de la représentation du motif du *bivium*, où il est question du fils d'Alcmène devant lequel deux femmes apparaissent. Alors que la première l'invite à satisfaire toutes ses envies et à

rechercher la voie du plaisir, la seconde lui propose de pratiquer le bien et de gravir avec peine et sueur le sentier du labeur<sup>629</sup>. Dans l'*Auto* du *Códice* de 1590, les deux dames jouent un rôle identique. L'opposition entre elles, même si elle n'est pas physique, est nettement marquée par leur discours respectif. Alors que l'Oisiveté promet une vie de délices (« y el que sigue mi amistad / come, bebe, duerme en cama / sin tener dificultad » [v. 155-157]), la Vertu offre une vie plus ascétique (« El ayuno y disciplina, / la perfecta contrición, / penitencia y oración / y la charidad continua / os darán la salvación [v. 183-187]). L'originalité consiste à représenter le « voyageur » de la métaphore par deux personnages et non plus un seul, Ambrosio et Tiberio, qui vont chacun suivre l'une des deux dames.

Mais comme l'auteur fait le choix de mettre en scène quatre personnages, plutôt que trois, c'est la communication complexe qui s'instaure entre les personnages qui va permettre de souligner l'opposition caractéristique entre eux. Dans l'extrait de la pièce cité plus haut (v. 133-142), les discours s'organisent en adoptant une structure dyadique. De par leur nature en tant que personnages génériques, Ambrosio et Tiberio forment un groupe homogène d'un côté, et les deux personnages allégoriques un autre groupe homogène (de par leur nature allégorique), d'un autre côté. Mais si, dans les deux cas, le destinataire est le groupe de personnages qui est en face, les émetteurs, eux, s'expriment tous individuellement, ce qui est notamment marqué par l'utilisation du pronom de la première personne du singulier « yo ». Cette forte individualité des personnages est annonciatrice des dissensions et des oppositions qui sont sur le point de surgir entre les personnages comme le laisse entrevoir la suite des dialogues :

Tiberio	[...] mas, ¿deçid por vida mía, cómo os llamáis, si ser puede, que resçibiré alegría?
VIRTUD	Yo me llamo la Virtud y al que sigue mis pisadas agora en la juventud, le serán gratificadas

---

<sup>629</sup> Voir note 626.

	muy bien en la senetud.
ANBROSIO	Y vos, ¿cómo os llamáis, dama?
OCIOSIDAD	Nómbrome la Oçiosidad, y el que sigue mi amistad come, bebe, duerme en cama sin tener dificultad. (v. 146-158) [...]
VIRTUD	Di, víbora ponzoñosa, ¿cómo no estáis temerosa destar conmigo a mi lado?
OÇIOSIDAD	Mirad, ¡qué'nvidia que tiene la miserable muger! (v. 165-169)

Il y a d'abord un changement important au niveau des destinataires. Tiberio, puis Ambrosio s'adressent chacun leur tour, à l'une, puis à l'autre des deux dames. Ce rapprochement dialogique montre les alliances qui sont en train de se former entre les personnages et donc les antagonismes naissants. De plus, à l'intérieur du bloc allégorique lui-même, s'instaure le dialogue, ce qui sert à mettre en scène l'opposition entre ces deux personnages : la Vertu et l'Oisiveté. Dans la dernière réplique de l'Oisiveté, l'impératif « mirad » s'avère même très riche du point de vue de la théâtralité, puisqu'il permet d'envisager trois destinataires : les spectateurs, les deux Sots, et l'Oisiveté elle-même qui parlerait dans une sorte d'aparté.

Il se produit, donc, dans ces premiers échanges entre les quatre personnages de la pièce, un intéressant déploiement des dialogues qui fonctionnent d'abord par bloc de deux personnages (au niveau des destinataires), pour faire surgir, ensuite, non seulement des différences, mais aussi des oppositions. Or, le théâtre est justement le conflit des discours. Mais ce type de structure dialogique est au service du motif du *bivium* développé dans la pièce. Car face aux deux choix proposés par les entités allégoriques, la communication va de nouveau évoluer, confirmant les fissures qui apparaissent dans la cohésion apparente du groupe des deux bergers :

ANBROSIO	¿Qué te pareze que agamos? ¿Quál dellas escogeremos?
TIBERIO	Que tras la Virtud nos bamos, que con ella alcanzaremos todo quanto deseamos.

ANBROSIO                   Bamos con la Oçiosidad,  
que lo demás es locura. (v. 208-214)

En revenant momentanément à une structure dyadique où la communication verbale ne se déroule plus qu'entre les deux bergers, c'est la rupture de ce groupe qui est amorcée. Les deux entités allégoriques restent présentes sur scène, mais en marge de la communication verbale sans pour autant cesser d'être le centre de discussion des deux bergers. Avant que ne s'interrompe ce passage de la pièce à quatre voix, les groupes de personnages se reforment, mais avec une nouvelle distribution, comme l'indiquent les répliques suivantes :

TIBERIO                   Bámonos, Virtud, amiga.  
VIRTUD                   Bámonos, Tiberio, amigo.  
                              Dexemos esta enemiga.  
TIBERIO                   Y a tan pérfido enemigo.  
ANBROSIO                Nada deso me fatiga. (v. 248-252)

Dans tous ces échanges entre les personnages, il y a donc une magnifique orchestration de la théâtralité : deux « couples » de personnages se défont et se reforment de l'autre façon, ce qui permet de visualiser quelque chose d'impalpable, la conviction et l'art de la persuasion mis au service d'une représentation allégorique du motif du *bivium*. Ainsi, dans la suite de cette pièce, l'originalité consiste à montrer le « voyageur », élément rattaché au motif du *bivium*, sous l'aspect de deux bergers séduits par deux dames opposées, ce qui permet de représenter sur scène les deux voies divergentes offertes à l'homme.

Entre 1547 et 1590, les différentes adaptations à la scène de la métaphore des deux chemins, ou motif du *bivium*, a permis de renouveler les arguments des drames eucharistiques, qui étaient, jusqu'alors, essentiellement de nature biblique, et plutôt de type préfiguratif. Ces nouvelles formules théâtrales ont aussi permis d'enrichir la structure allégorique des drames en intensifiant les éléments de théâtralité. Le recours au motif du *bivium* deviendra d'ailleurs très fréquent dans les *autos sacramentales* et sera réinvesti au XVII<sup>e</sup> siècle par les grands maîtres baroques comme on peut l'observer dans *El Peregrino* de Valdivielso où la vie est comparée à une pérégrination, et l'Homme est un Pèlerin

qui doit choisir entre le chemin du salut et celui de la damnation. Ce qui a fait le succès de ce schéma allégorique une fois adapté aux drames eucharistiques tient très certainement au fait qu'il s'adaptait particulièrement bien au caractère très manichéen de ce théâtre. Mais dans la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, on va voir se développer progressivement dans ce théâtre un autre type d'allégorie, basé sur l'argument biblique de *Sponsa Christi*, un thème qui peut, lui aussi, être en étroite relation avec le caractère manichéen des pièces eucharistiques comme nous allons le voir dans la dernière partie de ce chapitre.

#### **6.4.3.3 L'argument allégorique de *Sponsa Christi* et psychomachie dans les drames eucharistiques**

Si l'argument de *Sponsa Christi* est essentiellement connu dans la *Farsa del sacramento llamada la Esposa de los Cantares* du CAV, les premières pièces eucharistiques datées où apparaît ce thème sont celles de Timoneda : *La Obra llamada los desposorios de Christo* (vers 1575) ainsi que la pièce écrite en valencien, *Misteri de l'Església militant* (entre 1572 et 1575).

Les principales sources qui donnent lieu à la mise en scène de cet argument appartiennent aux Saintes Écritures. Tout d'abord, le livre biblique le plus allégorique mentionne le mariage du Christ et de l'Épouse (Révélation 19, 7-18), mais généralement, les dramaturges utilisent aussi le récit du Cantique des Cantiques où il est question de l'amour indéfectible entre un berger et une bergère censé symboliser, dans la tradition chrétienne, l'amour qui unit le Christ à son Église. Il y a donc superposition de plusieurs sources scripturaires, ce qui est propice au développement d'une structure allégorique. Mais à ces différentes sources, nous verrons que va s'ajouter souvent un élément supplémentaire lié au fait que l'Épouse est parfois aussi représentée par le personnage de l'Âme, ou en tout cas y est associée. Du coup, il arrive, dans les pièces les plus tardives, que les personnages se répartissent généralement en groupes opposés tentant, chacun de leur côté, de rallier l'Épouse à leur cause. Commence alors un combat pour l'Âme, ou psychomachie, ce qui favorise

l'entrée en scène de personnages antagoniques, de Vices et de Vertus, qui se disputent l'Épouse<sup>630</sup>.

Mais tous ces éléments ne sont pas forcément concomitants dans les drames eucharistiques, c'est peu à peu que les pièces vont se charger d'un potentiel allégorique de plus en plus important.

Comme nous l'avons déjà vu plus haut, la particularité de la *Obra llamada los desposorios de Christo* est de s'inspirer, entre autres, de la parabole du « banquet de mariage » pour représenter les noces entre le Christ et l'Épouse qui a l'apparence de la Nature Humaine, un avatar de l'Âme. Le potentiel de conflit est très minime dans la pièce, et ne s'exprime réellement qu'à partir du moment où le personnage de Nouveau Testament cite un passage de l'Évangile où il est question du risque encouru par les chrétiens représentés par Nature Humaine :

TEST. N.                    El Evangelio aconseja,  
                                  recataos que vernán lobos  
                                  vestidos so piel de oveja,  
                                  y en disfraçada pellejas  
                                  cometerán muchos robos. (v. 565-569)<sup>631</sup>

Les paroles de Nouveau Testament sont très adaptées à la scène, car en évoquant concrètement l'image du loup déguisé avec une peau de brebis, elles focalisent l'attention des autres personnages, et surtout des spectateurs, sur le costume même des invités réunis à la noce, comme le révèle la réplique subséquente du Roi divin :

---

<sup>630</sup> La *psychomachia* est à l'origine une œuvre du poète chrétien Prudence (348-405 ?). Dans ce très long poème, l'auteur met en scène le combat entre les figures allégoriques des vices et des vertus, ce qui deviendra un thème majeur des *autos sacramentales*. Comme l'expliquait récemment Gerhard Poppenberg dans sa monographie consacrée à l'*auto sacramental* : « La psicomaquia es la figura mítica de la espiritualidad. Su lucha con el demonio y el mal es una lucha con los "malos pensamientos". La lucha tiene su origen en el pecado original del hombre cometido en el paraíso y más profundamente aún en la rebelión y caída de Lucifer. Con la caída en pecado de la creación, el demonio dispone de los hombres "endiablándolos" ». Gerhard Poppenberg, *Psique y Alegoría, estudios del auto sacramental desde sus comienzos hasta Calderón*, Pamplona, Edition Reichenberger, 2009, p. 90. Une forme de psychomachie très aboutie est celle que l'on trouve dans la *Farsa llamada custodia del Hombre* de B. Palau, où les démons et les Vices tentent de pervertir le Pèlerin, face aux Vertus et aux figures allégoriques du Bien qui veillent à le ramener sur le droit chemin.

<sup>631</sup> Il s'agit d'une citation de l'Évangile de Matthieu 7, 15 : « Méfiez-vous des faux prophètes, qui viennent à vous déguisés en brebis, mais au-dedans sont des loups rapaces ».

REY                    Passo, no estéys alterados,  
                               veamos qué cosa es éssa:  
                               quiero ver los combidados  
                               quién son, cómo están sentados  
                               para comer a mi mesa.  
                               Dezidme, ¿aqueste quién es  
                               que está a la mesa sentado,  
                               mal vestido, y destroçado  
                               de la cabeça a los pies? (v. 570-578).

La figure du soldat, comme élément perturbateur propice au conflit, est tout d’abord choisie par le dramaturge parce qu’il s’agit d’un personnage violent jouissant d’une mauvaise réputation dans la société de l’époque, mais aussi, parce qu’au théâtre, c’est un personnage ridicule, fanfaron et couard (« Y más a un fuerte guerrero / que ha obrado hechos nombrados, / donde los más esforçados, / temiendo mi braço fiero, / temblaban como azogados » [v. 451-455]). Le soldat qui étale sa vantardise exprime sa violence par l’évocation de son « braço fiero » (v. 454), mais surtout par l’image très visuelle, lexicalisée de surcroît, de ses opposants qui tremblent comme des feuilles (« temblaban como azogados » [v. 455]). Le soldat est vêtu d’un costume qui détonne avec celui des autres invités. Parce qu’il a un aspect négligé, ce qui est une marque d’irrespect envers celui qui l’invite aux noces, le Roi divin l’expulse de la salle de banquet (« De las manos y pies luego / atádmelo, no dudéys, / y fuera lo sacaréys, / Y en el sempiterno fuego / yo mando que le lancéys » [v. 590-594]). Emportée par deux démons dans un espace extérieur, la figure théâtrale du soldat permet au dramaturge de représenter sur un mode allégorique, et de manière théâtrale, l’extirpation du mal. L’image du soldat est l’image de l’Antéchrist, puisque le Roi divin l’expulse après la mise en garde du Nouveau Testament sur le loup déguisé en brebis (l’image du faux-prophète de l’Évangile de Matthieu étant couramment associée à celle de l’Antéchrist dans le livre de la Révélation). Le Roi chassant le soldat, l’Épouse est sauvegardée du mal, mais l’espace extérieur devient synonyme de perdition, alors que la salle de banquet représente allégoriquement le salut accordé aux chrétiens qui restent fidèles à l’Église catholique.

C'est par une multiplicité d'images et de métaphores qui se greffent à l'argument de *Sponsa Christi* choisi par le dramaturge, que celui-ci développe la structure allégorique de sa pièce. Mais en évoquant l'image des loups pénétrant dans la bergerie, l'auteur valencien choisit un thème qui a donné lieu à une autre de ses pièces, le *Misteri de l'Església Militant* (entre 1573 et 1575), une pièce en valencien qui reprend l'argument de *Sponsa Christi*, mais aussi celui de *Ecclesia militans*, un thème très contre-réformiste qui fait de cette pièce celle que nous considérons comme la plus combative et la plus antiluthérienne de tout le théâtre eucharistique du xvi<sup>e</sup> siècle<sup>632</sup>.

Dès le début de la pièce, les deux thèmes transparaissent dans un monologue de l'Église qui se présente comme un personnage aux abois et persécuté par des opposants, ce qui intensifie aussitôt le caractère conflictuel de la représentation :

Església	Só l'Església militant d'Angleterra desterrada i esposa de Déus amada, camí per a la triomfant, eterna i glorificada. Llagrimosa i fugitiva Vinc de França y Alemanyà a la perfecta cabanya, on la fe i caritat viva resedeix en nostra Espanya. (v. 41-50) [...] On eres, lo meu espòs? Torna, torna per ta esposa, i no vixca recelosa, <sup>633</sup>
----------	---

L'allégorie repose, ici, sur un schéma analogique simple à identifier : l'Église catholique est comparable à une épouse esseulée directement persécutée par la religion protestante qui gagne plusieurs pays d'Europe. Dès lors, l'Espagne,

---

<sup>632</sup> Rappelons que la rédaction de *Església militant*, publiée en 1575, est postérieure à 1572, à cause d'une allusion à la nuit de la Saint Barthélémy (août 1572). Il s'agit donc d'une pièce écrite à la même période que la *Obra llamada los desposorios de Christo*, publiée aussi en 1575 par Timoneda, et représentée entre 1572 et 1575 à Valencia.

<sup>633</sup> « Je suis l'Église militante / d'Angleterre bannie, / et épouse bien aimée de Dieu, / faisant chemin vers l'Église triomphante / éternelle et glorifiée. / En larmes et fugitive, / je viens de France et d'Allemagne / et vais vers la parfaite demeure, / ou la foi et la charité vivante / habitent dans notre Espagne / [...] / Où es-tu mon époux ? / Reviens, reviens pour ton épouse, / que je ne vive point méfiante ».



préservée des attaques protestantes, devient un refuge pour l'Église. Ainsi, la théâtralité réside dans le ton très lyrique du monologue où le personnage exprime ses sentiments, à la fois de détresse (pleurs, fuite et méfiance) et d'amour envers son bien-aimé qu'elle recherche. La fuite réelle de l'Église qui se déclare d'emblée bannie d'Angleterre inscrit la pièce dans le mouvement, et le danger de la situation, l'Église vivant dans la crainte d'être également persécutée en Espagne (« retorna [...] / i no vixca recelosa » [v. 82-83]), conduit celle-ci à rechercher la protection de son bien-aimé. Les cris d'angoisse et de désarroi de l'Épouse alertent alors le Christ qui va exprimer, à son tour, de façon tout aussi lyrique son attachement pour son Épouse :

CRIST                      De ma esposa, Església amada,  
                                   sos gemecs, plors i querelles  
                                   retumben en mes orelles,  
                                   i la veu tan llastimada  
                                   de ses amades ovelles.  
                                   Perquè la veig en treball,  
                                   per ço vinc a consolar-la  
                                   i abraçar-la, i regalar-la,  
                                   [...] (v. 111-118)  
                                   (*Ací ix l'esposa i s'abraça amb son espòs*)<sup>634</sup>

Ce deuxième long monologue de la pièce (qui s'étend sur quarante vers) fait immédiatement suite à celui de l'Épouse, et permet à Timoneda de décliner assez longuement le thème de l'amour entre l'Époux et l'Épouse, en multipliant les allusions au Cantique des Cantiques<sup>635</sup>, avant de réunir ces derniers sur scène dans une étreinte très visuelle qui symbolise l'union sacrée entre le Christ et l'Église catholique. Si dans cette pièce, l'auteur valencien met en scène l'argument de *Sponsa Christi* pour faire apparaître le Christ comme un sauveur

<sup>634</sup> « De mon épouse, ma bien-aimée Église / les plaintes, pleurs et gémissements / résonnent à mes oreilles, / et la voix si blessée / de ses très chers agneaux. / Parce que je la trouve éprouvée, / je viens pour la consoler, / l'étreindre et la soulager, / [...] (à ce moment-là, l'épouse apparaît et étreint son époux).

<sup>635</sup> De longs passages du monologue du Christ rappellent notamment le chant de Salomon : « És, si no la coneixeu, / ma esposa, afable i gentil; / té els ulls de paloma humil, / és flor del camp, dolça veu / coneguda entre cent mil. / Té lo rostro de color / de quan ix lo sol rogent; / etc. » (v 121-127). « Elle est, si vous ne la connaissez pas, / mon épouse, aimable et gentille; / elle a les yeux d'une humble colombe, / elle est comme la fleur des champs, et sa douce voix / est reconnaissable entre cent mille. / Elle a le visage de la couleur / du soleil naissant, rougeâtre, / etc. ». Voir le Cantique de Cantiques 2.

venu défendre sa bien-aimée contre ses persécuteurs, il ne met guère en scène les manipulations des opposants, ce qui réduit considérablement le conflit de la pièce. Le discours des personnages se contente généralement de faire allusion aux opposants, et sert surtout à marquer le caractère très contre-réformiste de la pièce : « Crist: sols que em digues qui et fatigua. / Esgl.: Estos de la falsa Lliga, / estos que han romput la fe / i em tenen per enemiga. / Estos falsos luterans, / cruels i desagraïts » (v. 167-172)<sup>636</sup>. Timoneda poursuit sa métaphore initiale en élucidant clairement les adversaires de l'Église, et puisque l'argument s'inspire fortement des événements religieux de l'époque, le dramaturge met aussi en scène le roi Philippe II qui vient assurer l'Église de son soutien, comme s'il allégorisait les événements historiques contemporains<sup>637</sup>.

À la même époque que Timoneda, Juan López de Úbeda utilise, en partie, les mêmes thèmes que le valencien, mais ajoute aussi des éléments conflictuels qui augmentent considérablement la théâtralité de la pièce, ce qui va marquer une avancée dans l'évolution du drame eucharistique, et dans l'évolution, surtout, de l'allégorie.

Dans la *Esposa en los Cantares* (1579), Juan López de Úbeda s'inspire de l'argument de *Sponsa Christi* et du Cantique des Cantiques. Mais qui plus est, il ajoute le motif de l'« adultère pardonné », développé par le prophète Jérémie<sup>638</sup>. C'est une façon de développer le thème de la tentation amoureuse, un élément très séduisant au théâtre, et propice aux rivalités et, donc, à l'apparition de scènes conflictuelles, raison pour laquelle la question de la tentation amoureuse deviendra très populaire dans les *comedias* baroques.

---

<sup>636</sup> « Ch.: Il suffit de me dire qui est responsable de ton abattement. / Égl.: Ce sont ceux de la fausse Ligue, / ceux qui ont trahi la foi / et me considèrent leur ennemie. / Ces faux luthériens, / cruels et ingrats ».

<sup>637</sup> Le thème de *Ecclesia militans* qui est central dans cette pièce, mais qui n'est pas exploité théâtralement pour son potentiel conflictuel sera repris dans une pièce plus tardive du *Códice* de 1590 (*Comedia sexta y auto sacramental del Castillo de la Fee*). Cette fois-ci l'auteur développera de façon allégorique la bataille entre soldats catholiques et soldats hérétiques qui se battent pour l'Âme retranchée dans son château.

<sup>638</sup> Voir Jérémie 3, 1.

L'élément perturbateur dans la pièce est représenté par le personnage allégorique de l'Hypocrisie qui entre en scène pour jouer le rôle d'une entremetteuse venue séduire l'Épouse pour le compte de Satan :

HIPOCHRESIA	Sabe que tienes quexoso un muy pulido galan cuyo nombre es Satán que por bolverte a tu esposo lo echaste por albardan. (v. 220-224)
-------------	---

Dans le théâtre religieux du xvi<sup>e</sup> siècle, il s'agit de l'un des rares passages où, à la manière de Célestine, l'Hypocrisie prend corps pour préparer la séduction<sup>639</sup>. Le vocabulaire sensuel « muy pulido galan », bien que trompeur, est directement lié à la situation amoureuse de la pièce, car l'Épouse vient d'entretenir un discours sensuel avec son mari, le Christ, afin d'obtenir son pardon (v. 141-204). Parodiant les formules du Cantique des Cantiques, attribuées normalement au Christ, l'Hypocrisie, élabore tout un discours amoureux qui constitue l'un des ressorts de son entreprise de tentatrice (« amiga mia » [v. 206] ; « que hermosura y tez » [v. 208] ; « pareceys luz del dia » [v. 209]). Et c'est ensuite, bien sûr, à travers les paroles du Démon, qui entre en scène à son tour pour séduire l'Épouse, que l'on retrouve ces formules sensuelles et flatteuses : « Hermosa y linda señora / mas fresca que las frescuras » (v. 245-246). Ce langage amoureux adressé à l'Épouse, qui constitue le début de la première réplique du Démon, parachève, en fait, une scène de tentation. L'auteur poursuit donc la métaphore amoureuse initiale pour créer une scène de tentation *a lo divino*. En effet, comme le révèle le Christ peu après, tout cet épisode où l'Épouse est tentée constitue une ultime épreuve pour vérifier la sincérité de sa repentance et la force du lien qui l'attache à son mari :

ESPOSA	Do estava tu magestad?
CHRISTO	Mirando lo que hablabas

---

<sup>639</sup> L'autre passage connu où apparaît également le même motif célestinesque est contenu dans la *Quinta comedia y Auto Sacramental de los Amores del Alma con el Príncipe de la Luz*, une pièce anonyme du *Códice* de 1590, que nous n'avons pas fait figurer dans notre *corpus*, mais qui s'inspire également du même argument de *Sponsa Christi*.

para ver si me olvidavas. (v. 269-271)

L'absence du mari qui déclenche une scène de séduction et de tentation est un lieu commun des *Romances* (« El Rey de Francia », « la bella malmaridada », etc.), et des *Comedias* de cape et d'épée du xvii<sup>e</sup> siècle, pour son caractère éminemment théâtral. Cet épisode de l'absence de l'Époux a pour seul objectif de mettre en évidence la constance de l'Épouse. La structure allégorique de la pièce repose donc non seulement sur les personnages, mais aussi sur l'histoire qui développe *a lo divino* un argument amoureux simple. Face aux protagonistes de cet argument, l'Épouse et le Christ, s'organisent différents autres personnages qui forment un groupe d'opposants, d'une part, l'Hypocrisie et le Démon, et un groupe d'adjuvants, d'autre part, la Grâce, la Contrition, la Confession, la Pénitence et la Force d'âme. La représentation du conflit dans la pièce permet ainsi le développement d'une psychomachie, vu que les personnages se répartissent en deux camps antagoniques qui tentent d'attirer chacun de leur côté l'Épouse. Si les personnages opposants tentent de vouer à l'échec l'entreprise de l'Épouse (c'est-à-dire la recherche du pardon), les personnages adjuvants, plus nombreux, sont présents pour guider l'Épouse sur le chemin de la repentance. Quant au personnage allégorique du Genre Humain, également présent dans la pièce, et dont les traits sont parfois ceux du personnage du Sot, il est doté d'un fort potentiel généralisateur. En allégorisant la figure du Sot, sous la forme d'un personnage pluriel, l'auteur peut représenter l'ensemble des humains pécheurs. Le fait, d'ailleurs, que ce personnage conserve des traits comiques résiduels montre qu'il n'a pas perdu tout contact avec l'humanité, à la différence de l'Épouse qui est dignifiée, vu qu'il s'agit d'une figure représentant l'Église catholique.

Enfin, pour rendre encore plus spectaculaire le combat que se livrent les deux camps opposés, l'apparition de l'Époux ne se fait plus pour rassurer l'Épouse, comme dans la pièce de Timoneda, mais pour venir la délivrer physiquement de l'emprise du Démon :

DEMONIO

Mas tu tienes de yr conmigo

	a tu grado o tu desgrado.
ESPOSA	Favoreceme mi amado que me lleva el enemigo.
Christo	Dexala perro dañado. (v. 263-268)

L'intervention salvatrice du Christ se manifeste par une sorte d'*agôn* entre les deux personnages opposants<sup>640</sup>. L'*agôn* correspond à l'acmé des pièces qui mettent en jeu une psychomachie, puisqu'il s'agit généralement du moment de la représentation de plus grande tension dramatique où les personnages du mal sont mis en échec par les forces du bien, comme ici où le Christ s'interpose physiquement pour empêcher que le Démon ne ravisse l'Épouse.

Ce type de schéma conflictuel basé sur la psychomachie trouve également son expression dans une pièce allégorique de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle. Dans l'*Auto de la Maya* (1585 ?) de Lope de Vega, le dramaturge part de la fête populaire des *Mayas*<sup>641</sup> pour mettre en scène l'Âme humaine sous les traits d'une jeune Maya qui se fait courtiser successivement par le Roi des Ténèbres accompagné de la Gloutonnerie, puis par le Christ. Lope de Vega va ainsi développer allégoriquement tous les éléments relatifs à la fête des « *Mayas* ». Les jeunes filles qui demandent des dons pour la Maya sont représentées par les personnages allégoriques de l'Allégresse et de la Joie, et les chants populaires sont interprétés *a lo divino*, comme lorsque le Roi des Ténèbres avare qui n'a rien à offrir pour la Maya se voit rabrouer moqueusement par la Joie et l'Allégresse :

ALEGRÍA	Toca garabato.
REGOCIJO	Toca.
	Pase el pelado, que no lleva blanca, ni cornado; pase el pelado.

---

<sup>640</sup> En grec l'*agôn* désigne le combat, mais aussi la compétition. C'est un terme qui est souvent employé pour désigner dans les *autos sacramentales* le combat entre Lucifer et le Christ, un thème récurrent dans ce théâtre. Par ailleurs, remarquons que dans sa première Épître à Timothée 6, 12, Paul s'exclamait : « Combats le bon combat (*agôn* en grec) de la Foi, saisis la vie éternelle, [...] », et d'ajouter dans la deuxième Épître à Timothée 4, 7, « J'ai combattu le beau combat, (*agôn*), j'ai achevé la course, j'ai gardé la foi ». L'*agôn*, comme la psychomachie, sont une expression du combat qui est mené pour le salut de l'âme, grâce à la foi dans le sacrifice rédempteur du Christ.

<sup>641</sup> Voir note 403.

Pase, pase el mal vecino,  
que a afrentar la Maya vino,  
porque de Cristo divino,  
vió que era mesa y estrado.  
Pase el pelado, pelado. (v. 974-983)<sup>642</sup>  
[...]  
Blanca de gracia no tiene,  
y aunque cornados mantiene,  
sin moneda de cruz viene, (v. 990-992)

Le chant et les danses des jeunes filles sont les premiers éléments sonores et visuels qui enrichissent la théâtralité de la pièce, mais, par ailleurs, Lope de Vega poursuit la métaphore qu'il a choisie en évoquant des pièces de monnaies de peu de valeur (« blanca », « cornados », et « moneda de cruz »), des éléments qui sont donc très visuels pour les spectateurs, mais qui ont un double sens à chaque fois : la « blanca » rappelle, métaphoriquement parlant, l'hostie ronde et blanche, le « cornado » est aussi une allusion aux cornes du Démon rabroué, et la « moneda de cruz », utilisé pour « cruzado » (monnaie de peu de valeur), est une référence au prix du sacrifice du Christ. Derrière chacun des mots se cache donc une autre réalité, liée au message spirituel de la représentation. Dans cette pièce de Lope de Vega, l'*agôn* entre le Christ et le Démon s'exprime à travers la compétition que se livrent les différents prétendants de la pièce — particulièrement le Roi des Ténèbres et le Prince de la lumière — pour séduire la Maya. La seule évocation de l'arrivée imminente du Christ fait fuir le Démon qui s'avoue vaincu :

ALEGRÍA	Cristo las almas buscando, príncipe suave y blando, ya viene aquí desatando la bolsa de su costado. Vete, pelado, pelado, que no llevas blanca ni cornado.
REY	Vamos, Gula, al hondo abismo.
GULA	Cristo viene; pon los pies, que esperar es barbarismo.
REY	Yo apostaré, según es, que viene a darse a Sí mismo. (v. 995-1005)

---

<sup>642</sup> « Pase el pelado » : dans les chants de la Maya traditionnelle, il s'agit d'une expression servant à se moquer du jeune homme avare, ou sans le sous, qui ne donne rien pour la Maya.

Poursuivant la métaphore initiale, le dramaturge évoque cette fois-ci, par opposition à l'avarice du Démon, la bourse d'argent que le Christ porte au côté, ce qui est une allusion à son flanc transpercé d'une lance après sa mort, et donc au prix que le Christ a versé pour la Maya. Cette partie finale de la pièce qui met en scène les tentatives de séduction du Démon suivies de l'apparition salvatrice du Christ venu s'offrir à la Maya est une représentation de la psychomachie propre à ce théâtre, puisque la Maya est également désignée comme l'Âme humaine. Seulement, l'*agôn* entre le Diable et le Christ ne se produit pas physiquement entre les personnages ; il s'agit plutôt, comme nous l'indiquons plus haut, d'une compétition (autre sens possible du terme grec *agôn*), ou alors d'un combat spirituel, entre les différents prétendants de la Maya, ce qui accentue le schéma manichéen de la pièce qui repose sur une galerie de personnages antagoniques : le Monde, la Chair, la Gloutonnerie, le Roi des Ténèbres vs le Prince de la Lumière, l'Entendement, la Joie, l'Allégresse, les Anges.

À la différence des pièces précédentes qui s'inspirent de l'argument de *Sponsa Christi*, celle de Lope de Vega repose d'abord sur un thème profane transposé allégoriquement sur le plan spirituel. L'argument de *Sponsa Christi*, bien que latent tout au long de la pièce, car le spectateur comprend que la Maya est la promise, et que son vrai prétendant est le Christ, n'apparaît très clairement que dans les dernières scènes de la pièce, au moment où le Christ fait son apparition et assure la Maya de son amour, vu qu'elle a rejeté tous les autres prétendants (la Chair, le Monde et le Roi des Ténèbres), comme l'Épouse de la *Esposa en los Cantares* de Juan López de Úbeda :

PRÍNCIPE	Ya no será justa cosa que de olvidada y desierta tengas nombre, amada esposa; hoy tu habitación es cierta, Dios con tu fe se desposa. (v. 1016-1020)
----------	--

En développant théâtralement les rivalités que se livrent les personnages qui tentent de séduire la Maya, Lope de Vega s'inscrit dans les goûts d'une époque

où le drame eucharistique réutilise de plus en plus le thème de *Sponsa Christi*, non plus seulement pour représenter l'union sacrée entre l'Église et le Christ, mais pour mettre en relief la bataille qui se joue pour la sauvegarde de l'âme humaine.

Le nombre croissant de psychomachies dans les drames eucharistiques augmente la dose de conflit de ces pièces, c'est-à-dire globalement leur théâtralité. C'est le propre de ce théâtre contre-réformiste qui joue de plus en plus sur l'opposition entre personnages du bien et du mal pour représenter la bataille religieuse que se livrent les défenseurs de la foi catholique et les hérésies protestantes de l'époque. Le combat de l'âme, et pour l'âme, deviendra, du fait de son potentiel allégorique, le sujet principal des drames eucharistiques de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, puisqu'en dehors des pièces de notre *corpus*, ce thème est repris dans plusieurs autres pièces contemporaines, dans le *Códice* de 1590, ou parmi les pièces de Lope de Vega notamment<sup>643</sup>.

