



HAL
open science

**”Quise ser buen político de Estado” : la représentation
du pouvoir politique dans le théâtre d’Antonio Enríquez
Gómez**

Pierre-Laurent Savouret

► **To cite this version:**

Pierre-Laurent Savouret. ”Quise ser buen político de Estado” : la représentation du pouvoir politique dans le théâtre d’Antonio Enríquez Gómez. Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III; Universidad de Castilla-La Mancha, 2020. Français. NNT : 2020MON30069 . tel-03414158

HAL Id: tel-03414158

<https://theses.hal.science/tel-03414158>

Submitted on 4 Nov 2021

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.



THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par l'**Université Paul-Valéry** et **Universidad de Castilla-La-Mancha**

Préparée au sein de l'école doctorale 58
Et de l'unité de recherche RESO: Recherches sur les Suds et les
Orient

Spécialité : **Etudes hispaniques et hispano-américaines**

Présentée par **Pierre-Laurent Savouret**

« Quise ser buen político de Estado »
La représentation du pouvoir politique
dans le théâtre d'Antonio Enríquez Gómez

Soutenue le 5 octobre 2020 devant le jury composé de

Anne CAYUELA Présidente	Présidente
Béatrice PEREZ Rapporteure	Rapporteure
Ana VIAN HERRERO Examinatrice	Examinatrice
Germán VEGA GARCIA-LUENGOS Examineur	Examineur
Raphaël CARRASCO Co-directeur	Co-directeur
Rafael GONZALEZ CANAL	Co-directeur



Université Montpellier Paul Valéry



Universidad de Castilla-La Mancha



« Quise ser buen político de Estado »

**La représentation du pouvoir politique
dans le théâtre d'Antonio Enríquez Gómez**

Thèse de Doctorat

de l'Université Montpellier Paul Valéry

Ecole doctorale 58

Doctorat Etudes romanes, spécialité Etudes hispaniques et hispano-américaines

et

de la Universidad de Castilla-La Mancha

Doctorado en Investigación en Artes, Humanidades y Educación

Présentée et soutenue à Montpellier le 5 octobre 2020 par Pierre-Laurent SAVOURET

Composition du jury

Anne CAYUELA

Béatrice PEREZ

Ana VIAN HERRERO

Germán VEGA GARCIA-LUENGOS

Raphaël CARRASCO

Rafael GONZALEZ CAÑAL

Présidente

Rapporteure

Examinatrice

Examineur

Co-directeur

Co-directeur

A mes parents
A mes enfants
A Emmanuelle

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement mes deux co-directeurs de thèse, le professeur Rapahël Carrasco et le professeur Rafael González Cañal, dont les avis, les conseils, les commentaires et les critiques toujours aussi pertinents que bienveillants ont guidé ma réflexion de bout en bout.

Je remercie également l'équipe de l'Institut Almagro de Théâtre Classique pour son accueil amical lors de chacune de mes visites à Ciudad Real, Cuenca et Almagro, et tout particulièrement le professeur Felipe Pedraza pour m'avoir aimablement donné la primeur de ses travaux et de ses réflexions sur l'œuvre d'Enríquez Gómez.

Je remercie enfin l'équipe du département d'espagnol de l'Université de Savoie-Mont Blanc pour avoir assuré les fonctions que j'ai laissées vacantes du fait des décharges horaires qui m'ont été accordées, ainsi que de m'avoir encouragé sans relâche pendant ces cinq années.

« *Mira, en el solio sagrado una comedia los dioses milagrosa compusieron*¹ »

¹ Antonio Enríquez Gómez, *Los dos filósofos de Grecia, Parte diez y nueve de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*, Pablo de Val, Madrid, 1663, fol. 123 rº b.

Introduction générale

Parmi les nombreuses figures originales du parnasse espagnol du XVII^e siècle, il en est une qui se distingue entre toutes par certaines particularités de sa vie et de son œuvre si singulières qu'elles en font un cas presque unique dans les lettres de son siècle. C'est qu'Antonio Enríquez Gómez, actif approximativement entre les années 1630 et 1660, ne fut pas d'abord considéré, et encore moins célébré, pour l'excellence de ses qualités d'écrivain. S'il a attiré l'attention de nombreux auteurs, philologues ou historiens – et cela encore depuis une époque assez récente – c'est pour deux raisons principales étroitement liées. La première tient à la double identité qui lui est associée en tant qu'auteur théâtral désigné par deux noms, Antonio Enríquez Gómez et Fernando de Zárate qu'on considéra pendant longtemps comme rattachés à deux individus distincts alors que le second n'était que le pseudonyme sous lequel il dissimula son identité réelle durant de longues années alors qu'il résidait en Andalousie. La seconde raison tient à l'épineuse question de sa foi. Les découvertes d'Israel S. Révah dans les années 60 du siècle dernier nous permettent aujourd'hui de savoir avec certitude que le même auteur écrivit sous les deux noms et que non seulement il vécut comme un judéo-convers mais qu'il demeura aussi très certainement fidèle au *credo* de ses ancêtres. Poète autodidacte issu d'une famille de la petite bourgeoisie commerçante de Cuenca, dont de nombreux membres furent persécutés par l'Inquisition pour judaïsme, il fuit l'Espagne pour la France probablement afin d'échapper à la menace inquisitoriale, fréquenta les milieux marranes portugais de Madrid, Bordeaux et Rouen, produisit des écrits qui laissent peu de doutes sur sa foi militante et son positionnement critique vis-à-vis de la Monarchie catholique et retourna vivre clandestinement à Grenade puis à Séville. Les modalités de son judaïsme ne sont cependant pas démontrées car nous ignorons toujours, et ne saurons probablement jamais, quelles furent les circonstances de son éveil à cette religion, la ferveur de sa croyance, la forme de ses pratiques, la continuité ou la discontinuité de sa foi, ses questionnements et même une éventuelle hétérodoxie dans sa religiosité. Quelles que fussent ces modalités, elles semblèrent suffisamment évidentes à l'Inquisition pour le brûler en effigie, l'arrêter quelques années plus tard, puis instruire un procès contre lui, le garder emprisonné jusqu'à sa mort et publier enfin sa réconciliation avec le dogme catholique. Malgré les questions en suspens, les conclusions de Révah en firent le représentant le plus éminent d'une possible littérature marrane espagnole. Dès lors il intéressa essentiellement en vertu de ce statut et donna lieu à de nombreuses controverses entre ceux qui défendaient l'existence d'une telle littérature et ceux qui n'y croyaient pas. Ce débat polémique finit par occulter l'intérêt

artistique de l'œuvre qui ne fut plus lue que pour y rechercher des traces d'une hétérodoxie religieuse ou, au contraire, les preuves d'un conformisme chrétien.

Or, si l'expression d'une dissidence peut trouver sa place dans des traités politiques ou des textes destinés à la propagande, le théâtre, en tant que divertissement de masse tenu à une efficacité commerciale et particulièrement surveillé par le pouvoir, offre peu l'occasion d'afficher une opinion politique divergente et moins encore une foi alternative à celle imposée par la Monarchie catholique. Dans ces conditions, lire la production dramatique d'Enríquez Gómez à travers le seul prisme de sa probable judaïté semble une entreprise extrêmement réductrice, et pour tout dire, vaine. En effet, le dramaturge connut un certain succès dans les *corrales de comedias*, sous chacun de ses deux noms, aussi bien de son vivant que jusqu'au XVIII^e siècle, et on le confondit bien souvent avec Calderón de la Barca ou Lope de Vega. Cela montre jusqu'à un certain point que les pièces de cet auteur s'adaptèrent parfaitement au canon d'un théâtre mis au service de la monarchie et ne purent exprimer sans ambiguïté les divergences idéologiques ou religieuses que l'on trouve dans le reste de ses écrits littéraires.

Nous sommes ainsi confrontés au paradoxe d'un homme à la fois marqué par son statut d'opposant déclaré au pouvoir et auteur d'une œuvre dramatique parfaitement intégrée dans le cadre idéologique produit par ce même pouvoir. La première facette est celle d'Enríquez Gómez, un individu dressé contre différentes formes d'autorités politiques et ecclésiastiques qui finirent par le broyer ; l'autre est celle de Fernando de Zárate, dramaturge de la conformité idéologique et religieuse qui connut le succès sur les planches de Séville. La scission entre les deux personnalités peut paraître si évidente qu'elle s'imposa longtemps comme réelle aux amateurs de théâtre. Pourtant, Enríquez Gómez signa aussi de son nom nombre de pièces dramatiques lors de son étape madrilène préalable à son exil et nous verrons que celles-ci ne se différencient guère de celles signées sous pseudonyme utilisé lors de la période andalouse. Le renoncement aux thématiques de l'Ancien Testament, trop suspectes d'accointance avec le judaïsme, est la principale, pour ne pas dire la seule, illustration de cette supposée scission entre les deux noms. Il ne prouve en réalité guère autre chose que la prudence d'un dissident clandestin soucieux de passer inaperçu, et, de notre point de vue, certainement pas un retour à l'orthodoxie de l'auteur. La seule manière de résoudre le paradoxe énoncé est dès lors de recourir à ce que Révah appela la « dissimulation marranique », c'est-à-dire cette nécessité vitale d'occulter son identité juive dans un milieu hostile et de donner l'apparence de la concorde idéologique, sociale et religieuse avec le destinataire de ses écrits. Ce qui distingue les deux facettes de l'homme, ce n'est donc pas son identité propre, mais celle de son public et de son lectorat. Il convient en conséquence d'étudier l'œuvre d'Enríquez

Gómez non pas en fonction de ses pseudonymes, et donc d'une conscience scindée, mais avant tout de son public. Dans ce cadre, le *corpus* théâtral constitue un ensemble cohérent, plus en tout état de cause, qu'un assemblage d'écrits destinés à des lectorats différents bien que rédigés à la même période. C'est donc bien l'Enríquez Gómez militant de la cause hébraïque, le poète du *romance* qui exalte le martyr juif de Lope de Vera, le satiriste qui ridiculise le Saint-Office dans *La inquisición de Lucifer*, l'essayiste qui démonte l'argumentaire de cette même institution dans *Política angélica*, l'apologiste de la maison de Bragance et de Richelieu du *Triunfo lusitano* et le thuriféraire de la maison de France de *Luis Dado de Dios* qui est aussi l'auteur des *comedias* à la gloire des saints chrétiens et des rois d'Espagne qui ont été applaudies sous Philippe IV. Une fois admise la continuité de la totalité d'une œuvre théâtrale intégrée dans le carcan idéologique de la Monarchie catholique et composée par un opposant judaïsant, c'est-à-dire d'une œuvre canonique produite par un auteur dissident, la question de la réflexion politique telle qu'elle apparaît dans ces pièces revêt un intérêt particulier.