#### 6.4.4 Conclusion sur l'allégorie

Ce travail sur l'allégorie dans les drames eucharistiques permet de montrer que ce qui est devenu l'élément prépondérant des *autos sacramentales* baroques était déjà bien présent dans la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, et de façon plus accrue encore dans le dernier quart du xvi<sup>e</sup> siècle, comme le montre le schéma suivant où nous faisons figurer les principales formules allégoriques figurant dans les pièces de notre *corpus* étudiées dans ce chapitre :

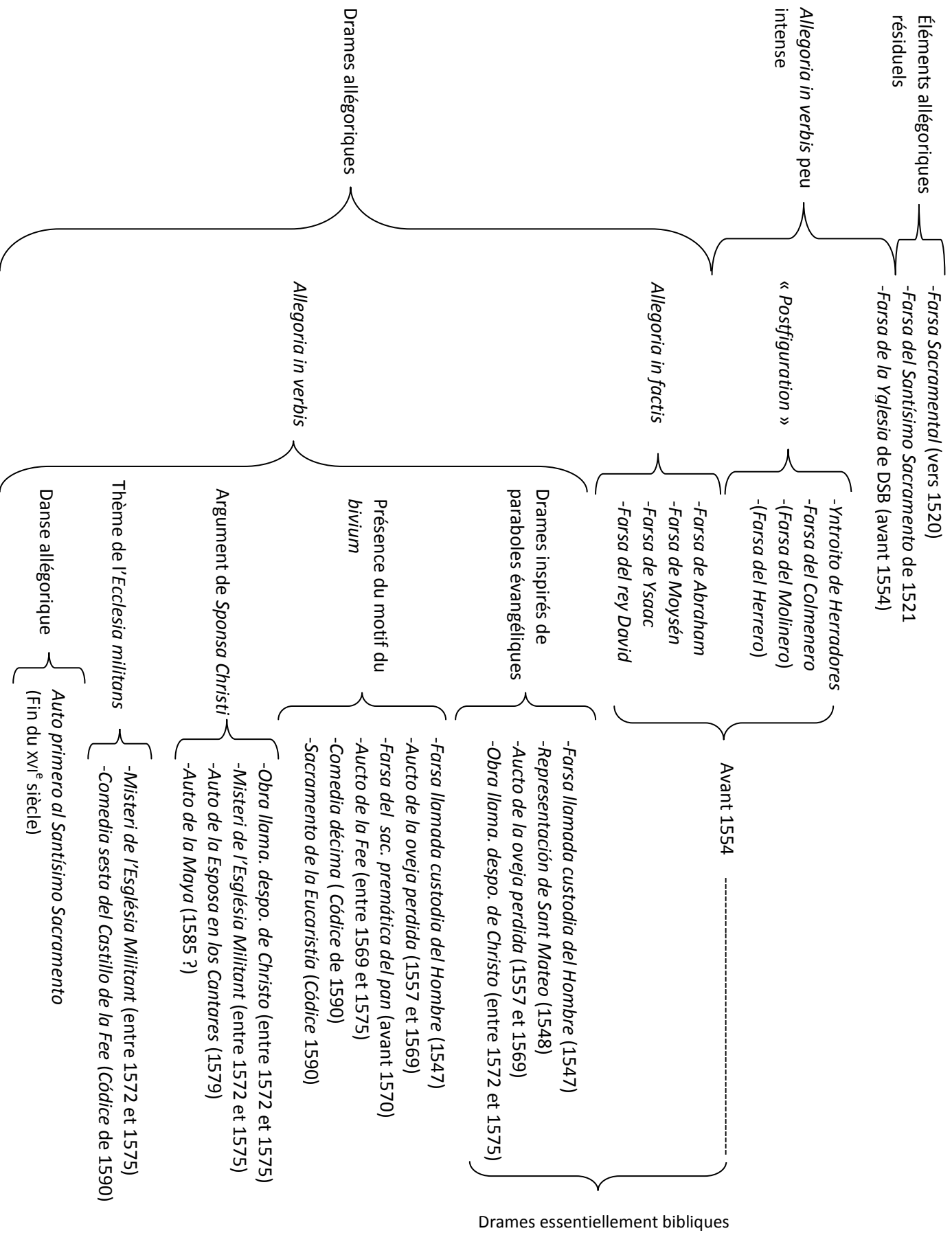
---

<sup>643</sup> Dans le dernier quart du xvi<sup>e</sup> siècle, l'argument de *Sponsa Christi* associé au thème de la psychomachie est aussi présent dans la *Segunda comedia que trata del rescate del Alma* et dans la *Quinta comedia y auto sacramental de los amores del Alma con el Príncipe de la Luz* (*Códice* de 1590), mais aussi dans *El viaje del Alma* ou dans *Las Bodas entre el Alma y el Amor Divino*, deux autres pièces de Lope de Vega publiées, comme *La Maya*, en 1604, dans *El Peregrino en su patria*, mais très certainement écrites plus tôt, entre 1585 et 1603. Ce thème deviendra même l'un des sujets de prédilection des *autos sacramentales* baroques.



Schéma représentant les types de structures allégoriques dans les pièces de notre

corpus:



À partir de ce schéma, nous observons que l'*allegoria in factis*, qui est un type d'allégorie simple, ne permettant pas de varier à l'infini les arguments des pièces, a essentiellement été expérimentée, dans le théâtre eucharistique, par Diego Sánchez de Badajoz, dans la première partie du xvi<sup>e</sup> siècle. Les rares pièces eucharistiques du *Códice de Autos Viejos* qui développent aussi ce type d'allégorie confirment, même si elles sont d'une date incertaine, que ce mode allégorique n'est pas celui qui a été privilégié par les auteurs de la deuxième moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, ni celui qui a permis l'essor de l'allégorie dans les *autos sacramentales* baroques. Au xvi<sup>e</sup> siècle, Diego Sánchez de Badajoz se démarque également en étant le seul dramaturge à développer un mode allégorique original, que nous avons choisi d'appeler « postfiguration », à cause de son mode de fonctionnement qui rappelle la technique de la préfiguration. Ce type d'allégorie qui est plutôt *in verbis*, s'observe uniquement dans des *farsas de gremios*, et sera à nouveau repris quelquefois par les auteurs baroques comme Tirso de Molina, dans *El Colmenero divino*.

Si l'*allegoria in verbis* et les différents types de structures allégoriques se multiplient dans les pièces de la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, nous remarquons que les pièces inspirées uniquement, ou en grande partie, de récits bibliques, vétérotestamentaires (préfiguration) ou néotestamentaires (paraboles bibliques) se développent seulement jusque vers 1575. Après cette date, même si la source principale des drames eucharistiques continue d'être la Bible, les pièces purement bibliques, dont l'argument principal se fonde sur un seul récit biblique, sont beaucoup plus rares. C'est essentiellement au xvii<sup>e</sup> siècle que les dramaturges renoueront avec les arguments bibliques, en écrivant de nombreux *autos sacramentales* à nouveau fortement inspirés de récits bibliques, principalement néotestamentaires. Cette diminution du nombre des pièces uniquement bibliques, ou dont l'argument principal repose sur un seul récit des Saintes Écritures, s'explique certainement par le développement de l'*allegoria in verbis* qui va permettre aux dramaturges de renouveler le genre en multipliant de nouveaux arguments et en les superposant, afin d'accroître le réseau de métaphores dans la pièce.

Concrètement, le motif du *bivium*, qui est le plus souvent repris dans les drames eucharistiques à partir de 1547, va permettre aux auteurs d'imaginer d'autres arguments plus profanes que ceux tirés des Saintes Écritures, ce qui se concrétise par l'image du Pèlerin suivant son chemin de la vie, ou par le thème du marché, maintes fois repris dans les drames étudiés, ou encore par l'apparition du thème du procès, un motif qui deviendra courant dans ce théâtre. Il est intéressant de noter que le motif du *bivium*, qui apparaît en premier dans des pièces inspirées totalement ou partiellement de paraboles bibliques (la *Farsa llamada custodia del Hombre* et *l'Aucto de la oveja perdida*), est ensuite décliné dans des pièces dont l'argument est plus profane (*Aucto de la Fee*, *Comedia décima* du *Códice* de 1590).

Parallèlement au développement du motif du *bivium*, on observe le recours de plus en plus régulier à l'argument de *Sponsa Christi* qui ouvre la voie à une nouvelle formule allégorique, puisque le salut des hommes doit passer désormais par le salut de l'Âme, voire par la sauvegarde de l'Église. Dans ces pièces, c'est souvent l'histoire de l'humanité en miniature qui est proposée aux spectateurs, et l'allégorie permet d'établir un lien étroit entre l'histoire racontée — celle d'un banquet de mariage, d'une femme adultère devant réaffirmer sa foi, de l'Église catholique persécutée, d'une Maya courtisée par différents prétendants, etc.—, et le sens spirituel de cette histoire. Les arguments aussi bien profanes que religieux, aussi bien imaginaires que tirés de l'histoire récente, sont superposés à l'argument de *Sponsa Christi*.

Par ailleurs, à partir de 1573, soit une dizaine d'années après la fin du Concile de Trente, on observe que le thème très contre-réformiste de *l'Ecclesia militans* sera exploité dans au moins deux pièces, résolument antiluthériennes, qui possèdent une dimension allégorique indéniable : *l'Església Militant* de Timoneda, et le *Castillo de la Fee* du *Códice* de 1590. D'une manière générale, les éléments contre-réformistes des pièces allégoriques cessent d'être anecdotiques dans ce théâtre, comme le prouve, par exemple, l'apparition constante du thème de la pénitence, généralement représenté par un personnage allégorique, parfois accompagné de la Contrition.

Enfin, le motif du *bivium*, qui repose sur un schéma manichéen, et l'argument de *Sponsa Christi*, qui est généralement illustré par la bataille que se livrent les personnages de la pièce, sont tout deux propices au développement de la psychomachie des pièces et de l'*agôn* entre Lucifer et le Christ, ou entre les personnages du bien et les personnages du mal. Ces deux modes allégoriques permettent de renforcer la théâtralité, et plus particulièrement le conflit dans les pièces, ce qui se confirme, du reste, par ce que nous avons exposé dans un chapitre précédent sur l'évolution du schéma actantiel à l'intérieur des drames eucharistiques, qui mettait déjà en lumière cette répartition antagonique des personnages, adjuvants et opposants, se disputant l'actant sujet de l'action dramatique, souvent représenté par l'Âme, l'Épouse ou l'Église, dans les drames les plus tardifs.

L'allégorie est l'élément qui a le plus modifié la structure des drames eucharistiques, depuis les premières pièces connues (vers 1520) jusqu'aux dernières pièces de la Renaissance (*Códice* de 1590 et Lope de Vega). Mais le champ précis de nos observations sur ce sujet ne doit pas faire oublier que l'allégorie trouve son expression dans de nombreuses formes littéraires et artistiques bien antérieures aux premiers drames eucharistiques, mais qui ont nécessairement eu une influence sur le développement de l'allégorie à l'intérieur de ce théâtre. L'*allegoria in verbis* dans les drames religieux non eucharistiques a été exploitée beaucoup plus tôt par les dramaturges (ce que montre par exemple la *Farsa del juego de cañas* de Diego Sánchez de Badajoz). Seulement, comme le drame eucharistique est un genre apparu tardivement, par rapport aux pièces relatives aux autres cycles religieux (Nativité, Passion-Résurrection), l'allégorie s'y est développée progressivement, et les dramaturges ont constamment cherché de nouvelles formes allégoriques qui renouvellent le genre et qui s'adaptent au contenu spirituel de ce théâtre. Ainsi, la multiplication des thèmes profanes interprétés *a lo divino* se poursuivra dans les *autos* baroques, avec l'apparition de pièces jusqu'alors inédites qui adaptent en *auto sacramental*, des arguments mythologiques, philosophiques, de circonstance, etc. Si Calderón porte à la perfection le genre grâce à l'allégorie, nul doute que le chemin vers

l'allégorie dans les drames eucharistiques a été ouvert bien avant Calderón, dès le milieu du xvi<sup>e</sup> siècle.

## Conclusion Générale

*Ya despedir nos conviene,  
no de voluntad, que sobra:  
y es bien, pues ya se previene,  
para dar fin a la obra  
que la música resuene.  
(v. 551-555)*

Les vers sont prononcés par Saint Jean à la fin de *l'Aucto de la fuente de los siete sacramentos* de Joan Timoneda, où le personnage annonce la musique apothéotique qui met un terme à la représentation dans une sorte de bouquet final.

Il nous appartient également, à défaut de terminer en apothéose, de jouer au moins les dernières notes de notre partition, qui n'est peut-être pas exactement celle que nous avons imaginée au début de nos recherches, qui comporte sans doute plusieurs fausses notes, mais qui comme toute musique, pourra faire l'objet de reprises par d'autres qui mettront un bémol à tel endroit, effaceront un silence ou proposeront d'autres clés que les nôtres, sans trop modifier, on l'espère, la mélodie d'ensemble.

Alors que la critique s'est essentiellement intéressée jusqu'à maintenant à la théâtralité des *autos sacramentales* qui constituent le point d'aboutissement du genre, avec Calderón surtout, nous avons souhaité, pour notre part, sortir des sentiers battus et ne pas considérer seulement les modestes pièces du xvi<sup>e</sup> siècle comme ce qu'il est généralement convenu d'appeler *l'auto sacramental* précaldéronien. On a d'ailleurs pu le constater, les critiques qui se sont intéressés à ces pièces, ont surtout eu comme préoccupations de s'interroger sur les raisons de l'apparition du genre dans la Péninsule, et de rechercher un éventuel *terminus a quo* à ce théâtre, qui correspondrait au début de la période contre-réformiste en Espagne, autant de questions abondamment étudiées et qui, selon

notre angle d'approche, ne sont pas les plus pertinentes, bien qu'il faille évidemment reconnaître qu'il est impossible d'appréhender l'évolution de la théâtralité des drames eucharistiques sans tenir compte du climat religieux dans la péninsule Ibérique propre au milieu du xvi<sup>e</sup> siècle.

L'originalité de notre travail aura été de vouloir revaloriser les textes dramatiques eux-mêmes et d'en mettre en lumière la théâtralité —en entrant dans le détail du texte—, ainsi que l'évolution de l'écriture dramatique religieuse tout au long du xvi<sup>e</sup> siècle. Comme nous l'annoncions en introduction, notre volonté était donc de proposer une étude portant sur un *corpus* représentatif afin de dégager les éléments proprement spectaculaires des textes dramatiques, qui se sont progressivement perfectionnés afin de devenir sous la plume des grands maîtres baroques un théâtre d'une brillante spectacularité.

Ce travail de recherche arrivé à sa fin donne une vue globale des éléments qui ont été délaissés, modifiés, ajoutés, ou réinvestis dans ce théâtre qui n'a cessé d'évoluer tout au long du xvi<sup>e</sup> siècle.

Pour mettre en lumière la théâtralité des drames eucharistiques, nous avons choisi de développer un maximum de questions (personnages, matériel scénique, espaces, didascalies, etc.) à travers quatre grands aspects de l'écriture dramatique. Les quatre mécanismes étudiés ont été dans l'ordre : la représentation des espaces et leur fonction dans le texte dramatique, l'analyse des types de répliques et de leur enchaînement, la valeur théâtrale des éléments comiques dans les pièces, et enfin, l'évolution de l'allégorie dans le drame eucharistique.

On le sait, le théâtre est d'abord un empilement de lieux et d'espaces de qualité différente. C'est pourquoi nous avons commencé notre étude par l'analyse des lieux scéniques (église, rue ou place publique), et des espaces scéniques (plateformes et chars *sacramentales*) spécifiques de la représentation de ce théâtre, afin non seulement de rappeler l'évolution caractéristique des conditions matérielles de représentation des drames eucharistiques, mais aussi, afin de montrer le bénéfice, au niveau de la spectacularité, que les dramaturges ont su tirer de la nature même de l'espace scénique (ce qui est particulièrement

le cas de la représentation à l'intérieur d'une église de l'*Auto de San Martín*, et plus encore des pièces jouées en extérieur où les personnages inscrivent l'espace dramatique de la pièce dans un espace dramatique plus vaste régi par la spectacularité des festivités de la Fête-Dieu, notamment dans la *Farsa del Santísimo Sacramento* de 1521 ou dans la pièce homonyme de Diego Sánchez de Badajoz).

Mais c'est bien sûr l'analyse des espaces dramatiques, dont la nature littéraire et poétique permet au spectateur de se projeter dans des espaces imaginaires, qui s'avère la plus riche du point de vue de l'évolution de la théâtralité. Cette étude a permis de mettre en lumière plusieurs points fondamentaux.

Tout d'abord, on a pu constater que vers le milieu du xvi<sup>e</sup> siècle, l'évocation du hors-scène a commencé à occuper dans le dialogue des pièces eucharistiques une importance fondamentale au détriment de la scène représentée, les dramaturges employant différentes techniques pour évoquer ces espaces. La première d'entre elles consiste à laisser un personnage sur scène décrire des éléments appartenant à un autre espace dramatique réel, mais absent (par exemple, le Maître de maison qui décrit la vigne où doivent se rendre les ouvriers dans la *Representación* d'Horozco de 1548, ou encore les soldats évoquant le vaste espace des nations, dans cette même pièce d'Horozco). Mais très majoritairement, le personnage sur scène évoque des éléments non tangibles dans le monde physique, mais qui sont très concrets pour un spectateur du xvi<sup>e</sup> siècle, comme lorsque le Berger décrit un monde souterrain qui représente l'enfer dans la *Farsa llamada custodia del Hombre* (1547) de Palau, ou lorsque le personnage de Force d'Âme décrit la demeure céleste vers laquelle il doit conduire l'Âme à la fin de l'*Auto de la Esposa en los Cantares* (1579) de Juan López de Úbeda. Le personnage présent sur scène peut également évoquer un monde « intérieur ». C'est le cas de l'Hérétique dans le *Castillo de la Fee* du *Códice* de 1590, qui décrit, en état de transe, son expérience de l'accès à la Gloire divine, sorte de vision intérieure où la théâtralité est très faible.



Si la nature des espaces dramatiques apparaissant hors-scène est très variée (une vigne dans la *Representación* d'Horozco, les Champs Élysées et l'auberge de la Grâce dans la *Farsa* de Palau, le trône de Dieu dans la *Obra llamada los desposorios de Christo* de Timoneda, etc.), on observe tout de même, parmi tous ces espaces représentés, une prédominance du ciel et de l'enfer qui sont évoqués dans presque toutes les pièces eucharistiques de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, ce qui est dû à la présence croissante de personnages spirituels dans ce théâtre, présence qui entraîne elle-même un développement des espaces spirituels. Le fait de reléguer au hors-scène ce genre d'espaces non tangibles nous mène à un premier constat d'appauvrissement de la théâtralité, qui ne réside plus que dans l'évocation puissante de ces espaces lorsqu'ils sont décrits avec force détails.

Mais reconnaissons aussi que l'utilisation du hors-scène a été le moyen pour de nombreux dramaturges de contourner la difficulté technique qu'il devait y avoir à représenter des espaces qui s'inscrivent dans la verticalité (ciel/terre/enfer), à une époque où l'utilisation d'espaces scéniques supérieurs n'est pas très courante, à la différence de ce que l'on observe dans les pièces baroques. Aussi, plusieurs dramaturges vont-ils optimiser la théâtralité de leurs pièces en ne reléguant pas totalement les espaces dramatiques spirituels au hors scène. La *Obra llamada los desposorios de Christo* (1572-1575) de Timoneda illustre parfaitement ce que nous avançons. Dans cette pièce construite en tableaux successifs, avant chaque changement de tableau, un personnage décrit un espace dramatique hors-scène, représentant le ciel quand l'action de la pièce se passe sur terre, ou représentant la terre quand l'action se déroule dans le palais divin situé dans un espace céleste. L'évocation de l'espace hors-scène est en quelque sorte ce qui permet le changement de tableau, l'espace d'abord décrit dans le hors-scène étant ensuite représenté sur scène. Il y a de cette manière un va-et-vient constant entre l'espace céleste et l'espace terrestre, le basculement d'un espace à l'autre étant obtenu au moyen de l'évocation du hors-scène.

En représentant sur scène ces espaces célestes, et même infernaux, les dramaturges vont faire progresser la théâtralité. C'est ce que l'on observe particulièrement dans le *Sacramento de la Eucaristía* du *Códice* de 1590, où le dramaturge choisit de montrer sur scène le berger Anbrosio en train de se consumer dans le feu de l'enfer, ce qui est théâtralement rendu par un personnage qui se dépouille sur scène de son costume tout en décrivant les tourments qu'il subit.

Avec Lope de Vega on assiste même à un changement de technique radical et révolutionnaire dans la représentation des espaces dramatiques inscrits dans la verticalité, ce qui montre combien le développement du hors-scène dans la plupart des pièces précédentes était un inconvénient par rapport à la théâtralité. Dans *La Maya* (1585 ?), Lope choisit de représenter physiquement sur scène, dans une partie élevée de l'espace scénique, ce qui était précédemment essentiellement relégué au hors-scène. Il augmente ainsi considérablement la spectacularité de sa pièce en représentant, au moyen d'effets scéniques variés, des espaces normalement immatériels (comme la porte donnant accès à la sphère céleste sous la forme d'un calice et d'une hostie aux proportions démesurées). L'accès à la sphère céleste, une notion spirituelle qui sert à représenter le salut de l'Âme, est symbolisé dans cette pièce par des éléments qui font partie de la vie réelle tangible, pendant le rituel de la messe : l'hostie et le calice. Mais les proportions démesurées qui sont les leurs créent un effet puissant, spectaculaire.

Enfin, et il s'agit là d'une observation qui nous semble majeure, nous avons pu constater que très souvent le processus d'abstraction de l'allégorie entraîne une concrétisation qui se traduit par des espaces dramatiques plus complètement décrits. Les dramaturges recourent très tôt à cette technique d'écriture, comme on le voit dans la *Farsa llamada custodia del Hombre* (1547) de Palau, ainsi que dans plusieurs pièces allégoriques de Timoneda (1557-1575). Dans ces drames eucharistiques les dramaturges donnent généralement une description prolixe des espaces traversés par les personnages ; ainsi, pour ne citer que quelques exemples qui se répètent dans plusieurs pièces, les notions les plus abstraites

comme l'effort d'ascèse du chrétien, la perte spirituelle, ou le fait d'avoir accès à la Grâce de Dieu sont, grâce au pouvoir évocateur des termes choisis, assimilés respectivement à des espaces hostiles et épineux, à des près d'herbe grasse, ou à une auberge et une clôture synonymes d'espace sacré réservé aux vertueux.

Après avoir rappelé l'évolution des éléments spatiaux qui constituent principalement le cadre de fiction dramatique, nous nous sommes consacré à la description des mécanismes d'écritures du dialogue dramatique en recourant à plusieurs outils méthodologiques modernes de l'analyse du discours et des répliques de théâtre (Greimas, Ubersfeld, Vinaver, etc.). Mais nous avons cherché à éviter de faire un usage trop mécanique, ou trop rigide de ces outils. Le but a surtout été de souligner à chaque fois combien ce théâtre « primitif », un théâtre de la parole de surcroît —comme on l'a du reste constaté avec l'étude des espaces—, peut s'avérer très riche sur le plan des différentes stratégies discursives employées par les dramaturges.

Le repérage systématique et l'analyse des différentes « figures textuelles » qui articulent entre elles les répliques des personnages des drames eucharistiques nous a permis de montrer que dans ce théâtre très codifié, les liens qui unissent les personnages sont à la fois complexes et variés. La spécificité de notre approche a été de combiner l'analyse des « figures textuelles » (approche vinaverienne) avec des concepts sémiotiques, imaginés par Greimas, puis repris, entre autres, par Ubersfeld, relatifs aux structures dites « sémio-narratives de surface », comme le schéma actantiel, par exemple. L'utilité de ces apports méthodologiques, dont nous nous sommes abondamment servi, a été de mettre en lumière les différentes stratégies discursives spécifiques du drame eucharistique. Ainsi, les figures d'« attaque » et de « mouvement-vers », qui sont de loin majoritaires dans ce théâtre, permettent de comprendre, qu'au-delà des simples personnages, à un niveau actantiel, ce sont les liens entre les actants, liens qui n'apparaissent que par l'étude systématique des répliques de théâtre et de leur enchaînement, qui contribuent à doter l'ensemble de la pièce d'une structure globale cohérente. Comme l'établissent les différents schémas

actantiels que nous proposons —qui ne doivent pas être interprétés de façon dogmatique, car rien n'est totalement figé dans ce théâtre—, bien que les liens se fassent et se défassent constamment et différemment entre les actants, les dramaturges cherchant toujours de nouvelles combinaisons pour produire des effets de théâtralité variés, il existe bien une macrostructure propre au drame eucharistique avec un Sujet (au sens actantiel du terme) qui est au centre des conflits dans la pièce. Alors que dans les pièces les plus anciennes le Sujet est généralement représenté par le Berger sot, on a vu que celui-ci est progressivement remplacé par des entités allégoriques, comme l'Âme, par exemple, dont la fonction dramaturgique est presque similaire à celle du Berger, puisqu'à la fin de la représentation, le spectateur assiste nécessairement à la transformation positive du Sujet, soit parce qu'il est instruit et plus savant (cas du Berger sot), soit parce qu'il change de condition au moment d'accéder à la gloire divine (cas de l'Âme ou de l'Épouse, par exemple).

Dans ce deuxième chapitre, notre travail de recherche a par conséquent essentiellement été centré sur le fonctionnement dramaturgique de ces drames à travers l'étude de certaines structures (l'enchaînement des répliques, le type de répliques, les effets de « bouclage » et de « non-bouclage », le modèle actantiel) qui caractérisent la parole dramatique dans ce théâtre. L'analyse des dialogues et de l'enchaînement des réplique a essentiellement permis de montrer comment les personnages de ce théâtre, qui recourent abondamment à l'« attaque » textuelle, se répartissent en groupes d'opposants, ce qui renforce la charge de conflit dans les drames. Même le processus d'endoctrinement d'un personnage ignorant obéit à cette logique, car tout l'enjeu dans ces pièces est de rallier à la cause des personnage du bien, le personnage du Sot, l'ignorant, ou simplement l'égaré, et d'éviter que ces derniers soient placés sous l'emprise des personnages opposants, qui multiplient les tentatives de séduction, surtout dans les pièces où le Sujet de l'action a l'apparence d'une jeune femme attrayante (l'Âme, l'Épouse, l'Église, etc.). De la même manière, l'étude de certaines figures dites mineures a permis de conclure que les dramaturges diversifient les stratégies discursives, pour souligner plus fortement encore l'opposition entre

les personnage (grâce au « playdoyer »), renforcer l'argumentation (au moyen de la « citation », du « récit » ou du « plaidoyer ») ou mettre en relief la transformation qui s'opère systématiquement chez le Sujet de l'action (grâce à la « profession de foi » et à la « fulgurance »).

On mesure à l'issue de ce travail combien l'analyse conversationnelle et l'analyse actantielle sont riches d'enseignement en terme de théâtralité, mais aussi, et malheureusement, insuffisamment développées par la critique en général, qui a des réticences à porter son attention sur des drames souvent jugés insignifiants en comparaison avec des pièces baroques plus élaborées. Cette contribution à la théâtralité des drames eucharistiques du xvi<sup>e</sup> siècle pourra encore, nous l'espérons, être complétée et enrichie par la suite, tant il reste à faire au niveau de l'analyse de la parole dramatique de ces pièces.

Si dans cette approche centrée sur le fonctionnement du dialogue nous avons tenté de multiplier les niveaux d'analyses, nous conservons néanmoins quelques regrets, car il est possible d'étudier encore plus en profondeur les effets de théâtralité induits par l'enchaînement des tours de parole dans ce théâtre, de voir plus en détails à quels moments y apparaissent des brèches ou des chevauchements, ou encore d'approfondir la fonction dramaturgique des trilogues et des « polylogues » dans certaines pièces, pour ne donner que quelques pistes jusqu'ici insuffisamment explorées.

Le troisième chapitre consacré aux éléments comiques des drames eucharistiques et à leur évolution est un prolongement des recherches effectuées dans le chapitre précédent, puisqu'on y étudie d'abord tous les effets de théâtralité liés au comique de langage. Mais plus généralement, cette partie clé permet de souligner que le comique des drames eucharistiques, un élément constitutif de toutes les pièces de la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle jusqu'à Timoneda, occupe une place beaucoup moins importante dans la grande majorité des pièces de la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle. Même si les éléments comiques ne sont jamais supprimés de façon définitive, comme en témoignent les effets —généralement brefs— de certaines répliques de Gloutonnerie dans *La Maya* de Lope, l'une des pièces les plus tardives de notre *corpus*, ils ne

constituent plus un élément prédominant des drames eucharistiques de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle. Nous expliquons bien sûr cette diminution notable des éléments comiques par le climat religieux contre-réformiste propre à la péninsule Ibérique à partir du milieu de la Renaissance, preuve que cet aspect contextuel a son importance si l'on souhaite comprendre tous les mécanismes d'évolution des drames eucharistiques.

Si l'on s'interroge sur le bilan de cette réduction du comique afin de voir son impact sur la théâtralité, on peut considérer que le renoncement de Timoneda au comique précédemment employé se traduit par un certain appauvrissement de la théâtralité. *L'Aucto de la fuente de los siete sacramentos*, refonte de la *Farsa del sacramento de la fuente de San Juan* du CAV, en est un exemple. Dans la pièce du CAV, les nombreux effets de théâtralité sont directement produits par les situations comiques qui favorisent et optimisent la gestualité des personnages et les déplacements scéniques. Le motif traditionnel de la *riña* entre les personnages de Sots de la pièce constitue même le moment où la théâtralité est la plus intense. Après la suppression de tous ces éléments comiques par Timoneda, la pièce obtenue se caractérise essentiellement par son aspect austère, dogmatique, et se limite à un enchaînement de longues répliques au fort contenu théologique. Faut-il y voir une amélioration comme l'indique l'auteur lui-même dans l'épigraphe de la pièce (« mejorado ») ? Du point de vue du contenu dogmatique très certainement, mais sur le plan de la théâtralité l'appauvrissement est indéniable, vu que tous les jeux de scène ont disparu de la refonte, que le dynamisme est réduit à néant, que la situation est elle-même très peu évolutive, que les événements dramatiques sont d'une densité faible, et que, le suspense étant annihilé, il n'y a guère de progression dans la tension dramatique. Pour autant, certaines pièces de Timoneda et d'autres dramaturges, où les éléments comiques sont également absents ou réduits à leur plus simple expression, ne sont pas totalement pauvres sur le plan de la théâtralité. Notre explication est que lorsque les dramaturges ont supprimé progressivement, voire complètement, le comique de leurs pièces, ils ont parallèlement développé la théâtralité au moyen d'autres éléments. Là encore, il est possible d'illustrer

notre propos en citant le cas d'une autre pièce de Timoneda. Dans la *Obra llamada los desposorios de Christo* (vers 1575), sans doute le dernier drame eucharistique écrit par l'auteur Valencien, l'absence d'éléments comiques, populaires et profanes confirme la tendance du dramaturge à composer pour la Fête-Dieu des pièces en phase avec l'esprit ascétique prôné par le Concile de Trente. Dans la pièce de Timoneda, le ton grave et sérieux est de mise, et le vocabulaire comique, grossier ou léger, totalement proscrit. Toutefois, la part de théâtralité de cette œuvre est très élevée, parce que le dramaturge choisit de développer remarquablement un autre élément : l'allégorie (qui repose sur l'argument de *Sponsa Christi*). L'abondant *atrezzo*, les costumes des personnages, les nombreuses couleurs et éléments floraux évoqués dans le texte dramatique, et choisis pour leur potentiel d'expressivité visuelle et olfactive, le nombre important de personnages allégoriques et spirituels sont autant d'éléments qui renforcent l'allégorie et font la théâtralité de la pièce. C'est au moment où les dramaturges réduisent les éléments comiques ou les éliminent de leurs pièces, que l'on observe une recrudescence de l'allégorie dans les drames eucharistiques. En conséquence, même si durant un temps, certaines pièces où le comique est très atténué, voire absent, perdent considérablement sur le plan de la théâtralité, on s'aperçoit que les dramaturges développent à ce même moment d'autres formules, comme l'allégorie, sur lesquelles faire reposer la théâtralité de leurs pièces (de Timoneda à Lope de Vega, en passant par Juan López de Úbeda, Juan de Luque, ou par les auteurs anonymes de plusieurs pièces du *Códice* de 1590). Ce sont deux tendances simultanées qui correspondent à une nouvelle sensibilité esthétique ; mais il n'y a pas de lien direct entre la diminution du comique et le développement accru de l'allégorie.

Cette concomitance entre les deux phénomènes majeurs que sont la modération du comique et l'hégémonie de l'allégorie nous a conduit à terminer par l'examen de cette dernière question.

Bien que de nombreuses études aient été consacrées à l'allégorie dans les *autos sacramentales*, on peut encore constater que l'évolution des mécanismes de l'allégorie développés dans les drames eucharistiques de la Renaissance est

insuffisamment décrite, alors même que tous les spécialistes s'accordent à dire qu'il s'agit là d'un élément constitutif, le plus significatif, des *autos sacramentales*, l'élément qui a vraisemblablement donné ses lettres de noblesses aux pièces religieuses de Calderón. Comme l'allégorie ne s'est pas développée tout d'un coup dans les pièces baroques, nous avons tenté de retracer ses origines et d'analyser les différents types d'allégorie propres à ce théâtre (*allegoria in factis* et *allegoria in verbis*). En particulier, nous avons souligné que les dramaturges ont développé de nouveaux arguments allégoriques, ce qui chez les dramaturges talentueux a permis de développer un autre genre de théâtralité.

Si ce n'est pas une surprise d'observer que l'*allegoria in verbis*, plutôt que l'*allegoria in factis* (la préfiguration), s'impose dans les drames eucharistiques de la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, on se rend compte que la critique qui parle de « *semialegorismo* » pour définir l'allégorie des drames de la Renaissance manque peut-être un peu de recul, à cause de la fixation générale qui est faite sur les pièces de Calderón et de quelques autres grands dramaturges baroques. À nos yeux, une pièce aussi ancienne que la *Farsa llamada custodia del Hombre* (1547) de Palau, presque totalement méconnue, ou en tout cas très peu étudiée (la dernière édition moderne date d'il y a un siècle), montre que bien avant Calderón, certains dramaturges ont développé avec talent des nouvelles formules allégoriques en superposant de nombreuses métaphores (motif du *bivium*, parabole de la « brebis égarée », nef de l'Avarice), ce qui se traduit par une pièce très riche sur le plan de la théâtralité. Qui plus est, dans cette pièce, qui constitue réellement le point de départ chronologique du développement de l'*allegoria in verbis* dans les drames eucharistiques, l'allégorie, qui structure l'ensemble de la pièce, permet de comprendre comment fonctionne le conflit à l'intérieur de la plupart des drames eucharistiques. La structure, inspirée par l'imaginaire catholique, est manichéenne, comme c'est le cas dans presque tous les *autos sacramentales* du xvi<sup>e</sup> au xvii<sup>e</sup> siècle, mais surtout, l'analyse de la structure allégorique montre que ce théâtre eucharistique fonctionne comme



une théodicée<sup>644</sup>. En effet, comme c'est le cas dans de nombreuses pièces postérieures à la *Farsa de Palau*, (*Aucto de la oveja perdida* de Timoneda, *Auto de la esposa en los Cantares* de Juan López de Úbeda, *El Sacramento de la Eucaristía* du *Códice* de 1590, etc.), la psychomachie qui se joue entre les personnages de vices et de vertus pousse d'abord le personnage central de l'action dramatique à faire le mauvais choix et à suivre les personnages du mal. L'expérience du mal, faite par le personnage central (le Sujet de l'action au sens actantiel), semble nécessaire ; c'est ce qui donne un sens à l'histoire des pièces, puisque le personnage central privé de la Grâce divine à cause de ses péchés recherche ensuite la Rédemption, dont le Saint Sacrement est le symbole. La théodicée des drames eucharistiques est ce qui décuple la part de conflit dans la plupart des pièces de la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, ce qui se concrétise par une psychomachie et un *agôn* de plus en plus fréquents entre les personnages du bien et du mal qui se disputent le personnage central, comme nous l'avons mis en lumière dans le chapitre consacré à l'allégorie.

Par ailleurs, il a été particulièrement intéressant de constater que la charge allégorique s'intensifie remarquablement dans la grande majorité des pièces eucharistiques de la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, ce qui entraîne une théâtralisation intense des espaces, par un usage symbolique accru du matériel scénique, et par une multiplication des personnages allégoriques, en même temps que décroissent le nombre et la variété des personnages génériques.