Le contexte de création dramatique est à l'époque de Philippe IV celui d'une forte émulation. La *comedia nueva* est alors un genre à l'apogée de sa créativité bénéficiant à la fois d'auteurs au talent artistique exceptionnel, d'un public abondant, hétéroclite et exigeant, de structures de production et de diffusion bien organisées et d'un État vigilant mais favorable. Il peut alors prendre part aux débats de la société, exprimer son point de vue sur les grandes questions de son temps et contribuer ainsi à façonner l'opinion publique. Cette capacité à influencer sur la conscience du plus grand nombre, voire à la diriger, fait en conséquence de l'art dramatique un instrument possible de la propagande du pouvoir. Se pose alors la question de l'existence, dans ce théâtre mis au service du pouvoir politique, d'un théâtre d'opposition tentant de restituer, malgré la contrainte de la censure, une opinion critique, divergente, voire dissidente. A une période où les théoriciens de la chose publique essayent d'apporter une explication et des remèdes à la crise plurielle que traverse l'Espagne et à son déclin comme puissance internationale, le débat politique trouve dans le théâtre une caisse de résonance particulièrement retentissante. Les questions de l'origine divine du pouvoir monarchique, de la légitimité dynastique, de l'exercice vertueux du gouvernement, des grâces royales, de la justice ou de la guerre, de la place du conseil dans la prise de décision, du choix et de la fonction du favori, du droit du peuple à faire entendre sa voix, à se choisir un roi, à le renverser le cas échéant, celle même du tyrannicide, se posent alors avec une acuité particulière.

Enríquez Gómez, avec son regard de biais sur la société espagnole et la cour des Habsbourg mineurs, a pu développer une vision personnelle sur ces interrogations. Verra-t-on dans son œuvre dramatique se dessiner l'idéologie entièrement conforme à celle promue depuis les sphères du

pouvoir d'un auteur uniquement désireux d'écrire pour la scène ? Y décèlera-t-on au contraire l'expression de la pensée dissidente du marrane persécuté, de l'exilé, du clandestin, telle qu'on la trouve dans ses textes les plus engagés, et en dépit de la censure politique et religieuse ? Entre ces deux postures, apparaîtra-t-il la perception originale du commerçant judéo-convers ou de l'intellectuel autodidacte préoccupé par la chose politique ? Ce sont là autant d'hypothèses que nous nous proposons de vérifier dans ce travail et qui peuvent être regroupées dans la question suivante : comment Enríquez Gómez traite-t-il la question du pouvoir dans son théâtre ?

Ce questionnement nous semble d'autant plus pertinent que dans les pièces de notre dramaturge, le foisonnement thématique se rapportant à des sujets politiques mêle de nombreux apports stéréotypés propres de la *comedia* à des traitements personnels plus incisifs et ressortissant à une analyse fine des contenus. Enríquez Gómez revient avec insistance sur la question de la légitimité du pouvoir, sur les qualités requises pour occuper les charges, sur les actes du souverain, l'action de la justice, entre autres thèmes qui, s'ils reprennent directement des idées exprimées par l'auteur dans les traités que nous venons de citer, s'insèrent néanmoins dans les canons des *comedias*, en particulier celles « *de Hungría*² », de telle sorte que s'impose comme primordiale la tâche de séparer le bon grain de l'ivraie afin de décanter, si l'on peut dire, cette impureté thématique originelle et y voir clair dans le contenu politique du discours théâtral d'Enríquez Gómez.

Pour répondre à cette question il nous a semblé pertinent d'organiser notre réflexion autour des figures du pouvoir souverain présentes dans les pièces. Le personnage du roi concentre en effet le pouvoir dramatique, puisque c'est lui qui est presque systématiquement l'initiateur et le destinataire de l'action, et le pouvoir suprême dont il est l'incarnation physique. Cette double fonction le place à la fois au cœur des intrigues et de la réflexion politique qui constituent chaque *comedia*. L'étude de la manière dont Enríquez Gómez crée ces figures, les fait agir et s'exprimer dans un contexte socio-historique précis nous permettra de comprendre les mécanismes de sa représentation dramatique du pouvoir royal. Le prince, son successeur, décline les problématiques liées au pouvoir souverain en incarnant une autorité en devenir et fait intervenir la question du pouvoir du père. En regard de ces deux figures, celle du vassal est dans une position de soumission. Mais le personnage du conseiller a une situation particulière puisqu'il assume une partie de l'exercice du pouvoir, plus ou moins importante en fonction de sa relation personnelle avec le souverain. Les autres vassaux sont quant à eux enjoins de se plier totalement à l'autorité royale et

2 Sur cette question, on se reportera à Felipe B. Pedraza, « El poder a los ojos de Enríquez Gómez: entre la teoría política el drama », dans Arellano, Ignacio et Armas, Frederick A., (dir.), *Estrategias y conflictos de autoridad y poder en el teatro del Siglo de Oro*, New York, IDEA/IGAS, 2017, p. 105-122. Voir aussi, dans ces mêmes miscellanées, Milagros Rodríguez Cáceres, « La sombra del Conde-Duque de Olivares en el teatro de Enríquez Gómez », p. 123-137. Nous revenons sur tout cela et sur les « *comedias de Hungría* » dans notre première partie.

n'ont le choix que de s'y résoudre ou de s'y opposer. La façon dont Enríquez Gómez conçoit ces personnages, ajuste leur puissance dramatique en fonction de leur puissance politique et les fait agir et réagir dans les jeux de pouvoir nous permettra de déterminer quelle est sa position dans le débat politique de son temps et comment il fait de cette réflexion un spectacle vivant.

Pour ce faire, nous nous proposons dans un premier temps de dresser un bilan des diverses interprétations des données historiques à notre disposition sur Enríquez Gómez et de synthétiser les différentes thèses produites sur son engagement idéologique et pratique. Nous interroger sur l'existence d'un théâtre politique à l'époque où il conçut son œuvre dramatique nous permettra de situer son activité créatrice dans un contexte de production et ainsi de comprendre mieux les contraintes d'écriture et de diffusion auxquelles il fut soumis. De l'ensemble de sa bibliographie théâtrale, nous extrairons les pièces à notre disposition qui nous sembleront pouvoir alimenter une réflexion politique telle que nous l'aurons définie. Nous tenterons, pour finir cette première partie, de dater les *comedias* retenues pour la constitution de notre *corpus*, ce qui nous permettra d'évaluer une éventuelle évolution des idées politiques de notre auteur. Dans un second temps, nous nous consacrerons à l'étude des figures du pouvoir souverain, le roi d'abord, puis le prince, afin de dégager ce qui nous apparaîtra comme les constantes, les régularités, les exceptions ou les omissions concernant l'origine, la symbolique, l'exercice et la transmission du pouvoir monarchique. Nous procéderons de la même manière dans un troisième temps avec les figures de la vassalité en traitant à part le personnage du conseiller dont le rapport au pouvoir est différent de celui des autres vassaux. Pour le premier, nous nous interrogerons sur les modalités de son choix, l'exercice de son pouvoir et l'inconstance de son destin. Quant aux seconds, nous les étudierons en fonction de leur rapport avec le pouvoir royal : collaboration, éloignement, marginalisation et rébellion.

Toutes ces observations conduiront d'une part à évaluer le positionnement politique d'Enríquez Gómez par rapport au contexte idéologique de son époque tel qu'il apparaît aussi bien chez les essayistes que chez les dramaturges contemporains. D'autre part, nous pourrions estimer la distance qui sépare les idées émises dans son théâtre de celles qui sont formulées dans le reste de sa production littéraire, et pourrions ainsi comprendre l'impact du genre théâtral sur l'expression de sa pensée politique. Nous concluons alors sur l'originalité, ou non, de la représentation dramatique du pouvoir chez Antonio Enríquez Gómez.

Première partie
Antonio Enríquez Gómez dans son siècle

« Escribo las veras mezcladas con las burlas, que el siglo no está para sentencias sólidas³. »

³ A. Enríquez Gómez, *La torre de Babilonia*, tomo segundo de la obras de don Antonio Enríquez Gómez, por Bernardo de Villa-Diego, año de MDCLXX, a costa de Bernardo Sierra, librero, « *A los vecinos desta gran Babilonia del mundo* ».

Introduction

L'étude des modalités de représentation du pouvoir politique dans le théâtre d'Antonio Enríquez Gómez nécessite la connaissance d'un certain nombre d'éléments contextuels. C'est pourquoi nous commencerons ce travail par un état des recherches sur sa biographie, et plus précisément sur les biais qu'elles ont induits dans l'étude de son œuvre littéraire. A partir de ces données nous tenterons dans un deuxième temps de dessiner son profil idéologique afin d'y déceler de possibles fondements d'une attitude dissidente. Il nous faudra ensuite nous poser la question de la définition et de l'existence ou non d'un théâtre que nous qualifierons de « politique » à l'époque où il écrit afin de dessiner le cadre idéologique dans lequel il produit des textes destinés à la scène. Nous pourrons enfin délimiter et catégoriser son œuvre dramatique afin d'en dégager un *corpus* et de le dater.

I. Le piège de la biographie

« *Cuando contemplo mi pasada gloria / y me veo sin mí, duda mi estado / si ha de morir conmigo mi memoria*⁴. »

Antonio Enríquez Gómez a une biographie, et il a une légende. Faire la part entre les deux est une tâche difficile qui a souvent conduit à des contre-vérités comme il y en eut tant sur son nom – Antonio Enríquez Gómez, Enrique Enríquez de Paz ou Fernando de Zárate y Castronovo ? –, sur son lieu de naissance – Ségovie ou Cuenca ? –, sur sa nationalité –portugaise ou espagnole ? –, sur sa foi – catholique ou juif ? –, sur sa profession – marchand ou militaire ? – et sur bien d'autres aspects de son existence : pourquoi a-t-il fui l'Espagne ? s'est-il rendu à Amsterdam ? a-t-il revêtu l'habit de Chevalier de l'ordre de Saint Michel ? pourquoi a-t-il voulu revenir à Madrid ? quelles sont les circonstances de son arrestation ? et d'autres encore. Il faut dire que ce personnage a compliqué le travail des chercheurs par son parcours complexe fait de crypto-judaïsme, d'exil, de clandestinité, de pseudonymes. Dans ces conditions, il est tentant de céder à la fantaisie et de perpétuer des affirmations infondées telles que cette fameuse anecdote située à Amsterdam qui voudrait qu'il eût répondu à un ami qui lui annonçait que l'Inquisition venait de brûler son effigie à Séville : « *Allá me las den todas*⁵. »

4 A. Enríquez Gómez, *Academias morales de las musas, I*, Milagros Rodríguez Cáceres, Felipe B. Pedraza Jiménez (éd.), Instituto Almagro de teatro clásico, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, p. 358, v. 1919-1921.

5 Adolfo de Castro, *Historia de los Judíos en España*, Cádiz, Imprenta, librería y litografía de la Revista Médica, 1847, p. 189.

Les premiers à avoir tenté de reconstituer la trajectoire vitale d'Enríquez Gómez furent ceux-là mêmes qui y mirent un terme : les inquisiteurs du Saint-Office. Et, ironie de l'Histoire, c'est grâce à leurs archives qu'Israël Salvator Révah est parvenu à établir un certain nombre de certitudes sur l'origine et la destinée d'Enríquez Gómez et à relancer l'intérêt des chercheurs pour cette singulière figure des Lettres espagnoles. Car l'Inquisition avait vu juste : Antonio Enríquez Gómez et Fernando de Zárata y Castronovo ne sont qu'une seule et même personne, et les œuvres écrites sous ces deux noms l'ont été par un seul homme.

A. La polémique du XIX^e siècle⁶

« No cabe duda que murió judío en Amsterdam⁷ »

Cependant l'histoire littéraire espagnole s'est longtemps attachée à considérer que ces deux identités désignaient deux auteurs différents. Adolfo de Castro avait pourtant vu clair sur notre auteur dès 1852 dans ses notes au *Gil Blas de Santillana*⁸. Il développe en 1857 :

En los índices expurgatorios del siglo XVIII se prohíbe una comedia, diciéndose obra de don Fernando de Zárata, que es Antonio Enríquez Gómez. Desde luego no cabe duda en que el Santo Oficio, al afirmar de la manera que se afirma, sabía muy bien que el Zárata y el Enríquez Gómez eran una misma persona⁹.

Il renforce son argumentation en comparant les thématiques des œuvres parues sous les deux noms et trouve une similitude dans le traitement des figures de Démocrite et d'Héraclite présentes aussi bien chez Enríquez Gómez, dans ses *Academias morales de las musas*, *La torre de Babilonia* et *El siglo pitagórico*, que chez Zárata, dans *Los dos filósofos de Grecia* : « *El estilo que se ve en las obras impresas con uno y otro nombre no puede ser más parecido* », tranche-t-il¹⁰. En revanche,

6 Sur cette question, voir la synthèse que dresse Jaime Galbarro dans sa thèse publiée sous le titre de *El Triunfo lusitano de Antonio Enríquez Gómez*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2015.

7 Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, Imprenta de F. Maroto e Hijos, 1880, t. II, p. 612.

8 Alain-René Lesage, *Aventuras de Gil Blas de Santillana*, con un prólogo y notas de Adolfo de Castro, Madrid, a cargo de Gabriel Alhambra, 1852, p. 70.

9 A. de Castro, *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Rivadeneyra, 1857, t. II, (BAE, XLII), p. XC. En se fondant sur les mêmes documents, George Ticknor produit des conclusions contraires à la même époque, Ticknor, *History of Spanish literature*, New York, Harper and Brothers, 1849, t. II, p. 415.

10 A. de Castro, *Poetas líricos...*, *op. cit.*, p. XC. Démocrite et Héraclite sont aussi mentionnés dans *La culpa del primer pererentino*, *op. cit.*, p. 60 et 122. Voir également sur ces figures de philosophes grecs Jesús Antonio Cid, « Judaizantes y carreteros para un hombre de letras: Antonio Enríquez Gómez », dans *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Antonio Carreira, Jesús Antonio Cid y Rogelio Rubio (dir.), Madrid, CIS, 1978, et Ángel María García Gómez, « *Los dos filósofos de Grecia* de Fernando de Zárata y el modelo calderoniano », dans Manfred Tietz et Gero Arnscheidt (dir.), *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2011, p. 197-221.

il se trompe, comme d'autres avant et après lui¹¹, sur différents aspects de la vie de notre auteur : il reproduit l'erreur sur sa nationalité portugaise qu'il trouve dans la *Bibliotheca hispana nova* de Nicolás Antonio¹², confirmée dans la *Bibliothèque Portugaise* de Diogo Barbosa Machado¹³. Cette confusion est peut-être imputable à une citation attribuée par Francisco Manuel de Melo à Quevedo dans *Hospital das letras*¹⁴. Castro reprend également l'erreur de nom de *La relación histórica de la judería de Sevilla* de José María Montero de Espinosa selon laquelle notre poète s'appellerait Enrique Enríquez de Paz¹⁵. Et il en fait un natif de Ségovie. Une autre source de ces erreurs est probablement l'Inquisition, peut-être abusée elle-même par l'écrivain désireux de brouiller les pistes¹⁶. On peut ainsi lire dans la *Relación de las causas de fe que se han servido en este tribunal de la Inquisición de Valladolid* datée de 1661 : « *el capitán Enrrique Enrríquez, alias Antonio Enríquez Gómez, portugués, vecino que fue de Segovia*¹⁷... »

Mais c'est d'avoir affirmé qu'Antonio Enríquez Gómez et Fernando de Zárata étaient une seule et même personne qui déclenche une polémique avec d'autres érudits. En effet, Ramón de Mesonero Romanos dénonce la thèse de Castro une première fois en 1853¹⁸, puis en 1858 dans le tome de la *Biblioteca de Autores Españoles* consacré aux dramaturges postérieurs à Lope de Vega¹⁹.

-
- 11 José Amador de los Ríos était parti sur une fausse piste : « *Antonio Enríquez Gómez, conocido en la corte de Castilla con el nombre de don Enrique Enríquez de Paz [...] Era Enriquez de Paz, natural de Segovia e hijo de un converso portugués, llamado Diego Enríquez Villanueva: dedicado ya en su juventud a los estudios de las humanidades, apenas contaba veinte años, cuando entró en la milicia, llegando a obtener una capitania y el hábito de San Miguel en premio a sus servicios militares* », dans *Estudios históricos, políticos y literarios sobre los judíos de España*, Madrid, Imprenta de M. Díaz y Comp., 1848, p. 571. Domingo Garcia Peres persiste dans la nationalité portugaise de notre auteur dans son *Catálogo razonado biográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, 1890, p. 279-287.
- 12 Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana sive Hispanorum qui usquam unquamve sive latiná sive populari...*, Romae: ex officina Nicolai Angeli Tinassii, 1672, t. II, p. 317-318 y 655.
- 13 Diogo Barbosa Machado, *Biblioteca Lusitana* (I^o éd. 1747), Coimbra, Atlantida éd., 1966, t. II p. 40-41.
- 14 Jean Colomès, *Le Dialogue 'Hospital das Letras' de Francisco Manuel de Melo*, Paris, Fundação Gulbenkian, 1970, p. 111 : « (...) *esses dous portugueses (H. Gomes e Vila Real), enxertados em galos, foram homens de muito diverso engenho, posto que árcades ambos, como disse Virgilio, porque o autor da Política Angélica sobre ser engenho, é desaproveitado e fantástico, como se vê em os mais livros que publicou; senão vede-o em o miscelânea do Siglo Pitagórico (...)* ».
- 15 José María Montero de Espinosa, *Relación histórica de la judería de Sevilla, establecimiento de la Inquisición en ella, su extinción y colección de los autos que llamaban de fe celebrados desde su erección*, Sevilla, Imprenta de Carrera y Compañía, 1820.
- 16 Voir cette hypothèse défendue par Jaime Galbarro dans « Antonio Enríquez Gómez y la 'nación portuguesa' », dans Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (dir.), *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, (7-11 de julio de 2008)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, II, 2011.
- 17 Israel Salvator Révah, *Antonio Enríquez Gómez, un écrivain marrane*, Carsten L. Wilke (éd.), Paris, Éditions Chandeigne, 2003, p. 388. Il semble qu'une telle identité corresponde à un judéo-convers réfugié à Bayonne et brûlé en éfígie à Séville en 1600 ; voir Carsten L. Wilke, « Antonio Enríquez Gómez, el seudo-portugués », dans *Cadernos de Estudos Sefarditas*, 6 (2006), p. 297-316, en part. p. 300.
- 18 Ramón de Mesonero Romanos, « Teatro de Zárata », dans *Seminario pintoresco español*, 6 de febrero de 1853, p. 41-43.
- 19 R. de Mesonero Romanos, *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Madrid, Rivadeneyra, 1858-1859, t. I, (BAE, XLVII), p. XXXIII.

Après avoir convenu que l'existence d'un véritable Fernando de Zárata n'était attestée par aucune preuve tangible, il avance deux arguments contre l'affirmation de Castro. D'une part il remarque dans les pièces d'Enríquez Gómez une forte prédilection pour les thèmes de l'Ancien Testament qu'il impute à ses croyances religieuses judaïsantes²⁰ – *La prudente Abigail, El trono de Salomón, El rayo de Palestina, La soberbia de Nembrot* – alors qu'on trouve chez Fernando de Zárata des thèmes du Nouveau Testament

*presentados con la mayor buena fe y místico entusiasmo, [...] composiciones todas en que se revela la íntima creencia cristiana del autor; en términos, que sería imposible concebir siquiera a otro de distinta fe, ni en el caso de haber disimulado o renegado la suya hasta tal punto, que hubiera tenido necesidad de adoptar distinto nombre, encubriendo el suyo propio*²¹.