En résumé, si l'on sait de longue date que l'allégorie est devenue l'élément fondamental des *autos sacramentales* baroques, notre étude aura au moins permis de souligner que les dramaturges ont développé très tôt au xvi<sup>e</sup> siècle, avec plus ou moins de succès il est vrai, le potentiel de théâtralité de l'allégorie. Que Calderón ait porté le genre eucharistique à sa perfection est incontestable,

---

<sup>644</sup> Une « théodicée » correspond à une tentative de résolution de l'apparente contradiction entre l'existence du mal, et l'idée selon laquelle Dieu, Tout-Puissant, est amour et bonté. Appliqué au drame eucharistique, on comprend que l'existence du mal, qui conduit d'abord le chrétien (représenté par un Berger, par un Pèlerin, par l'Âme, par l'Épouse, etc.) sur la mauvaise voie, lui permet de faire une mauvaise, et presque nécessaire, expérience du mal qui le conduit ensuite vers le bien. Indiquons que la première et plus célèbre « théodicée » est celle de Saint Augustin dans *La Cité de Dieu*.

mais c'est aussi dans l'étude plus systématique des pièces qui ont précédé Calderón qu'il est possible de retracer aujourd'hui le cheminement, parfois mal connu, de l'évolution des mécanismes allégoriques propres à ce théâtre.

Étudier les éléments de théâtralité des drames eucharistiques du xvi<sup>e</sup> siècle pour comprendre comment le genre a évolué et s'est perfectionné pour devenir un théâtre d'une éclatante spectacularité, tel était l'objectif affiché dès l'introduction. Au terme de ce travail, notre plus grand regret est d'avoir écarté de notre étude l'analyse approfondie des éléments musicaux et des chants contenus dans ces pièces, prévue dans le plan initial de ce travail. Sachant combien la musique et les chants atteindront une richesse inconnue jusqu'alors dans les *autos sacramentales* baroques, on nous reprochera avec raison de n'avoir pas suffisamment porté notre attention sur la spectacularité de la musique et des chants dans les drames eucharistiques. Toutefois, traiter cet aspect aurait entraîné de trop grands développements et nous nous sommes limité à des observations sporadiques. Nous projetons de reprendre ultérieurement cet aspect momentanément écarté, peut-être en étendant encore le *corpus*. Ceci donnerait l'occasion de mesurer plus précisément la façon dont la musique et les chants, liturgiques, paraliturgiques et profanes, ont progressivement été intégrés dans le théâtre de la Renaissance, et avec quel effets de théâtralité, en fonction du type de musique et de chant, mais aussi en fonction de leur place dans le texte dramatique. Nul doute qu'il reste encore beaucoup à explorer dans ce domaine, car comme le reconnaît Louise Audubert :

Il est aussi curieux de constater que depuis les incontournables volumes de José Subirá, *Historia de la música teatral en España* datant de 1945, et la collection de *Autos, Farsas y Coloquios del siglo xvi* de Léo Rouanet (1901), riche d'indications et de références musicales, la musique théâtrale du xvi<sup>e</sup> siècle n'ait suscité que peu d'intérêt<sup>645</sup>.

Au-delà des quelques regrets qui subsistent, indiquons finalement que notre démarche a eu pour but de souligner que l'extraordinaire théâtralité des drames

---

<sup>645</sup> Louise Audubert, « Musique théâtrale et chanson populaire en Espagne au XVI<sup>e</sup> siècle », *I. Littérature espagnole. Travaux et Documents Hispaniques / TDH*, 2, 2011. *Le Jeu : textes et société ludique*, (c) Publications Électroniques de l'ERAC (Équipe de Recherche Interdisciplinaire sur les Aires Culturelles), 2011. URL: <<http://www.ovnic.fr/P-ERAC/spip.php?article14>>.

eucharistiques de la Renaissance se situe essentiellement au niveau de la parole dramatique. L'espace, l'allégorie, le conflit entre les personnages, etc., sont exprimés et se traduisent avant tout et presque exclusivement dans le théâtre eucharistique de la Renaissance par la parole dramatique. C'est une différence majeure avec le théâtre baroque très sophistiqué qui possède une spectacularité induite directement par un grand renfort d'effets scéniques, de machineries, de décors spectaculaires, de moyens matériels qui ne sont pas ceux des drames plus modestes de la Renaissance. C'est pourquoi nous faisons nôtre la formule selon laquelle les drames eucharistiques constituent un authentique « théâtre de la parole », aux accents parfois très modernes, un théâtre que les dramaturges se sont appliqués à codifier au fil des ans, et dont il ne sera possible de continuer à élucider les mécanismes que par des analyses plus systématiques.

Mais il est maintenant temps de conclure, de jouer la toute dernière note de notre partition, convaincu que d'autres travaux ne manqueront pas de s'ajouter au nôtre, pour reprendre l'étude d'une question insuffisamment traitée, faire des observations pertinentes, et peut-être corriger les éléments les moins convaincants, « porqu'el auttor no pretende / otro premio y galardón / sino que aquel que lo entienda / que le corrija y enmiende, / y dé a sus faltas perdón »<sup>646</sup>.

---

<sup>646</sup> (v. 11-15, *Farsa del Sacramento*, n° LXXXVII du CAV).

# *ANNEXES*



Comme nous l'avons indiqué lors de la présentation de l'*Aucto de la oveja perdida*<sup>647</sup> (représentée à Valencia en 1557 et en 1569), nous ajoutons en documents annexes tout d'abord plusieurs versions de l'*Aucto* de Timoneda (annexe 1), puis une version anonyme de la *Oveja perdida* contenue dans un manuscrit ayant appartenu au Collège des Jésuites de Villagarcía (annexe 2), et enfin les reproductions d'un document inconnu, datant de 1569, et rédigé par l'Archevêque Juan de Ribera, document qui présente un intérêt tout particulier pour apprécier l'environnement religieux dans lequel l'*Aucto* de Timoneda a été représenté à Valencia en 1569, et qui explique peut-être quelques-unes des retouches que Timoneda a fait à sa pièce, entre la première édition (1558) et la seconde dédiée au prélat Juan de Ribera (1575).

Pour réaliser les annexes 1 et 2, nous avons consulté cinq éditions modernes de l'*Aucto* de Timoneda. La première édition faite par González Pedroso<sup>648</sup> suit l'édition originale de 1558 et propose, en notes, les variantes de l'édition de 1575, ainsi que celles du manuscrit inédit du Collège de Villagarcía. Mais l'édition est de mauvaise qualité et son appareil de notes, un peu confus, ne permet pas d'avoir une idée nette de la structure de la version de la *Oveja perdida* contenue dans le manuscrit de Villagarcía. Par ailleurs, González Pedroso corrige, parfois sans le dire, le texte original, ou annonce qu'il ajoute des didascalies, mais une certaine confusion dans l'emploi des divers type de caractères (*letra redonda/letra en cursiva*)<sup>649</sup> rend très difficile la distinction entre les didascalies figurant dans le texte original et celles qui sont de sa main. Cette édition moderne, qui a le mérite d'être la première, s'avère par conséquent peu fiable. La deuxième édition que nous utilisons, la meilleure à nos yeux, est celle d'Eduardo Juliá Martínez<sup>650</sup>. Le critique suit fidèlement l'édition de la pièce de 1558, propose des notes concernant les variantes de l'édition de 1575, mais se contente lui aussi de recourir aux notes de bas de page pour montrer les

---

<sup>647</sup> Voir Partie 2, p. 210-211, notes 267, 268 et 269.

<sup>648</sup> Eduardo González Pedroso (éd.), *Autos sacramentales, desde su origen hasta fines del siglo XVII*, Madrid, Rivadeneyra, 1865, [B.A.E., 58], p. 76-88.

<sup>649</sup> *Ibid.*, p. LXIII.

<sup>650</sup> Eduardo Juliá Martínez (éd.), *Obras completas de Joan Timoneda*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1948, vol. 2, p. 9-57.

différences entre les éditions de la pièce de Timoneda et la version de la pièce du Collège de Villagarcía, alors que les variantes entre ces deux textes, beaucoup plus nombreuses qu'entre les deux éditions de Timoneda, modifient profondément la structure de la pièce. Un autre type de présentation nous a donc semblé nécessaire pour mieux apprécier le manuscrit du Collège de Villagarcía. Nous suivons l'orthographe de l'édition de Juliá Martínez et utilisons essentiellement les notes de ce spécialiste pour reconstituer la pièce du manuscrit du Collège de Villagarcía. Les éditions plus récentes de la pièce (Nicolás González Ruiz, José Onrubia de Mendoza, Ricardo Arias)<sup>651</sup> reprennent les deux éditions antérieures, modernisent généralement l'orthographe, mais sont peu fiables, car les critiques modifient parfois le texte original, sans même l'annoncer, ou mélangent le texte des deux éditions de Timoneda. En revanche, les éditions de José Onrubia de Mendoza et de Ricardo Arias proposent certaines notes pertinentes qui facilitent la lecture du texte.

Le but de ce travail qui se rapproche d'une « édition critique » est de proposer une version fidèle de l'édition de 1575 de *l'Aucto de la oveja perdida*, avec, tout de même en notes, les variantes de l'édition de 1558 de la même pièce, et, surtout, un appareil critique qui donne des précisions sur le texte dramatique et sur les références bibliques contenues dans le texte. Ce travail vise, en particulier à faire comprendre ce qui a pu motiver Timoneda à retoucher sa première édition (observations utiles dans notre étude de l'évolution de la théâtralité).

En annexe 2, nous proposons une version reconstituée de *l'Auto de la oveja perdida* qui se trouve dans un manuscrit des Jésuites du Collège de Villagarcía. Comme González Pedroso et Juliá Martínez ne proposent que des commentaires succincts sur cette œuvre et des notes un peu désordonnées pour indiquer les variantes avec les pièces de Timoneda, il serait utile de faire une véritable édition critique de ce texte, chose que nous nous proposons de faire plus tard. Dans l'immédiat, et dans un but de consultation purement pratique, nous proposons

---

<sup>651</sup> Nicolás González Ruiz (éd.), *Teatro Teológico Español*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1966, vol. 1, p. 44-59 ; José Onrubia de Mendoza (éd.), *Trece autos sacramentales*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1970, p. 73-115. Ricardo Arias (éd.), *Autos sacramentales (el auto sacramental antes de Calderón)*, México, Editorial Porrúa, 1977, p. 109-129.

une « reconstruction » du texte dramatique pour apprécier la pièce dans son ensemble et ainsi faciliter sa lecture et éventuellement les comparaisons, nombreuses, avec les éditions de la pièce de Timoneda. Nous n'avons malheureusement pas encore pu consulter le manuscrit original, ce qui reste à faire le plus tôt possible.

Enfin, en annexe 3, figurent les photographies d'un document inconnu rédigé par Juan de Ribera, en 1569, et dont nous montrerons l'intérêt par rapport à la dernière édition de l'*Aucto de la oveja perdida* de Timoneda (1575).





—**Annexe 1** : *Aucto de la oveja perdida* de Joan Timoneda (version de 1575 et variantes de la version antérieure de 1558).

—**Annexe 2** : *Aucto de la oveja perdida* (version du manuscrit du Collège des Jésuites, reconstituée à partir des notes de González Pedroso et de Juliá Martínez).

—**Annexe 3** : Photographies d'un document inconnu rédigé par Juan de Ribera peu de temps après son arrivée dans le diocèse de Valencia en 1569 (les photographies ont été prises par nos soins sur le document original conservé au Real Colegio del Corpus Christi de Valencia. *Papeles varios*, cote : GM 535).



# *ANNEXE 1*



*Aucto de la oveja perdida*, version publiée dans le *Ternario Sacramental* de Timoneda de 1575<sup>652</sup>.

*Aucto de la Oveja*<sup>653</sup> *perdida*.  
Obra llamada [la] Pastorela, agora  
nuevamente compuesta, sacada de muchos  
Evangelios; y representada ante la presencia  
del Ilustrísimo, y Reverendísimo Señor  
don Joan de Ribera, por la gracia de Dios,  
Patriarcha de Antiochía, y Arçobispo  
de Valencia y de nuevo añadida  
por Joan Timoneda<sup>654</sup>.

### Interlocutores

---

<sup>652</sup> Sont signalés en gras, les éléments ajoutés, modifiés ou retranchés par rapport à l'édition du *Ternario Espiritual* de 1558. Pour faire apparaître le plus clairement possible les différences entre les deux éditions, nous adoptons le système suivant : les mots en gras et entre crochets correspondent à des ajouts à cet endroit du texte, où rien ne figurait dans l'édition précédente de 1558. L'absence de crochets signifie que les mots en gras correspondent à des modifications, et nous indiquons alors, en note, la variante figurant dans l'édition de 1558. Enfin, un espace vide entre crochets en gras [ ] signifie, désormais, qu'un mot, au moins, a été retranché, et nous indiquons, également en note, la variante de l'édition de 1558.

<sup>653</sup> Ajout d'une majuscule à « *Oveja* ».

<sup>654</sup> On lit dans l'épigraphe de l'édition de 1558 : « *especialmente sobre aquel que escribe el glorioso San Lucas a sus quinze capítulos de la oveja perdida, que Cristo nuestro salvador dijo a los escribas y fariseos. De nuevo añadida por Juan Timoneda* ». Si l'on compare avec l'épigraphe de la pièce de 1575, Timoneda choisit désormais de mettre en exergue la personne de l'archevêque en y ajoutant les titres qu'il détient, ce qui renforce, dans ce passage destiné à être lu, la *laudatio* du premier prologue qu'il lui dédie. De plus, il supprime la mention de l'Évangile de Luc, en préférant conserver uniquement la formule plus vague « *sacados de muchos evangelios* », ce qui est, certes, plus juste. En effet, Luc parle, par exemple, d'un désert où se trouvent toutes les brebis (Luc 15, 4), alors que c'est dans le texte de Matthieu qu'il est question d'une montagne (Matthieu 18, 12), où se déroule une partie de l'action de la pièce comme le souligne le décor verbal. Sur ce point, ce n'est donc pas le texte lucanien que suit le dramaturge. Qui plus est, l'expression même de « Bon Berger », ou « Bon Pasteur », n'existe pas dans les Évangiles Synoptiques, mais exclusivement dans un texte parabolique de Jean (Jean 10, 11, 14). Plusieurs détails de la pièce sont d'ailleurs tirés du texte johannique. La parabole dans le texte de Luc est, du reste, très succincte (Luc 15, 1-7), de nombreux détails donnés par Timoneda étant tirés de tous les Évangiles, et non pas spécialement du livre de Luc, tel que le laissait entendre l'auteur dans la première version de l'épigraphe, dans l'édition de 1558. C'est l'image emblématique du berger criophore, contenue uniquement dans Luc, et mise en scène par Timoneda à la fin de la pièce, qui donne, peut-être, à cette version biblique de la parabole, une importance toute particulière.

SAN PEDRO, [*pastor*]  
CRISTO, [*pastor*]  
ÁNGEL CUSTODIO, *pastor* [ ]  
ÁNGEL Miguel, *pastor* [ ]<sup>655</sup>  
EL APETITO, *pastor*.

## Introyto<sup>656</sup>

*Al ilustrísimo y reverendísimo señor don Joan de Ribera, Patriarcha de Antiochía y Arçobispo de Valencia. Joan Timoneda.*

Ilustrísimo Señor,  
vaso de gran elocuencia<sup>657</sup>,  
celebérrimo Doctor,  
cuidadoso y buen Pastor<sup>658</sup>,  
Guía y Norte de Valencia, 5  
de la fee aposentador:  
ante vos sé que el callar  
es de mayor excellencia,  
porque quereros loar  
es en el puño encerrar 10  
toda la circunferencia  
de los cielos, tierra y mar.  
Por do veo que, si alabo  
al que es sin par este día,  
a mí mismo desalabo: 15  
y assí, no empieço ni acabo,  
porque cortedad sería  
dar principio do no hay cabo.  
Y pues que nadie ha llegado  
a loaros, ni es posible, 20  
mi saber queda escusado,  
su estado más alabado,

---

<sup>655</sup> Dans l'édition de 1558, Timoneda avait ajouté, pour les deux anges Custodio et Michel, une indication sur le costume des personnages : « *con sus alas* ». Cette mention disparaît dans la nouvelle édition, très certainement parce qu'il devait être habituel de représenter des anges avec des ailes factices.

<sup>656</sup> Dans la version de 1575, l'*Introito* adressé à l'archevêque est une composition poétique totalement nouvelle et plus courte, car tout l'argument en est retranché (argument réservé uniquement à l'*Introito para el pueblo*). Cependant la *laudatio* est plus longue et plus intense également. Pour ne pas charger les notes en bas de page, nous publions à la fin de cette pièce les deux *introitos* figurant dans l'édition de 1558.

<sup>657</sup> Allusion au livre des Actes 9, 15 où il est dit, à propos de Paul, que c'est un « vase choisi pour porter le nom de Jésus aux nations ».

<sup>658</sup> Allusion à Jean 10, 11 et 14 où il est question du « Bon Pasteur ».

su poder más invencible,  
 su valor más encumbrado. 25  
 Será sola suficiente  
 voluntad, que se convida  
 a serle muy obediente,  
 con la cual traigo un presente,  
 que es de la oveja perdida,  
 el pecador penitente. 30  
 Esta representación  
 será aquí representada,  
 puesta con humillación  
 a su sabia corrección:  
 y con esto, mi embaxada 35  
 espera y pide perdón.

## Introyto para el pueblo

Cumbre para la clerezía  
 refugio santo de nos,  
 luzeros de nuestra **vía**<sup>659</sup>,  
 pilotos por quien se guía  
 aquella nave de Dios: 5  
 será aquí representada  
 parábola de verdad,  
 salida y moralizada  
 d' aquella boca sagrada,  
 fuente de summa bondad 10  
 de la cual haze memoria  
 Lucas<sup>660</sup>, con santos desseos,  
 a los quinze de su historia.  
 Predicóla el rey de gloria  
 a escribas y fariseos, 15  
 diziendo que, de su grado,  
 quien cien ovejas tuviere,  
 cuando alguna se le fuere,  
 que dexe todo el ganado  
 por buscar la que perdiere. 20  
 Esta tal moralidad  
 tiene diversos sentidos;  
 primero, la humanidad,  
 después, la gentilidad,  
 que andaban todos perdidos. 25

---

<sup>659</sup> « guía », dans l'édition de 1558, ce qui entraînait une répétition fâcheuse du même mot dans deux rimes consécutives.

<sup>660</sup> Allusion au texte parabolique de « la brebis égarée » contenu, notamment, dans l'Évangile de Luc 15, 1-7.



Mas, porqu' el hombre recuerde  
 éstos dexados agora,  
 diremos, porque concuerde,  
 que la oveja que se pierde  
 es el alma pecadora. 30  
 Por lo cual aquí han de ver  
 que Custodio no se tarda,  
 pastor que con gran plazer  
 saca la oveja a pacer,  
 qu' es el ángel que lo guarda. 35  
 Andando regozijado  
 este Custodio bendito,  
 otro pastor ha llegado  
 que la oveja ha sosacado<sup>661</sup>,  
 qu' es el carnal Apetito. 40  
 Siendo la oveja perdida,  
 Miguel entra a demandar  
 cómo y por dónde s' es yda.  
 Custodio y él de corrida,  
 concuerdan d' irla a buscar. 45  
 Pues, sucediendo esto tal,  
 otro pastor será visto,  
 dicho Christóbal Pascual,  
 que, so el grossero sayal,  
 viste persona de Christo; 50  
 el cual, como buen pastor  
 que su ganado mejora,  
 busca, movido de amor,  
 a su oveja, con sudor,  
 por el bien que le atesora. 55  
 Como pastor figurado,  
 yendo la oveja buscando,  
 topa con Pedro Preciado,  
 y dale de su ganado  
 del corral llaves y mando<sup>662</sup>. 60  
 Después de dadas por él  
 gracias del bien recibido,  
**Buelven**<sup>663</sup> el Custodio y Miguel  
 buscando por buen nivel  
 la oveja que se ha perdido. 65  
 Así qu' en yrla buscando  
 los tres con el mayoral,  
 óyenla qu' está balando,  
 atada, y se revolcando  
 en un suzio cenegal. 70

<sup>661</sup> « sosacado » est un archaïsme de « sonsacado ».

<sup>662</sup> Allusion à Matthieu 16, 19 où Jésus donne à Pierre les clés du Royaume.

<sup>663</sup> Il s'agit d'une correction grammaticale, là où dans l'édition de 1558 on lisait : « vuelve el Custodio y Miguel ».

Esto es cuando el pecador  
 reconoce sin discordia  
 la culpa de su error,  
 y pide a nuestro Señor  
 ayuda y misericordia. 75  
**Lava**<sup>664</sup> Pedro su ponçoña  
 con santos alumbramientos,  
**penitencia, santimoña**<sup>665</sup>;  
 úntale luego la roña  
 con unción de sacramentos. 80  
 Esto, pues, todo ya visto,  
 veréis al fin de las fiestas  
 cómo, con gozo muy listo,  
 tomará la oveja Cristo,  
 por volverla al ható a cuestas. 85  
 Acoged en vuestros senos  
 atención, hermanos míos;  
 que si della estáis ajenos,  
 de ignorancia os iréys llenos,  
 y de ciencia muy vacíos. 90

(Comienza la obra, y entra el CUSTODIO con una oveja, cantando)

CUSTODIO            *Pasced*<sup>666</sup> a vuestro solaz  
                           *la mi ovegica,*  
                           *pues soys bonica.*  
                           *Paced a vuestro solaz*  
                           *en la majada;* 5  
                           *catad*<sup>667</sup> *que no comaz*  
                           *cosa vedada:*  
                           *cosa no usada,*  
                           *grande ni chica,*  
                           *pues soys bonica.* 10  
 Mucho se huelga, a mi ver,  
 en oírme mi borrega,  
 y cuydo que mi prazer  
 le da gana de comer.  
 Quiero tornar. ¡A Dios prega!<sup>668</sup> 15

<sup>664</sup> « Sana », dans l'édition de 1558. « Lava » évoque davantage la notion de baptême, dans une ville où les morisques appelés à se convertir étaient nombreux.

<sup>665</sup> « y, en amorosos alientos » dans la l'édition de 1558. Cette fois-ci, Timoneda préfère mettre en évidence la question de la pénitence, l'un des chevaux de bataille du Concile de Trente. Le vers, dans l'édition de 1558, était moins dogmatique.

<sup>666</sup> « Paced », dans l'édition de 1558.

<sup>667</sup> « catá », dans l'édition de 1558. Timoneda harmonise les impératifs avec « Paced » répété deux fois dans les vers précédents.

Esta ha qu' es correndera<sup>669</sup>  
 para dar buenos corcovos;  
 ahotas<sup>670</sup>, que la primera  
 algo más mansita era;  
 ésta no es para entr' escobos<sup>671</sup>. 20  
 ¡Juri a mí, que no me agrada!  
 No **pasce**<sup>672</sup> como solié,  
 ahotas, qu' está alterada:  
 no se assienta en la majada,  
 ni se llotra<sup>673</sup> de buen pie: 25  
 Toda anda **coxquillosa**<sup>674</sup>,  
 oteando al derredor:  
 o siente lobo o raposa,  
 o alguna yerba **gustosa**<sup>675</sup>  
 que le da mejor sabor. 30

(Sale el APETITO de quedo, sosacando la oveja [ ]<sup>676</sup> con pan.)

APETITO

¡Rita, rita! ¡Hurricá!  
 ¿A do vas? ¡Oye, perdida!  
 ¡Vuelve, soncas<sup>677</sup>! ¿Vaste, ya?  
 No te arriedres<sup>678</sup> más allá;

<sup>668</sup> « prega », forme archaïque et pastorale de « plezca ».

<sup>669</sup> « correndera » pour « correteadora ».

<sup>670</sup> « ahotas » : il s'agit d'un mot archaïque courant dans le langage *sayagués* dont le sens est : « ciertamente », « en verdad » (D. A.).

<sup>671</sup> « escobos » : « matorrales espesos » (D. A.).

<sup>672</sup> « pace », dans l'édition de 1558. Le terme « pasce » plus archaïque est en harmonie avec le langage de berger adopté par Custodio.

<sup>673</sup> « llotra » : Il s'agit d'un mot de *sayagués*. Le verbe « llotrar » est une variante de « quillotrar », qui dérive, à son tour, de « quillotro », un vocable archaïque composé à partir de la contraction que « aquello » et « otro », ou de l'archaïsme « aquell otro ». Le mot est presque toujours utilisé avec une valeur analogique. Il sert généralement à remplacer des noms de choses inconnues ou difficiles à définir, dont on ne sait pas en quoi elles consistent exactement. Voir Miguel Romera-Navarro, « Quillotro y sus variantes », *Hispanic Review*, II (1934), p. 217-226.

<sup>674</sup> « caxquillosa » dans l'édition antérieure. Sans doute une erreur d'édition. « Coxquilloso » pour « cosquilloso ».

<sup>675</sup> « Golosa », dans l'édition de 1558.

<sup>676</sup> On lisait dans l'édition de 1558 : « sosacando la ovega **dándole migajas de pan** » ; ce qui a peut-être été ressenti comme superflu.

<sup>677</sup> « soncas », mot archaïque et de type *sayagués* dont le sens est celui de « ahotas » ; voir note 670.

<sup>678</sup> « arriedres » : « Lo mismo que arredrar » ; « arredrarse: lo mismo que apartarse » (D. A.).

	haz hazia mí tu manida.	35
CUSTODIO	<p>¿Sacáys la oveja del hato, hideputa, sossacón? Yo lo barruntaba [ha]<sup>679</sup> rato. ¡Juri a mí, si os arretrato, que os la frita, don ladrón!</p>	40
	<p>Deja la oveja, zagal, tú d' ella no tengas cura<sup>680</sup>, que es de Christóbal Pascual, el hi del gran mayoral, que mora allá en el altura.</p>	45
APETITO	<p>No me pongas en afán, Custodio, con tus razones, pues sabes soy rabadán<sup>681</sup> del huerte Nabuçardán<sup>682</sup>, mayoral de los cabrones<sup>683</sup>;</p>	50
	<p>el cual me tiene mandado que, a huer de mi natural, apasciente yo el ganado que pasciere en este prado, o oveja, como ésta tal.</p>	55
CUSTODIO	<p>No cures de porhidiar<sup>684</sup>, que Christóbal la compró y a mí la mandó guardar. No pienses de la hurtar, que bien cara le costó.</p>	60
APETITO	<p>Déxate desesa conseja, Custodio; habremos en al<sup>685</sup>,</p>	

<sup>679</sup> La notion de la durée introduite dans l'édition présente (1575) par « ha » était, dans l'édition de 1558, absorbée par la fin du mot précédent.

<sup>680</sup> Archaïsme qui signifie « cuidado ».

<sup>681</sup> L'on appelle « rabadán » le berger chargé de plusieurs troupeaux, c'est-à-dire le maître-berger.

<sup>682</sup> Allusion à Nébuzardan ou Nébouzaradan, dans 2 Rois 25, 8. Il s'agissait du garde personnel du roi de Babylone Nabuchodonosor. C'est donc dans la pièce un suppôt de Satan, ou un démon.

<sup>683</sup> Par opposition aux brebis, le bouc et la chèvre sont, dans la Bible, figurément parlant, des animaux qui symbolisent les personnes refusant de faire le bien. Matthieu 25, 31-46 relate que Jésus, tel un berger, séparera les brebis des chèvres au jour du Jugement. Dans la pièce, le terme « cabrones » renvoie, donc, aux démons et à tous ceux qui suivent Satan.

<sup>684</sup> « porhidiar » : archaïsme pour « porfiar ».

	<p>porque bien, si te semeja,  tengo yo, con esta oveja,  gran amorío carnal. <span style="float: right;">65</span></p> <p>También sabes que aquel día  que a ti te hizieron pastor,  la tomé yo en guarda mía,  y que siempre le di guía,  también como tú, y mejor. <span style="float: right;">70</span></p>
CUSTODIO	<p>¿Cómo lo podrás probar?</p>
APETITO	<p>Sé <b>que el punto</b><sup>686</sup> que nació,  ¿quién l'avisó de hallar  las tetas para mamar?  ¡Soncas! Aviséla yo. <span style="float: right;">75</span></p> <p>¿Quién le <b>mostró</b><sup>687</sup> que paciese  la yerba de cerro en cerro,  ahotas, si hambre hobiese,  y que del lobo huyesse,  y no huyesse del perro? <span style="float: right;">80</span></p>
CUSTODIO	<p>No te <b>doy</b><sup>688</sup> culpa, zagal,  si en lo bueno l' has guiado;  mas, por endilgalla<sup>689</sup> mal  y meterla en el corral,  la metes por lo vedado. <span style="float: right;">85</span></p>
APETITO	<p>Custodio, <b>tú no te yguales</b><sup>690</sup>  comigo en guardar ganado;  pues tú, por los pedregales,  por espinas y çarçales  lo traes siempre apastado. <span style="float: right;">90</span></p> <p>No percatas el tempero,  ni el invierno te da afán,  ni te pones en Hebrero  siete capas y un sombrero<sup>691</sup></p>

---

<sup>685</sup> « en al » : archaïsme dont le sens est « otra cosa ».

<sup>686</sup> « qu'en l' hora », dans l'édition de 1558. L'auteur améliore le vers en réduisant les synalèphes.

<sup>687</sup> « amossó », dans l'édition de 1558.

<sup>688</sup> « echo » dans l'édition de 1558. Le nouveau terme permet d'éviter la synalèphe.

<sup>689</sup> « endigalla » pour « endilgarla » : « dirigir, encaminar, persuadir, facilitar » (D. A.).

<sup>690</sup> « no te me yguales », dans l'édition de 1558 ; ce qui était incorrect et maladroit, vu que le premier mot du vers suivant est « conmigo ».

como lo dize el refrán. 95  
 Por jamás tuviste aprisco  
 ni majada en la solana;  
 mas en las cuestras y risco,  
 donde el hato da a **barrisco**<sup>692</sup>  
 contino, o dexa la lana. 100  
 Yo, ¡soncas!, muy por lo llano  
 lo traigo y **por sus anchuras**<sup>693</sup>:  
 no echa menos el verano,  
**porque el pasto le do ufano**  
**entre las verdes frescuras**<sup>694</sup>. 105

#### CUSTODIO

Cristóbal nos ha mandado,  
 ¡soncas!, qu' es pastor maduro,  
 que no entre su ganado  
 en dehesa, ni en vedado,  
 y ahotas, qu' es más seguro; 110  
 porque la oveja criada  
 en vicio desde chiquita,  
**aunque más esté**<sup>695</sup> atestada,  
 a la hora es desmayada  
 que el regalo se le quita. 115  
 Luego se pone marrida  
 si en dehesa no se aprisca;  
 qu' esté preñada o parida,  
 tan presto va de caída  
 como le da la ventisca. 120  
 A ti <sup>696</sup>te mandó al revés  
 tu amo Nabuçardán,  
 que a su hato vicio des,

<sup>691</sup> *Correas* : « En febrero, siete capillas y un sombrero ». Le proverbe fait allusion à la rigueur de ce mois d'hiver.

<sup>692</sup> « a barrisco » : l'expression est peu claire. Elle désigne peut-être un lieu où on laisse le troupeau en liberté sans qu'il soit nécessaire de s'en préoccuper (*D. A.* « barrisco » : « atropelladamente, a bulto, sin distinción ni reparo »).

<sup>693</sup> « a sus anchuras », dans l'édition de 1558.

<sup>694</sup> « porqu' el pasto le do ufano / entre las frescas pasturas », dans l'édition de 1558. La nouvelle expression permet d'éviter la répétition avec « pasto » dans le vers précédent. Ce passage (v. 101-105) renvoie peut-être au Psaume 23, 1-2 : « Jéhovah est mon Berger, je ne manquerai de rien. Dans des prés où l'herbe abonde, il me fait coucher ; il me conduit près des lieux de repos qui sont bien arrosés ».

<sup>695</sup> « aunqu' esté más », dans l'édition de 1558.

<sup>696</sup> « tú », dans l'édition de 1558.

	porqu' él entiende después tras del plazer dalle afán.	125
APETITO	Ella sabe quién la trata muy mejor y a su prazer. ¿A mosotros quién mos mata? La oveja mude la pata tras quien fuere su querer.	130
CUSTODIO	Bien sé que cuando me dió Christóbal aquesta res, ahotas, que no la ató, antes ví que la dexó suelta de manos y pies. Así qu' estará en su mano ir tras quien quisiere luego, mas yo l' aviso temprano qu' escoja lo que es más sano, no por temor, ni por ruego. Pero sepa que en la altura le <b>darán</b> <sup>697</sup> pasto sabroso que no le marre hartura, y a do estará más segura sin temer lobo rabioso.	135 140 145
APETITO	Yo luego le doy que coma: toma del pan, ¡re, re, re!, que lo futuro no asoma, y al fin, fin, más vale un toma que después dos te daré. ( <i>Aquí se va la oveja con el APETITO, [ J</i> <sup>698</sup> )	150
CUSTODIO	¡Ah, Fortilla, ¡vente, vente! ¡Atemora, temperada! ¡To, to, to, perra prudente! <sup>699</sup> ¡Aballaos <sup>700</sup> muy prestamente,	

<sup>697</sup> « daré », dans l'édition de 1558.

<sup>698</sup> Dans la didascalie de l'édition de 1558 on trouvait : « *dándole pan* ».

<sup>699</sup> Peut-être faut-il lire : « Ah Fortilla, ¡vente, vente! / ¡Ah Temora, Temperada! / ¡to, to, to, perra Prudente! ». De cette manière, Fortilla, Temora, Temperada, Prudente désignent les noms des chiennes qui gardent le troupeau, ce qui rappelle les quatre vertus cardinales : Force, Justice, Tempérance et Prudence.

<sup>700</sup> « Aballaos » = « daos prisa ».

que anda el lobo en la majada! 155  
 Ninguna ha mostrado el trato<sup>701</sup>  
 de ladrar en derredor.  
 ¡Mía fe, si bien percato,  
 las perras dexan el hato  
 cuando las dexa el pastor! 160

(*Entra sant MIGUEL como pastor, [ ]*<sup>702</sup>)

MIGUEL                    ¡Ah, Custodio, zagalejo!  
                                   ¿Qu' es de la oveja?

CUSTODIO                                    ¡Perdida!

                                  No me muestres sobrecejo,  
                                   que, dándole buen consejo,  
                                   no sé por dónde s' es yda. 165

MIGUEL                    No digas eso, zagal,  
                                   que no es éssa buena cuenta  
                                   para Christóbal Pascual.

CUSTODIO                    Harto l' aparté del mal,  
                                   no una vez, sino cincuenta. 170

MIGUEL                    ¿Quién te la llevó, Custodio?

CUSTODIO                    ¡Diz que quién! ¡Nabuçardán!

MIGUEL                    ¡Soncas!, que nos tiene odio,  
                                   porque por el monipodio<sup>703</sup>  
                                   le dimos muy huerte afán. 175  
                                   ¿No te miembras de aquel día<sup>704</sup>

---

<sup>701</sup> « el trato » : « la costumbre ».

<sup>702</sup> L'on trouve à cet endroit une précision supplémentaire dans l'édition de 1558 : « y sus alas yaza gaya en la mano ». Il faut lire : « [...] y azagaya », ce qui désigne une lance, peut-être parce que Michel est un des noms du Christ, notamment lorsqu'il est représenté comme un guerrier chassant Satan des cieus (Révélation 12). Dans l'iconographie Saint Michel est, d'ailleurs, souvent représenté comme un guerrier armé (voir *infra*, note 704).

<sup>703</sup> Le terme « monipodio » désigne un groupe de malfaiteurs ; il s'agit, ici, de la horde des démons luttant contre Michel.



	que tuve con él quistión, porqu' en la lobriz <sup>705</sup> decía qu' en lo alto se pornía en laderas de Aquilón? <sup>706</sup>	180
	¿No m' entrujas cómo hué, y le armé la çancadilla cuando yo con él luché, y, allá en lo baxo lo eche a vueltas de su cuadrilla?	185
CUSTODIO	¡Gran pracer era de verte con el huerco <sup>707</sup> envedijado!, y en cuido por essa suerte te <b>llamoron</b> <sup>708</sup> Miguel huerte y te pintan todo armado <sup>709</sup> .	190
MIGUEL	Alahé; sabe, zagal, que no le pude sufrir porque quiso aquel bestial a par del gran mayoral en las alturas subir.	195
CUSTODIO	Desde allí tiene reyerta <b>muy huerte</b> <sup>710</sup> con el ganado, pues sabe por cosa cierta que al hato se abrió la puerta, y para él se hubo cerrado.	200
MIGUEL	Diéras le tú pescoçada en aquella pestoreja <sup>711</sup> ,	

<sup>704</sup> Tout le passage qui suit (v. 174-185) est une allusion à Révélation 12, 7-9 qui décrit la guerre entre Michel, ses anges, et Satan et les démons, lesquels furent chassés des cieus et précipités aux alentours de la terre.

<sup>705</sup> « lobriz » : archaïsme, sans doute dérivé du latin « *lubricus* » (« lóbrego, lobreguez »). Le terme désigne peut-être un lieu lugubre, le repaire du Diable étant souvent une grotte obscure.

<sup>706</sup> « Aquilón » est un mot qui désigne le nord ou le vent du nord. Dans la Bible, il s'agit d'une allusion à un lieu d'où provient le mal (Jérémie 1, 13-14 ; 4, 6 ; 6, 22 ; 46, 20).

<sup>707</sup> « huerco » est un terme de type *sayagués* pour désigner le « cerdo », c'est-à-dire le démon.

<sup>708</sup> « llamoren », dans l'édition de 1558.

<sup>709</sup> « te pintan todo armado ». Il s'agit d'une allusion à l'iconographie populaire de Saint Michel armé d'une lance et chassant les démons des cieus.

<sup>710</sup> « con nos y », dans l'édition de 1558. Dans la présente édition (1575), le vers n'attire l'attention que sur l'influence que cherche à avoir l'Appétit sur les brebis, ce qui, d'un point de vue dogmatique, est plus logique.

<sup>711</sup> « pestoreja » : « cogote » (D. A.) ; c'est-à-dire la partie du bas du crâne, la nuque.

	buen garrotazo, o puñada, pues que s' <b>entró</b> <sup>712</sup> en tu majada a sossacarte la oveja.	205
CUSTODIO	¡Miá fe, carillo Miguel!, no he miedo a Nabuçardán, por más y más qu' es cruel, sino a esotro.	
MIGUEL	¿Quién es él?	
CUSTODIO	Apetito el Rabadán, porque si el huerco cerquita se muestra, llotrado en luz <sup>713</sup> , di, Miguel, y ¿quién me quita d' echalle el agua bendita y espantalle con la cruz?	210 215
	Mas el traidor de Apetito no se espanta, compañero, de signo sancto bendito ni de agua sancta un poquito, aunque l' echen un caldero.	220
	Aunque no muy adversario me sea el huerco a la rasa <sup>714</sup> tengo por mayor contrario Apetito, el gran falsario, porqu' es un ladrón de casa.	225
MIGUEL	Di, zagal, ¿por do has andado a buscar aquesta res? ¿Buscástela en lo vedado?	
CUSTODIO	Pienso que allá se habrá entrado.	
MIGUEL	Movamos presto los pies. Mirarás bien la batuda <sup>715</sup> que la res habrá dejado pasciendo con hambre cruda,	230

<sup>712</sup> « s'entró », dans l'édition de 1558.

<sup>713</sup> Allusion biblique à 2 Corinthiens 11, 14 où il est dit que Satan se change continuellement en ange de lumière afin d'égayer les disciples du Christ.

<sup>714</sup> « a la rasa » a le sens de : « cara a cara ».

<sup>715</sup> « la batuda » signifie : « la pisada, el rastro, la huella » (D. A.).

	y verás cómo se muda, ahotas, de prado en prado.	235
CUSTODIO	Primo el Monte Altivo es <sup>716</sup> do ha pisado y hecho daño.	
MIGUEL	Mírale, Custodio, pues, qu' en él se perdió la res primera, si no me engaño.	240
CUSTODIO	Miguel, no hay más qu' entender. ¿Ves el rastro y el camino? Qu' en este monte, a mi ver, se començó de perder, paciendo sin ningún tino.	245
MIGUEL	Pues mira toste priado ¡ah Custodio créeme tú!, llo tro codicioso prado que está d' espinas sembrado, venidas del gran Perú <sup>717</sup> .	250
CUSTODIO	Aquí dexó la patada harto hecha, ¡juri a san!, y de aquí salió espinada de abrojos, çarças cargada, qu' encoxado me la habrán.	255
MIGUEL	Mira el vedado Tizero <sup>718</sup> , cercado en color muy hondo, que llama <sup>719</sup> del Carnicero, de regostado el cordero	

<sup>716</sup> Dans tout le passage qui suit, il est successivement fait allusion à sept lieux par où la brebis est passée ; les sept lieux représentent les sept péchés capitaux : « Monte Altivo » (v. 237-245) = l'Orgueil ; « llo tro cobdicioso » (v. 246-255) = l'Avarice ; « el vedado... del Carnicero » (v. 256-260) = la Luxure ; « el Ejido Airado » (v. 266-270) = la Colère ; « el quinto... de la Golosa » (v. 271-280) = la Gloutonnerie ; « la suerte / que es pesar del bien ajeno » (v. 281-285) = l'Envie ; « el prado... de Menga Pérez » (v. 286-290) = la Paresse.

<sup>717</sup> Allusion aux richesses venues de l'Empire Inca, synonymes du péché d'Avarice.

<sup>718</sup> Il pourrait s'agir d'une référence à la montagne où gît « Ticio », qui, dans la mythologie grecque était un géant, fils de la Terre, tué par Jupiter pour avoir violé Diane. Il a été jeté dans le Tartare où un vautour lui mange éternellement les entrailles. Voir Ricardo Arias (éd.), *op. cit.* p. 127.

<sup>719</sup> González Pedroso corrige le verbe (« llaman »), sans préciser qu'il s'agit d'une correction introduite par lui (Juliá Martínez, lui, n'indique aucune correction entre les deux éditions de la pièce de Timoneda).

	se pierde y el más sabihondo.	260
CUSTODIO	<p>Todo el suelo está pacido, no veo yerba por pisar. Por aquí muchos han ido; donde tantos se han perdido <b>es difícil el</b><sup>720</sup> ganar.</p>	265
MIGUEL	<p>Est' es el exido airado: mira bien con tus miradas.</p>	
CUSTODIO	<p>Miro que también l'ha hollado. ¿No ves por dónde ha passado? Testigo dan sus pisadas.</p>	270
MIGUEL	<p>El quinto prado verás, llamado de la Golosa; mira delante y atrás, porque su rastro hallarás entre la yerba sabrosa.</p>	275
CUSTODIO	<p>¡Oh, no <b>prega</b><sup>721</sup> y qué rezientes! están aquí los bocados! Ven, carillo, y para mientes que las quixadas y dientes se dexó aquí señalados.</p>	280
MIGUEL	<p>Mira si han entrado en la suerte qu' es pesar del bien ajeno, que por <b>ella</b><sup>722</sup> entró la muerte en el mundo.</p>	
CUSTODIO	<p>¡Oh, cuán huerte</p>	

<sup>720</sup> « mal se puede ésta ganar », dans l'édition de 1558. Timoneda améliore le style dans l'édition de 1575.

<sup>721</sup> « praga », dans l'édition de 1558. La correction est étonnante, car le terme « pregar » est un verbe archaïque qui a le sens de : « clavar, afianzarse, fijar » (*D. A.*), ce qui ne semble pas être son sens dans le texte. « Praga » de l'édition de 1558 semble mieux convenir à la situation, car dans le langage pastoral, il s'agit d'une forme archaïque, de type *sayagués* et elliptique, de l'expression « no praga a Dios » : « no plazca a Dios ».

<sup>722</sup> « él », dans l'édition de 1558. Nicolás González Ruiz corrige l'édition de 1575 de Timoneda et propose « allá ». Or, il n'y a pas lieu de corriger le pronom, car « ella » semble renvoyer à « suerte ». Cette *quintilla* est une allusion claire à l'épisode biblique de la Genèse, où Ève, rongée par l'Envie, a désobéi à l'ordre donné par Dieu de ne pas manger du fruit défendu, et a fait, ainsi, entrer le péché, puis la mort, dans le monde (Genèse 3).

	rastro dexa en este cieno!	285
MIGUEL	En fin, todo va derroto, y Apetito es el alférez: ni dexó prado, ni coto. Finalmente mira el soto que llaman de Menga Pérez.	290
CUSTODIO	¡Sús, sús, dexemos el ceño en buscar la res perdida!	
MIGUEL	Vaya, arriedro todo el sueño antes, carillo, qu' el dueño por cuenta no te la pida.	295
CUSTODIO	Tira por esa cañada, so por este quebrajal: y, hallada o no hallada, acude en esta majada.	
MIGUEL	Muy bien has dicho, zagal.	300

(Entra CRISTO, dicho CHRISTÓBAL [ J ]<sup>723</sup>, en figura de pastor)

CHRISTÓBAL	<b>En verdad que estoy brumado</b> <sup>724</sup> de andar hoy tras esta oveja, que rato no m' he assentado, ahotas que me ha sudado muy huerte la pestoreja.	305
	¡Buelve, oveja, ya! ¿qu' esperas? No tengas bueltas esquivas, porque te digo de veras que yo no quiero que mueras, sino que vuelvas y vivas <sup>725</sup> .	310

<sup>723</sup> L'édition de 1558 précisait « Christóbal Pascual ».

<sup>724</sup> « Juri a mí qu'estoy grumado », dans l'édition de 1558. La nouvelle structure est perçue comme moins vulgaire et moins archaïque (« grumado » = forme archaïque de « brumado » ou « abrumado ») dans cette première réplique de Christóbal représentant le Christ. Mais cela n'empêche pas le personnage de recourir à d'autres termes archaïques ou typiquement pastoraux : « ahotas » (v. 304), « huerte » (v. 304), etc.

¿No te miembras que sudé  
 sangre, soncas, por haberte?<sup>726</sup>  
 Pues tanto por ti pasé  
 cuando tu vida compré,  
 ¿cómo te daré la muerte? 315  
 Treynt' años por te ganar,  
 y aun más, anduve a soldada,  
 sin abarcas me calçar,  
 con sed y hambre passar,  
 rodeando la majada. 320  
 Passé fríos muy extraños,  
 morando en la serranía.  
 Duélete ya de **mis**<sup>727</sup> daños,  
 pues lo que gané en treynt' años  
 quieres perder en un día. 325  
 Yo juré de castigarte  
 si traspasabas la raya;  
 mas, si vuelves a mi parte,  
 yo juro de perdonarte:  
 ¡jura mala en piedra caya!<sup>728</sup> 330  
 Solía poner pavor  
 a la res que se perdía,  
 siendo luego vengador,  
 mas hora, ven sin temor,  
 que ya pasó l'anconía. 335  
**[Vente, vente para mí,  
 sin volver la cara atrás;  
 que jamás miraré en ti  
 lo mal hecho hasta aquí,  
 sino al bien que siempre harás<sup>729</sup>.]** 340

<sup>725</sup> « no quiero que mueras / sino que vuelvas y vivas » : citation d'Ézéquier 18, 23. Ce verset résume également très bien toute la « parabole du fil prodigue », l'une des trois paraboles dites « de la miséricorde », avec celle de « la brebis égarée » et celle « du drachme perdu puis retrouvé ».

<sup>726</sup> Allusion à la Passion du Christ, et plus particulièrement à Luc 22, 44, qui relate que le Christ sua du sang.

<sup>727</sup> « tus », dans l'édition de 1558. L'adjectif possessif « mis » est plus logique.

<sup>728</sup> *Correas* : « Jura mala en piedra caya. Esta glosado en estas coplas: "Pariendo juró Pelaya / de no volver a parir, / y luego volvió a decir: / "Jura mala en piedra caya". / Como era la vez primera / que en este trance se vía, / dijo que aquesta sería / la primera y la postrera. / Mas no hubo bien alzado / la saya para parir, / cuando la oyeron decir: / "Jura mala en piedra caya" ». Dans le texte de la pièce, le dicton annonce clairement que le premier serment fait ne tient plus, comme un faux serment qui tomberait sur un sol rocailleux, et donc, peu fertile.

Dexa la **yerba**<sup>730</sup> viciosa,  
cata que te puede her mal,  
que, aunque parece sabrosa,  
en ella no engorda cosa.  
Vente, vente, y dart'he sal. 345  
¡Andará descarriada  
mi oveja por los xarales,  
fracá, magra, trasijada,  
y en quiçás que abarrancada  
por algunos peñascales! 350  
Mejor s' estaba en el ható,  
dando saltos y corcorbos,  
bien quitada de rebato,  
con perros para los lobos,  
que ladran de rato en rato. 355  
¡**Aun si mi oveja balase**<sup>731</sup>,  
yo os seguro que la oyese,  
y luego la perdonasse,  
y aun a cuestras la llevasse,  
de gran pracer que sintiesse! 360

(*Entra SANT PEDRO en figura de pastor.*)

PEDRO                   ¿Dó va el mayoral garrido,  
que de cansado volteja?

CHRISTÓBAL           **Voy angustiado, transido**  
**en búsqueda** de una oveja,  
que, **ahotas**<sup>732</sup>, se me ha perdido. 365

---

<sup>729</sup> Toute cette *quintilla* n'apparaissait pas dans l'édition de 1558.

<sup>730</sup> « yerna » dans le texte original. Il s'agit d'une erreur évidente qui a été directement corrigée par les différents éditeurs de la pièce.

<sup>731</sup> « Pues si mi oveja belasse », dans l'édition de 1558.

Les « bêlements » évoquent très certainement la confession des péchés. Rappelons que dans la *Farsa llamada custodia del Hombre*, de Bartolomé Palau, c'est justement ce qu'explique le Berger à l'Homme pécheur, qu'il ne cesse de comparer à une brebis : « H: que remedio, pues, tendra / para escapar? / P: Que procure de valar / porque lo sienta el pastor / [...] / Si te quieres tu librar / de sus nidos, / conviene que des balidos / para que el pastor te ayude / y te defienda y te escude / [...] / H: Como dare balidos? / P: Mira, ciego, / que te vayas luego al crego / y les digas tus pecados » (v. 3705-3720).

PEDRO	Según llevas el color, ya finado me semejas.	
CHRISTÓBAL	Sábete qu' el buen pastor <sup>733</sup> ha de poner, sin temor, la vida por sus ovejas.	370
	De cien ovejas que tengo por duro amor que me mueve, dexo las noventa y nueve, y por una sola vengo, hasta que al ható la lleve.	375
PEDRO	De ti m' estoy espantado que no percato lo qu' es. ¿Cómo te vas descuydado? que por buscar una res, desamparas el ganado.	380
CHRISTÓBAL	El ganado bien está; no busco son <sup>734</sup> lo perdido, qu' el físico a ver no va al qu' enfermado no ha, sino al qu' está adolescido <sup>735</sup> .	385
	Tú sabrás que en la vegada que mi ható se compró, no fué menos apreciada la oveja más desechada qu' el rebaño se apreció.	390
	Tanto me sudó la greña, en pago de mi soldada, por la oveja desechada, por la roñosa y pequeña,	

<sup>732</sup> Les trois vers de Cristóbal sont, dans l'édition de 1558, les suivants : « Pedro, tú seas bien venido, / voy en busca de una oveja / que cuido se me ha perdido ». Dans la nouvelle version le style de la réplique est plus fluide, et, surtout, le dramaturge passe sous silence la formule de salutation adressée par Christophe à Pierre, ce qui permet de mettre en avant la préoccupation extrême du berger pour sa brebis égarée.

<sup>733</sup> Rappelons que l'allusion au « Bon Pasteur » est tirée du texte johannique (Jean 10, 11 et 14) ; elle n'apparaît jamais dans les versions de la « Parabole de la brebis égarée » des Évangiles synoptiques, comme Luc et Matthieu.

<sup>734</sup> « son », archaïsme de « sino ».

<sup>735</sup> Allusion au passage de Matthieu 9, 12 : « Ce ne sont pas les gens bien portants qui ont besoin de médecin, mais ceux qui vont mal ».



	como por la más preciada.	395
PEDRO	Muy huerte es el amorío que tienes a tu ganado, pues lo precias con tal brío, <b>dime, hora, sin desvarío</b> <sup>736</sup> , ¿tiéneslo a media tomado?	400
CHRISTÓBAL	Mas antes en casamiento me lo dieron en mis bodas, y estímolas en tal cuento, que a cualquiera de las ciento quiero tanto como a todas.	405
	Y por la res más transida di tanto precio y soldada como por la regordida: tanto costó la ganada como costó la perdida.	410
	Hué querencia tan entera la que tuve en aquel rato, que, si una sola tuviera, tanto por esta res diera como di por todo el ható.	415
PEDRO	Bien, mas desto estó erizado, de <b>verte</b> <sup>737</sup> tan amarillo. Cuido que no has merendado: siéntate en aqueste prado, desataré el çurroncillo.	420
	Comerás, si te praciere, <b>de un</b> <sup>738</sup> pedaço de tassajo; dart' he vino si tuviere; cuando otra cosa no hubiere, habrá cebolla y un ajo.	425
CHRISTÓBAL	No hay cosa que me consuele d' ste cansancio que tengo, sino la que siempre suele, qu' es la oveja que me duele,	

<sup>736</sup> « dime agora, sin desvío », dans l'édition de 1558.

<sup>737</sup> « te ver », dans l'édition de 1558.

<sup>738</sup> « un », dans l'édition de 1558.

pues sólo a buscalla vengo. 430

PEDRO            ¡Oh, cuerpo de mi poder,  
cuán poco estimas tu vida!.  
Come. ¿y haste de poner  
a vida y cuerpo perder  
por una oveja perdida? 435

CHRISTÓBAL      Alahé, sabe, carillo,<sup>739</sup>  
que el que es pastor verdadero  
olvida su camarillo,  
y el comer no quiere oillo,  
por buscar sólo un cordero; 440  
pero aquel qu' es mercenario,  
como vive de alquiler,  
si alguna res va a perder,  
no pierde su necesario,  
qu' es bien comer y beber. 445  
Mas, yo soy pastor tan bueno  
que mis reses me conoscien,  
y conózcolas de lleno,  
y les doy pan de mi seno,  
porque con amor retocen. 450

PEDRO            ¿Por qué quesiste de grado,  
siendo zagal de saber,  
cuando compraste el ganado,  
dar precio demasiado,  
Pudiendo menos lo haber? 455  
¿Por qué sin otras consejas,  
de la bolsa de tu lado,  
por tus queridas ovejas  
dieras tres doblas bermejas,  
y aun dabas demasiado? 460  
Mas diste tanto dinero,  
que no se puede contar;  
y aun heciste a tu esquero<sup>740</sup>

<sup>739</sup> Les quinze vers qui suivent décrivent le « Bon Pasteur » et se font l'écho de l'Évangile de Jean 10, 1-15.

<sup>740</sup> « esquero » : « bolsillo para el dinero » (D. A.). Ici, la métaphore fait allusion à la blessure sur le flanc du Christ (Jean 19, 31-34).

- un muy valiente agujero  
por del todo le vaciar. 465
- CHRISTÓBAL      Tú sabrás que mi ganado,  
al tiempo que se crió,  
pació de un pasto vedado,  
do, quedando regostado  
nunca el regosto perdió<sup>741</sup>. 470  
Viendo su deuda y el mal  
que hizo, por ser picaño<sup>742</sup>,  
siendo yo tan liberal,  
fué mi paga sin igual  
muy más cumplida qu' el daño. 475  
Que si el justo precio diera,  
y de más no diera nada,  
según el daño, y sespera<sup>743</sup>  
ya ninguna oveja hubiera  
que no 'stuviera prendada. 480
- PEDRO              Desso que **me has**<sup>744</sup> percontado  
no tengo duda ninguna,  
pues oveja no ha quedado  
sin **pascer**<sup>745</sup> en lo vedado,  
si no hué tan sola una<sup>746</sup>; 485  
y veo que, haciendo daño,  
no habiendo de qué pagar,  
el huerco, si no me engaño,  
pudiera bien tu rebaño  
Por suyo le 'nalmagrar 490  
Mas yo preguntarte quiero  
me digas por otro tal:  
**¿quién es este thesorero**<sup>747</sup>  
a quien diste tu dinero?

<sup>741</sup> Cette *quintilla* est une nouvelle allusion au péché originel (Genèse 3).

<sup>742</sup> « picaño » a le sens de « pícaro ».

<sup>743</sup> Ce vers que l'on trouve dans les deux éditions de la pièce de Timoneda nous semble inintelligible. Pedroso introduit cette correction : « según su daño » à la place de « según el daño ». D'autres éditeur modernes de la pièce ont préféré remplacer le vers par celui que l'on trouve dans le manuscrit de la Academia de la Historia, où on lit : « mía fe, todo se perdiera ».

<sup>744</sup> « mas », dans l'édition de 1558.

<sup>745</sup> « passar », dans l'édition de 1558.

<sup>746</sup> « Si no hué tan solo una » : il s'agit d'une allusion à la Vierge.

<sup>747</sup> « ¿Quién es esse thesorero? », dans l'édition de 1558.

CHRISTÓBAL      Es mi padre el mayoral.      495

PEDRO              ¡Juri a mí!, que he **cobdiciado**<sup>748</sup>,  
por cariño que te tengo,  
ser pastor de tu ganado;  
porqu' en cuanto voy y vengo,  
siempre justo t' he hallado.      500

CHRISTÓBAL      ¿Tiénesme huerte querencia<sup>749</sup>,  
dime, Pedro, por entero?

PEDRO              Sí **la tengo**<sup>750</sup>, en mi conciencia.

CHRISTÓBAL      ¿Amasme con gran hemencia?

PEDRO              Tú lo sabes si te quiero.      505

CHRISTÓBAL      ¿Escuchas, di, mis consejas  
con algún cacho de amor?

PEDRO              Mucho huelgan mis orejas.

CHRISTÓBAL      Pues Pedro, sey mi pastor  
y apacienta mis ovejas.      510

PEDRO              Quisiera, buen mayoral,  
saberte honrar muy de coro.

CHRISTÓBAL      Ten las llaves del corral<sup>751</sup>,  
y mi çurrón pastoral,

---

<sup>748</sup> « cudiciado », dans l'édition de 1558.

<sup>749</sup> Tout le passage qui suit (v. 501-512) est une mise en scène d'un épisode célèbre des Saintes Écritures (Jean 21, 15-17) où Jésus confie ses brebis à Pierre. C'est la question de l'autorité de la Papauté qui est abordée ici, puisque dans la tradition chrétienne Pierre est la figure pontificale par antonomase. La question de l'autorité papale a notamment fait l'objet de débats lors du Concile de Trente.

<sup>750</sup> « ¡Sí, pardiez, y en mi conciencia! », dans l'édition de 1558. Le juron, même sous une forme euphémistique, était peut-être ressenti comme trop irrévérencieux dans ce passage qui reprend presque textuellement un extrait des Saintes Écriture entre le Christ et Pierre (voir Jean 21, 15-19).

<sup>751</sup> Allusion à Matthieu 16, 19-20 où Jésus confie les clés du Royaume à Saint Pierre. Les clés, dans un sens figuré, symbolisent, dans la Bible, l'autorité, le gouvernement et le pouvoir, ce qui renvoie à nouveau à la question de la Papauté (voir vers 523). L'utilisation des clés par Pierre, au premier siècle, s'est notamment faite lorsqu'il a donné la possibilité aux Gentils (les non-juifs) d'être baptisés (Corneille, un centurion Romain fut le premier d'entre eux). N'oublions pas que dans l'« *Introito para el pueblo* », cela est brièvement rappelé (v. 24). Si l'on transpose cette question à l'époque de Timoneda, à Valencia, ce sont principalement les morisques qui sont appelés à se convertir au christianisme.

	do va todo mi thesoro.	515
PEDRO	Hiziérate revellada <sup>752</sup> , mostramo, si <b>la supiera</b> <sup>753</sup> ; pero dime, en la majada, ¿cuál oveja terná entrada, o cuál res echaré fuera?	520
CHRISTÓBAL	La oveja que tú metieres la daré yo por metida, pues t' he dado los poderes; la que echar fuera quisieres, yo la doy por despedida.	525
PEDRO	Yo juro a la condición, mostramo, qu' eres sesudo; mas yo sepa esta razón: ¿qué llevo en este çurrón? Dímelo por muy menudo.	530
	<i>(Los Sacramentos de la yglesia)</i>	
CHRISTÓBAL	Llevas agua verdadera para 'l rebaño lavar; llevas un cuerno con miera; llevas pan de vida <sup>754</sup> entera para más vida le dar.	535
	Llevas miera <sup>755</sup> para untalle la roña, sin tener ceño; llevas más, para almagralle, sangre que quise prestalle; mas la cruz, marca del dueño <sup>756</sup> .	540
PEDRO	Nostramo, en tomar tal cargo, ahotas, que me deporto; mas cree, muy sin embargo,	

<sup>752</sup> « revellada », mot caractéristique du *sayagués* le sens est : « reverencia ».

<sup>753</sup> « si persupiera », dans l'édition de 1558. Il s'agit d'une nouvelle correction faite par Timoneda afin d'éliminer de ce passage, qui s'inspire directement de la Bible, un mot archaïque, de type *sayagués*, (les termes construits à l'aide de préfixes, -per, -re, etc., abondent dans le langage pastoral et sont ressentis comme très familiers).

<sup>754</sup> Allusion à Jean 35, 48.

<sup>755</sup> « miera » : huile épaisse à l'odeur âcre (huile de cade) employée parfois en médecine. Les bergers s'en servent surtout pour ses vertus cicatrisantes.

<sup>756</sup> Dans ce passage plusieurs symboles de la Passion, et sacramentels, sont mélangés.



	y darás a tu ganado, no todo lo que has segado, mas lo que puede rumiar.	580
	En la fuente manantial qu' está a la mano derecha, do mana el río caudal, báñese allí el recental que fuere de tu cosecha.	585
	Guárdate de las consejas, si son de falsos pastores; qu' aunque parezcan ser viejas, debaxo tales pellejas salen lobos robadores <sup>762</sup> .	590
	Si vieres abarrancado algún rebaño cabruno, por ti, con huerte cuidado, sin grima será guiado, viendo qu' es de mal chotuno.	595
PEDRO	¡Oh, cuán huerte es tu querer! ¡Oh, cuán grande que es tu amor por tu hatu mantener!	
CHRISTÓBAL	Sábete que assí ha de ser el verdadero pastor. <b>Sabrás que algunos pastores</b> <sup>763</sup>	600

<sup>762</sup> Cette *quintilla* est une allusion à Matthieu 7, 15 : « Méfiez-vous des faux prophètes qui viennent à vous en vêtements de brebis, mais qui au-dedans sont des loups rapaces ». Il peut s'agir d'une allusion aux hérésies de l'époque dont il faut se protéger. Rappelons, par exemple, que Valencia était un port par où pénétrèrent de nombreux livres protestants interdits par l'Inquisition. Voir à ce sujet : Augustin Redondo, « Luther et l'Espagne de 1520 à 1536 », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, I (1965), p. 109-165. Outre les morisques, l'hérésie protestante constituait, donc, pour l'Église catholique, un risque non négligeable à Valencia.

<sup>763</sup> « Pero agora los pastores », dans l'édition de 1558. Il s'agit là d'une modification majeure. Le thème du « Bon Pasteur » étant central dans cette pièce, le vers de l'édition de 1558 généralisait trop la mauvaise conduite des religieux. En nuancant l'attaque anticléricale, Timoneda reconnaît implicitement la conduite exemplaire de certains prêtres de l'Église, ce qui était certainement plus du goût de l'Archevêque Juan de Ribera. De plus, si la question des abus perpétrés par certains chefs religieux, et plus généralement la question du relâchement du clergé, était au cœur des discussions du Concile de Trente, cette nouvelle édition de la pièce fut publiée une fois le Concile achevé, alors que la version précédente, celle de 1558, avait été publiée avant la fin dudit Concile. L'on peut imaginer que les choses avaient commencé à changer à Valencia, d'autant que Juan de Ribera fit publier, alors qu'il venait d'arriver dans le diocèse valencien, un édit où il réprimandait la mauvaise conduite de certains prêtres et rappelait la bonne conduite à suivre. Nous avons trouvé cet édit, daté de juin 1569 (l'année, et le mois où Timoneda dit avoir

mejor saben trasquilar  
que no, soncas, apriscar,  
ni de lobos robadores  
a sus ovejas librar.

605

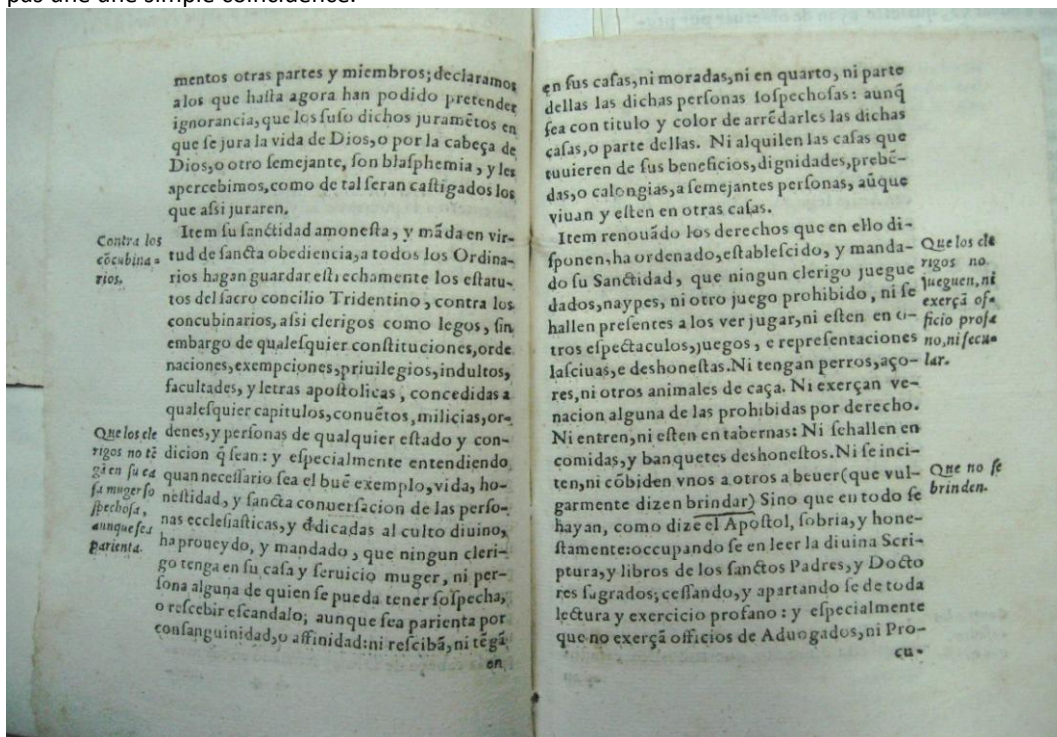
Su saber es el cuidado  
si las reses acrescientan,  
y es lo peor, ¡mal pecado!,  
que no dan pasto al ganado,  
y a sí mismos apascientan.

610

Van a ver la regordida  
a la noche y de mañana;  
no curan de la transida,  
fracá, magra, desmarida,  
pues no da queso ni lana.

615

représenté cette nouvelle version de la pièce devant Ribera), dans les archives du Real Colegio de Corpus Christi de Valencia. Il s'agit d'un imprimé inconnu à ce jour, dont nous n'avons trouvé aucune trace, ni aucune mention dans les ouvrages consacrés au prélat Ribera. Nous montrons ci-dessous, une double page de cet édit (publié intégralement en annexe 3) où Ribera rappelle certaines des choses que doivent éviter les ecclésiastiques. Indiquons, enfin, que Juan de Ribera ne cessera de présenter, aux ecclésiastiques dont il avait la responsabilité, la figure du « Bon Pasteur », à travers ses nombreuses lettres pastorales et à travers les sept synodes diocésains qu'il organisa. Il n'était pas rare non plus, que Ribera prononce le deuxième dimanche de Pâques (« dimanche de la miséricorde ») un sermon sur le thème du « Bon Pasteur », notamment entre 1567 et 1571. Que Timoneda lui dédie spécialement l'*Aucto de la oveja perdida* et le fasse représenter à Valencia quelques mois après l'arrivée de l'archevêque, en 1569, n'est sans doute pas une simple coïncidence.







- y es, Pedro, que por tu fe,  
las busques cuantas se fuere. 645
- PEDRO           **Hasta**<sup>771</sup> siete perdonalla  
me parece por entero;  
si se va después, buscalla,  
y al cabo, al cabo, entregalla,  
o vendella al carnicero. 650  
No queriendo andar conmigo,  
¡miá fe, ande **el**<sup>772</sup> gañibete!
- CHRISTÓBAL       Que la perdones te digo,  
si quisieres ser mi amigo,  
**las setenta vezes siete**<sup>773</sup>. 655  
¡Oh, si tú, Pedro, oteases  
cuánto la oveja costó,  
¡soncas!, que tal no **hablases**<sup>774</sup>;  
antes tú la perdonasses,  
como la perdono yo! 660  
No seas desamorado  
con las ovejas malinas,  
pues, por quitar su cuidado,  
m' entré por çarças y espinas,  
do salí bien rascuñado. 665  
Mira, Pedro, las señales.  
*(Muestra CRISTO las llagas y arrodíllase sant PEDRO)*<sup>775</sup>
- PEDRO            ¡Cuán vivas están y finas!  
¡Oh, qué rascuños mortales!  
**¡Oh, qué crüeles zarzales!**  
**¡Qué penetrantes espinas!**<sup>776</sup> 670
- CHRISTÓBAL       Por eso t'he encomendado  
que mi hato ames, carillo,

<sup>771</sup> « Fasta », dans l'édition de 1558. Il devait s'agir d'une simple erreur d'édition.

<sup>772</sup> « al », dans l'édition de 1558. Le « gañivete » est une sorte de couteau de facture rustique.