Il cite à cet effet *San Hermenegildo, La margarita del cielo, El vaso y la piedra, San Pedro y San Pablo, Santa Tuez, La escala de gracia, San Antonio Abad, Santa María Magdalena, San Estanislao obispo, El médico pintor san Lucas* et *El gran sepulcro de Cristo*. D'autre part il réfute la ressemblance du style des prétendus deux auteurs :

*Cotejándolos detenidamente, no se halla semejanza alguna, ni en la trama, ni en los pensamientos, ni en la forma de expresarlos, ni en la versificación, ni en el lenguaje; habiendo, a mi entender, una distancia inmensa entre la pobre imaginación dramática de Enríquez, su mal gusto y lenguaje afectado y con resabios de extranjerismo, y la agudeza y variedad de los planes o intrigas cómicas de Zárata, su robusta elocución y estilo castizo, su gracejo y donosura*²².

L'erreur de Mesonero Romanos prête aujourd'hui à sourire tant elle est défendue avec force. On devine mal quels pourraient être ces arrière-goûts d'influence étrangère dont il parle, mais on soupçonne un *a priori* nationaliste, voire antisémite, dans ces propos. Cayetano de la Barrera lui emboîte le pas deux ans plus tard et tente de prouver l'existence d'un authentique Fernando de Zárata²³. Et après lui Marcelino Menéndez Pelayo qui perpétue et amplifie les erreurs :

*A Antonio Enríquez Gómez le supone Barbosa portugués; los demás autores que de él escriben, segoviano. Su padre, Diego Enríquez Villanueva, era de familia de conversos, y no fue obstáculo éste para que el hijo alcanzara grados y honores militares. Mientras vivió en España, se hacía llamar Enrique Enríquez de Paz. [...] Por los años 1636 pasó a Francia, tomando como nombre de guerra el de Antonio Enríquez Gómez, aunque no parece que por entonces renegara del catolicismo; a lo menos, jamás se manifiesta judío en las muchas obras que dio a luz en Francia. [...] no cabe duda que murió judío en Amsterdam*²⁴.

20 Mesonero Romanos avance ici un argument déjà utilisé par l'Inquisition comme indice de la judaïté d'Enríquez Gómez. Voir Valentina Nider, « *La Soberbia de Nembrot* e le commedie di tema biblico di Antonio Enriquez Gomez (prolegomeni a un'edizione) », dans Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi et Paolo Pintacuda (dir.), *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, Como-Pavia, Ibis, 2011, p. 147.

21 R. de Mesonero Romanos, *Dramáticos...*, op. cit., p. XXXIII.

22 *Ibid.*

23 Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico del antiguo teatro español desde sus orígenes hasta mediados del s.XVIII*, Madrid, Ribadeneira, 1860, p. 134-142 pour Antonio Enríquez Gómez et p. 506-508 pour Fernando de Zárata.

24 Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos...*, op. cit., 1880, t. II, p. 612.

Son jugement sur la qualité littéraire d'Enríquez Gómez est tout aussi sévère que celui de Mesonero Romanos :

Tenía este judaizante muy despierto y lúcido ingenio, aunque de segundo orden e incapaz de la perfección en nada, y contagiado hasta los tuétanos de los vicios de la época, y de otros propios y peculiares suyos. No vale mucho como dramático, y eso que fue bastante fecundo. A veintidós llegaron, según afirma, sus comedias, la mayor parte del género heroico, llenas de hinchazón y culteranismo, de fieros y cuchilladas, de tramoyas y pomposas relaciones. [...] Conócese, por lo demás, la sangre judaica de Enríquez en su declarada afición a las historias del Viejo Testamento, que llenan la mitad de su teatro²⁵.

Une fois encore Enríquez Gómez est perçu – de façon négative – à travers le prisme de sa judaïté.

B. Les découvertes de Révah

« À la restitution d'une existence certes romanesque, la méthode Révah joint l'explication par l'ascendance²⁶. »

A quelques exceptions près les philologues et historiens postérieurs ont adopté ce point de vue et ces approximations²⁷. Jusqu'à ce que Révah non seulement découvre la preuve définitive qui avait manqué à Adolfo de Castro pour soutenir la thèse d'une identité entre Antonio Enríquez Gómez et Fernando de Zárate, mais apporte aussi des éléments biographiques essentiels. Il publie en 1962 un résumé de ses découvertes dans un article sur *Política angélica* d'Enríquez Gómez dans lequel il annonce aussi une étude plus ample sur notre auteur et sa famille. Mais il meurt en 1973 sans avoir pu mener à bien la publication de ses recherches²⁸. Charles Amiel, son disciple, hérite de ses dossiers et propose une nouvelle version de ces résultats dans l'introduction de son édition du *Siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña*²⁹. Voici les informations dont on dispose alors sur la biographie d'Enríquez Gómez à la lecture de ces deux travaux.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Gérard Nahon, préface à *Antonio Enríquez Gómez, un écrivain marrane*, C. L. Wilke (éd.), Chandeigne, Paris, 2003, p. 10.

²⁷ Gabriel María Vergara y Martín, *Ensayo de una colección bibliográfico-biográfica de noticias referentes a la provincia de Segovia*, Guadalajara, Taller Tipográfico del Colegio de Huérfanos de la Guerra, 1903. Carlos de Lecea y García, *Miscelánea biográfica y literaria, y variedades segovianas*, Segovia, Imprenta del Diario de Avisos, 1915. H. Graetz, *Volkstümliche Geschichte der Juden*, Leipzig, 1923. N. Díaz de Escobar, « Poetas dramáticos del siglo XVII, Antonio Enríquez Gómez », *Academia de la historia*, 88 (1926), p. 834-844. Cecil Roth, « Les Marranes à Rouen », *Revue des Etudes Juives*, n° 88 (1929), p. 113-155. H. V. Besso, *Dramatic Literature of the Sephardic Jews of Amsterdam in the XVIIth and XVIIIth Centuries*, New York, Hispanic Institute of New York, 1947. J. Rubio, « Antonio Enríquez Gómez, el poeta judaizante », *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, n° 4 (1955).

²⁸ Israel Salvator Révah, « Un pamphlet contre l'Inquisition d'Antonio Enríquez Gómez : La seconde partie de la *Política Angélica* (Ruán, 1647) », *Revue des Etudes Juives*, n° 131 (1962), p. 81-168.

²⁹ Antonio Enríquez Gómez, *El siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña*, Edition critique avec introduction et notes de Charles Amiel, Paris, Ediciones Hispanoamericanas, 1977.

Antonio Enríquez Gómez est né en 1600 à Cuenca, et non à Ségovie³⁰. Il n'est pas portugais mais espagnol car il est issu d'un des derniers foyers de crypto-judaïsme de Castille³¹. Son grand-père paternel, Diego de Mora, originaire de Quintanar de la Orden, est arrêté par l'Inquisition en 1588, dénoncé comme rabin de la communauté juive manchègue par un parent, et meurt en prison. Ses deux fils, Diego et Antonio Enríquez Villanueva, ou de Mora³², s'installent respectivement à Cuenca et Séville. Diego épouse Isabel Gómez, vieille-chrétienne, qui lui donne un fils unique, Antonio, qui nous intéresse en premier lieu. Arrêté et condamné par l'Inquisition de Cuenca, Diego s'exile en France, une fois purgée sa peine, peu avant 1624. Etant veuf, il épouse à Nantes une nouvelle-chrétienne portugaise, Catarina da Fonseca qu'il fait venir de la communauté juive d'Amsterdam et dont il a trois fils, Miguel, Esteban et Diego, demi-frères de notre auteur.

Antonio Enríquez Gómez grandit et se forme au commerce entre Cuenca, Madrid et Séville où il travaille chez son oncle Antonio qui échappera plus tard à l'Inquisition en fuyant à Bordeaux. Notre écrivain est donc un autodidacte dans les Lettres. En 1618, à Zafra, province de Badajoz, il épouse, comme son père, une vieille-chrétienne, Isabel Basurto, originaire des montagnes de Burgos, dont le frère, Pedro Alonso Basurto, sera curé d'Aravaca, à côté de Madrid, et commissaire du Saint-Office. Ils ont trois enfants : Diego, Leonor et Catalina. En 1624, ils sont installés à Madrid, aux abords de la Red de San Luis, où Enríquez Gómez est commerçant, « *mercader de lonja de las cosas de Francia* » ; il n'est donc pas capitaine comme on l'a longtemps affirmé. Il tente alors par une action en justice de récupérer une partie des biens confisqués à son père par l'Inquisition. Pour ses affaires il voyage à Bordeaux et Nantes où il loge probablement chez son père et son oncle, connu jusqu'en Espagne comme « *observante de la ley de Moisés* ». Il écrit à cette époque une vingtaine de *comedias* qui, d'après Manuel Fernandes Vilareal connaissent un certain succès : « *[l]os teatros de Madrid son el más seguro testimonio, pues tan repetidamente se vieron llenos de vítores y alabanzas. Eran embidiadas [las comedias], pero también eran*

30 Malgré ces découvertes, l'erreur persiste et on la retrouve par exemple dans Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, CSIC, vol. IX, 1971.

31 Pour mieux comprendre comment cette erreur s'est imposée comme une vérité avant les découvertes de Révah, voir C. L. Wilke, « Antonio Enríquez Gómez, el seudo-portugués », *op. cit.*

32 Heliodoro Cordente Martínez a le premier émis une hypothèse sur cette confusion : Leonor Enríquez aurait changé « *los apellidos Mora Enríquez por los de Enríquez Villanueva [...] eliminándoles el apellido Mora con el fin de evitarles la marginación y el desprecio público por ser hijos de un hereje condenado a la hoguera por la Inquisición.* », *Origen y genealogía de Antonio Enríquez Gómez, alias Fernando de Zárate*, Cuenca, Alcana, 1992, p. 11. J. Galbarro complète cette explication dans « Antonio Enríquez Gómez y la 'nación portuguesa' », *op. cit.*, p. 619 : « *El apellido 'Enríquez' no es estrictamente el que le corresponde, pues desde el punto de vista genealógico, su nombre verdadero debiera haber sido Antonio Mora Gómez. Su abuela paterna decidió suprimir el apellido 'Mora' en el nombre del padre del escritor porque pertenecía a un linaje manchado por judaísmo que había llevado a buena parte de sus antepasados a la hoguera y a la cárcel inquisitorial de Cuenca a finales del siglo XVI y principios del XVII. Pero estaba claro que no iba a ser fácil escapar de la mancha, porque el apellido resultante, 'Enríquez', también estaba manchado en la época por ser frecuente entre los judeoconversos portugueses.* ».

aplaudidas », peut-on lire dans l'apologie qu'il rédige pour son ami en exergue de *Las academias morales de las musas*³³. On lui connaît aussi à la même période un sonnet à la mort de Lope de Vega, survenue en 1635, paru dans un recueil collectif en son hommage intitulé *Fama póstuma* et dirigé par Juan Pérez de Montalbán.