<sup>773</sup> « setecientas vezes siete » dans l'édition antérieure. Il s'agissait d'une confusion avec 77 fois. Il s'agit, du reste, d'une allusion à Matthieu 18, 21-22. Notons que c'est dans le même chapitre que Matthieu rapporte la parabole de « la brebis égarée » (Matthieu 18, 12-14).

<sup>774</sup> « habrasses », dans l'édition de 1558.

<sup>775</sup> La didascalie a été légèrement modifiée. On lit dans l'édition de 1558 : « *Aquí muestra Christo sus llagas y Pedro se arrodilla* ».

<sup>776</sup> « Malditos tales çarçales, / malditas tales espinas » dans l'édition de 1558. Les exclamations étaient plus familières dans l'édition de 1558.

- pues que ves lo que ha costado;  
que al pastor cumple el<sup>777</sup> cayado  
y al carnicero el cuchillo. 675  
El cayado del pastor  
ha de tener garabato,  
por que pueda con amor,  
sin ira, odio y rancor,  
la oveja volvella al hato. 680
- PEDRO            ¡Oh, qué lición tan chapada  
es la que dado me has  
para guardar tu manada!  
Mas, por esto, ¿qué soldada,  
mostramo, tú me darás? 685  
Todo por ti lo dexé,  
y lo que me mandas hago;  
pues razón será, alahé,  
que, pues yo el trabajo sé,  
que sepa también el pago. 690
- CHRISTÓBAL     Dart' he, Pedro, de verdad,  
a ti y todos mis mayores<sup>778</sup>,  
para la otra navidad,  
qu' en mesta de Josaphad<sup>779</sup>  
seáys alcaldes mayores. 695
- PEDRO            ¡Ah, mostramo, ruégote

---

<sup>777</sup> L'article ne se trouve dans aucune des éditions de Timoneda, mais González Pedroso l'ajoute dans son édition moderne de la pièce, ce qui semble, en effet, logique et moins ambigu. Il s'agit d'une allusion au bâton de berger (reprise deux vers plus loin) par opposition au couteau de boucher (« gañivete »).

<sup>778</sup> Le terme « mayores » que l'on trouve dans les deux éditions de Timoneda entraîne une répétition avec le terme placé en position de rime à la fin de la *quintilla* (v. 695). La version du manuscrit de la Academia de la Historia est meilleure à cet endroit, puisque le mot « pastores » remplace « mayores », au vers 692.

Tout ce passage (v. 686-695) renvoie à Matthieu 19, 27-29 où Jésus promet à Pierre la vie éternelle, ainsi qu'à tous ceux, qui comme lui, ont tout abandonné pour le suivre.

<sup>779</sup> Allusion vraisemblable à la vallée de Josaphat (Joël 3, 12) qui renvoie au Jugement Dernier, comme dans un vers précédent (v. 620). L'allusion à la Nativité dans ce vers 620 n'est, cependant, pas très claire. José Onrubia de Mendoza pense que Josaphat est pris pour Joseph, et que le passage fait donc allusion à la festivité au cours de laquelle on commémore la naissance du Christ. Cette version, toutefois, ne nous convainc guère (voir José Onrubia de Mendoza (éd.), *op. cit.*, p. 108, note 620). L'allusion à la Nativité s'explique peut-être parce qu'après les représentations théâtrales du cycle de la Fête-Dieu (mai/juin), il faut attendre les représentations du cycle de la Nativité (décembre) pour voir le retour du personnage de Jésus mis en scène.

- que no me hagas alcalde,  
que de pleytos nada sé;  
antes determinaré  
de servirte muy de balde! 700
- CHRISTÓBAL      No cures de porfiar,  
mostrando tu insuficiencia;  
que yo sólo he de juzgar,  
y tú assentado has de estar  
para [a]probar<sup>780</sup> mi sentencia. 705
- PEDRO              **Aqueso haré muy [ ] grado<sup>781</sup>,**  
mostramo, yo; juri a mí!;  
que pues justo t' he hallado  
cuanto contigo he tratado,  
también lo serás allí. 710
- (Entra sant<sup>782</sup> MIGUEL)*
- MIGUEL            **Mostramo<sup>783</sup>,** estéis norabuena  
vos y toda la compañía.
- PEDRO              Tapa, Miguel, la melena,  
¿de dó bueno?
- MIGUEL                              No sin pena,  
  
d'en somo de la cabaña. 715  
Vengo, soncas, de otear  
la oveja que se ha perdido.
- CHRISTÓBAL      ¿Que no l' has podido hallar?
- MIGUEL              En no sonar el balido,  
s' ha debido abarrancar. 720
- CHRISTÓBAL      Por mal guiado se da  
cuando el cordero es ingrato,

<sup>780</sup> « probar », dans l'édition de 1558.

<sup>781</sup> « Aqueso haré muy de grado », dans l'édition de 1558.

<sup>782</sup> « *Entra l'ángel Miguel* », dans l'édition de 1558.

<sup>783</sup> « Mostramo », dans l'édition de 1558.

- quien quita que no dirá.  
 ¿Quién me aportó por acá?  
 Mejor m' estaba en mi hato. 725  
 Pues, si se para a pensar  
 lo que pierde por perderme,  
 o en qué parte podrá hallar  
 un pastor tan singular,  
 que en velarlas nunca duerme. 730  
 Yo la busco en los estíos,  
 cuando yerven las calores,  
 los lugares más sombríos;  
 para los tiempos de fríos,  
 los abrigamos<sup>784</sup> mejores. 735
- MIGUEL        Dichosas pueden llamarse  
 las reses de tus manadas,  
 pues que siempre están **usadas**<sup>785</sup>  
 d' en huertes prados gozarse,  
 temidas y regaladas. 740
- PEDRO        Nunca yo tal vi en mi vida,  
**ni aún lo verán**<sup>786</sup> mis mayores;  
 andar con ansia crecida,  
 buscando una res perdida,  
 un dueño con dos pastores. 745
- CHRISTÓBAL    Vámosla a buscar, zagales,  
 sin demostrar ningún odio.
- PEDRO        Vamos, vamos, ¡pesi a males!  
 ¿Quién canta por los xarales?
- MIGUEL        Mi carillo, es el Custodio. 750

*(Aquí canta el ángel CUSTODIO, allá dentro)*<sup>787</sup>

<sup>784</sup> Le terme « abrigamos » apparaît dans les deux éditions de Timoneda, mais González Pedroso pense qu'il s'agit d'une erreur, et qu'il faudrait remplacer ce mot par « abrigaños ». Ce nouveau terme, typiquement pastoral, désigne un lieu abrité.

<sup>785</sup> « vezadas », dans l'édition de 1558.

<sup>786</sup> « ni aun lo vieron », dans l'édition de 1558.

<sup>787</sup> On lit dans la didascalie de l'édition de 1558 : « *Entra el Ángel Custodio cantando* ».

- CUSTODIO Las ovejas hazen daño,  
yo cuitado mirando.  
La oveja que yo guardaba,  
por bien qu' la amonestaba,  
tan huerte s' enquillotraba<sup>788</sup>, 755  
que nunca temía su daño:  
yo cuitado mirando.
- MIGUEL ¡Ah, Custodio, carillejo!  
¿Has, di, la oveja topado  
de nuestro mayoral viejo? 760
- CUSTODIO Dexadme, ¡pese a mal grado!  
No he visto oveja, ni ovejo.  
Mía fee, harto he perllotrado<sup>789</sup>  
por apartalla del mal.  
¡Doma Dios, si me ha bastado! 765
- MIGUEL Si pasció cualquier vedado,  
llevaríanla a corral.
- PEDRO Ahotas, estando atada,  
la oveja no es de culpar.
- CHRISTÓBAL Sé que bien puede balar, 770  
la boca no está cerrada,  
ni el querer de se quejar.  
**Ausadas si ella quisiese**<sup>790</sup>,  
que, aunque atada, balaría;  
y si balase o gimiesse, 775  
que yo me la conociesse  
y en libertad la pornía;  
que si ponen en prisión  
el cuerpo sin libertad,  
no por aquesa razón 780  
se prende la voluntad,  
la lengua ni el corazón.

<sup>788</sup> « enquillotraba » : voir note 673.

<sup>789</sup> « perllotrado » : voir note 673.

<sup>790</sup> « Osadas si ella quixiesse », dans l'édition de 1558.



PEDRO	La sogá veisla cortada: yo la doy por desatada. ¡miá fe! ¡ande a sus anchuras!	815
CHRISTÓBAL	Saca, Pedro, del çurrón agua del don manifiesto que salió del corazón <sup>793</sup> , y por ti sin dilación mi oveja se lave presto <sup>794</sup> .	820
PEDRO	Nostramo, mira la oveja, cuán de presto la he lavado. Mia fee, ya otra semeja.	825
CHRISTÓBAL	Úntale bien la pelleja, que de roña se ha cargado.	
PEDRO	¡Sús! mostramo, ya la he untada, muy depresto y sin afán. Dime ahora si te agrada.	830
CHRISTÓBAL	Porqu' está algo desmayada, dale, Pedro, <b>de</b> <sup>795</sup> mi pan <sup>796</sup> .	
PEDRO	Que me prace, <b>por mi fee</b> <sup>797</sup> ; por que de hambre no se muera, ahítas, pan le daré. ¡Rita, rita, re, re, re! ¡Toma pan de vida entera! <sup>798</sup>	835
CUSTODIO	Juri a mí, que <b>la enconía</b> <sup>799</sup>	

---

<sup>792</sup> « sus », dans l'édition de 1558.

<sup>793</sup> Allusion à Jean 19, 34 qui relate le moment où un soldat perce d'un coup de lance le côté du Christ, déjà mort, d'où il sortit de l'eau. Il s'agit, donc, d'une nouvelle allusion à la Passion du Christ.

<sup>794</sup> Ce vers évoque le baptême d'eau.

<sup>795</sup> « del », dans l'édition de 1558.

<sup>796</sup> Les références au pain eucharistique se multiplient à partir de ce moment-là. Au début de la pièce l'Appétit soudoie la brebis avec du pain, ce qui annonçait déjà le pain eucharistique par opposition au pain des démons. De même, lorsque Pierre évoque une nourriture charnelle censée revigorer Christóbal, ce dernier en profite pour donner à Pierre, peu de temps après, la gibecière pastorale contenant le « pain de vie », c'est-à-dire le pain eucharistique (v. 514 ; v. 531-540).

<sup>797</sup> « a buena fe », dans l'édition de 1558.

<sup>798</sup> « pan de vida » : nouvelle allusion au « pain de vie » de Jean 35, 48.

<sup>799</sup> « l'anconía » dans l'édition de 1558.



- que tenía de buscalla  
se m' ha buelto en alegría. 840  
¡Oh, bendito sea este día,  
y quien me quiso entregalla!
- CHRISTÓBAL     ¡Oh, mi oveja relavada,  
pues agora estáis sin roña,  
vos seáis muy bien hallada! 845  
Dad al huerco la ponçoña  
que os **ha tenido**<sup>800</sup> burlada.  
Acuestas quiero tomalla,  
de gran placer, a mi oveja,  
y sobilla y exçalzalla, 850  
y so mis hombros llevalla  
hasta la majada vieja.
- PEDRO            Mostramo, suplicoté<sup>801</sup>  
que me la dejes llevar.
- CHRISTÓBAL     Yo, Pedro, la **llevaré**<sup>802</sup> 855  
y al corral la tornaré  
do solía antes estar.  
¡Hola, carillos! ¿Qué digo?  
Començad ya de holgaros.  
Gózese agora connmigo 860  
quien me tiene por amigo:  
¡sús, sús, a regocijaros!
- PEDRO            ¡Ora, sús, no hay más que her!  
Tú, Custodio, has de cantar,  
pues tienes tiple<sup>803</sup> a mi ver. 865  
Tomemos todos prazer;  
vay' el cantar y baylar.

(Canción)

<sup>800</sup> « a tuvido », dans l'édition de 1558. Il s'agissait d'une erreur évidente.

<sup>801</sup> L'accentuation sur la dernière syllabe s'impose pour les besoins de la rime.

<sup>802</sup> « volveré », dans l'édition de 1558.

<sup>803</sup> « tiple » pour « tiple », par neutralisation l/r ; « voz de tiple ».

CUSTODIO	Que debajo del sayal Pascual, que debaxo del sayal hay al <sup>804</sup> .	
	Hay zagales, si habéis mientes, baxo destos accidentes, el viático de gentes y la gloria celestial.	870
	<b>[Que debaxo de sayal Pascual, que debaxo del sayal hay al].</b>	875
	Hay el que siempre convida, y él mesmo se da en comida, por darnos, de muerte, vida en su Reyno celestial <sup>805</sup> .	
	<b>[Que debaxo de sayal Pascual, que debaxo del sayal hay al]<sup>806</sup>.</b>	880

**Fin del Aucto de la oveja perdida<sup>807</sup>**

---

<sup>804</sup> *Correas* : « debajo del sayal, hay ál ; o so el sayal, ay ál », proverbe qui signifie que sous l'aspect « grossier » du personnage (il revêt des habits de berger [v. 41-50 ; *Introito para el pueblo*]), se cache une personne de grande valeur.

<sup>805</sup> « en su reyno divinal », dans l'édition de 1558.

<sup>806</sup> Les deux premiers vers du chant final sont répétés en guise de refrain, ce qui, ajouté à la *quintilla* supplémentaire dans cette édition (v. 336-340), explique les neuf vers supplémentaires de cette édition de 1575 par rapport à l'édition de 1558. Le corps de la pièce (sans les *Introitos*, donc), passe, alors, de 872 vers à 881 vers. Le chant final ne forme plus une *quintilla* double, comme dans l'édition de 1558, mais un *zéjel*.

<sup>807</sup> « *FINIS* » dans l'édition de 1558.

## Yntroito<sup>808</sup>

*y Argumento al ilustrísimo y reverendísimo señor, el señor don  
Francisco de Navarra, Arzobispo de Valencia, &c.*

Ilustrísimo señor,  
de muy alta preeminencia,  
de nuestra fe defensor,  
y vigilante pastor,  
deste reyno de Valencia; 5  
loor heroyco se debe  
a vuestras letras y vida;  
pero fué mi lengua breve  
porque, señor, no se atreve  
a entrar do no hay salida. 10  
Mas por veros tan christiano,  
con lo que he dicho, diré  
qu'este reyno Valenciano  
que agora os pide la mano  
os verná a besar el pie. 15  
Quiso un vuestro servidor  
qu'en serviros es novicio  
seros nuevo embaxador  
para offresceros, señor,  
un religioso exercicio. 20  
Con la magestad que veo  
mi lengua tiene soçobra;  
mas si le falta el arreo  
supla la falta el desseo  
que de serviros me sobra<sup>809</sup>. 25  
Será aquí representada

---

<sup>808</sup> Entre l'*Introito* adressé à l'Archevêque Francisco de Navarra (édition de 1558), et celui adressé à Juan de Ribera (version de 1575), c'est toute la *laudatio* du début qui est modifiée. De plus, dans l'édition de 1558, Timoneda donne l'argument de l'œuvre à l'intérieur de l'*Introito* dédié à Francisco de Navarra, ce qu'il ne fait plus dans la version de 1575, l'argument étant réservé pour l'*Introito* dédié au peuple. Nous faisons figurer, en gras, les différences entre cet argument et celui de l'*Introito* pour le peuple (1575), différences que nous avons déjà commentées dans les pages précédentes. L'on notera d'ailleurs que certaines modifications s'expliquent par le seul fait que le destinataire de l'*Introito* ne soit pas le même. En effet, Timoneda passera du singulier au pluriel lorsqu'il adaptera les paroles adressées d'abord à une seule personne, l'archevêque de Valencia, et ensuite, au peuple valencien dans son ensemble ; ce qui montre qu'il dut y avoir plusieurs représentations de la même œuvre, l'une, privée (devant l'archevêque) et l'autre, publique (devant le peuple) aussi bien à l'époque de Francisco de Navarra qu'à celle de Juan de Ribera.

<sup>809</sup> Ici prend fin la *laudatio* initiale, elle compte donc cinq *quintillas*, soit vingt-cinq vers. Dans l'édition de 1575, la *laudatio* de l'*Introito* adressé à Juan de Ribera compte six *sextillas*, soit trente-six vers. La suite de l'*introito* inclut l'argument de la pièce qui sera repris avec quelques modifications dans l'*introito para el pueblo* de 1558 et 1575.

parábola de verdad  
 salida y moralizada  
 d'aquella boca sagrada,  
 fuente de summa bondad, 30  
 de la cual haze memoria  
 Lucas con santos desseos  
 a los quinze de su historia.  
 Predicóla el rey de gloria  
 a escribas y fariseos, 35  
 diziendo que, de su grado,  
 quien cien ovejas tuviere,  
 cuando alguna se le fuere,  
 que dexé todo el ganado  
 por buscar la que perdiere. 40  
 Esta tal moralidad  
 tiene diversos sentidos:  
 primero, la humanidad;  
 después, la gentilidad,  
 que andaban todos perdidos. 45  
 Mas, porqu' el hombre recuerde  
 éstos dexados, agora,  
 diremos, porque concuerde,  
 que la oveja que se pierde  
 es el alma pecadora. 50  
 Por lo cual aquí ha<sup>810</sup> de ver  
 que Custodio no se tarda,  
 pastor que con gran plazer  
 saca la oveja a pacer,  
 qu' es el ángel que lo guarda. 55  
 Andando regozijado  
 este Custodio bendito,  
 otro pastor ha llegado  
 que la oveja ha sosacado,  
 qu'es el carnal Apetito. 60  
 Siendo la oveja perdida,  
 Miguel entra a demandar  
 cómo y por dónde s' es yda.  
 Custodio y él, de corrida,  
 concuerdan d'irla a buscar. 65  
 Pues, sucediendo esto tal,  
 otro pastor será visto,  
 dicho Christóbal Pascual,  
 que so el grossero sayal  
 viste persona de Cristo; 70  
 el cual, como buen pastor  
 que su ganado mejora,

---

<sup>810</sup> [ha] devient [han] dans le prologue rédigé pour le peuple de Valencia, car le destinataire n'est plus l'archevêque seul.

busca, movido de amor,  
 a su oveja, con sudor,  
 por el bien que le atesora. 75  
 Como pastor figurado,  
 yendo la oveja buscando,  
 topa con Pedro Preciado,  
 y dale de su ganado  
 del corral llaves y mando. 80  
 Después de dadas por él  
 gracias del bien rescebido,  
 Vuelve[n] Custodio y Miguel  
 buscando por buen nivel  
 la oveja que se ha perdido. 85  
 Así que, en yrla buscando  
 los tres con el mayoral,  
 óyenla qu' está balando,  
 atada y se revolcando  
 en un sucio cenegal. 90  
 Esto es cuando el pecador  
 reconoce sin discordia  
 la culpa de su error,  
 y pide a nuestro Señor  
 ayuda y misericordia. 95  
**sana** Pedro su ponçoña  
 con santos alumbramientos,  
**y, en amorosos alientos;**  
 úntale luego la roña  
 con unción de sacramentos. 100  
**Después d'esto, señor, visto,**  
**verá' n el fin** de la fiestas  
 cómo, con gozo muy listo,  
 tomará la oveja Christo,  
 por volverla al ható acuestas. 105  
 Llamará a sus ganaderos<sup>811</sup>  
 por divinos sanctos modos;  
 y assí yránse a sus aperos;  
 con bailes y correnderos  
 regozijándose todos. 110  
 Con los pastores, señor,  
 quise mi obra esmaltar,  
 pues aquel summo pastor  
 con un pastoral color  
 doctrina nos quiso dar. 115  
 Puesto he toda digilencia  
 ser breve relatador:  
 ruego a su benivolencia

---

<sup>811</sup> Les quinze derniers vers de l'*Introito* sont remplacés par deux *quintillas* différentes dans l'*introito para el pueblo* des éditions de 1558 et de 1575 (voir *infra*).

que a mí mande dar licencia  
y a la obra algún favor.

120

## **Introito** para el pueblo, de la oveja perdida; digo, para la clerecía<sup>812</sup>

Cumbre de la clerecía  
refugio sancto de nos,  
luzeros de nuestra **guía**;  
pilotos por quien se guía  
aquesta nave de Dios; 5  
será 'quí representada  
parábola de verdad,  
Salida, moralizada  
de aquella boca sagrada,  
fuente de summa bondad 10  
de la cual hace memoria  
Lucas, con santos desseos,  
a los quinze de su historia.  
Predicóla el Rey de Gloria  
a escribas y fariseos, 15  
diziendo que, de su grado,  
quien cien ovejas tuviere,  
cuando alguna se le fuere,  
que dexé todo el ganado  
por buscar la que perdiere. 20  
Esta tal moralidad  
tiene diversos sentidos:  
primero, la humanidad;  
después, la gentilidad,  
que andaban todos perdidos. 25  
Mas, porqu' el hombre recuerde  
éstos dexado, agora  
diremos, porque concuerde,  
que la oveja que se pierde  
es el alma pecadora. 30  
Por lo qual aquí han<sup>813</sup> de ver  
que Custodio no se tarda,  
pastor que con gran plazer  
saca la oveja a pacer,  
qu' es el ángel que lo guarda. 35  
Andando regozijado  
este Custodio bendito,  
otro pastor ha llegado

---

<sup>812</sup> Si le clergé est également mentionné, c'est parce que les autorités religieuses occupent les premières places lors de la représentation de la pièce. Il est normal que Timoneda, par respect, s'adresse à elles, tout particulièrement.

<sup>813</sup> Voir note 810.

que la oveja ha sosacado,  
 que es el carnal Apetito. 40  
 Siendo la oveja perdida,  
 Miguel entra a demandar  
 cómo y por dónde s' es yda.  
 Custodio y él, de corrida,  
 acuerdan de irla a buscar. 45  
 Pues, sucediendo esto tal,  
 otro pastor será visto,  
 dicho Christóbal Pascual,  
 que so el grossero sayal  
 viste persona de Cristo; 50  
 el cual, como buen pastor  
 que su ganado mejora,  
 Busca, movido de amor,  
 a su oveja con sudor,  
 por el bien que le atesora. 55  
 Como pastor figurado,  
 yendo la oveja buscando,  
 topa con Pedro Preciado,  
 y dale de su ganado  
 del corral llaves y mando. 60  
 Después de dadas por él  
 gracias del bien rescebido,  
 Vuelve[n] Custodio y Miguel  
 buscando por buen nivel  
 la oveja que se ha perdido. 65  
 Así que, en yrla buscando  
 los tres con el mayoral,  
 óyenla qu' está balando,  
 atada y se revolcando  
 en un sucio cenegal. 70  
 Esto es cuando el picador  
 reconoce sin discordia  
 la culpa de su error,  
 y pide a nuestro Señor  
 ayuda y misericordia. 75  
 Sana Pedro su ponçoña  
 con santos alumbramientos,  
 y, en amorosos alientos,  
 úntale luego la roña  
 con unción de sacramentos. 80  
**Esto, pues, todo ya visto,  
 veréys al fin de las fiestas  
 cómo, con gozo muy listo,  
 tomará la oveja Christo,  
 por volverla al hatu acuestas. 85**  
**Acoged en vuestros senos  
 atención, hermanos míos;**

**que si della estáis agenos,  
de ignorancia os iréys llenos,  
y de ciencia muy vacíos<sup>814</sup>.**

90

---

<sup>814</sup> Ces deux dernières *quintillas* remplacent les trois dernières de l'*Introito* précédent adressé au prélat Ribera. C'est bien sûr la nature du public qui justifie cette modification.





## *ANNEXE 2*



## ***Auto de la Oveja perdida***

(version provenant de l'ancien Collège des Jésuites de Villagarcía)<sup>815</sup>

CUSTODIO	Oveja, no hayas temor; pace alegre y sin cuidado, pues en guarda te me ha dado el rabadán y señor, en sierra y valles mentado. 5 ¡Mi oveja que no reposa! No sé quién le da pavor; o siente lobo, o raposa o alguna hierba golosa, que le da mejor sabor. 10 ¿Sacais la oveja del hato, Hídeputa, sosacon? Yo lo barruntaba a rato. ¡Juro a mí, si os arretrato, que os la frita, don ladrón! 15 Deja la oveja, zagal; y della no tengas cura, que es de Xpòval pascual, hijo de aquel maoral que vive allá nel altura. 20
APETITO	No me pongas en afan, Custodio con tus razones, pues sabes soy rabadán del fuerte Nabuzardán, maoral de los cabrones; 25 el qual me hubo mandado que, a fuer de su natural,

---

<sup>815</sup> Comme expliqué plus haut, nous avons réalisé cette « reconstruction » de la pièce à partir des observations faites par Juliá Martínez et, dans une moindre mesure, pour comparaison essentiellement, par González Pedrodo (voir Eduardo Juliá Martínez (éd.), *op. cit.*, vol. 2, p. 11-57, et Eduardo González Pedrodo (éd.), *op. cit.*, p. 76-88). Le but de ce travail n'est pas de réaliser une édition critique de la pièce, chose qui pourra être entreprise plus tard, mais d'offrir dans son intégralité la pièce telle qu'elle doit figurer dans le manuscrit de Villagarcía, afin d'en faciliter la lecture, et les comparaisons possibles avec les éditions de *La Oveja perdida* de Timoneda qui figurent dans les pages précédentes. Toutefois, nous indiquons, en notes, certaines erreurs de versification, ainsi que les déplacements de strophes les plus importants entre cette pièce et les éditions de Timoneda ; mais nous n'indiquerons pas toutes les différences tellement elles sont nombreuses, car beaucoup de vers sont déplacés, modifiés, absents, etc. Par ailleurs, ce travail sert surtout à étayer nos observations faites sur la pièce du manuscrit (voir *supra*, p. 219-224) où nous avons déjà indiqué les différences majeures avec les éditions de *La Oveja perdida* de Timoneda.

Notons que la première différence importante entre cet *Auto* et ceux de Timoneda est l'absence de prologue(s), l'absence de chanson initiale et même l'absence d'éléments para-textuels (épigraphe et liste de *dramatis personae*). De plus, le début de la pièce est plus court que chez Timoneda.

	apaciente yo el ganado que paciere en este prado, que guarde qualquier zagal.	30
CUSTODIO	No cures de pofiar; que Xpòval la compró y me la dio a guardar. ¿Agora quieres llevar lo que tanto le costó?	35
APETITO	Déxate dessa conseja, Custodio, háblame en al, pues que bien se te semeja tener yo con esta oveja amorío natural.	40
	También sabes que aquel día que te hizieron pastor la tomé yo en la guarda mía, y que tan bien le di guía, como tú, y aun mui mejor.	45
	¿Quién la mosó a mamar, en naciendo que nació? ¿Quién la mosó a balar, y de la leche chupar? ¡Soncas! Avezéla yo.	50
	¿Quién la avezó que paciesse la yerba de cerro en cerro y a su hambre socorriesse, y que del lobo huyese y no huyese del perro?	55
CUSTODIO	No te culpo yo, zagal, si al bien la has endilgado; mas por entregalla al mal y por metella en corral, la llevas a lo vedado.	60
APETITO	Custodio, nunca te iguales comigo a guardar ganado; pues tú por los pedrascales, por espinas y çarçales, lo traes abarrancado.	65
	Yo siempre por lo mui llano lo traigo y por las anchuras: no echan menos el verano, porque el pasto les doi sano y entre las verdes frescuras.	70
CUSTODIO	Cristóbal nos ha mandado, que es zagal harto maduro, que no entres mi ganado	

	en dehesa ni en vedado; y, ahotas, qu' es más seguro.	75
	A ti, mándate al revés tu amo Nabuzardán que a su ható vicio des, porque desea denpués, con la muerte dalle afán.	80
APETITO	No cures de debatir en probar esto que digo, ni curemos de reñir: la res lo puede decir, ella es mejor testigo.	85
	Ella sabe quien la trata muy mejor y a su placer. ¿A mosotros, quién nos mata? La oveja mude la pata tras quien le cumpla correr.	90
CUSTODIO <sup>816</sup>	Yo digo que en el altura Pazca hierba provechosa. No le marrará hartura, adonde estará segura, del lobo y de la raposa.	95
APETITO	Yo luego le doy que coma. Toma del pan: ¡re, re, re! que lo future no asoma, que, a la he, más vale un toma, que después dos te daré.	100
	<i>(LLeva Apetito la oveja)</i>	
CUSTODIO	¡Ah Turquesa, vente, vente, que la oveja es apañada! ¡To, to, to, cista prudente! ¡Aballá muy prestamente, que anda el lobo en la majada!	105
	¡De quatro montas, que alguna ha ladrado alrededor! <b>¡Oh desastrada fortuna!</b> <sup>817</sup> <b>Ladrara siquiera alguna, por remediar mi dolor.</b>	110
	<b>Fuese tras el Apetito la boba de mi borrega: ¡por un sabor tan chequito</b>	

<sup>816</sup> Dans le manuscrit, cette réplique de Custodio est beaucoup plus courte que dans les éditions de Timoneda, où elle compte dix vers de plus. Par ailleurs, la *quintilla* commune est assez différente chez Timoneda.

<sup>817</sup> Tout le passage qui suit, que nous faisons figurer en gras, n'apparaît pas dans les versions de la pièce de Timoneda.

**dexó bien tan en finito!**  
**Bien parece que está ciega**<sup>818</sup>. 115  
**Quiero a Cristóbal llamar,**  
**que la otee sin tardança;**  
**y si ella quiere tornar,**  
**ahotas, de la hallar**  
**yo no pierdo la esperanza.** 120  
**Tú, Cristóbal, que mercaste**  
**con sudor esta ovejuela,**  
**cuando en extremo aguijaste,**  
**pues tan char la pagaste,**  
**¡vente, vente, corre y buela!** 125  
**¡Ven, pues no hai a quien más duela!**<sup>819</sup>  
*(Entra Cristóbal)*<sup>820</sup>  
**¡Rita, rita, hurria, ah!**  
**¿Dónde estás tan escondida?**  
**¡Buelve, buelve! ¡Buelve acá!**  
**¡No te arriedres más allá!** 130  
**¡Otea que vas perdida!**<sup>821</sup>  
 ¿No te miembros que sudé  
 sangre abondo por haberte,  
 cuando tu vida pagué?  
 Si tan cara te merqué<sup>822</sup>, 135  
 ¿cómo te daré la muerte?  
 Treinta años por te guardar,  
 y más anduve a soldada,  
 sin çapatos me calçar,  
 con sed y hambre passar, 140  
 rodeando la majada.  
 Pasé fríos muy extraños,  
 morando en la serranía:  
 mas hoy siento fuertes daños,  
 pues lo que gané en treinta años, 145  
 veo perder en un día.  
 No pienses que me arrepiento  
 en que di por ti mi vida,  
 que segun tengo el aliento,

<sup>818</sup> Erreur du manuscrit signalée par Juliá Martínez : « ciega ».

<sup>819</sup> Ce vers en trop déséquilibre la *quintilla*.

<sup>820</sup> La scène qui suit, c'est-à-dire tout l'échange entre Pedro et Cristóbal, apparaît plus tard dans les versions de la pièce de Timoneda. L'auteur valencien développe d'abord un passage entre Miguel et le Gardien du troupeau, une scène que le manuscrit anonyme laisse pour plus tard (à partir du vers 470).

<sup>821</sup> Cette *quintilla*, en gras, apparaît avec quelques variantes vers le tout début de la pièce, chez Timoneda. Cette *quintilla* est alors récitée par Custodio et non pas par Cristóbal. Elle correspond au moment où la brebis commence à suivre l'Appétit et où le Gardien se met à la rappeler.

<sup>822</sup> « mercé » dans le manuscrit. La correction est de Juliá Martínez.

	si tuviera, diera ciento,	150
	por no verte tan perdida.	
	Solía poner pavor,	
	a la res que se perdía,	
	siendo luego vengador;	
	mas tú, vuelve sin temor,	155
	que, a la hé, pasó, solía.	
	Dexa la yerba viciosa;	
	cata que te haze mal.	
	Que, aunque parece sabrosa,	
	con ella no engordas cosa.	160
	Vente, vente, darte he sal.	
	El mayor dolor que siento,	
	es mi oveja no balar,	
	como si perdiera ciento,	
	por ser aquella del cuento	165
	que me dieron a guardar.	
	<i>(Pedro Preciado)</i>	
PEDRO PRECIADO	¿Dónde bueno va el zagal,	
	que cansado me semeja?	
CRISTÓBAL	Ando yo hecho mortal,	
	rodeando este xaral,	170
	tras una perdida oveja.	
PEDRO	Segun llevas el color,	
	ya me pareces finado.	
CRISTÓBAL	Sábetete qu' el buen pastor	
	ha de poner, sin temor,	175
	la vida por su ganado,	
	porque, de çiento que tengo,	
	por sólo amor que me mueve,	
	tomo camino tan luengo;	
	a buscar sola una vengo,	180
	dejando noventa y nueve.	
PEDRO	¡Pardiola, que está espantado	
	de tu gesto a maravilla!	
	Cuido que no has merendado;	
	siéntate por este prado,	185
	desataré la capilla.	
CRISTÓBAL	No hay cosa que me consuele	
	y me ponga sin termeño	
	sino lo que siempre suele,	
	que es la oveja que me duele,	190
	viéndola que está sin dueño.	
PEDRO	¡Oh, cuerpo de mi poder,	
	cuán poco estimas tu vida!	
	Dime, ¿y haste de poner	



	a vida y cuerpo perder por una oveja perdida?	195
CRISTÓBAL	A la hé, sabe, carillo, qu'el pastor no jornalero olvida su camarillo, y el comer no quiere oillo,	200
PEDRO	Dime, que estoy embobado y no percato qué es: ¿Cómo te vas descuidado y dejas todo el ganado por buscar sola una res?	205
CRISTÓBAL	Lo ganado bien se está: no busco son lo perdido qu'el físico a ver no va al que enfermado no ha, antes sólo al dolorido.	210
PEDRO	¡Qué fuerte es el amorío que tienes con tu ganado, pues lo guardas con tal brío, pasando calor y frío.	215
CRISTÓBAL	¿Tiéneslo a medias tomado? Mas antes en casamiento me las dieron en mis bodas, y en tal estima las siento, que qualquiera de las ciento precio tanto como a todas. Porque en aquella vegada qu'el ganado se me dió, en tal precio fue apreciada la oveja más desechada como el hato se apreció. Por la oveja más transida di tanto precio y soldada como por la regordida; tanto costó la perdida como la que está ganada. Fué querencia tan entera la que tuve en aquel rato, que, si una sola hobiera, tanto por esta res diera como di por todo el hato.	220
		225
		230
		235
PEDRO	Dime que estoy admirado: ¿siendo zagal de saber, en la compra del ganado por qué diste adelantado	240

	<p>pudiendo en menos lo haber?<sup>823</sup>  Porque según me semejas,  de la bolsa de tu lado  dando tus doblas bermejas,  pagabas bien las ovejas,                   245  y aun que era demasiado.  Mas diste tanto dinero,  que no se puede apreciar;  y hicístele a tu esquero  un muy valiente agujero                   250  por tu ganado allegar.</p>
CRISTÓBAL	<p>Quiérote desterninar  esa pregunta chapada;  alerto te cumple estar,  si bien quieres atinar                   255  por qué de más yo pagara.  Tu sabrás que mi ganado  al tiempo que se compró  pació 'n un prado vedado,  y quedó tan regostado,                   260  que nunca la sed perdió.  Como el hato ser tal,  y por el primer engaño  estar inclinado a mal,  pusieronlo en el corral                   265  y quedé yo por el daño;  que si justo precio diera  y de más no diera nada,  mia fe, todo se perdiera  pues oveja ya no hobiera                   270  que no 'stuviera prendada.</p>
PEDRO	<p>Desto que te he pescudado  no tengo duda ninguna,  pues oveja no ha quedado  sin pacer en lo vedado                   275  sino fuera sola una.  Mas yo preguntarte quiero  me digas, por otro tal,  ¿quién es ese monedero  que guarda aquese dinero?           280</p>
CRISTÓBAL	<p>Ese es mi maoral.</p>
PEDRO	<p>Pardióla, que he codiciado  ser tu pastor este año,  pues tu dejaste pagado</p>

<sup>823</sup> La majeure partie de ces vers (v. 205-246) se trouve placée plus tôt dans la pièce, dans les éditions de Timoneda.

	para quitar tu ganado, si por dicha hiziere daño.	285
CRISTÓBAL	¿Sabéis do soi natural, a dicha, si oies decir?	
PEDRO	Eres Cristóbal Pascual, hijo del gran maoral:	290
	ni murió, ni ha de morir.	
CRISTÓBAL	Por san, bien me has perllotrado, y por aquesto te digo: tú eres Pedro Preciado, maoral de mi ganado,	295
	que en la mesta tendrá abrigo. ¿Tiénesme fuerte querencia, dime, Pedro, y mui crecida?	
PEDRO	Sí, en extremo, en mi conciencia.	
CRISTÓBAL	¿Ámasme con gran hemencia?	300
PEDRO	Mucho, mucho, por mi vida.	
CRISTÓBAL	¿Tiénesme mui firme amor?	
PEDRO	No me aturdas las orejas: ¿Tú no lo sabes Señor?	
CRISTÓBAL	Pues Pedro, sé mi pastor, apacienta mis ovejas.	305
	Pues te hice maoral, verás cómo te mejoro; ten las llave del corral y mi çurrón pastoral,	310
	do va todo mi thesoro.	
PEDRO	En tomar aqueste cargo, ahotas, que me deporto; mas digo, muy sin embargo, que yo en dar he de ser largo,	315
	pues tú en darme no eres corto.	
CRISTÓBAL	Por eso que me dexiste, te quiero, Pedro, avisar, que pues craramente viste que de gracia recibiste,	320
	de balde tienes de dar.	
PEDRO	Hizieraos la revellada, nueso amo, si sopiera; mas, decí, ¿en vuesa majada, quál oveja terná entrada	325
	o cuál se quedará fuera?	
CRISTÓBAL	La oveja que tú metieres, yo la daré por entrada: haz según que mejor vieres; la que echar fuera quegieres,	330

PEDRO	yo la daré por echada. Yo juro en mi condición, nuessamo, que me agradáis. Respóndeme a esta cuestión: ¿qué llevo en este çurrón, que tanto me lo encargais?	335
CRISTÓBAL	Llevas pan de vida entera, para el camino pasar; llevas el cuerno <sup>824</sup> con miera; llevas agua verdadera para el rebaño lavar. El rento que en el rebaño dieren las reses garridas que pacen sin mal ni engaño; llevas también para el daño que hizieren las perdidas <sup>825</sup> .	340 345
PEDRO	Querria tener sabido, Nuesamo, deste ganado, si alguna vez desparcido, o del aprisco salido, ¿dónde lo hobiste hallado?	350
CRISTÓBAL	Una vez que me prendieron por cierta fruta vedada, del daño que otros hizieron, e como al pastor hirieron, esparcióse la manada. Y como eran mis corderos chicos y no madrigados, viéndose entre carneros por valles y por oteros andaban descarriados. Mas todos los allegué, que ninguno me faltó de los que de antes junté, sino un cabrón que se ahorcó <sup>826</sup> .	355 360 365
PEDRO	¿Cuántas veces buscaré la oveja que se perdiere?	
CRISTÓBAL	Eso yo te lo diré, y es, Pedro, que por tu fe la busques cuantas se fuere.	370

<sup>824</sup> Juliá Martínez propose de lire « cuerpo », ce qui n'a pas de sens. En outre, dans les notes de González Pedroso, l'on trouve « cuerno de miera » (une corne d'huile de cade). C'est également le terme « cuerno » que l'on trouve dans les éditions de Timoneda.

<sup>825</sup> À partir de cet endroit, le texte de Timoneda mentionne un passage qui se trouve plus loin dans cette version du manuscrit (v. 401-443).

<sup>826</sup> Il manque un vers pour que la *quintilla* soit complète.

PEDRO	Fasta siete perdonalla me parece por entero; si se va después, buscalla, y al cabo al cabo, entregalla, y dársela al carnicero.	375
CRISTÓBAL	Pue no quiere andar conmigo, ¡Mía fe, ande el gañibete! Que la perdones te digo, y esta, si quieres conmigo, y aun setenta veces siete.	380
	¡Oh Pedro! Si tu notases cuánto la oveja costó a fe que tal no hablastes, sino que la perdonases, como la perdono yo.	385
	No seas desamorado con las ovejas malinas, pues por habellas comprado salí yo tan rascuñado d'entre los cardos y espinas.	390
	Mira, Pedro, las señales estar frescas y resientes.	
PEDRO	¡Oh, qué rascuños mortales! ¡Mal haian tales zarzales! ¡Mal haian tales espinas! <sup>827</sup>	395
CRISTÓBAL	Por eso te he encomendado que ames mi hato, carillo, pues que tan caro ha costado; que al pastor antes es dado caiado que no cuchillo.	400
PEDRO	Imensas gracias te debo por poder tan quillotrado como de tu poder llevo; mas saber quiero de nuevo cómo regiré el ganado.	405
CRISTÓBAL	Yo quiero que mis pastores estén contino en el hato, y no sean dormidores, porque lobos robadores	

---

<sup>827</sup> Ici, la rime est imparfaite. Le mot en fin de vers devrait rimer avec « recientes » (v. 397), puisque cette *quintilla* a des rimes de type *abaab*. Timoneda, lui, ne mentionne pas le dernier vers de la réplique de Cristóbal ; par contre il ajoute un vers au début de la réplique de Pedro « ¡Cuán vivas están y finas! », ce qui permet le respect de la rime avec le dernier vers de la *quintilla*. Cette petite différence confirmerait que Timoneda aurait travaillé sur une version dont se serait aussi inspiré l'auteur anonyme du manuscrit ; il est quand même peu probable, qu'ici, ce soit l'auteur anonyme qui s'inspire de la pièce de Timoneda pour transformer la *quintilla* en une strophe moins correcte.

	no se entreguen cada rato.	410
	Lo más que debes mirar es, Pedro, que con cuidado el hato que has de guardar, no le dejes, Pedro, entrar ni pacer en lo vedado.	415
	Mas agora mis pastores mejor saben tresquilar las grandes y las menores, que de lobos matadores, nueso hato mamparar.	420
	Van a ver la regordida por la noche y la mañana; no curan de la transida, flaca, magra, desmaída, que no da queso ni lana.	425
	Percatan hierba faltar y el hato morir de hanbre, y no dejan de ordeñar, ahotas, hasta sacar con la leche viva sangre.	430
PEDRO	¿Qué soldada llevarán? Eso nada me contenta.	
CRISTÓBAL	Lo llevado pagarán, y de fuera quedarán el día de la gran cuenta.	435
PEDRO	Dios que es arte muy chapada ésta que dado me habéis, para guardar la majada. Mas, por esto ¿qué soldada, mueso amo, me dareis?	440
	Todo por vos lo dexé, y lo que me mandáis hago; pues razon será, a la he, que, pues, el trabajo sé, que sepa también el pago.	445
CRISTÓBAL	Darte he, Pedro, de verdad, a ti y todos mis pastores, que, en la otra Navidad, en mesta de Josaphad os haré alcaldes maiores.	450
PEDRO	No nos detengamos ya en buscar nuestra borrega.	
CRISTÓBAL	Grítala tú por allá.	
PEDRO	¡Rita, rita, hurria, ah! ¿Adónde estás? Dios te plega.	455

	Si paci6 en algun vedado, llevalla bien al corral, o quiz6 la habr6n atado.	
CRIST6BAL	Pues si alla hobiesse balado, estar6 libre de mal.	460
	Dexemos esta vereda, pues que rastro no hallamos, ni hai quien descubrilla pueda; mas all6 quiç6s se queda. S6gueme y all6 nos vamos.	465
	<i>(Dichos estos versos se apartan a un lado Crist6bal y Pedro, y entran Miguel y Custodio)<sup>828</sup></i>	
MIGUEL	¡Ah, Custodio, zagalejo! ¿Qu6 es de la oveja perdida?	
CUSTODIO	No me pongas sobrecejo; ni s6 de oveja ni ovejo, ni s6 por d6nde se es ida.	470
MIGUEL	<b>No es aqu6ssa buena cuenta para Crist6bal Pascual.</b>	
CUSTODIO	<b>Harto la apart6 de mal, no una vez, sino cincuenta<sup>829</sup>.</b>	
MIGUEL	¿Qui6n te la llev6, Custodio?	475
CUSTODIO	¡Diz que qui6n!, Nabusard6n.	
MIGUEL	¡Soncas!, que no[s] tiene odio, porque por el monipodio le dimos fuerte desm6n. ¿No te miembros de aquel d6a que tuve con 6l quest6n, porqu'el maldito des6a que en lo alto se pondr6a de la celestial regi6n? ¿No te miembros, por tu fe, c6mo le arm6 la çancadilla, cuando le di un traspi6, y en lo hondo le ech6 a vueltas de su quadrilla?	480
Custodio	Dende entonces ten reierta con nos y nuestro ganado, pues sabe por cosa cierta	490

<sup>828</sup> À cet endroit, commence une sc6ne qui se trouve plus t6t dans la pi6ce 6dit6e par Timoneda (voir *supra*, note 820).

<sup>829</sup> Les quatre vers, en gras, forment une *redondilla* de type *abba*, au lieu d'une *quintilla*. Le mod6le des *quintillas* de cette pi6ce 6tant le plus souvent de type *abaab*, il doit manquer un vers devant cette strophe afin de compl6ter la *quintilla*. Dans les versions de Timoneda, m6me si les vers sont quelque peu diff6rents, il y a bien, à cet endroit, une *quintilla* de type *abaab*, dont le premier vers est : « No digas eso, zagal ». Là encore, le texte de Timoneda est meilleur du point de vue de la m6trique.

	que al ganado se abre puerta y para él se hobo cerrado.	
MIGUEL	Diérasle tú pescoçada detras de la pestoreja buen garrotazo y puñada, pues vias de la majada te sonsacaba la oveja.	495
CUSTODIO	No he miedo a Nabuzardán, por más y más qu'es cruel: sus hechos pena me dan. A Apetito, el rabadán, temo más que no a él.	500
MIGUEL	Di, Custodio, ¿a do has andado a buscar aquesta res? ¿Buscástela en lo vedado?	505
CUSTODIO	Allá voi determinado.	
MIGUEL	Vamos de presto allá, pues.	
CUSTODIO	¡Ah, zagales! ¿Dónde vais? Vení, que os llama nuesamo.	510
MIGUEL	¡Oh, nuesamo! Bien vengais.	
CRISTÓBAL	¿Mi oveja no la buscáis?	
CUSTODIO	Bien huertemente la llamo.	
PEDRO	Nunca yo lo vi en mi vida . Ni lo oi a mis mayores: andar con pena crecida buscando una res perdida un amo con tres pastores. <sup>830</sup>	515
CRISTÓBAL	Aguza, aguza la oreja do suenan unos balidos; que, según se me semeja, ésta debe ser la oveja tras quien andamos perdidos.	520
MIGUEL	Ahora digo que la oí.	525
CUSTODIO	Yo también a la cuitada.	
PEDRO	Busca, Custodio, ahí.	
CUSTODIO	¡Oh mi oveja! Veisla aquí. Juro a mí, qu' está atollada.	
PEDRO	¡Oh qué fuerte cenagal! Sácala, Custodio, fuera.	530
CUSTODIO	Llegue Cristóbal Pascual que, según tiene de mal,	

---

<sup>830</sup> À partir de cet endroit, un passage de 52 vers, contenant un chant notamment, ne figure que dans les versions de la pièce de Timoneda. Il s'agit d'une scène où les deux groupes de personnages (Custodio et Miguel, d'une part, et Cristóbal et Pedro, d'autre part) se rencontrent alors qu'ils cherchaient la brebis égarée, chacun de leur côté. Dans cette pièce, les deux groupes de personnages se sont déjà rencontrés (à partir du vers 510).



	su potencia es valedera.	
CRISTÓBAL	Véisla aquí do está sacada de aquestas atolladuras. Desatadla, que está atada.	535
PEDRO	La sogá ya está cortada. Mía fe, ¡ande a sus anchuras!	
CRISTÓBAL	Saca, Pedro, del çurrón, de aquel agua tan preciada, que salió del corazon, y de tí, sin dilación, mi oveja sea lavada.	540
PEDRO	Véisla aquí, do está lavada. Ahora otra semeja.	545
CRISTÓBAL	Aún está resquebrajada: úntale bien la pelleja, que de roña está cargada.	
PEDRO	Nuesamo, vedesla untada, y vuelta a su rabadán; ya puede ir a la majada.	550
CRISTÓBAL	Dale, Pedro, de tu pan, qu'está flaca y trashijada.	
PEDRO	¡Que me praz, en buena he, y de hambre no se muera! Ahotas, pan le daré. ¡Rita, rita, re, re, re! ¡Toma pan de vida entera!	555
CRISTÓBAL	Juro a mí, que la enconía que he tenido hoi en buscalla se me vuelve en alegría. ¡Oh bendito sea aquel día en que yo pude hallalla!	560
	¡Oh mi oveja relavada!	565
	Pues que agora estáis sin roña, vos seáis la bien llegada. Vámonos a la majada, y dexad ya la ponzoña.	
	A cuestas quiero tomalla, compañeros, esta oveja, y subilla y regalalla, y en los mis honbros llevalla	570

hasta mi majada vieja.

**FINIS**<sup>831</sup>

---

<sup>831</sup> Cette version de la pièce est beaucoup plus courte que celles de Timoneda (574 vers, ici, contre 872 et 881 vers pour les deux versions de Timoneda, sans compter les prologues). Par ailleurs, les deux versions de Timoneda se terminent par un chant apothéotique (de fait, aucun chant n'apparaît dans cette pièce, alors qu'il y en a trois dans chacune des versions de Timoneda), et par la mention de danses en signe de réjouissance. De plus, l'image d'un berger criophore qui mène la brebis vers sa bergerie est, chez Timoneda, mise en exergue dès le prologue, en sus de s'avérer un élément important à la fin de la pièce, car, dans les pièces de Timoneda, les personnages insistent davantage que ceux de ce manuscrit sur le fait de porter la brebis sur les épaules de Cristóbal. La fin de cette pièce est beaucoup plus abrupte et moins spectaculaire que dans les versions de Timoneda.



## *ANNEXE 3*



« Édit dont la rédaction a été achevée à Valencia par le prélat Juan de Ribera le 1<sup>er</sup> juin 1569 » / Real Colegio del Corpus Christi, Valencia ; cote : GM 535).  
Reproduction photographique.

Le premier intérêt de ce document inconnu est sa date de rédaction, qui correspond très exactement à l'année où le prélat Juan de Ribera arrive dans le diocèse valencien, et où Timoneda fait représenter devant le prélat la deuxième version de *La Oveja perdida* (qui sera éditée et dédiée à Juan de Ribera en 1575). C'est donc un témoignage sur le climat religieux à Valencia, en pleine période contre-réformiste, et sur les préoccupations qui animent le prélat Ribera dès son arrivée dans la ville du Levant.

Dans ce document destiné à être largement diffusé auprès de la population, dans Valencia et dans toutes les églises du diocèse (*infra*, pages xv et xvi), le prélat Ribera qui s'appuie sur les recommandations du Pape Pie V (*infra*, page I) insiste particulièrement sur le respect dû aux choses sacrées, au Saint Sacrement (Ribera fera notamment édifier le Real Colegio Seminario del Corpus Christi à Valencia), et sur le respect de l'église comme lieu de culte ne pouvant pas être utilisé à des fins profanes (*infra*, pages III-IV)<sup>832</sup>. Une grande partie du document est également consacrée à la bonne conduite des prêtres, Juan de Ribera s'inscrivant très précisément dans la ligne du Concile de Trente, comme il le rappelle lui-même (*infra*, page VIII). Du reste, l'une des missions de l'archevêque était la formation des prêtres selon les dispositions du Concile de Trente, au point que Juan de Ribera deviendra un modèle et paradigme de la Contreréforme. C'est cette particularité de l'archevêque, affichée dès son arrivée dans le diocèse valencien, qui pourrait avoir poussé Timoneda à faire représenter la même année une pièce eucharistique sur le thème du « Bon Pasteur », où l'auteur prend soin de modifier, comme nous l'avons vu plus haut, des vers qui donnent une vision différente des religieux par rapport à la première édition de la pièce (*supra*, page 851).

Remarquons que la question des morisques, qui deviendra l'un des chevaux de bataille de l'archevêque, est à peine évoquée dans le document, lorsque Ribera parle des mariages interdits (*infra*, pages XIV et XV).

Si nous décidons d'ajouter en annexe ce document, ce n'est pas tant pour les rapprochements modestes, et hypothétiques, qu'il nous permet de faire avec l'*Aucto de la oveja perdida* de Timoneda, que parce qu'il s'agit d'un document inconnu qui semble généralement ignoré des spécialistes.

---

<sup>832</sup> Précisons que les « coloquios profanos » auxquels il est fait allusion aux pages III et IV du document, ne se réfèrent pas à des dialogues dramatiques, mais au fait condamnable que les fidèles se rendent à l'église pour parler et bavarder entre eux au lieu de prier.



**O**N Ioã de Ribera por la gracia  
 de Dios, y de la sancta yglesia Ro-  
 mana, Patriarcha de Antiochia,  
 Arçobispo de Valencia, del Con-  
 sejo de su Magestad, &c. A todos los fieles  
 Christianos, vezinos y moradores, estantes y  
 habitantes en la dicha ciudad y diecesis de Va-  
 lencia, salud en nuestro señor Iesu Christo: ver-  
 dadera salud de los fieles. La obligacion de  
 nuestro officio pastoral, y el descuydo y ne-  
 gligencia q̄ hauemos entendido haer en al-  
 gunas cosas del seruicio de Dios, y de nuestra  
 religion Christiana, y culto diuino, nos obli-  
 gan a renouar, y traer a la memoria aquellas q̄  
 para la salud de las animas de nuestros subdi-  
 tos, y buena direccion de sus vidas, y costum-  
 bres son establecidas, y ordenadas: y entẽ de-  
 mos ser conuinientes y necessarias. Y como  
 nuestro sancto padre Pio Papa quinto ( que  
 Dios conserue en su yglesia) cõ el entrañable  
 y paternal desseo q̄ tiene de nuestra saluaciõ,  
 y zelo de nuestra religion Christiana, y culto  
 diuino, haya proueydo, y ordenado sanctif-  
 fimamente muchas cosas, mandãdo a los Or-  
 dinarios las hagan publicar, guardar y cõplir,  
 nos ha parecido, assi por cumplir con la obe-  
 diencia, q̄ a la sede Apostolica tenemos y de-  
 uemos,

A uemos,



uemos, como por el bié de nuestros subditos,  
publicar, y manifestar las siguientes.

Medicos **Primeramente,** os notificamos, y haze-  
no uisiten **mos** saber, como su San-  
tercero dia **titud,** entédiendo (segú doctrina Euāgelica)  
al que no **que** muchas vezes dela enfermedad del anima  
huuiere cō **procede** la enfermedad del cuerpo, por vn su  
fessado. **motu** proprio, ha ordenado, y mandado, que  
cada y quādo q̄ los Medicos, o alguno dellos  
fuere llamado para algun enfermo, q̄ esta en  
cama, le amonesten ante todas cosas, confiesse  
sus peccados, y no le visiten tercero dia, sin q̄  
les conste por fe del confessor *in scriptis*, que  
el tal enfermo se ha confessado: o que el con-  
fessor (a quien sobre ello encarga la consciencia)  
por alguna justa causa fuesse de parescer  
de dilatar por mas tiempo la confesion. Y a-  
monesta al Rector, Cura, y parientes del en-  
fermo, le aconsejen, e persuadan lo mismo. Y  
declara q̄ los Medicos q̄ assi no lo guardaren,  
de mas de incurrir en las penas por derecho  
establescidas, son perpetuo infames. Y manda  
que sean priuados de los grados de Medicina  
que tuuierē; y echados del collegio, o vniuer-  
sidad en q̄ estuieren: y seā castigados en pe-  
na pecuniaria, al arbitrio del Ordinario dōde  
delinquieren. Y que quando rescibieren gra-  
do



do de Medicina, juren de afsi lo guardar, y se ponga el dicho juramento en las letras del grado, o licencia que se les diere para curar. Y los collegios, y vniuersidades q̄ afsi no lo guardaren, pierdan la facultad de doctorar, o licenciar otro alguno. Y que los Ordinarios compellan a los otros Medicos ya promouidos a jurar, y prometer lo fuso dicho.

Item os notificamos, y hazemos saber, como su Sanctidad por vn su Motu proprio, entendiendo que entre otras cosas q̄ tienen ofendida la magestad diuina, es vna, y principal, el menosprecio del culto diuino; ha proveydo y mandado, que todos los fieles Christianos q̄ concurrieren a los téplos, e yglesias, entren en ellas deuota y humilmente, y esten quietos, ocupados en oracion, hincando las rodillas para adorar el sanctissimo Sacramento; y quando oyeré el nõbre de nuestro señor Iesu Christo, incliné con reueréncia la cabeça. Y ninguno en las yglesias haga fedicion, ni alboroto: ni leuante tumulto: ni nueua clamores, y bozes. Y ceslen en los dichos téplos todos los colloquios prophanos, y risas immoderadas, estrepitos, y ruydos de juyzios, y pleytos, y todas las otras cosas q̄ pueden perturbar el diuino officio. Y especialmente ha

*Que no se  
passe por  
la yglesia, y  
guarden otras  
cosas  
concernientes  
al culto  
diuino.*

A 2 pro-



proueydo, y mādado su sanctidad, q̄ ninguno  
 sea osado de passearse, ni andar dentro de las  
 yglesias, miétras celebran la missa, y diuinos  
 officios. Y los q̄ no lo guardarē, de mas de la  
 vengança diuina, incurrá en las penas arbitra-  
 rias que su Sanctidad, o los Ordinarios en sus  
 districtos impusieren: y especialmente qual-  
 quiera q̄ en las yglesias miétras se celebrare  
 la missa, y los diuinos officios, o se predicare  
 la palabra de Dios, se passeare, o diere bozes,  
 o se sentare bueltas las espaldas al sanctissimo  
 sacramento con irreuerencia, incurran en pe-  
 na de veynte y cinco ducados; demas de las  
 dichas penas arbitrarias. Y si algúo se pretēdie  
 re eximir y escusar de la dicha pena por ser po-  
 bre, sea castigado corporalmete, o d̄sterrado.

Item su Sanctidad ha ordenado, y manda-  
 do, q̄ qualquiera persona, que dentro de las  
 yglesias tuuiere colloquio, o acto, o señales  
 deshonestas algunas, incurrá en pena de veyn-  
 te y cinco ducados, y vn mes de carcel. Y que  
 los Rectores, y Vicarios: Sacristanes, y otros  
 ministros de la yglesia procuren que lo suso  
 dicho se cumpla. Y cada y quando q̄ entendie-  
 ren cosa en contrario, lo manifiesten al Ordina-  
 rio, para que los castigue. Y si teniēdo no-  
 ticia dello, dexaren de manifestarlo, incurran

*Contra los que tienen colloquios, o hazē señas en las yglesias.*

por



por cada vez en pena de dos ducados.

Item por la mesma razón de que el culto di- *Que los po-  
bres, ni ou-  
tras perso-  
nas, no an-  
den pidién-  
do por las  
yglesias.*  
vino se celebre deuota y quietamēte, ha pro-  
veydo, y mandado, que los pobres mendicā-  
tes, ni otra persona alguna ande pidiendo li-  
mosna por las yglesias al tiēpo q̄ se celebrare  
la missa, o se predicare, o se hizieren otros di-  
uinos officios; y que los Rectores no les per-  
mittan andar por las dichas yglesias en los di-  
chos tiēpos, sino q̄ les compellan a estar a las  
puertas de las yglesias, so pena de dos ducados  
a los capitulos, y de medio ducado al Re-  
ctor, por cada vez q̄ no los echarē, y expellie-  
ren de las dichas yglesias. Y manda a todas las  
personas religiosas que en sus yglesias diputē  
alguna persona que eche dellas a los dichos  
pobres mendicantes: y las otras personas que  
andauieren pidiēdo. Y por que somos infor- *Que los Re-  
ctores, ni o-  
tro por ea-  
llos, no an-  
den por la  
ygleſia of-  
fresciēdo.*  
mado, y nos consta, que así mesmo de andar  
los Rectores, o otros en su nōbre, por la ygle-  
ſia a offrescer y dar a besar la estola, o mani-  
pulo; se sigue mucha inquietud, y d̄ſſaſoſiego,  
y aun se da mal exemplo, mandamos so pena  
de excomunion, que persona alguna no falga,  
ni ande offresciēdo sino en solos tres puestos,  
que sea a las gradas del altar, y al principio d̄l  
asiēto de los hombres, y principio del asiē-

A. 3 to



to de las mugeres: para que las personas q̄ por su deuocion quifieren offrescer, lo puedã hazer. Y encargamos mucho a todos los fieles lo hagan con liberalidad.

*Contra los que no guar-  
darẽ las fiestas.*

Item su Sanctidad ha ordenado, y mãdado, que todos los dias de domingo y fiestas de guardar, y principalmente las que son en honor de Dios, y de la bienaueturada virgẽ Maria nuestra Señora, y de los sanctos Apõstoles se guarden cõ toda veneraciõ; y todos en los dichos dias frequenten las yglesias, y estẽ deuotamente en los diuinos officios; y se abstengan de toda obra seruil: y no se hagan en los dichos dias mercados, ni profanas negociaciones. Y los que en los dichos dias de domingo, y ñesta hizierẽ cosa prohibida, demas de perder los animales y caualgaduras con que trabajarẽ, y acarrearẽ, incurrã en otras penas graues, al arbitrio d̄l Ordinario ecclesiastico, o seglar q̄ preuiniere el conosciẽto de la causa.

*Contra los blasphemos.*

Item su Sanctidad, para quitar el nefario y execrable vicio de la blasphemia, que Dios en la ley antigua mandaua castigar con pena de muerte, ha ordenado, y mandado, que qualquiera persona seglar q̄ blasphemare el nõbre de Dios, o de nuestro señor Iesu Christo, o de la gloriosa virgen Maria su madre, incurra  
por



por la primera vez en pena de veynte y cinco  
 ducados; por la segunda sea la pena doblada, y  
 por la tercera incurra en pena de ciē ducados:  
 y notado d' ignominia, sea desterrado. Y si fue-  
 re persona plebeya, y no tuuiere con que pa-  
 gar la dicha pena, por la primera vez este vn  
 dia entero a la puerta de la yglesia atadas las  
 manos a tras, y por la segunda sea açotado por  
 la ciudad, y por la tercera le horadé la lēgua;  
 y sea echado a galeras. Y si fuere clerigo el q̄  
 cometiere el dicho crimen de blasphemia, in-  
 curra por la primera vez en amission y perdi-  
 miēto de los fructos de vn año, de todos qua-  
 lesquier beneficios que tenga. Por la segunda  
 sea priuado de todos sus beneficios: y por la  
 tercera sea depuesto y desterrado; y si no tu-  
 uiere beneficio, por la primera vez sea casti-  
 gado pecuniaria, o corporalmete, y por la se-  
 gunda sea encarcelado, y por la tercera degra-  
 dado verbalmente sea embiado a galeras. Y el  
 que blasphemare de los Sanctos, o alguno de-  
 llos sea castigado segun la qualidad de la blas-  
 phemia, y persona, a juyzio del Ordinario. Y  
 porque nos ha sido hecha relacion q̄ muchas  
 personas en menosprecio de lo suso dicho, co-  
 meten el dicho delicto de blasphemia jurando  
 por la cabeça de Dios, y señalādo en sus jura-



mentos otras partes y miembros; declaramos a los que hasta agora han podido pretender ignorancia, que los fuero dichos juramêtos en que se jura la vida de Dios, o por la cabeça de Dios, o otro semejante, son blasphemia, y les apercebimos, como de tal seran castigados los que asì juraren.

*Contra los  
cõcubina-  
rios,*

Item su sanctidad amonesta, y mãda en virtud de sancta obediencia, a todos los Ordinarios hagan guardar estrechamente los estatutos del sacro concilio Tridentino, contra los concubenarios, asì clerigos como legos, sin embargo de qualesquier constituciones, ordenaciones, exempciones, priuilegios, indultos, facultades, y letras apostolicas, concedidas a qualesquier capitulos, conuêtos, milicias, ordenes, y personas de qualquier estado y condicion q̄ sean: y especialmente entendiendouan necesario sea el buẽ exemplo, vida, honestidad, y sancta conuersacion de las personas ecclesiasticas, y d̄dicadas al culto diuino, ha proueydo, y mandado, que ningun clerigo tenga en su casa y seruicio muger, ni persona alguna de quien se pueda tener sospecha, o rescebir escandalo; aunque sea parienta por consanguinidad, o afinidad: ni rescebã, ni tẽgã  
en

*Que los cle-  
rigos no tẽ-  
gã en su ca-  
sa muger so-  
sprehosa,  
aunque sea  
parienta.*



en sus casas, ni moradas, ni en quarto, ni parte dellas las dichas personas sospechosas: aunq̄ sea con titulo y color de arrédarles las dichas casas, o parte dellas. Ni alquilen las casas que tuuieren de sus beneficios, dignidades, prebendas, o calongias, a semejantes personas, aũque viuan y esten en otras casas.

Item renouãdo los derechos que en ello disponen, ha ordenado, establescido, y mandado su Sanctidad, que ningun clerigo juegue dados, naypes, ni otro juego prohibido, ni se hallen presentes a los ver jugar, ni esten en otros espectaculos, juegos, e representaciones lasciuas, e deshonestas. Ni tengan perros, açores, ni otros animales de caça. Ni exerçan venacion alguna de las prohibidas por derecho. Ni entren, ni esten en tabernas: Ni se hallen en comidas, y banquetes deshonestos. Ni se inciten, ni cõbiden vnos a otros a beuer (que vulgarmente dizen brindar) Sino que en todo se hayan, como dize el Apostol, sobria, y honestamente: occupando se en leer la diuina Scriptura, y libros de los sanctos Padres, y Doctores sagrados; cessando, y apartando se de toda lectura y exercicio profano: y especialmente que no exerçã officios de Aduogados, ni Pro-

*Que los clerigos no jueguen, ni exerçã officio profano, ni secular.*

*Que no se brinden.*

cu.



curadores en juyzio, o tribunal seglar, ni otros officios de mercaderes, negociadores, ni tractátes. Ni seã Tutores, ni Curadores, Arrēdadores, ni fiadores. Ni acompañen mugeres, ni se ocupen en otros officios y negocios, en que probablemente se presume peligro de pecar. Antes segun la obligaciō de su estado, siguiendo las disposiciones del sacro Concilio, se dispongan a rescebir el salutifero, y viuifico sacramento de la Eucharistia. Celebrando los sacerdotes, alomenos, Domingos y fiestas q̄ legitimamente no seran impedidos: comulgando los constituydos en orden sacro, los Domingos y fiestas que siruierē vestidos al altar, y no siruiēdo, dos vezes cada mes: y los otros clerigos de menores ordenes, y de primera corona, vna vez en cada mes. Las quales dichas cosas, de su so contenidas, por su sãctidad ordenadas, establescidas, y mandadas: intimamos y notificamos, apercibiendo, que procederemos contra los que no las cumplieren y guardaren, a execuciō de las penas por su Sãctidad establescidas: y procuraremos con todo rigor la obseruancia, cumplimiēto, y execucion de todas ellas.

Que hã de  
comulgar  
los clerigos

Contra los  
casados,  
que estã se-

Item aunque por derecho y Concilio Provincial esta dispuesto que todos los casados  
ayan



ayan de viuir, estar, y cohabitar en vno, haziē <sup>parados sin</sup>  
 do vida maridable, y para execuciō dello, por <sup>auctoridad</sup>  
 nuestro mandado han sido amonestados los q̄ <sup>de la ygle-</sup>  
 así viuen apartados, se bueluan a cohabitar: <sup>sia.</sup>  
 toda via segun fomos informados, ay muchas  
 personas que no cumplen lo sobredicho. Por  
 que a la salud de sus animas, y al descargo de  
 nuestro officio y consciencia, cōuiene que lo  
 suso dicho se llegue a deuida execucion, con-  
 formando nos con el dicho Concilio Prouin-  
 cial: exhortamos, amonestamos, y en virtud de  
 sancta obediencia, y so pena de excomunion  
 mayor, *latæ sententiæ, trina canonica monitione*  
*præmissa*, mã damos que todas y qualesquier  
 personas, de qualquier estado y condiciō que  
 sean, que sin sentencia, mandamiento, y aucto-  
 ridad expressa judicial y escrita de la yglesia,  
 prelado y juez competente estan, o de aqui a  
 delante estuieren apartados, sin hazer vida  
 maridable, que dentro de treynta dias prime-  
 ros siguientes, despues de la publicacion deste  
 nuestro mandamiento, o despues, que sin la  
 dicha licencia y auctoridad de la yglesia se a-  
 partaren, y dexaren de hazer vida maridable,  
 q̄ les damos y señalamos de diez en diez dias  
 por tres canonicas moniciones, y termino pe-  
 remptorio, bueluan a viuir, estar, y cohabitar  
 juntos,



juntos, y hazer vida maridable, segun e como  
 son obligados, o dentro del dicho termino al-  
 leguen por escrito judicialmente ante nos, o  
 nuestro Prouisor, e Vicario general, las cau-  
 sas que tienen o pretendē tener, para no estar  
 obligados a lo cumplir, q̄ les oyremos y guar-  
 daremos justicia: lo contrario haziendo, el di-  
 cho termino pasado, les declaramos, y de a-  
 gora para entonces les declaramos por incur-  
 ridos en la dicha sentencia de excomunion,  
 so la qual mandamos a los Rectores, y cleri-  
 gos que lo supieren, o de ello tuuieren noti-  
 cia, que por tales excomulgados los ayan, tē-  
 gan, y euiten, hasta que vengan a obediēcia de  
 la sancta madre yglesia, y cumplan lo sobredi-  
 cho. Y so la dicha pena mandamos a todas y  
 qualesquier personas dela dicha ciudad y Ar-  
 gobispado, que el dicho termino pasado, no  
 acojan, resciban, ni tengan en sus casas las ta-  
 les personas que assi estan separadas y aparta-  
 das sin hazer vida maridable, ni alguna dellas:  
 y que dentro de otros diez dias nos lo manifi-  
 sten y hagan saber: y especialmente declara-  
 mos incurrir en la dicha sentencia de excomu-  
 nion los deudos y parientes que dieren con-  
 sejo, fauor y ayuda, para que los dichos repu-  
 dios, separaciones y diuorcios, se hagan sin

ex-



expresó juyzio y sentençia de la yglesia.