Le 12 mai 1634, il est appelé comme témoin par l'Inquisition au procès du marrane Bartolomé Febos, dont le père, António Rodrigues Lamego était un des chefs de la communauté juive de Rouen. D'après Révah, son témoignage ne met pas en cause l'accusé. Révah et Amiel soutiennent qu'Enríquez Gómez est alors crypto-judaïsant, dans ses croyances si ce n'est dans ses pratiques, et que la malveillance des mouchards expliquerait sa fuite vers la France, fin 1635 ou en 1636, en pleine guerre entre les deux pays³⁴. De lourdes dettes contractées auprès des marchands de draps de Ségovie pourraient aussi avoir motivé son départ. Il laisse derrière lui sa fille Catalina qui a épousé un vieux-chrétien familier de l'Inquisition, Constantino Ortiz de Urbina, dont il fait son représentant commercial en Espagne.

Il s'installe à Peyrehorade, dans les Landes, puis à Bordeaux chez son oncle, alors l'un des chefs d'une communauté juive en plein essor, communauté composée essentiellement de nouveaux-chrétiens portugais. Il s'y intègre et acquitte une taxe qui lui permet de jouir du droit de naturalité. Il se met à cette époque au service de la Restauration portugaise par l'entremise de Manuel Fernandes Vilareal, Consul du Portugal à Paris et qui mourra sur le bûcher à Lisbonne en 1652 pour judaïsme. Il rédige alors son *Triunfo lusitano*, édité anonymement en France en 1641, puis à Lisbonne, pour célébrer l'arrivée des ambassadeurs du Duc de Bragance nouvellement couronné. En 1642 sortent des presses de Pierre de la Court ses *Academias morales de las musas*, miscellanées où alternent poèmes moraux et pastoraux et quatre pièces théâtrales.

La part originale de cette œuvre, où notre auteur révèle d'emblée sa vocation de moraliste, consiste en des variations sur le thème de l'exil de l'homme en ce bas-monde, ce passant, ce pèlerin, qui sont autant d'allusions à la condition des nouveaux-chrétiens péninsulaires, portant au cœur la nostalgie de leur patrie, mais aussi le ressentiment, parfois violent mais toujours voilé, contre l'odieuse institution inquisitoriale³⁵.

Vers 1643, il s'installe à Rouen avec sa femme, sa fille Leonor et son fils Diego. Le motif de ce déménagement est probablement lié à ses affaires commerciales car la ville abrite alors une puissante communauté marrane. Il y publie en 1644 chez Laurent Maurry *La culpa del primer peregrino*, poème théologique et moral sous forme de dialogue, et *El siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña*, roman satirique construit autour du principe de la transmigration des âmes. A

33 *Academias...*, I, *op. cit.*, p. 259-260, l. 49-52.

34 La déclaration de guerre de Louis XIII en 1635 a provoqué l'embargo des biens français en Espagne – décret royal du 23 juin 1635 –, l'interdiction des échanges avec la France quelques semaines plus tard et, en conséquence, la fuite de l'importante communauté de commerçants français installés à Madrid.

35 C. Amiel dans A. Enríquez Gómez, *El siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña*, *op. cit.*, p. XVI.

cette période il compose une de ses « rares œuvres sincères [...] qui nous soient parvenues : un long *romance* relatant le martyre de Lope de Vera, brûlé vif à Valladolid le 25 juillet 1644 [...], document capital sur la religion d'Antonio Enríquez Gómez dans sa maturité³⁶ ». Il s'agit du *Romance al divín mártir Judá Creyente Lope de Vera y Alarcón*³⁷. En 1645 est publié à Paris chez René Baudry *Luis Dado de Dios a Luis y Ana, Samuel dado de Dios a Elcana y Ana*, « court traité de morale politique³⁸ » dédié au roi Louis XIV dont il célèbre la naissance survenue huit ans auparavant. Sur la couverture de cet ouvrage il apparaît comme étant « *Cavallero de la Orden de su Majestad Christianíssima del ávito de S. Miguel* ». En 1647 il publie *Política angélica*, traité politique dont les dialogues 3 et 4, violemment anti-inquisiteurs, sont tirés à part. On sait aussi qu'Enríquez Gómez est l'auteur de *La torre de Babilonia*, fiction sous forme de songe à la manière de Quevedo, publiée en 1649. A cette époque il a aussi pratiquement fini de composer un long poème épique intitulé *Sansón nazareno* qui ne sera publié qu'en 1656 à Rouen.

Son entreprise commerciale, qu'il a fondée avec son cousin Francisco Luis Enríquez de Mora, fait faillite en 1649 du fait de l'interminable guerre franco-espagnole et des délations auprès de l'Inquisition de mouchards installés en France. Enríquez Gómez retourne alors en Espagne dans l'espoir de récupérer des fonds que son gendre, Constantino Ortiz, refuse de lui transmettre, mais aussi d'être réconcilié par le Saint-Office auquel il entend se livrer. Avant d'entrer à Madrid il s'arrête à Aravaca où il demande conseil à son beau-frère – beau-père selon Amiel³⁹ –, Pedro Alonso Basurto. Celui-ci le dissuade de se présenter devant l'Inquisition madrilène. Ses fonds récupérés, il s'installe à Grenade puis à Séville et vit en concubinage avec une certaine Felipa de Zárata ou de Hocés sous le pseudonyme de Fernando de Zárata y Castronovo. Sous ce nom il est connu comme l'auteur d'une quarantaine de *comedias*. Il a pu assister à la crémation de sa propre effigie lors de l'autodafé de Séville d'avril 1660.

Les inquisiteurs sont sur sa piste car ils ont appris qu'Enríquez Gómez était l'auteur d'une pièce théâtrale sur saint Ildephonse ; or ils savent qu'une *comedia* sur ce thème est signée Fernando de Zárata. Il est finalement arrêté le 21 septembre 1661 en compagnie de son demi-frère, Esteban Enríquez et de son cousin Manuel Fernández Villanueva. Dans l'attente de l'arrivée des Indes des galions qui pourraient le renflouer il avait conçu le projet de quitter l'Espagne pour Naples, mais ses poursuivants l'ont cette fois devancé. Il confesse finalement son identité et son hérésie. Il meurt

36 *Ibid.*, p. XVIII.

37 Sur la datation de ce poème, voir Kenneth Brown, *De la cárcel inquisitorial a la sinagoga de Amsterdam, (Edición y estudio del 'Romance a Lope de Vera', de Antonio Enríquez Gómez)*, Toledo, Consejería de Cultura de Castilla-La Mancha, 2007.

38 C. Amiel dans Antonio Enríquez Gómez, *El siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña, op. cit.*, p. XVIII.

39 *Ibid.*, p. XIX.

dans sa cellule le 19 mars 1663 d'une douleur au côté. Il est réconcilié par l'Inquisition et enterré chrétiennement à Santa Ana de Triana. Le 14 juin 1665 il est réconcilié en effigie lors d'un nouvel autodafé.

Ces découvertes ont une importance qui dépasse le cas particulier d'Enríquez Gómez. En effet, Révah montre grâce à l'exemple de cet écrivain que la littérature espagnole du XVII^e siècle a une composante juive en plus de néo-chrétienne. Cette idée fut source de polémiques⁴⁰, notamment avec Américo Castro qui niait vigoureusement un quelconque apport du crypto-judaïsme aux Lettres espagnoles⁴¹. Carsten Wilke résume ainsi le point de vue de Castro :

Tout en partageant avec I. S. Révah l'intérêt pour les influences laissées par le monde multiforme des judéo-convertis dans la littérature espagnole, Castro s'en distinguait radicalement par le jugement de valeur, clairement négatif, qu'il portait sur le côté juif de ce grand tableau. Selon lui, le drame des *conversos* et de leurs descendants tient à la perte de leurs références religieuses remplacées d'une manière très précaire, expérience douloureuse à l'origine de l'esprit inquiet comme novateur de tant d'auteurs de la Renaissance espagnole. Quant aux marranes, Castro ne leur accorde aucune créativité culturelle si ce n'est dans les domaines les plus antipathiques du passé espagnol. Par leur intermédiaire, le judaïsme aurait légué aux sociétés ibériques l'esprit de croisade, la discrimination raciale des néophytes, la hantise de la pureté avec ses procédés d'inquisition et de délation⁴².

Et lorsque Révah avance le contre-exemple d'Enríquez Gómez, voici la réponse de Castro :

M. Révah nous sort en triomphe cet Enríquez Gómez qui vaut un pet de rat pour la littérature espagnole : en effet, si celle-ci n'eût pas excédé de plusieurs coudées la stature littéraire de ce médiocre-là, on devrait avoir pitié de la littérature des Espagnols⁴³.

D'autres historiens ont quant à eux nié jusqu'à l'existence même du marranisme. Comme le rappelle Constance Rose :

I. S. Révah y Cecil Roth favorecen una tradición criptojudía continua y extensa, pero Benzión Netanyahu y Henry Kamen mantienen que el judaísmo estaba tan decaído entre las generaciones inmediatamente anteriores y posteriores al Edicto de Expulsión que la asimilación prosperó⁴⁴.

40 On peut considérer que *A History of the marranos* (Schocken Books, 1975) de Cecil Roth publié pour la première fois en 1932 est l'ouvrage précurseur sur ce sujet.