Item porque somos informado, y nos consta que en la dicha ciudad y Arçobispado de Valencia hay algunos frayles apostatas, que dexado el habito de la religion que rescibierón y professaron, andá en habitos seculares, y como clerigos seculares de sant Pedro, so color de se hauer trasladado a la orden y religiõ de los canonigos reglares de sant Augustin: de q se ha seguido gran daño, y menosprecio de las religiones, y escádalo, y mal exemplo al pueblo Christiano: para remedio de lo qual exhortamos, amonestamos, y en virtud de santa obediencia, y so pena de excomunion mayor *latæ sententiæ trina canonica monitione præmissa*, mandamos a todas y qualesquier personas, que hayã tenido habito de frayle, en qual quier orden y religion, aunque pretenda no hauer sido valida su professiõ, y no ser obligados al habito y obseruancia della, que dentro de treynta dias, despues de la publicacion deste nuestro mandamiento, parezcan personalmente ante nos, o ante nuestro Prouisor, e Vicario general, a dezir y mostrar por escrito las causas y razones q tienen para no estar en el habito y obseruancia de su religion: que se les oyra y guardara justicia: en otra manera

Contra los  
frayles apo-  
statas.

pal-



passado el dicho termino de treynta dias, que  
 les damos y assignamos, por tres canonicas  
 moniciones, y termino peremptorio, les de-  
 claramos, y de agora para entonces les decla-  
 ramos por incurridos en la dicha sentencia de  
 excomunion mayor: la qual contra los suso  
 dichos, y cada vno dellos por tenor de la pre-  
 sente pronunciamos, y les apercebimos, que  
 procederemos cōtra ellos, y cada vno dellos  
 que rebelde fuere, por todo remedio y rigor  
 de derecho, y so la dicha pena de excomuniō  
*lata sententia*, mādamos a todas y qualesquier  
 personas, de qualquier estado y condicion, q̄  
 passado el dicho termino d̄ treynta dias, no a  
 cojā a los suso dichos apostatas, ni sus bienes,  
 sin que muestren licēcia nuestra, o de nuestro  
 Vicario general por escrito, y dentro de otros  
 diez dias, despues de cumplidos los dichos  
 treynta dias, nos lo manifesten e hagā saber,  
 para que proueamos lo que mas conuenga al  
 seruicio de Dios, y administraciō de justicia.

Item porq̄ somos informado, que muchos  
 de nuestros subditos, en gran daño de sus con-  
 sciencias, con cierta sciencia se han casado, y  
 lo estan, en grado prohibido; y aunque por el  
 mesmo hecho incurrieron en sentencia de ex-  
 comunion, se han dexado estar y estā en ella,

en

Contra los  
 casados en  
 grado pro-  
 hibido.



en grã menor precio de las cẽsuras de la yglesia,  
 y perdicĩõ de sus almas. Y porq̃ affectuosamẽ-  
 te deseamos el remedio dellas, exhortamos, y  
 amonestamos, a todas e qualesquier personas,  
 de qualquier estado e condicion, q̃ como di-  
 cho es, se hã casado en grado prohibido, que  
 dentro de dos meses, primeros siguiẽtes, des-  
 pues de la publicacion de este nuestro manda-  
 miẽto, parezcan ante nos, o ante nuestro Pro-  
 uisor y Vicario general, que los oyremos, y  
 proueeremos del remedio que mas les conuẽ-  
 ga, y si los tales fueren de los nuevos conuer-  
 tidos deste dicho nuestro Arçobispado, dispẽ-  
 faremos con ellos, quanto conforme a la bul-  
 la y facultad Apostolica en su fauor, a nos co-  
 metida, huuiere lugar.

Y para que lo suso dicho venga a noticia  
 de todos, y se guarde, cumpla, y execute, sin  
 que persona alguna pueda pretender ignorã-  
 cia; mandamos que lo suso dicho se lea y pu-  
 blique en nuestra yglesia metropolitana del  
 Asseu de Valencia, y en todas las otras ygle-  
 sias parrochiales de la dicha ciudad y Arçob-  
 ispado de Valencia, al tiempo que el pueblo  
 estuviere junto para oyr la missa mayor y of-  
 ficios diuinos: y mandamos en virtud de san-  
 cta obediencia, y so pena de diez libras, para

*Publicaciõ  
 de la facultad de dis-  
 pensar con  
 los nuevos  
 cõuertidos*

el



el denunciador, obras pias, y gasto de justicia, por y iguales partes, a todos los Rectores, y sus Vicarios, o regētes, que lo publiquen, o hagā publicar, y así publicado, hagan fixar a la puerta de la yglesia vna copia y traslado impresso, y retengan otra en su poder, para que la lean, y entiendan como se cumple y executa, y nos auisen de lo que se dexare de guardar y cumplir, apercibiendo como apercibimos a los que negligentes fueren, que procederemos contra ellos por todo rigor: y mandamos a nuestros nuncios, que lo fixē y pongā en los lugares publicos de esta ciudad, dōde se acostumbran poner semejantes mandamientos, y que persona alguna no sea osado de quitarlos, por tiēpo y espacio de dos meses despues de la data, que es en Valencia, primero de Junio, de M. D. L X I X. años.

*El Patriarcha Arçobispo de  
Valencia.*



## BIBLIOGRAPHIE

### I- ÉDITIONS DE RÉFÉRENCE POUR LES PIÈCES DU *CORPUS* :

***Auto de San Martín***, de Gil Vicente, dans Manuel Calderón (éd.), *Gil Vicente. Teatro castellano*, Barcelona, Crítica, 1996, p. 45-49.

***Farsa del Santísimo Sacramento***, anonyme, dans Ricardo Arias (éd.), *Autos sacramentales (el auto sacramental antes de Calderón)*, México, Editorial Porrúa, 1977, p. 13-37.

***Farsa Sacramental***, d'Hernán López de Yanguas, dans Fernando González Ollé (éd.), *Fernán López de Yanguas. Obras dramáticas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, p. 129-134.

***Farsa del Molinero***, de Diego Sánchez de Badajoz, dans Françoise Cazal (éd.), *Diego Sánchez de Badajoz y el teatro de su tiempo*, *Criticón*, 66-67 (1996), p. 278-285.

***Farsa del Herrero***, de Diego Sánchez de Badajoz, dans Frida Weber de Kurlat (éd.), *Recopilación en metro (sevilla 1554)*, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filología y Letras, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1968, p. 469-473.

***Farsa del Colmenero***, de Diego Sánchez de Badajoz, dans Frida Weber de Kurlat (éd.), *Recopilación en metro (sevilla 1554)*, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filología y Letras, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1968, p. 227-241.

***Farsa de Abraham***, de Diego Sánchez de Badajoz, dans Frida Weber de Kurlat (éd.), *Recopilación en metro (sevilla 1554)*, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filología y Letras, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1968, p. 459-462.

***Farsa de Moysén***, de Diego Sánchez de Badajoz, dans Françoise Cazal (éd.), *Diego Sánchez de Badajoz y el teatro de su tiempo*, *Criticón*, 66-67 (1996), p. 261-268.



- Farsa de Ysaac***, de Diego Sánchez de Badajoz, dans Frida Weber de Kurlat (éd.), *Recopilación en metro (sevilla 1554)*, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filología y Letras, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1968, p. 393-402.
- Farsa del rey David***, de Diego Sánchez de Badajoz, dans Frida Weber de Kurlat (éd.), *Recopilación en metro (sevilla 1554)*, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filología y Letras, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1968, p. 443-458.
- Farsa de la Yglesia***, de Diego Sánchez de Badajoz, dans Frida Weber de Kurlat (éd.), *Recopilación en metro (sevilla 1554)*, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filología y Letras, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1968, p. 463-468.
- Farsa del Santísimo Sacramento***, de Diego Sánchez de Badajoz, dans Frida Weber de Kurlat (éd.), *Recopilación en metro (sevilla 1554)*, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filología y Letras, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1968, p. 355-366.
- Yntroito de Herradores***, de Diego Sánchez de Badajoz, dans Frida Weber de Kurlat (éd.), *Recopilación en metro (sevilla 1554)*, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filología y Letras, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1968, p. 561-563.
- Farsa llamada custodia del Hombre***, de Bartolomé Palau, dans Léo Rouanet (éd.), *Farsa llamada custodia del Hombre*, Madrid, Archivo de Investigaciones históricas, 1911.
- Representación de la Parábola de San Mateo***, de Sebastián de Horozco, dans Fernando González Ollé (éd.), *Representaciones*, Madrid, Castalia, 1979, p.67-97.
- Farsa llamada danza de la Muerte***, de Juan de Pedraza, dans Jesús Maire Bobes (éd.), *Teatro breve de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2003, p. 87-103.

- Aucto de la oveja perdida***, de Joan Timoneda, dans Ricardo Arias (éd.), *Autos sacramentales (el auto sacramental antes de Calderón)*, México, Editorial Porrúa, 1977, p. 109-129.
- Farsa del sacramento de la fuente de San Juan***, anonyme, dans Léo Rouanet (éd.), *Colección de Autos Farsas y Coloquios del siglo xvi*, Mâcon, Protat Hermanos, 1901, (4 vols), vol. 2, p. 180-199.
- Aucto de la fuente de los siete sacramentos***, de Joan Timoneda, dans Ricardo Arias (éd.), *Autos sacramentales (el auto sacramental antes de Calderón)*, México, Editorial Porrúa, 1977, p. 130-142.
- Farsa del sacramento llamada premática del pan***, anonyme, dans Léo Rouanet (éd.), *Colección de Autos Farsas y Coloquios del siglo xvi*, Mâcon, Protat Hermanos, 1901, (4 vols), vol. 3, p. 245-260.
- Aucto de la Fee***, de Joan Timoneda, dans Ricardo Arias (éd.), *Autos sacramentales (el auto sacramental antes de Calderón)*, México, Editorial Porrúa, 1977, p. 143-152.
- Misteri de l'Església Militant***, de Joan Timoneda, dans J. M. Batllori (éd.), « Joan Timoneda: l'Església militant, el Castell d'Emaús », *Antología catalana*, 29 (1967), p. 15-34.
- Obra llamada los desposorios de Christo***, de Joan Timoneda, dans Eduardo Juliá Martínez (éd.), *Obras de Juan de Timoneda*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, (3 vols), vol. 2, 1948, p. 189-220.
- Acto del Santísimo Sacramento hecho en Andújar***, anonyme, dans Mercedes de los Reyes Peña (éd.), *El «códice de autos viejos». Un estudio de historia literaria*, Sevilla, Alfar, 1988, (3 vols), vol. 3, p. 1374-1404.
- Auto de Caín y Abel***, de Jaime Ferruz, dans Léo Rouanet (éd.), *Colección de Autos Farsas y Coloquios del siglo xvi*, Mâcon, Protat Hermanos, 1901, (4 vols), vol. 3, p. 150-166.
- Sacramento de la Eucaristía, tercera comedia y auto sacramental***, anonyme, dans Vera Helen Buck (éd.), *Four Autos Sacramentales of 1590*, Iowa City, University of Iowa Studies, 1937, p. 23-43.

**Comedia sexta y auto sacramental del Castillo de la Fee**, anonyme, dans Vera Helen Buck (éd.), *Four Autos Sacramentales of 1590*, Iowa City, University of Iowa Studies, 1937, p. 62-79.

**Comedia octava y auto sacramental del Testamento de Christo**, anonyme, dans Vera Helen Buck (éd.), *Four Autos Sacramentales of 1590*, Iowa City, University of Iowa Studies, 1937, p. 80-98.

**Auto sacramental y Comedia décima, delicado y muy subido de Buena y Sancta Doctrina**, anonyme, dans Carl Allen Tyre (éd.), *Religious Plays of 1590*, Iowa City, Iowa University Press, 1938, p. 38-70.

**Aucto de la Esposa en los Cantares**, de Juan López de Úbeda, dans Antonio Rodríguez-Moñino (éd.), *Cancionero General de la Doctrina Cristiana hecho por Juan López de Úbeda (1579, 1585, 1586)*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1964, (2 vols.), vol. 2, p. 141-153.

**Auto primero al Santísimo Sacramento**, de Juan de Luque, dans José Fradejas Lebrero, « Juan de Luque y su Divina Poesía », *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 184 (2003), p. 239-311

**La Maya**, de Lope de Vega, dans Juan Bautista Avallé-Arce (éd.), *El Peregrino en su patria*, Madrid, Castalia, 1973, p. 282-326.

## II- SOURCES PREMIÈRES ET ÉDITIONS CRITIQUES DES TEXTES LITTÉRAIRES :

**ARIAS, Ricardo** (éd.), *Autos Sacramentales (El auto sacramental antes de Calderón)*, México, Editorial Porrúa, 1977.

— (éd.), *Tres Églogas Sacramentales Inéditas*, Zaragoza, Reichenberger, 1987.

**ASENJO Y BARBIERI, Francisco** (éd.), *Cancionero musical de los siglos xv y xvi*, Madrid, 1890.

**AZPILCUETA, Martín de**, *Comento en romance a manera de repetición latina y scholástica de juristas sobre el capítulo Quando, De consecratione, Dist. Prima*, Coimbra, Imprenta Juan de Barrera, 1545.

**BATLLORI, J. M.** (éd.), « Joan Timoneda: l'Església militant, el Castell d'Emaús », *Antología catalana*, 29 (1967).

- BOWDOIN KEMP, Alice** (éd.), *Three autos sacramentales of 1590*, Toronto, The University of Toronto Press, 1936.
- BUCK, Vera Helen** (éd.), *Four Autos of 1590*, Iowa City, University of Iowa Studies, 1937.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro**, *El verdadero Dios Pan*, José María de Osma (éd.), Lawrence, Kansas, University of Kansas Publications, 1949.  
— *El Divino Jasón*, Ignacio Arellano et Ángel Cilveti (éds.), Kassel-Pamplona, Reichenberger, 1992.
- CALDERÓN, Manuel** (éd.), *Gil Vicente. Teatro Castellano*, Barcelona, Crítica, 1996.
- CANELLADA, María Josefa** (éd.), *Farsas y Églogas*, Madrid, Castalia, 1976.
- CARVAJAL, Micael de**, *Tragedia llamada Josefina*, Joseph Eugène Gillet (éd.), Princeton University Press, 1932.
- CASTILLO, Hernando del**, *Cancionero general*, vol. 2, Madrid, 1882.  
*Colección de Autos, Farsas, y Coloquios del siglo xvi*, Léo Rouanet (éd.), Mâcon, Protat Hermanos, 1901, 4 vols.
- DÍEZ BORQUE, José María** (éd.), *Farsas*, Madrid, Cátedra, 1978.  
*Farsa Sacramental*, Manuel Serrano y Sanz (éd.), *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, X (1904), p. 67-71.
- GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando** (éd.), *Fernán López de Yanguas. Obras dramáticas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.
- GÓMEZ MANRIQUE**, *Cancionero*, Francisco Vidal González (éd.), Madrid, Cátedra, 2003.
- HOROZCO, Sebastián de**, *Representaciones*, Fernando González Ollé (éd.), Madrid, Castalia, 1979.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Juan**, *Cancionero General*, Antonio Rodríguez-Moñino (éd.), Madrid, Sociedad de Bibilófilos Españoles, 1964, vol. 2.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco**, *La pícaro Justina*, Barcelona, Círculo de Amigos de historia, 1975.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino** (éd.), *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Atlas, t. 158, 1963.

- ONRUBIA DE MENDOZA, José** (éd.), *Trece autos sacramentales*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1970.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel** (éd.), *Farsas*, Cátedra, Madrid, 1985.
- PALAU, Bartolomé**, *Farsa llamada custodia del Hombre*, Léo Rouanet (éd.), Madrid, Archivo de Investigaciones Históricas, 1911.
- PASTOR, Juan**, *Aucto nuevo del santo nacimiento de Christo Nuestro señor*, Ronald E. Surtz (éd.), Valencia, Albatros Hispanofila, 1981.
- RIBERA, Juan de**, *I Sermones de los tiempos litúrgicos (1 a 60)*, Ramón Robres Lluch (éd.), Valencia, EDICEP, 1987.
- *II Sermones de los tiempos litúrgicos (61 a 124)*, Ramón Robres Lluch (éd.), Valencia, EDICEP, 1989.
- *III Sermones de los tiempos litúrgicos (125 a 198)*, Ramón Robres Lluch (éd.), Valencia, EDICEP, 1992.
- *IV Sermones de los tiempos litúrgicos (199 a 261)*, Ramón Robres Lluch (éd.), Valencia, EDICEP, 1994.
- *V Sermones diversos (262 a 348)*, Valencia, EDICEP, 1998.
- *Sermones. Santoral, I parte / II parte*, Valencia, EDICEP, 2001, 2 tms.
- Romancero y cancionero sagrados**, Madrid, B.A.E., sans date, vol. 35.
- RULL FERNÁNDEZ, Enrique** (éd.), *Autos Sacramentales del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Libertarias, 2003.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, José** (éd.), *Autos y coloquios del siglo xvi*, México, Universidad Autónoma de México, 1972.
- SÁNCHEZ DE BADAJOZ, Diego**, *Recopilación en metro*, Vicente Barrantes (éd.), Madrid, Librería de los Bibliófilos, 1882, 2 tms.
- éd. facsimilée, Madrid, Real Academia Española, 1929.
- *Recopilación en metro (Sevilla 1554)*, Frida Weber de Kurlat (éd.), Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filología y Letras, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1968.
- TIMONEDA, Joan**, *Obras completas*, Eduardo Juliá Martínez (éd.), Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1948, 3 vols.

— « *The Aucto del Castillo de Emaus and the Aucto de la Iglesia* », édition, introduction, notes, et traduction en anglais de Mildred Edith Johson, Iowa City, Iowa University Press, 1933.

**TORRES NAHARRO, Bartolomé de**, *Propalladia*, Joseph Eugène Gillet (éd.), Pennsylvania, Bryn Mawr, 1946, vol. 3.

**TYRE, Carl Allen** (éd.), *Religious Plays of 1590*, Iowa City, Iowa University Press, 1938.

### III- SOURCES SECONDAIRES : TRAVAUX CRITIQUES ET HISTORIQUES :

**AGULLÓ Y COBO, Mercedes**, « Documentos sobre las fiestas del Corpus en Madrid y sus pueblos », *Segismundo*, VIII, 15-16 (1972), p. 51-63.

— « Nuevos documentos para la historia del teatro español », *XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, E. García-Lara y A. Serrano (éds.), Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, p. 11-75.

**AICARDO, José María**, « Autos anteriores a Lope de Vega », *Razón y Fe*, 5 (1903), p. 312-316 ; 6 (1903), p. 20-33, p. 201-214, p. 446-458 ; 7 (1903), p. 163-176.

**ALBORG, Jean-Louis**, *Historia de la literatura española, Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Gredos, 1972, t. 1.

**ALEGRE PEYRÓN, José María**, « La censura literaria en España en el siglo XVI », *Revue Romane*, Bind 25 (1990) vol. 2, p. 428-441.

**ALENDIA, Jenaro**, « Catálogo de autos sacramentales, historiales y alegóricos », *Boletín de la Real Academia*, 7 (1920), p. 496-512 ; p. 663-674.

**ALÍN, José María, BARRO ALONSO, María Begoña**, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, Londres, Tamesis, 1997.

**ÁLVAREZ PELLITERO, Ana María**, « Desde los orígenes hasta el siglo XV », *Historia del Teatro Español*, Javier Huerta Calvo (dir.), Madrid, Gredos, 2003, vol. 1, p. 109-135.

**ANDRACHUK, Gregory Peter**, « The auto sacramental and the Reformation », *Journal of Hispanic Philology*, vol. X (1985), p. 7-38.

**AQUIN, Saint Thomas d'**, *Le Credo*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1969.

- *Les commandements*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1969.
- édition numérique des œuvres complètes de Saint Thomas d'Aquin traduites en français sur : <http://docteurangelique.free.fr>

**ARELLANO, Ignacio**, *Historia del teatro español del siglo xvii*, Madrid, Cátedra, 2008<sup>4</sup> [première édition 1995].

**ARELLANO, Ignacio, DUARTE J. Enrique**, *El auto sacramental*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.

**ARIAS, Ricardo**, *The Spanish Sacramental Plays*, Boston, Twayne, 1980.

**ARRÓNIZ, Othón**, *Teatro y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.

**ASENSIO, Eugenio**, « Juan Timoneda y su obra llamada María », *Libro Homenaje a Antonio Gómez, Cieza*, 1978, vol. 1, p. 19-31.

**BARAJAS SALAS, Eduardo**, « Influencia portuguesa en la toponimia extremeña », *Anuario de estudios filológicos*, VII (1984), p. 16-17.

**BARRON, l'Abbé**, *Exposition raisonnée des dogmes et de la morale du christianisme*, Paris, Poussielgue-Russand, 1843, t. 3.

**BATAILLON, Marcel**, « Essai d'explication de l'"auto sacramental" », *Bulletin Hispanique*, 42 (1940), p. 193-212. Traduction espagnole dans *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, p. 189-195.

— *Erasmus y España. Estudio sobre la historia espiritual del siglo xvi*, trad. de Antonio Alatorre, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1966.

— *Erasmus y el erasmismo*, articles réunis, Barcelona, Crítica, 2000.

**BÉDOUELLE, Guy**, *La Reforma del catolicismo (1480-1620)*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2005.

**BECKER, Danièle**, « Intento de rescate de melodías en los autos del *Códice de Autos Viejos* », *Criticón*, 94-95 (2005), p. 209-237.

**BLANCO, Mercedes**, « Nuevas reflexiones sobre el auto sacramental » [compte rendu de Gerhard Poppenberg, *Psyche und allegorie. Studien zum spanischen auto sacramental con den Anfängen bis zu Calderón*], *Criticón*, 91 (2004).

**BORONAT Y BARRACHINA, Pascual**, *Los moriscos españoles y su expulsión*, Valencia, Imprenta de Francisco Vives y Mora, 1901, 2 vols.

— *El Beato Juan de Ribera y el Real Colegio de Corpus Christi. Estudio histórico*, Valencia, Imprenta de Francisco Vives y Mora, 1904.

**BROTHERTON, John**, *The «Pastor bobo» in the Spanish Theatre before Lope de Vega*, London, Tamesis, 1976.

**BUJANDA, J. M. de**, « La littérature castillane dans l'Index Espagnol de 1559 », *L'humanisme dans les Lettres Espagnoles*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1979, p. 205-217.

**CANAVAGGIO, Jean**, « El villano cómico en el teatro de Sebastián de Horozco », *Criticón*, 94-95 (2005), p. 169-182.

**CAÑETE, Manuel**, *Discurso acerca del drama religioso antes y después de Lope de Vega*, Memorias de la Real Academia Española, I, 1870, p. 368-412.

— *Teatro español del siglo XVI. Estudios histórico-literarios*, Madrid, 1885.

**CARRETER, Lázaro**, « Cristo pastor robado », *Homenaje a William Fichter (Estudios sobre el teatro antiguo Hispánico y otros ensayos)*, Madrid, Castalia, 1971.

**CARRASCO, Raphaël** (dir.), *L'Inquisition espagnole et la construction de la monarchie confessionnelle (1478-1561)*, Paris, Ellipses, 2002.

**CASTRO, Américo**, *El pensamiento de Cervantes*, José Miranda (éd.), Madrid, Editorial Trotta, 2002, vol. 1.

**CASTRO, Eva** (éd.), *Teatro Medieval, 1. El drama litúrgico*, Barcelona, Crítica, 1997.

**CAZAL, Françoise**, « La escenificación del miedo a la muerte en dos farsas de Diego Sánchez de Badajoz: la *Farsa theologal* y la *Farsa de la muerte* », Augustin Redondo (éd.), *La peur de la mort en Espagne au Siècle d'Or*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1993, p. 99-112.

— « Tensión y distensión en el teatro religioso: la *Farsa theologal*, de Diego Sánchez de Badajoz », *Criticón*, 58 (1993), p. 47-60.

— « Del Pastor bobo al Gracioso: el Pastor de Diego Sánchez de Badajoz » *Criticón*, 60 (1994), p. 7-18.

— (éd.), *Diego Sánchez de Badajoz y el teatro de su tiempo*, *Criticón*, 66-67 (1996).



— « Reglas de escritura en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz » *Criticón*, 66-67 (1996), p. 75-104.

— « La riña en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz », *Criticón*, 66-67 (1996), p. 105-134.

— « Notas sobre la *Farsa de Moysén* y la *Farsa del Molinero* », *Criticón*, 66-67 (1996), p. 243-286.

— « La adaptación de la Biblia en la *Farsa de Santa Susaña*, de Diego Sánchez de Badajoz, *Criticón*, 75 (1999), p. 91-123.

— *Dramaturgia y rescritura: El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2001 [Anejos de *Criticón*, 14].

— « Los refranes en el *Auto de Caín y Abel*, de Jaime Ferruz: frontera entre texto dramático y enunciado proverbial », *Paremia* (à paraître).

**CILVETI, Ángel, ARELLANO, Ignacio**, *Bibliografía crítica sobre el auto sacramental*, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1994.

**COLL SANSALVADOR, Andreu**, *La théâtralité dans l'œuvre de Lucas Fernández*, Toulouse, 2007 (Thèse de Doctorat inédite). Thèse consultable sur le lien suivant : < <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00276215/> >

**CORBATÓ, Hermenegildo**, *Misterios y Autos del teatro misionero en Méjico durante el siglo xvi, y sus relaciones con los de Valencia*, Valencia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.

**CÓRDOBA, Pedro**, « Hérésie et allégorie dans l'auto sacramental », *Critique*, t. LXI, n° 699-700, « Le théâtre sans l'illusion », 2005, p. 608-618.

**COUDERC, Christophe**, *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or (1580-1680)*, Paris, PUF, 2007.

**COTARELO Y MORI, Emilio**, « El primer auto sacramental del teatro español y noticia de su autor Hernán López de Yanguas », *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, VII (1902), p. 251-272.

— *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.

— *Teatro español anterior a Lope de Vega. Catálogo de obras impresas pero no conocidas hasta el presente*, Madrid, Imprenta de Felipe Marqués, 1902.

— « El primer auto sacramental del teatro español y noticia de su autor el Bachiller Hernán López de Yanguas », *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VII (1902), p. 251-272.

**CRAWFORD, James**, *Spanish Drama before Lope de Vega*, Filadelfia, 1922.

**CUBI, Manuel**, *Vida del beato Don Juan de Ribera*, Barcelona, editores y librerías pontificias, 1912.

**DEFORNEAUX, Marcelin**, *La vie quotidienne en Espagne au Siècle d'Or*, Hachette, 1964.

**DELGADO BARNÉS, Pilar**, « Contribución a la Bibliografía de Juan de Timoneda », *Revista de Literatura*, XVI (1959), p. 24-56.

**DIAGO MONCHOLÍ, Manuel Vicente**, « La práctica escénica populista en Valencia », *Teatros y Prácticas escénicas. I: El Quinientos valenciano*, Joan Oleza Simó (dir.), Valencia, Institució Alfons el Magnànim / Diputació de València, 1984, p. 329-353.

**DIETZ, Donald Thaddeus**, *The Auto Sacramental and the Parable in Spanish Golden Age Literature*, Chapel Hill, UNC Press, 1973.

**DÍEZ BORQUE, José María**, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI: el teatro hasta Lope de Vega*, Madrid, Taurus, 1987.

**DUMORA, Florence**, *Le «Cancionero» de Sebastián de Horozco, auteur tolédan du XVI<sup>e</sup> siècle (édition, introduction et notes)*, Paris, Université Paris III, 2001.

**EGIDO LÓPEZ, Teófanés**, *Las Reformas Protestantes*, Madrid, Editorial Síntesis, 1992.

**FEBVRE, Lucien**, *Au cœur du religieux du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, École des Hautes Études de Sciences Sociales, 1983.

**FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro**, *Orígenes del Teatro Español*, Buenos Aires, Editorial Schapire, 1946.

**FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis**, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Ayuntamiento, 1988.

- FERRER VALLS, Teresa**, « Jaime Ferruz en la tradición del teatro religioso », *Teatros y Prácticas escénicas. I: El Quinientos valenciano*, Joan Oleza Simó (dir.), Valencia, Institució Alfons el Magnànim / Diputació de València, 1984, p. 109-136.
- « Las dos caras del diablo en el teatro antiguo español » dans *Diavoli e mostri in scena dal Medio Evo al Rinascimento (Roma, 30 giugno – 3 luglio 1988)*, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Viterbo, 1989, p. 303-324.
- « El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI », *Criticón*, 94-95 (2005), p. 121-135.
- (dir.), *Diccionario Biográfico de Actores del Teatro Clásico Español (DICAT)*, base de datos en DVD, Kassel, Édition Reichenberger, 2008.
- FERRER VALLS, Teresa, GARCÍA SANTOSJUANES, Carmen**, « La problemática del teatro religioso », *Teatros y Prácticas escénicas. I: El Quinientos valenciano*, Joan Oleza Simó (dir.), Valencia, Institució Alfons el Magnànim / Diputació de València, 1984, p. 77-86.
- FLECNIAKOSKA, Jean-Louis**, *Las fiestas del Corpus en Segovia*, Segovia, Imprenta Gabel, 1956.
- *La formation de l'"auto" religieux en Espagne avant Calderón (1550-1653)*, Montpellier, 1961.
- « Les rôles de Satan dans les pièces du *Códice de Autos Viejos* », *Revue des Langues Romanes*, LXXV (1963), p. 195-207.
- *La loa*, Madrid, SGEL, 1975.
- « Las figuras de la herejía y demonio al servicio de la propaganda política en los autos de Mira de Amescua », *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 52 (1976), p. 203-222.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise**, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, London, Tamesis Books, 1977.
- FRADEJAS LEBRERO, José**, « Juan de Luque y su *Divina Poesía* », *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 184 (2003), p. 239-311.

- FRANCHINI, Enzo**, « Los primeros textos literarios : del *Auto de los Reyes Magos* al mester de clerecía », Rafael Cano (coord.), *Historia de la lengua española*, Barcelona, Ariel, 2004, p. 325-353.
- GALLEGO BARNÉS, André**, « La vulgarización de la liturgia en el ambiente del Concilio de Trento. Una fuente privilegiada por Juan Lorenzo Palmireno: el *Rationale divinatorum officiorum* de Guillaume Durand », *Criticón*, 102 (2008), p. 21-35.
- GARCÍA BERMEJO, Miguel**, *Catálogo del teatro español del siglo XVI*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996.
- GARCÍA SANTOSJUANES, Carmen**, *Aproximación al teatro religioso de Timoneda*, Valencia, mémoire de Licenciatura, 1982.
- «El teatro religioso de Joan Timoneda», *Teatros y Prácticas escénicas. I: El Quinientos valenciano*, Joan Oleza Simó (dir.), Valencia, Institutió Alfons el Magnànim / Diputació de València, 1984, p. 137-161.
- GILLET, Joseph Eugène**, « The *Memorias* of Felipe Fernández Vallejo and the History of the Early Spanish Drama », *Essay and Studies in Honor Carleton Brown*, New York, New York University Press, 1940, p. 264-280.
- GÓMEZ MORENO, Ángel**, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991.
- GONZÁLEZ, Lola**, « La Representación de los mártires Justo y Pastor, de Francisco de las Cuebas », *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Münster, 1999), Christoph Strosetzki (éd.), Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2001, p. 642-651.
- GONZÁLEZ, Vicente**, *La personalidad artística del Beato Juan de Ribera*, Valencia, Imprenta Diana, 1948.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis**, « Tipología de personajes "hermosos" en el *Códice de Autos Viejos* », *Criticón*, 94-95 (2005), p. 147-168.
- GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando**, « La *Farsa del Santísimo Sacramento*, anónima, y su significación en el desarrollo del auto sacramental », *Revista de Literatura*, 35 (1969), p. 127-165.

- GONZÁLEZ PEDROSO, Eduardo**, *Autos sacramentales desde sus orígenes hasta fines del siglo xvii*, Madrid, Rivadeneyra, BAE, 58, 1865.
- GONZÁLEZ-RAYMOND, Anita**, « Les morisques », *L'Inquisition espagnole et la construction de la monarchie confessionnelle (1478-1561)*, Raphaël Carrasco (dir.), Paris, Ellipses, 2002, p. 205-222.
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás** (éd.), *Teatro Teológico Español*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1966, 2 vols.
- HAMILTON, Earl J.**, *El Tesoro Americano y la revolución de los precios en España, 1501-1600*, Barcelona, Ariel, 1975.
- HERMENEGILDO, Alfredo**, *Renacimiento, teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández*, Madrid, Cincel, 1975.
- *El teatro del siglo xvi*, Madrid, Ediciones Júcar, 1994.
- « El control de la fantasía: usos catequísticos en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz », *Criticón*, 66-67 (1996), p. 135-145.
- *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo xvi*, Lleida, Universitat de Lleida, 2001.
- « Política, sociedad y teatro religioso del siglo xvi », *Criticón*, 94-95 (2005), p. 33-47.
- HERNÁNDEZ, Mario** « La polémica de los autos sacramentales en el siglo xviii. La ilustración frente al barroco », *Revista de Literatura*, 42 (1980), p. 185-200.
- HUERTA CALVO, Javier**, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.
- (dir.), *Historia del Teatro Español*, Madrid, Gredos, 2003, vol. 1.
- IGLESIAS OVEJERO, Ángel**, « Iconicidad y parodia: los santos del panteón burlesco en la literatura clásica y el folklore », *Criticón*, 20 (1982), p. 5-83.
- « Nombres de personajes y figuras tradicionales o tradicionalizadas en la *Recopilación* (1554) de Diego Sánchez de Badajoz », *Criticón*, 66-67 (1996), p. 57-74.
- KOHLER, Eugen**, *Sieben Spanische Dramatische Eklogen*, Dresde, 1911.