41 Pour plus de clarté dans les pages qui suivent, il nous faut apporter des précisions terminologiques en nous appuyant sur les travaux de Jaime Contreras recueillis dans « Conversos et judaïsants après 1492 : un problème de société », dans Henry Méchoulan (dir.), *Les juifs d'Espagne, histoire d'une diaspora, 1492-1992*, Paris, Liana Levi, 1992, p. 42-50. Le chercheur distingue les termes de « juif », qui renvoie à une conception religieuse, de « judaïsant » qui désigne le chrétien converti, de force ou non, qui continue à pratiquer le judaïsme secrètement. Il importe donc de faire la différence entre le converti, *converso*, nouveau chrétien ou judéo-converso, dont la foi chrétienne est officielle, et le judaïsant, crypto-juif ou marrane qui contredit par une pratique clandestine du judaïsme la foi chrétienne que lui impose la société espagnole. L'emploi de ces différents termes n'est pas non plus neutre. « Le 'crypto-judaïsme' a été un terme employé par ceux qui croyaient qu'il s'agissait d'un simple judaïsme pratiqué dans la clandestinité » ; « 'nouveau chrétien' [est une expression utilisée par ceux qui] préfèrent mettre l'accent sur le caractère nouveau de leur christianisme comme élément clé justifiant leur mise à l'écart » ; « 'marrane' est un terme injurieux [...] par lequel on signifiait que, de même que le porc était défendu par la loi et interdit aux Juifs et aux musulmans, de même celui qu'on traitait de 'marrane' devait être rejeté comme impur ». Nous ajouterons que ce dernier terme a fini, par un phénomène d'appropriation de l'insulte, par être revendiqué comme identitaire des crypto-juifs péninsulaires. Quant au terme de « judaïsant », il est celui qu'utilisa l'Inquisition pour désigner les judéoconversos hérétiques.

42 C. Wilke dans I. S. Révah, *Antonio Enríquez Gómez...*, *op.cit.*, p. 34-35.

43 *Ibid.*, p. 35.

D'après ces derniers, les tueries de juifs, l'expulsion de 1492, la pression inquisitoriale, les statuts de pureté de sang et l'antijudaïsme de la société espagnole en général seraient venus à bout du crypto-judaïsme dès le XVI^e siècle. Les prétendus juifs poursuivis ensuite par le Saint-Office ne seraient en réalité que des judéo-convers pourchassés pour des motifs économiques – les confiscations de biens – et sociaux – le conservatisme des vieux-chrétiens soucieux d'exclure les familles néo-chrétiennes des lieux du pouvoir. Les documents inquisitoriaux n'auraient en conséquence aucune valeur comme source d'étude historique de l'hérésie⁴⁵. Cette lecture ne présente les *conversos* que comme des victimes d'un système d'exclusion raciale et non religieuse et ne laisse aucune place à l'existence d'un crypto-judaïsme espagnol au XVII^e siècle.

La thèse de Révah contredit par l'exemple cette représentation de nature marxiste. Wilke présente ainsi le projet de Révah : « L'auteur s'efforce de démontrer l'empreinte que la religion juive a laissée dans l'histoire intellectuelle des pays ibériques grâce à sa transmission familiale clandestine parmi les nouveaux-chrétiens tout au long de l'époque moderne⁴⁶. » Il conviendrait donc d'étudier le phénomène marranique non pas sous l'angle de la lutte des classes entre nouveaux et vieux chrétiens mais par la recherche généalogique – ainsi que le faisaient les inquisiteurs, lui a-t-on reproché. Comme le fait remarquer Wilke, cette approche heurte violemment la pensée structuraliste alors en vogue. Et pour souligner que cette critique perdure, il cite Antonio Lázaro : « Le problème, l'enjeu central, n'est pas de savoir si Antonio Enríquez Gómez a judaïsé ni dans quelle mesure, à partir de quel moment ou jusqu'à quel moment. Le problème est le racisme socio-religieux et le chantage permanent qui entouraient les lignages de nouveaux-chrétiens⁴⁷. » Mais si Révah reproche aux structuralistes de perdre de vue l'individu dans des théories qui n'étudient que les masses, Wilke nous alerte également sur les dangers de nous laisser aller à une approche trop psychologisante :

44 Constance Rose, « Los marranos del siglo XVII y el caso del mercader-escritor Antonio Enríquez Gómez », *Raíces* n.º 33, 1997, p. 40, traduction par l'auteur de « The Marranos of the Seventeenth Century and the Case of the Merchant Writer Antonio Enríquez Gómez », dans Ángel Alcalá (dir.), *The Spanish Inquisition and the Inquisitorial Mind*, New York, Columbia University Press, 1987.

45 Voir par exemple José de Saraiva, *The Marrano Factory*, traduit, revu. et augmenté par Herman P. Salomon et I. S. D. Sassoon, Leiden, Brill, 2001. « *If a defendant deposed that for many years he has carried out Jewish fasts, this does not prove that he has indeed carried them out, but merely that he declares having carried them out. He may be making this declaration for various reasons, such as to give the impression that he is presenting a complete confession, which could spare him the sentence to death as a negativo (i.e., a defendant who denied accusations of Judaic practices) or as a diminuto (i.e., a defendant whose confessions of Judaic practices were considered incomplete). In such a case we have a document which is authentic, but not truthful* ». Cité par Herman Salomon, « Was Antonio Enríquez Gómez a Crypto-Jew? », *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 88, n° 4 (2011), p. 412. T. Oelman nous fournit une bibliographie complémentaire sur cette question dans « The religious views of Antonio Enríquez Gómez: profile of a marrano », *Bulletin of Hispanic Studies*, LX (1983), p. 208, note 6.

46 C. L. Wilke dans I. S. Révah, *Antonio Enríquez Gómez...*, *op.cit.*, p. 42.

47 *Ibid.*, p. 45-46.

Les explications socio-économiques et psychologiques se présentent comme alternatives critiques à l'idéalisation religieuse du destin d'Enriquez Gómez. Mais l'image d'un personnage kafkaïen du XVII^e siècle, annihilé dans les rouages d'un système totalitaire, ou celle d'un libéral en révolte contre les tyrans nous montrent déjà par leur charge émotionnelle qu'elles ne sont pas pour autant plus objectives que celle du Juif persécuté à cause de sa fidélité ancestrale⁴⁸.

C. Les découvertes depuis Révah

« Fue Enriquez Gómez tan consumado maestro en el arte del despiste, que aún hay quien sigue preguntándose si de verdad se llamaba así⁴⁹ »

Comme on le voit, la question religieuse est au cœur de la recherche sur Enriquez Gómez et trancher ce débat semble être un préalable à toute étude, y compris littéraire, sur le personnage et son œuvre. Les découvertes de Révah auraient pu mettre un terme à de nombreuses spéculations. Mais n'ayant pu publier avant sa mort les documents inédits sur lesquels repose son travail, il a fallu longtemps le croire sur parole ou, pour certains, refuser de le croire, et d'autres encore ont douté⁵⁰ ou l'ont ignoré⁵¹. Depuis 2003 nous disposons de ces preuves grâce à la publication des travaux de Révah par Wilke. Pendant ces presque 40 années, de nombreux chercheurs ont diffusé et approfondi ces découvertes et quelques uns les ont aussi contestées ou détournées. Parfois les écueils des explications socio-économiques et psychologiques décrits par Wilke n'ont pas été évités.

1. Réfutations et nuances apportées aux conclusions de Révah

« Esta verdadera alma de Garibay⁵² »

Ainsi José Guillermo García Valdecasas qui, s'il rend hommage à Révah pour ses découvertes sur les origines d'Enriquez Gómez, s'en tient à la thèse de Barrera pour ce qui est de Fernando de Zárate⁵³. Suivant en cela Ángel Valbuena Prat⁵⁴, il n'admet pas non plus qu'Enriquez

48 *Ibid.*, p. 47.

49 José Guillermo García Valdecasas Andrada, « Las 'Academias morales' de Antonio Enriquez Gómez: Críticas sociales y jurídicas en los versos herméticos de un 'judío' español en el exilio », *Anales de la Universidad de Sevilla*, núm. 9, Sevilla, 1971, p. 11.

50 Voir par exemple Antonio Márquez : « En espera de publicar la obra definitiva, ni Révah, ni Amiel revelan, en sus respectivos trabajos la fuente sobre que se basan, ni siquiera cuando citan directamente. No creo, sin embargo, que el proceso de Enriquez se haya encontrado todavía », « Dos procesos singulares: los de Fray Luis de León y de Antonio Enriquez Gómez », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXX (1981), p. 526-527.

51 C'est par exemple le cas de María Rosa Álvarez Sellers, « La tragedia de honra: de Lope y Calderón a Matos Fragoso y Enriquez Gómez », dans M. R. Álvarez Sellers (dir.), *Literatura portuguesa y Literatura española. Influencias y relaciones*, Valencia, Universidad de Valencia - Departamento de Filología Española, 1999.

52 J. A. Cid, « Judaizantes y carreteros... », *op. cit.*, p. 291.

53 J. G. García Valdecasas Andrade, « Las 'Academias morales'... », *op. cit.*, p. 12. Juan Porras Landeo suit aussi cette direction dans *Una edición crítica del manuscrito: El noble siempre es valiente: comedia de don Fernando de Zárate*, Ph. D. dissertation, Wayne State University, 1976.

54 Ángel Valbuena Prat, *La novela picaresca española. Estudio preliminar, selección, prólogo y notas*, Aguilar, Madrid, 1968, p. 1678.

Gómez ait été judaïsant, ne trouvant aucun propos dans ce sens dans ses écrits, bien au contraire⁵⁵. Il confère aussi à l'anecdote d'Amsterdam une certaine crédibilité⁵⁶. La question de la judaïté de notre auteur demeure donc la pierre d'achoppement des différentes interprétations de son œuvre littéraire.