- LAPESA, Rafael**, « Sobre el *Auto de los Reyes Magos*: sus rimas anómalas y el posible origen de su autor », *De la Edad Media a Nuestros Días*, Madrid, Gredos, 1967, p. 37-47.
- LÁZARO CARRETER, Fernando**, *Teatro medieval*, Madrid, Castalia, 1970.
- LÓPEZ MORALES, Humberto**, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1968.
- « Sobre el teatro medieval castellano: *status quaestionis* », *Boletín de la Real Academia Española*, 14 (1986), p. 61-68.
- « Problemas en el estudio del teatro medieval castellano : hacia el examen de los testimonios », *Teatro y espectáculos en la Edad Media*, L. Quirante (éd.), Alicante, Instituto Juan Gil Albert, 1992, p. 115-126.
- LÓPEZ PRUDENCIO, José**, *Diego Sánchez de Badajoz. Estudio crítico, biográfico y bibliográfico*, Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos*, 1915.
- LLEÓ CAÑAL, Vicente**, *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Sevilla, 1975.
- MADRIGAL RODRÍGUEZ, Elena**, « Quehaceres placenteros, canciones de trabajo de la mujer en la lírica popular », *Lemir*, 12 (2008)
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, URZÁIZ TORTAJADA, Héctor**, « Introducción a la Historia del Teatro Español, I: de la Edad Media a los Siglos de oro », *Historia del Teatro Español*, Javier Huerta Calvo (dir.), Madrid, Gredos, 2003, vol 1, p. 35-54.
- MAIRE BOBES, Jesús**, « La "Nave de seguridad" de Urrea. Forma y Contenido », *EPOS*, XIII (1997).
- (éd.), *Teatro breve de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Akal, 2003.
- MARRAST, Robert** (dir.), *Théâtre espagnol du xvi<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1983.
- MARTÍN RUBIO, Simeón**, « La "*Victoria de Cristo*" de Bartolomé Palau », *Xiloca*, 10 (1992), p. 267-278.
- MAURIZI, Françoise**, « La teatralización del soldado a fines del siglo xv en Lucas Fernández », *Criticón*, 66-67 (1996), p. 287-305.

- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús**, *Los jesuitas y el teatro del Siglo de Oro*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.
- « Teatro e Iglesia en el siglo xvi: de la reforma católica a la contrarreforma del Concilio de Trento », *Criticón*, 94-95 (2005), p. 49-67.
- MEREDITH, Joseph Arthur**, *Introito and Loa in the Spanish Drama of the Sixteenth century*, Philadelphia, 1928.
- MÉRIMÉE, Henri**, *L'art dramatique à Valencia depuis les origines jusqu'au commencement du xvii<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, éd. Privat, 1913.
- MÉRIQUE, Cyril**, « Un mensaje rescrito: los cuatro introitos del *Aucto de la oveja perdida* de Joan Timoneda », *Criticón*, 102 (2008), p. 69-83.
- MOLL, Jaime** (éd.), *Dramas litúrgicos del siglo xvi*, Madrid, Taurus, 1969.
- MORLEY, S. Griswold**, « Strophes in the Spanish Drama before Lope de Vega », *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, 1925, t. I, p. 505-531.
- OLEZA, Joan** (dir.), *Teatros y prácticas escénicas, I. El Quinientos valenciano*, Valencia, Institutió Alfons el Magnànim / Diputació de València, 1984.
- OLIVA, César, TORRES MONREAL, Francisco**, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990.
- ORR, John**, « De l'étymologie des jurons », *Cahiers de l'Association des études françaises*, 9 (1959), p. 278-286.
- PARKER, Alexander**, *The Allegorical Drama of Calderón*, London and Oxford Dolphin B. Shop, 1943. Traduction espagnole: *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983.
- PARIS, Gaston**, « Histoire de la littérature française au Moyen Âge », *Mélange de littérature française du Moyen Âge* (1910-1912).
- PÉREZ, Joseph**, *Crónica de la Inquisición en España*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 2002.
- PÉREZ FELIÚ, José J.**, *Los autos sacramentales de F. Bances Candamo*, Oviedo, Diputación, 1975.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel**, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982.
- (éd.), *Teatro Renacentista*, Plaza y Janés, Barcelona, 1987.

- (éd.), *Teatro Medieval, 2. Castilla*, Barcelona, Crítica, 1997.
- *El teatro en el Renacimiento*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2004.
- « Géneros y temas del teatro religioso en el siglo XVI », *Criticón*, 94-95 (2005), p. 137-146.

**PICÓN GARCÍA, Vicente** (Coord.), *Teatro escolar latino del siglo XVI: la obra de Pedro Pablo de Acevedo S.I.*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2000.

- « Teatro escolar y teología: el *Dialogvs Divi Petri Martyris* de Guillem de Barçalo (Barceló) », *Criticón*, 94-95 (2005), p. 183-2008.

**POPPENBERG, Gerhard**, *Psique y Alegoría, estudios del auto sacramental desde sus comienzos hasta Calderón*, Pamplona, Reichenberger, 2009.

**REDONDO, Augustin**, « Luther et l'Espagne de 1520 à 1536 », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, I (1965), p. 109-165.

- *Calderón. Los orígenes de la modernidad en el Siglo de Oro, II*, Barcelona, Ensayos/Destino, 1995.

**REGALADO, Antonio**, *Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Ediciones Destino, 1995, vol. 2.

**REY BRIONES, Antonio del** (éd.), *Antología del teatro breve*, Barcelona, Clásicos Castellanos, 2000.

**REYES PEÑA, Mercedes de los**, *El «códice de autos viejos». Un estudio de historia literaria*, Sevilla, Alfar, 1988, 3 vols.

- « El "Aucto de Thamar" del Ms. B2476 de la Biblioteca de "The hispanic Society of America": estudio y edición », *Criticón*, 66-67 (1996), p. 383-414.
- « El drama sacramental en el "Códice de Autos Viejos" », *Cuadernos de Historia Moderna*, 23 (1999), p. 17-46.
- « El teatro religioso del siglo XVI y sus distintas manifestaciones. Estado de la cuestión », *Criticón*, 94-95 (2005), p. 9-32.

**REYES PEÑA, Mercedes de los, VITSE, Marc** (éds.), *Teatro religioso en la España del siglo XVI*, *Criticón*, 94-95 (2005).

**RÉVAH, Israel Salvador** (éd.), *Deux autos de Gil Vicente restitués à leur auteur*, Lisbonne, 1949.

**REYNOLDS, John J.**, *Juan Timoneda*, Boston, Twayne Publishers, 1975.



- RICO, Francisco** (dir.), *Historia y crítica de la literatura española, Siglos de Oro: Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1980, vol. 2 ; vol. 2/1 [primer suplemento].
- ROBRES LLUCH, Ramón**, *San Juan de Ribera, Patriarca de Antioquía y Arzobispo de Valencia*, Valencia, EDICEP, 2002.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, BREY MARIÑO, María**, *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of América (siglos xv, xvi y xvii)*, New-York, The Hispanic Society of América, 1965-66, 3 tms.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, WILSON, Edward M.**, « *Auto de la confusión de San José, suprimido en 1588 por la Inquisición* », *Ábaco*, 4 (1970), p. 8-53.
- ROMERA-NAVARRO, Miguel**, « *Quillotro y sus variantes* », *Hispanic Review*, II (1934), p. 217-226.
- ROUX, Lucette**, « *Quelques aperçus sur la mise en scène de la comedia de santos dans la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle* », *Dramaturgie et société: rapport entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public aux xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1968, vol. 2, p. 235-252.
- RUYT, Franz de**, « *L'idée du "Bivium" et le symbole pythagoricien de la lettre Y* », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 10 (1931).
- SAN ROMÁN, Francisco de B.**, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, Madrid, Imprenta Góngora, 1935.
- SÁNCHEZ, Jean-Pierre** (dir.), *L'Inquisition espagnole et la construction de la monarchie confessionnelle (1478-1561)*, Nantes, Éditions du Temps, 2002.
- SÁNCHEZ-ARJONA, J.**, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, Imprenta de E. Rasco, 1898. (Edition facsimilée, 1994).
- SANCHO, Consuelo**, « *Lo cómico y lo devoto en la Recopilación en metro* », *Criticón*, 66-67 (1996), p. 147-156.
- SANZOLEZ, Fray Modesto de**, « *La alegoría como constante estilística de Lope de Vega* », *Revista de Literatura*, XVI (1959), p. 90-133.
- SCHMIDT, Dr. P. Expeditus**, *El auto sacramental y su importancia en el arte escénico de la época*, Madrid, Blass, 1930.

- SENTAURENS, Jean**, *Séville et le théâtre. De la fin du Moyen Âge a la fin du xvii<sup>e</sup> siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984, 2 vols.
- SHERGOLD, Norman D.**, *A History of the Spanish Stage, from Medieval Times until the end of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- SHOEMAKER, William T.**, *Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos xv y xvi*, Barcelona, Estudios Escénicos, 1957.
- SIRERA, José Lluís**, *El teatro en Valencia durante los siglos xvi y xvii: la producción dramática valenciana en los orígenes de la comedia barroca*, Valencia, thèse doctorale, 1980.
- « El teatro medieval valenciano », *Teatros y Prácticas escénicas. I: El Quinientos valenciano*, Joan Oleza Simó (éd.), Valencia, Institució Alfons el Magnànim / Diputació de València, 1984, p. 87-106.
- « "No es de llantos este día": éxito y pervivencia del teatro religioso más allá del siglo xvi », *Criticón*, 94-95 (2005), p. 329-342.
- STATHATOS, Constantine Christopher**, *Diego Sánchez de Badajoz, a bibliography (1530-2005)*, Kassel, Reichenberger, 2006.
- STRUBEL, Armand**, *Le théâtre au Moyen Âge : naissance d'une littérature dramatique*, Paris, Bréal, 2003.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel**, « Un ejemplo de teatro religioso: la Extremadura del siglo xvi », *Criticón*, 94-95 (2005), p. 107-119.
- TORROJA MENÉNDEZ, Carmen, RIVAS PALÁ, María**, *Teatro en Toledo en el siglo xv, Auto de la Pasión de Alonso del Campo*, Madrid, *Boletín de la RAE* [Anejo XXXV], 1977.
- TRÉMEAU, M.**, « Attrition et contrition selon Saint Thomas d'Aquin », *L'ami du clergé* (1960), p. 289-294.
- VALBUENA PRAT, Ángel**, *Literatura dramática española*, Barcelona, Labor, 1930.
- *Historia de la Literatura Española*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1957<sup>5</sup> [première édition 1930], 3 tms.
- *Historia del teatro español*, Barcelona, Editorial Noguer 1956.
- *Estudios de literatura religiosa española, Época medieval y Edad de Oro*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1964.

- VAREY, John E.**, « La mise en scène de l'auto sacramental à Madrid aux xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles », *Le lieu théâtral à la Renaissance*, CNRS, 1964, p. 235-252.
- VERY, Francis George**, *The Spanish Corpus Christi Procession: a Literary and Folkloric study*, Valencia, Castalia, 1962.
- VITSE, Marc**, « Sobre las *Representaciones* de Sebastián de Horozco », *Criticón*, 10 (1982), p. 75-92.  
 — « El teatro religioso del Quinientos: su (i)licitud y sus censuras », *Criticón*, 94-95 (2005), p. 69-105.
- WARDROPPER, Bruce William**, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro: evolución del auto sacramental antes de Calderón*, Salamanca, Anaya, 1967.
- WEBER DE KURLAT, Frida**, « El sayagués y los críticos » *Filología* (1949), p. 43-50.  
 — « La imprenta en que se editó la *Recopilación en metro*, de Diego Sánchez de Badajoz », *NRFH*, XVIII (1965-1966), p. 156-160.  
 — « Sobre el portuguesismo de Diego Sánchez de Badajoz. El portugués hablado en farsas españolas del siglo xvi », *Filología* (1968-1969), p. 349-359.  
 — « Acerca del portuguesismo de Diego Sánchez de Badajoz » dans *Homenaje a W. L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971.
- WEINER, Jack**, « Sebastián de Horozco y la historiografía antisemita según el Ms. 9175 de la Biblioteca Nacional », *AIH*, V (1974), p. 873-882.
- WEISSBERGER, Bárbara**, « El "voyeurismo" en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz », *Criticón*, 66-67 (1996), p. 195-215.
- WILTROUT, Ann E.**, *A patron and a playwright in Renaissance Spain: the House of Feria and Diego Sánchez de Badajoz*, Londres, Tamesis Books, 1987.
- YNDURÁIN, Francisco**, « Sobre el sufijo "-ezno" », *Archivo de Filología Aragonesa*, t. IV (1952), p. 195-200.
- YOUNG, Karl**, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, 1933, 2 vols.
- ZUILLI, Marc**, « Le livre, la censure, et l'Inquisition en Espagne (1478-1561) », *L'inquisition espagnole et la construction de la monarchie confessionnelle (1478-1561)*, Jean-Pierre Sánchez (dir.), Nantes, Éditions du Temps, 2002, p. 289-317.

#### IV- TRAVAUX DE THÉORIE LINGUISTIQUE ET LITTÉRAIRE, BIBLES ET DICTIONNAIRES

**ANDRÉ-LAROCHEBOUVY, Danielle**, *La conversation quotidienne*, Paris, Didier Crédif, 1984.

**ARISTOTE**, *Poétique*, traduction de J. Hardy, Paris, Gallimard, 1996.

**BARTHES, Roland**, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

— *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002.

**BERGSON, Henri**, *Le rire: essai sur la signification du comique*, Paris, Édition Alcan, 1924

« *Bible de Jérusalem (la)* » traduite en français sous la direction de l'École Biblique de Jérusalem, Paris, CERF, 1973, éd. de 1994.

*Biblia: Santa Biblia, Antiguo y Nuevo Testamentos*, ancienne version de Casiodoro de Reina (1569), rév. par Cipriano de Valera (1602), Londres, Trinitarian Bible Society, sans date.

**BIET, Christian, TRIAU, Christophe**, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Saint-Amand, Gallimard, 2006.

**COROMINAS, Joan, PASCUAL, José Antonio**, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1984-1991, 6 vols.

**CORREAS, Gonzalo**, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Édition numérique du Griso, 1, Rafael Zafra, Pamplona, 2000.

**CORVIN, Michel** (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, nouv. éd., 1996.

**COVARRUBIAS, Sebastián de**, *Tesoro de la lengua Castellana o Española* [1611], Barcelona, Horta, 1943.

*Diccionario de Autoridades*, [1726-39], éd. facsimilée, Madrid, Gredos, 2002, 3 vols.

**DUMUR, Guy** (dir.), *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, 1965.

**DUPRIEZ, Bernard**, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Saint-Amand-Montrond, Édition 10/18, 1984

- GENETTE, Gérard**, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.
- *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
  - *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
  - *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GREIMAS, Algirdas Julien**, *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966.
- *Du sens*, Paris, Seuil, 1970.
- GUSDORF, Georges.**, *Les origines de l'herméneutique*, Paris, Payot, 1988.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine**, *Les interactions verbales*, Paris, Armand Colin, 1990, vol. 1.
- *Les interactions verbales*, Paris, Armand Colin, 1992, vol. 2.
  - *Les interactions verbales, variations culturelles et échanges rituels*, Paris, Armand Colin, vol. 3.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, PLANTIN, Christian** (dirs.), *Le trilogue*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1995.
- LACOSTE, Jean-Yves, BEAUCHAMP, Paul** (dirs.), *Dictionnaire critique de Théologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- LARTHOMAS, Pierre**, *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, Armand Colin, 1972 ; Paris, PUF, 1980, (nouvelle édition).
- NAUGRETTE, Catherine**, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Nathan, 2000.
- LOUDIN, César**, *Le Trésor des deux langues espagnolle et françoise*, Paris, Imprimerie Augustin Courbé, 1660.
- PAVIS, Patrice**, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996<sup>3</sup>.
- QUILIS, Antonio**, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 2004.
- ROSAL, Francisco del**, *La Razón de Algunos Refranes*, Londres, B. Bussel Thompson (éd.), Tamesis Books, 1975.
- RYNGAERT, Jean-Pierre**, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
- SCHAEFFER, Jean-Marie**, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.
- STRUBEL, Armand**, « *Allegoria in factis et Allegoria in verbis* », *Poétique*, 23 (1975), p. 351.
- UBERSFELD, Anne**, *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions sociales, 1977, Paris, Belin, 1996 (nouvelle édition revue).

— *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Messidor, 1981, Paris, Belin, 1996 (nouvelle édition revue).

— *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996.

**VINAVER, Michel**, *Écrits sur le théâtre*, Arles, Actes Sud, 1990.

— (dir.) *Écritures dramatiques. Essai d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993.



# TABLE DES MATIÈRES

	Page
Remerciements	7
<b>INTRODUCTION</b>	9
Note préalable et liste des pièces figurant dans notre <i>corpus</i>	21
<b>PREMIÈRE PARTIE</b>	
<b>PANORAMA DE LA GENÈSE DE L'AUTO SACRAMENTAL</b>	
25	
<b>1. État de la question des diverses théories ou hypothèses formulées sur le « mythe » de la naissance de l'<i>auto sacramental</i> et sur l'évolution du drame religieux eucharistique</b>	27
<b>1.1 Le point de vue des auteurs eux-mêmes</b>	27
<u>Des éléments de définition du genre, au xvi<sup>e</sup> siècle</u>	27
<u>Des éléments de définition du genre, au xvii<sup>e</sup> siècle</u>	30
<b>1.2 Les théories de la critique au xviii<sup>e</sup> et au xix<sup>e</sup> siècles</b>	34
<u>De Moratín père à Moratín fils</u>	34
<u>La première anthologie moderne d'<i>autos sacramentales</i> de González Pedroso</u>	37
<b>1.3 Les travaux les plus récents</b>	40
<u>La thèse de l'<i>auto sacramental</i> comme arme antihérétique</u>	40
<u>La thèse antiprotestante controversée</u>	44
<b>1.4 Conclusions sur le « mythe » de la naissance de l'<i>auto sacramental</i></b>	53
<b>2. Le point d'aboutissement : l'<i>auto sacramental</i> caldéronien</b>	55
<b>2.1 Les grands auteurs du xvii<sup>e</sup> siècle et le faste de la Fête-Dieu</b>	55
<b>2.2 Une formule achevée avec Calderón : caractéristiques formelles et théâtralité</b>	62
<b>2.3 Rapide évocation du devenir de l'<i>auto sacramental</i> après Calderón</b>	71
<b>3. Les flottements dans la terminologie désignant les pièces religieuses en un acte</b>	73
<b>3.1 Les premières apparitions de l'expression « <i>auto sacramental</i> » et du terme « <i>auto</i> »</b>	73



<b>3.2 Les termes en concurrence</b>	78
<u>L'origine du terme « Farsa » : vers une définition du genre</u>	78
<u>Les Farsas en Espagne dans la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle</u>	81
<u>Farsa vs Auto, dans la deuxième moitié du xvi<sup>e</sup> siècle</u>	83
<u>Le cas des « Misteris » valenciens</u>	86
<u>Les termes « Representación » et « Obra »</u>	88
<u>Conclusions</u>	92
<b>4. Le drame religieux avant le xvi<sup>e</sup> siècle : état de la question et réflexion</b>	93
<b>4.1 Les « drames liturgiques »</b>	95
<b>4.2 Ce que disent les documents historiques</b>	98
<b>4.4 Le théâtre religieux au Moyen Âge en langue vernaculaire</b>	101
<b>4.5 Conclusions</b>	106
<b>DEUXIÈME PARTIE</b>	
<b>PRÉSENTATION DESCRIPTIVE ET ANALYTIQUE DES PIÈCES DU CORPUS</b>	
<b>5. Les pièces du Corpus</b>	111
<b>5.1 L'Auto de San Martín de Gil Vicente</b>	113
<b>5.1.1 Présentation</b>	113
<b>5.1.2 Argument</b>	114
<b>5.1.3 Sources et références bibliques</b>	114
<b>5.2 La Farsa sacramental d'Hernán López de Yanguas (vers 1520 ?)</b>	117
<b>5.2.1 Présentation</b>	117
<b>5.2.2 Argument</b>	119
<b>5.2.3 Sources et références bibliques</b>	119
<b>5.3 La Farsa del Santísimo Sacramento, anonyme (1521)</b>	122
<b>5.3.1 Présentation</b>	122
<b>5.3.2 Argument</b>	124
<b>5.3.3 Références bibliques</b>	125
<b>5.4 La Farsa del Molinero de Diego Sánchez de Badajoz (avant 1554)</b>	132
<b>5.4.1 Présentation</b>	132
<b>5.4.2 Argument</b>	134
<b>5.4.3 Références bibliques</b>	135

<b>5.5 La <i>Farsa del Herrero</i> de Diego Sánchez de Badajoz (avant 1554)</b>	139
5.5.1 Présentation	139
5.5.2 Argument	141
5.5.3 Références bibliques	141
<b>5.6 La <i>Farsa del Colmenero</i> de Diego Sánchez de Badajoz (avant 1554)</b>	142
5.6.1 Présentation	142
5.6.2 Argument	143
5.6.3 Références bibliques	144
<b>5.7 La <i>Farsa de Abraham</i> de Diego Sánchez de Badajoz (avant 1554)</b>	146
5.7.1 Présentation	146
5.7.2 Argument	148
5.7.3 Références bibliques	149
<b>5.8 La <i>Farsa de Moysén</i> de Diego Sánchez de Badajoz (avant 1554)</b>	153
5.8.1 Présentation	153
5.8.2 Argument	154
5.8.3 Sources et références bibliques	154
<b>5.9 La <i>Farsa de Ysaac</i> de Diego Sánchez de Badajoz (avant 1554)</b>	159
5.9.1 Présentation	159
5.9.2 Argument	160
5.9.3 Sources et références bibliques	161
<b>5.10 La <i>Farsa del rey David</i> de Diego Sánchez de Badajoz (avant 1554)</b>	163
5.10.1 Présentation	163
5.10.2 Argument	167
5.10.3 Source et références bibliques	168
<u>Pourquoi le roi David représente-t-il le Christ</u>	168
<u>Détail des sources scripturaires</u>	169
<b>5.11 La <i>Farsa de la Yglesia</i> de Diego Sánchez de Badajoz (avant 1554)</b>	171
5.11.1 Présentation	171
5.11.2 Argument	172
5.11.3 Références bibliques	173
<b>5.12 La <i>Farsa del Santísimo Sacramento</i> de Diego Sánchez de Badajoz (avant 1554)</b>	177
5.12.1 Présentation	177

5.12.2 Argument	179
5.12.3 Sources et références bibliques	179
<b>5.13 L'Yntroito de herradores de Diego Sánchez de Badajoz (avant 1554)</b>	182
5.13.1 Présentation	182
5.13.2 Références bibliques	183
<b>5.14 La Farsa llamada custodia del Hombre de Bartolomé Palau (1547)</b>	187
5.14.1 Présentation	187
5.14.2 Argument	189
5.14.3 Références bibliques	192
<b>5.15 La Representación de la Parábola de San Mateo de Sebastián de Horozco (1548)</b>	198
5.15.1 Présentation	198
5.15.2 Argument	199
5.15.3 Références bibliques	201
<b>5.16 La Farsa llamada danza de la Muerte de Juan de Pedraza (1551)</b>	205
5.16.1 Présentation	205
5.16.2 Argument	207
5.16.3 Références bibliques	208
<b>5.17 L'Aucto de la oveja perdida de Joan Timoneda (1557 et 1569)</b>	209
5.17.1 Présentation	209
5.17.2 Argument	213
5.17.3 Références bibliques	214
5.17.4 Les trois versions de la <i>Oveja perdida</i>	218
<u>Les deux éditions du texte de Timoneda</u>	219
<u>La question du manuscrit anonyme</u>	221
<b>5.18 La Farsa del sacramento de la fuente de San Juan du Códice de Autos Viejos (avant 1570)</b>	224
5.18.1 Présentation	224
5.18.2 Argument	227
5.18.3 Sources et références bibliques	228
<b>5.19 L'Aucto de la fuente de los siete sacramentos de Joan Timoneda (1570 ?)</b>	231
5.19.1 Présentation	231

5.19.2 Argument	237
5.19.3 Références bibliques	238
<b>5.20 La <i>Farsa del sacramento llamada premática del pan</i> du <i>Códice de Autos Viejos</i> (1569 ?)</b>	243
5.20.1 Présentation	243
5.20.2 Argument	245
5.20.3 Sources et références bibliques	246
<b>5.21 L'<i>Aucto de la Fee</i> de Joan Timoneda (entre 1569 et 1575)</b>	249
5.21.1 Présentation	249
5.21.2 Argument	252
5.21.3 Références bibliques	253
5.21.4 Étude comparative de la <i>Farsa</i> anonyme du <i>CAV</i> et de l' <i>Aucto</i> de Timoneda	253
<u>La liste de <i>dramatis personae</i></u>	253
<u>Le prologue</u>	254
<u>Suppression et substitution de différents passages et expressions de la <i>Farsa</i></u>	257
<u>Une adaptation de la pièce à la situation locale</u>	264
<u>Modifications relatives aux questions théologiques</u>	266
<b>5.22 La <i>Obra llamada los desposorios de Christo</i> de Joan Timoneda (entre 1572 et 1575)</b>	270
5.22.1 Présentation	270
5.22.2 Argument	273
5.22.3 Références bibliques	274
<b>5.23 Le <i>Misteri de l'Església Militant</i> de Joan Timoneda (entre 1569 et 1575)</b>	280
5.23.1 Présentation	280
5.23.2 Argument	285
5.23.3 Sources et références bibliques	286
<b>5.24 L'<i>Acto del Santísimo Sacramento hecho en Andújar</i>, anonyme (1575)</b>	290
5.24.1 Présentation	290
5.24.2 Argument	292
5.24.3 Sources et références bibliques	292

<b>5.25 <i>L'Auto de Caín y Abel</i> de Jaime Ferruz (vers 1575 ?)</b>	294
<b>5.25.1 Présentation</b>	294
<b>5.25.2 Argument</b>	297
<b>5.25.3 Sources et références bibliques</b>	298
<b>5.26 <i>Le Sacramento de la Eucaristía, tercera comedia y auto sacramental</i>, anonyme (entre 1575 et 1590)</b>	301
<b>5.26.1 Présentation</b>	301
<b>5.26.2 Argument</b>	303
<b>5.26.3 Sources et références bibliques</b>	305
<b>5.27 <i>La Comedia sexta y auto sacramental del Castillo de la Fee</i>, anonyme (entre 1575 et 1590)</b>	309
<b>5.27.1 Présentation</b>	309
<b>5.27.2 Argument</b>	310
<b>5.27.3 Références bibliques</b>	311
<b>5.28 <i>La Comedia octava y auto sacramental del Testamento de Christo</i>, anonyme (1582 ?)</b>	312
<b>5.28.1 Présentation</b>	312
<b>5.28.2 Argument</b>	313
<b>5.28.3 Sources et références bibliques</b>	315
<b>5.29 <i>L'Auto sacramental y Comedia décima, delicado y muy subido de Buena y Sancta Doctrina</i>, anonyme (entre 1575 et 1590)</b>	319
<b>5.29.1 Présentation</b>	319
<b>5.29.2 Argument</b>	321
<b>5.29.3 Sources et références bibliques</b>	323
<b>5.30 <i>L'Auto de la Esposa en los Cantares</i> de Juan López de Úbeda (1579)</b>	328
<b>5.30.1 Présentation</b>	328
<b>5.30.2 Argument</b>	330
<b>5.30.3 Références bibliques</b>	331
<b>5.31 <i>L'Auto primero al Santísimo Sacramento</i> de Juan de Luque (fin du XVI<sup>e</sup> siècle)</b>	333
<b>5.31.1 Présentation</b>	333
<b>5.31.2 Argument</b>	334
<b>5.31.3 Références bibliques</b>	335

<b>5.32 <i>La Maya</i> de Lope de Vega (1585 ?)</b>	338
<b>5.32.1 Présentation</b>	338
<b>5.32.2 Argument</b>	340
<b>5.32.3 Références bibliques</b>	341

<b>5.33 Conclusion sur les pièces du <i>corpus</i></b>	345
--	-----

### *TROISIÈME PARTIE*

<b>LA THÉÂTRALITÉ ET SON ÉVOLUTION DANS LES DRAMES EUCHARISTIQUES DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE</b>	349
---	-----

<b>6. Étude de la théâtralité et de son évolution dans le drame eucharistique</b>	351
---	-----

<b>6.1 Les données spatiales du texte dramatique : espaces scéniques et espaces dramatiques</b>	351
---	-----

<b>6.1.1 Théâtralité des espaces scéniques et des espaces dramatiques</b>	353
---	-----

<u>Les représentations de la Fête-Dieu : de l'église à la rue</u>	354
---	-----

<u>Décors, <i>atrezzo</i> et espace dramatique</u>	365
--	-----

<u>La spectacularité des <i>carros sacramentales</i></u>	374
--	-----

<b>6.1.2 Les données spatiales du texte dramatique : le pouvoir évocateur des mots</b>	379
--	-----

<u>Décor verbal et « teichoscopie »</u>	379
---	-----

<u>Les différentes représentations de l'espace dans l'horizontalité et la verticalité</u>	393
---	-----

<u>Espaces sacrés vs espaces profanes</u>	405
---	-----

<u>Conclusions</u>	409
--------------------	-----

<b>6.2 L'enchaînement des répliques et les figures textuelles : vers un modèle actantiel des drames eucharistiques</b>	412
--	-----

<b>6.2.1 Ce que révèlent la figure textuelle de « l'attaque » et ses corollaires</b>	415
--	-----

<u>Les différentes fonctions de « l'attaque » et du « duel » textuels</u>	416
---	-----

a) L'« attaque » soulignant l'impertinence du Berger	417
--	-----

b) L'« attaque » et le « duel » : des marqueurs de hiérarchie	423
---	-----

c) « L'attaque » textuelle renforcée par le « bouclage » des répliques	429
<u>Les moments privilégiés pour l'« attaque » et le « duel » textuels</u>	436
a) L'« attaque » et le « duel » : les figures privilégiées des scènes de <i>riña</i>	437
b) L'« attaque » et le « duel » : les figures de la victoire sur l'Opposant	441
<b>6.2.2 Ce que révèle la figure textuelle du « mouvement-vers »</b>	451
<u>Les différentes fonctions de la figure du « mouvement-vers »</u>	452
a) Le « mouvement-vers » comme tentative d'endoctrinement	453
b) Le « mouvement-vers » conciliateur, voire réconciliateur	458
c) Le « mouvement-vers » comme tentative de séduction	461
d) Le « mouvement-vers » qui révèle les alliances	469
<u>Les différentes valeurs de la figure du « bouclage » combinée à la figure du « mouvement-vers », ou dans les situations de « duo » textuel</u>	477
a) Les « bouclages » à valeur explicative et didactique	478
b) Les « bouclages » dogmatiques à valeur persuasive	488
<b>6.2.3 La théâtralité des figures textuelles « mineures » dans les drames eucharistiques</b>	500
<u>Les figures complémentaires du « récit » et de la « citation »</u>	501
<u>La théâtralité de la figure textuelle du « plaidoyer »</u>	509
<u>La « profession de foi » : entre absence de conflit et résolution du conflit</u>	517
<u>La « fulgurance » textuelle et l'évolution de l'action</u>	523
<u>Conclusion</u>	526
<b>6.3 Les éléments comiques des drames eucharistiques et leur évolution</b>	528
<b>6.3.1 Le comique et ses vecteurs</b>	530
<b>6.3.1.1 Le comique langagier</b>	532
<u>Rappel des formes du langage <i>sayaqués</i> dans les drames eucharistiques</u>	532
<u>Étude des jurons dans les drames eucharistiques : effets comiques et théâtralité</u>	534

a) Les personnages de théâtre eucharistique recourant aux jurons	534
b) Les types de jurons	538
c) La place des jurons dans le discours des personnages	547
d) Combinaison des jurons avec d'autres procédés	552
e) La fonction des jurons	555
<u>Théâtralité de l'insulte comique</u>	563
a) Les différentes formes d'insultes	563
b) Fonction identitaire des insultes	572
c) Le pouvoir structurant de l'insulte	582
<u>Rimes comiques et jeux de sonorité</u>	589
a) Rimes comiques	590
b) Jeux de sonorité multiples	595
<b>6.3.1.2 Comique de contenu et de situation</b>	597
<u>Le comique basé sur la répétition : le procédé du « diable à ressort »</u>	597
<u>Les <i>quiproquos</i> : réels malentendus ou malice ?</u>	602
<u>Méprises visuelles</u>	611
<b>6.3.1.3 Comique gestuel</b>	616
<u>Le comique gestuel dit référentiel</u>	617
<u>Le comique gestuel qui ne s'exprime pas par des coups</u>	621
<u>Les coups assésés dans le module « <i>riña</i> »</u>	626
<u>Les « <i>riñas</i> » à double détente</u>	630
<u>La bourle comique</u>	633
<b>6.3.2 Le comique : ses points d'incidences dans la pièce</b>	635
<u>Le comique dans l'<i>incipit</i> des drames eucharistiques</u>	636
a) L'agressivité comique du Berger dans les prologues	638
b) L'étonnement du Berger sot face au spectacle contemplé	643
c) Le motif du Berger oublieux mis en théâtre	648
d) L'aspect burlesque du Berger-présentateur	650
<u>Le comique dans les parties <i>entremesiles</i> des drames eucharistiques</u>	654
a) Un savant mélange entre sacré et profane	657
b) Un comique à valeur d'exemplarité	664
<u>Le comique hors des prologues et des parties <i>entremesiles</i></u>	669
<b>6.3.3 Les limitations du comique</b>	673
<u>L'exception relative du premier drame eucharistique connu</u>	673



<u>Un comique de plus en plus résiduel</u>	676
<u>Absence de comique dans les drames eucharistiques</u>	681
<u>Conclusions</u>	685
<b>6.4 Structure globale de la pièce : l'allégorie dans les drames eucharistiques</b>	689
<b>6.4.1 Vers une définition de l'allégorie dans les drames eucharistiques</b>	691
<u>Jugement des auteurs sur la nature de leurs textes</u>	693
<u><i>Allegoria in verbis, allegoria in factis</i></u>	697
<b>6.4.2 La théâtralité des pièces bibliques préfiguratives et des <i>farsas</i> « postfiguratives »</b>	699
<u>Le Berger comme interface entre le « plan de l'histoire » et le « plan religieux » dans les <i>farsas</i> préfiguratives</u>	701
<u>La « postfiguration » dans les <i>farsas de qremios</i></u>	708
<b>6.4.3 Développement de l'<i>allegoria in verbis</i> et théâtralité</b>	717
<u>L'allégorisation des personnages dans les drames eucharistiques</u>	717
<u>L'allégorie dans les drames eucharistiques inspirés des paraboles évangéliques</u>	728
<b>6.4.3.1 Les principaux mécanismes de l'allégorie dans les drames inspirés de paraboles christiques</b>	732
<u>Les mécanismes de l'allégorie mis en exergue dans les prologues</u>	732
<u>Les mécanismes de l'allégorie dans le corps de la pièce : la valeur symbolique des objets scéniques</u>	740
<u>Les mécanismes de l'allégorie dans le corps de la pièce : la valeur symbolique des espaces</u>	746
<u>Les mécanismes de l'allégorie dans le corps de la pièce : la valeur symbolique des personnages</u>	754
<b>6.4.3.2 Le motif du <i>bivium</i> dans les drames eucharistiques</b>	765
<b>6.4.3.3 L'argument allégorique de <i>Sponsa Christi</i> et psychomachie dans les drames eucharistiques</b>	784
<b>6.4.4 Conclusion sur l'allégorie</b>	796

<i>CONCLUSION GÉNÉRALE</i>	801
<i>ANNEXES</i>	815
<u>Annexe 1</u>	823
<u>Annexe 2</u>	869
<u>Annexe 3</u>	887
<b>BIBLIOGRPHIE</b>	907
<i>TABLE DES MATIÈRES</i>	931