Car la presque totalité des chercheurs acceptent désormais l'identité d'Antonio Enríquez Gómez et de Fernando de Zárata. Ils vont, par leurs recherches consolider cette thèse. Ainsi, en 1978, Jesús Antonio Cid s'inscrit dans la droite ligne de Révah pour ce qui est de sa biographie⁵⁷. Il démonte méthodiquement les arguments avancés en son temps par Barrera et consolide les arguments d'Adolfo de Castro sur la ressemblance de style entre Enríquez Gómez et Zárata⁵⁸. Il souligne également l'absence de discours antisémite chez Zárata, nom pourtant marqué comme basque⁵⁹, et lorsque la question de la pureté de sang est évoquée dans la *comedia de valiente El valiente Campuzano*, c'est pour ridiculiser l'honneur mal placé du vieux-chrétien. Les quolibets contre les arabes et les noirs sont nombreux chez Zárata, notamment dans la *comedia* intitulée *Las misas de san Vicente Ferrer*, jamais contre les juifs, cible pourtant privilégiée des dramaturges contemporains, même dans les *comedias* bibliques où cela était attendu – *El vaso y la piedra* ou *La escala de la gracia*⁶⁰. Enfin, Cid démontre la cohérence de la chronologie des publications des pièces de notre auteur avec sa double identité⁶¹. Là où ce critique s'éloigne quelque peu des conclusions de Révah, c'est au sujet de la foi d'Enríquez Gómez durant la dernière période de sa vie :

Aunque no hay dudas de que Enríquez practicó el judaísmo, y a lo que parece un judaísmo militante, tal vez convenga matizar el calificativo de 'aparentemente católicas' que da Révah a la mayoría de sus producciones conocidas. Ni todo tuvo por qué ser ficción ni hay que descontar la parte de auténtico conflicto personal que pudo darse en esta verdadera alma de Garibay. Los desengañados o heterodoxos del mosaísmo no son raros entre los sefardíes establecidos fuera de la Península y bien pudo ser nuestro autor uno de ellos. Entre una fe religiosa firme, el intento de síntesis con creencias distintas, el paso de una a otra, la simple indiferencia o, incluso, el ateísmo, cabían muchas posibilidades, incluso para el individuo del XVII español⁶².

55 J. G. García Valdecasas, « Las 'Academias Morales'... », *op. cit.*, note 38, p. 32.

56 *Ibid.*, p. 36.

57 J. A. Cid, « Judaizantes y carreteros... », *op. cit.*, p. 281-284. Cid enrichit aussi les hypothèses du retour à la patrie de 1649 d'une dimension nostalgique dans « Enríquez Gómez, Antonio », dans *Diccionario bibliográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2011, tomo XVII, p. 318b.

58 J. A. Cid, « Judaizantes y carreteros... », *op. cit.*, p. 284-287.

59 Rose parle du pseudonyme de l'écrivain « Fernando de Zárata, de clara estirpe vasca » dans *Los marranos...*, *op. cit.*, p. 44. Sur le choix de ce pseudonyme, voir l'hypothèse avancée par Kenneth Brown dans « Nuevas calas hacia vida y obra de Antonio Enríquez Gómez », *Revista Cuenca*, n° 44, Edición especial. Monográfico Antonio Enríquez Gómez, Cuenca, Diputación Provincial, 1996, p. 51-52 : Zárata pourrait être un emprunt au nom d'un poète madrilène contemporain de la jeunesse d'Enríquez Gómez et Castronovo une translation de Villanueva, nom de sa grand-mère paternelle. Sur les différents pseudonymes d'Enríquez Gómez, voir aussi le chapitre que J. Galbarro consacre à ce sujet dans *Triumpho lusitano de Antonio Enríquez Gómez*, *op. cit.*, p. 70-73.

60 J. A. Cid, « Judaizantes y carreteros... », *op. cit.*, p. 288.

61 *Ibid.*, p. 288 et 289. Glen F. Dille fait de même dans « Antonio Enríquez Gómez, alias Fernando de Zárata », *Papers on Language and Literature*, 14 (1978), p. 18-19.

62 J. A. Cid, « Judaizantes y carreteros... », *op. cit.*, p. 291.

Plus encore que Cid, Glen Dille remet en cause la foi judaïque d'Enriquez Gómez⁶³. Pour ce faire, il discute les points qui restent obscurs, à commencer par les raisons du retour d'Enriquez Gómez en Espagne en 1649. Dille confirme la raison commerciale : notre poète aurait eu nécessité de se rendre en Espagne pour échanger avec son gendre Constantino Ortiz et pour traiter du négoce avec les Indes. Il avance aussi une « nécessité psychologique » d'un retour dans sa patrie littéraire où il aurait pu être reconnu pour ses écrits en espagnol. Comme García Valdecasas, il remarque la forte présence du thème de la souffrance de l'exilé et y voit une manifestation de son désir de retour⁶⁴. Dille critique la tendance qu'ont eue les exégètes d'Enriquez Gómez à avoir étudié son œuvre du point de vue de sa foi :

The Catholic Spanish critics who considered him Jewish have tended to denigrate his works – the irony being, of course, that at the same time they exalted those of the supposedly Christian Zarate. Jewish writers, on the other hand, have generally overpraised Enriquez, Graetz going so far as to refer to him as the Jewish Calderón⁶⁵.

Le chercheur pointe ici l'enjeu idéologique niché dans la question de la religion d'Enriquez Gómez et la propension de la critique à ne s'intéresser à l'œuvre que pour y trouver des arguments étayant leurs théories. Et à ce sujet il se range à l'avis de Julio Caro Baroja d'une incertitude fluctuante :

Whatever the final outcome of his personal religious conflict, Enriquez must have wavered between the two faiths, each exerting powerful claims on him. He was, Caro Baroja writes, caught by circumstances between two fires, forced into exile from his ancestral land by the machinations of his own converso brethren, harbouring resentment against his own heritage⁶⁶.

Il rappelle que ses attaques contre l'Inquisition lors de son exil en France épargnent l'Église et que cette retenue pourrait être due à une stratégie de retour en Espagne, à un doute religieux ou à une sincérité de vrai chrétien. La question de la foi d'Enriquez Gómez est considérée par Dille comme centrale car elle est étroitement liée à l'identité de Zárate, puisque le caractère catholique de ses *comedias* est le principal argument des tenants de la thèse de deux auteurs différents. Mais il ne tranche pas entre les partisans de la sincérité religieuse de ces pièces et ceux de la dissimulation⁶⁷. Dix ans plus tard, en 1988, dans sa monographie sur Enriquez Gómez, Dille tient toujours le même discours :

Both Judaism and Catholicism exerted powerful attractions on him, and there are periods in his life during which one seems to predominate over the other. In his early years he seems to have been as much inclined to his mother's Catholicism as to his father's Marranism⁶⁸.

63 G. F. Dille, « Antonio Enriquez Gómez... », *op.cit.*, p. 11-21 et *Antonio Enriquez Gómez*, Boston, Twayne Publishers, 1988.

64 G. F. Dille, « Antonio Enriquez Gómez... », *op.cit.*, p. 16.

65 *Ibid.*, p. 17.

66 *Ibid.*

67 *Ibid.*, p. 18.

68 *Ibid.*, p. 12.

Plus loin, il évoque l'incertaine pratique du judaïsme d'Enríquez Gómez en France : « *Although Enríquez Gómez sojourn in France would have allowed him an opportunity to practice Judaism with little risk, it is not clear at this time to what extent he considered himself Jewish*⁶⁹ ». Et il synthétise les différentes thèses sur les causes de son retour⁷⁰. Il conclut la biographie d'Enríquez Gómez en défendant l'idée d'une conversion sincère au catholicisme à la fin de sa vie :

*Unless the Catholic spirit is a complete pose, the religious zeal of the plays indicates that at least during the final decade of his life Enríquez Gómez was resolving his religious dilemma in favor of Catholicism. The problem of the apparent Catholic sincerity of the Zarate plays has generally been overlooked by commentators: both Amiel and Revah flatly affirm that Enríquez Gómez remained faithful to his Jewish faith until the end, and even J. A. Cid is inclined to go along. However, the surprising leniency of the Inquisition, Enríquez Gómez's death as a Catholic, and his internment in consecrated ground seem to indicate otherwise. The fact that the Inquisitors were inclined to accept the sincerity of the author's Catholicism should carry a good deal of weight – they were, after all, experts in sniffing out heresy*⁷¹.

En 1988, Michael McGaha remet lui aussi en cause les conclusions de Révah sur la judaïté d'Enríquez Gómez car ses sources, peu à peu mises à jour, offrent d'après lui des interprétations différentes. Il pense ainsi découvrir de nouvelles causes dans le départ du poète pour la France en 1635. Celui-ci aurait accablé Rodrigues Lamego lors du procès de son fils, Bartolomé Febos, en 1634, le présentant comme judaïsant – c'est aussi ce que suggérait Julio Caro Baroja dès 1963⁷². Sa fuite pourrait donc s'expliquer par des craintes de représailles de la part de marranes ; mais cela n'est plausible que si l'on admet qu'Antonio Enríquez Gómez était bel et bien crypto-juif lui-aussi, sinon qu'aurait-il eu à craindre ? McGaha suggère une autre raison, politique celle-là, avancée en son temps par Menéndez Pelayo puis Ángel Valbuena Prat⁷³ :

*The bold attacks on Olivares and Philip IV in his pre-1635 plays (one of these, La soberbia de Nembrot, even dares attack the very institution of the monarchy as against the will of God) gave him sufficient reason to fear reprisals, and his connections in France and his often voiced admiration for Richelieu, could well have brought him under suspicion after France declared war on Spain in the spring of 1635*⁷⁴.

69 *Ibid.*, p. 16

70 *Ibid.*, p. 18-19.

71 *Ibid.*, p. 20.

72 « [Antonio Enríquez Gómez] ne s'est guère montré favorable, dans ses propos, au clan des Rodríguez Lamego, car il fit référence aux querelles de Rouen d'une manière qui, quoiqu'il pût dire que c'était de notoriété publique, risquait fort d'être compromettante pour des gens qui étaient déjà sous les verrous. Si l'auteur de *Don Gregorio Guadaña* fut tenté, en cette occasion, de jouer le mouchard, il exprima souvent, en d'autres circonstances, sa haine des *malsines*, et l'immense crainte qu'ils lui inspiraient ; et c'est peut-être bien comme une de leurs victimes qu'il termina sa vie », Julio Caro Baroja, « El proceso de Bartolomeo Febos », *Homenaje a D. Ramón Carande*, Madrid, 1963, t. II, p. 78, cité par C. Wilke dans I. S. Révah, *Antonio Enríquez Gómez...*, *op. cit.*, p. 243.

73 A. Valbuena Prat, *La novela picaresca española* Madrid, Aguilar, 1968.

74 Michael McGaha, « Antonio Enríquez Gómez and the Romance al divín mártir Judá Creyente », *Sefarad*, 1 (1988), p. 65-66. Voir aussi du même auteur : « I shall argue [...] that Enríquez Gómez fled Spain not because he feared the Inquisition but because he feared arrest for having libeled and possibly conspired against Olivares », « Antonio Enríquez Gómez and the Count-Duke of Olivares », dans Arturo Pérez-Pisonero et Ana Semidey (éd.), *Texto y espectáculo: nuevas dimensiones críticas de la 'comedia'*, El Paso, Université du Texas, 1990, p. 48.

Dans son étude du prologue aux *Academias morales de las musas*⁷⁵, il revient sur cette théorie en se fondant sur la citation ci-dessous tirée du prologue des mélanges :

*Estrañarás (y con razón) haber dado a la imprenta este libro en estrangera patria. Respóndate la 'Elegía' que escribí sobre mi peregrinación, si no voluntaria, forzosa, y si no forzosa, ocasionada por algunos que, inficionando la república, recíprocamente falsos, venden por antidoto el veneno a los que militan debajo del solio. No pretendo justificarme desluciendo la seguridad de mi espíritu; pretendo asegurarme de que vivo en la justificación de mi verdad, que si la sangre de Séneca immortalizó su virtud, yo te aseguro que la mía en esta parte, sin pedir venganza, se inmortalice, a pesar de muchos Nerones. Quisiera imitar a David y Job, a uno en la paciencia y a otro en el sufrimiento, tolerando con valor la envidia de los Satanes encarnados y Saúles sin cetro*⁷⁶.

Son analyse est la suivante :

*La referencia en el prólogo a 'Nerones' y la comparación de sí mismo con Séneca, a quien el envidioso Nerón hizo suicidarse, son especialmente significativos, porque al Conde-Duque se le tachaba frecuentemente de ser un Nerón español, debido a la leyenda según la cual había nacido en el palacio de Nerón en Roma. (...) La frase 'Saúles sin cetro' también se refiere a Olivares y sus secuaces, a quienes sólo les faltaba el cetro para legitimar su reino de facto en España*⁷⁷.

McGaha ne voit donc pas dans Enríquez Gómez le juif militant et ferme dans ses convictions que présente Révah, mais plutôt un intellectuel aux prises avec le pouvoir. Et il énumère les arguments dans ce sens : son mariage avec une chrétienne, sa tentative de récupération des biens de sa mère auprès de l'Inquisition – entreprise trop téméraire pour un crypto-juif d'après lui –, son témoignage contre Bartolomé Febos, son opposition à Olivares, son retour en Espagne alors qu'il aurait pu prospérer en France, à Amsterdam ou en Italie, ses « *agressively Catholic plays*⁷⁸ ». McGaha a aussi défendu l'idée d'un motif économique à son départ de Rouen proposée aussi par Révah : la guerre Franco-espagnole et la troubles liés à la Fronde auraient ruiné Enríquez Gómez⁷⁹.

Dans ce débat joue un rôle déterminant ce que Révah lui-même présente comme « la seule œuvre totalement sincère⁸⁰ » d'Enríquez Gómez, le *Romance al divín mártir Judá creyente*, poème à la gloire du martyr de l'Inquisition Lope de Vera, mort sur le bûcher en proclamant sa foi dans le judaïsme. McGaha s'emploie à démonter l'argumentation de Timothy Oelman, qui publia deux

75 M. McGaha, « Prólogo a las *Academias morales de las musas* de Antonio Enríquez Gómez », dans Joseph L. Laurenti et Vern G. Williamsen (éd.), *Varia Hispánica. Homenaje a Alberto Porqueras Mayo*, Kassel, Reichenberger, 1989, p. 307-315. Pour un développement sur la même question, voir aussi du même auteur : « Antonio Enríquez Gómez and the Count-Duke... », *op.cit.*, p. 47-54. Voir également l'introduction à son édition de la *comedia El Rey más perfecto*, d'Antonio Enríquez Gómez, Bilingual Press, Tempe, Arizona, 1991, p. xv-xxii. Dans ces écrits McGaha développe sa thèse en s'appuyant sur d'autres textes d'Enríquez Gómez.

76 *Academias...*, I, *op. cit.*, p. 269-271, l. 98-110.

77 M. McGaha, « Prólogo a las *Academias...* », *op. cit.*, p. 313.

78 *Ibid.*, p. 67-68. « *Why would a crypto-Jew write aggressively Catholic plays based on the New Testament and the lives of the saints and defending doctrines abhorrent to Judaism, such as the Trinity, the Immaculate Conception, and the Virgin Birth?* ». Cet argumentaire est aussi développé par Matthew Warshawsky dans « Las múltiples expresiones de identidad judeo-conversa en tres obras poéticas de Antonio Enríquez Gómez », *Caliope* (Houston, Texas), XVII, 2011, p. 108.

79 Voir *El Rey más perfecto*, *op. cit.*, p. xli-xliii.

80 I. S. Révah, « Les marranes... », *op. cit.*, p. 71.

versions du poème en 1975 et 1986⁸¹, et conclut que les passages les plus judaïsants du *Romance* ne sont pas d'Enríquez Gómez. Par conséquent, la preuve essentielle de sa judaïté disparaît. Dès lors, toute lecture « entre les lignes » de son œuvre serait infondée. Sur ce point McGaha contredit ainsi complètement Révah auquel il prête un parti pris idéologique.

At the time when he published the article in question, he was involved in a very heated controversy with a number of other scholars, in which he saw himself as the defender of the honour of the Sephardim. (...) Révah thought that the case of Antonio Enríquez Gómez offered incontestable proof that there were families in Spain whose heroic devotion to their ancestral faith could be documented as late as 170 years after the Edict of Expulsion, in spite of the persecution in every generation. His interpretation of the archival data he unearthed concerning Enríquez was heavily influenced by his desire to prove this thesis⁸².

C'est faire bien peu de cas de l'intégrité du chercheur français qu'il accuse plus loin d'avoir gardé les preuves de ses conclusions par devers lui seulement parce qu'elles ne démontraient rien. Pour le chercheur américain, le conflit d'Enríquez Gómez ne repose donc pas sur son marranisme mais sur son ascendance problématique :

The real interest of AEG's work, aside from its artistic excellence, lies in the tragedy of a man who was an intensely patriotic Spaniard and, as far as can be determined from his writings, a pious Catholic, but who was rejected and persecuted simply because his father was of Jewish descent. This painful experience gave him a sensitivity to injustice unequalled by any other Spanish writer of his time. His writings are a eloquent and passionate plea for tolerance, compassion, and fairness in church and government⁸³.

La question posée par l'identité de l'auteur n'est dès lors pas religieuse mais sociale et politique.

Dans l'introduction à son édition de la *comedia El Rey más perfecto*, McGaha développe ainsi la théorie d'un Enríquez Gómez influencé par le jansénisme lors de son séjour à Rouen (1643-1649). Il interprète ainsi *La culpa del primer peregrino* dans ce sens :

His La culpa del primer peregrino (Rouen, 1644) is nothing less than a Jansenist catechism in verse. It addresses all the chief problems involved in the Jansenist controversy (e.g., Why did God give men free will, since He knew that man would use his freedom to sin? Why does God allow the wicked to prosper? Why are the elect a minority? What happens to people who don't have faith? Isn't eternal punishment for sin excessively cruel?) and gives the standard Jansenist answers. Closely patterned after Saint Cyran's De la grace de Jesus-Christ, de la liberté chrétienne, et de la justification, La culpa del primer peregrino first presents man's state before the Fall ('La próspera fortuna del primer peregrino'), then his post-lapsarian condition ('Adversa fortuna del primer peregrino'), and concludes with a series of dialogues between human nature and divine wisdom and a treatise on 'True Moral Philosophy⁸⁴'.

81 Timothy Oelman, « Antonio Enríquez Gómez's 'Romance al divín mártir Judá creyente', edited text with introduction », *Journal of Jewish Studies*, 26 (1975), p. 113-131, et « Romance al divín mártir Judá creyente [don Lope de Vera y Alarcón] martirizado en Valladolid por la Inquisición », New Jersey, London et Toronto, Associated University Press, 1986.

82 M. McGaha, « Biographical data on Antonio Enríquez Gómez in the archives of the Inquisition », *Bulletin of Hispanic Studies*, LXIX (1992), p. 127-139.

83 M. McGaha, Reseña de Antonio Enríquez Gómez, *Loa sacramental de los siete planetas*, dans *Journal of Hispanic Philology* 11, Constance H. Rose et Timothy Oelman (éd.), University of Exeter, 1987, p. 277.

84 *El Rey más perfecto*, op. cit., p. XXXI.

Ce jansénisme serait une preuve supplémentaire contre la thèse de la judaïté d'Enriquez Gómez, car les propositions de ce courant seraient contraires à celles du pélagianisme « *virtually identical to the normative Jewish one*⁸⁵ ». S'il nie la judaïté de la foi d'Enriquez Gómez, McGaha interprète en revanche ses inquiétudes philosophiques comme une défense de la liberté de conscience :

One thing that is transparently clear in his work is his insistence on freedom of conscience as an inalienable human right. He constantly repeats that a man has the right to be judged by what he says and does, not by what others may infer about his beliefs, which are a private matter open only to divine scrutiny. It is also clear that he remained to his dying day fiercely proud of his Jewish ancestry, defying the racial and religious prejudices of his society. Even the Christian Zarate plays constantly emphasize the Jewishness of Jesus, Mary, and the apostles and often portray Jews in a favourable light. These facts, which can easily be documented, are surely more important as a key to interpreting his work than any attempt to determine whether or not he adhered to Jewish beliefs, permanently or temporarily⁸⁶.

Dans les années 90 apparaît une nouvelle génération de chercheurs qui entreprennent un travail de synthèse et de bilan de ces polémiques et tentent enfin d'aborder l'œuvre d'Enriquez Gómez sans *a priori* doctrinal. Dans l'introduction à son édition du *Siglo pitagórico y Vida de don Gregorio de Guadaña*, Teresa de Santos résume le débat autour de la question de la foi de notre auteur et opte pour un juste milieu :

Si su manifiesto cristianismo fue su verdad, si lo fue sólo en ciertas etapas, si lo usó siempre o a veces como una máscara protectora de su verdadera religión, es algo que nunca llegaremos a saber con certeza. (...) Pero en cualquier caso, converso o criptojudío, su heterodoxia es patente⁸⁷.

Cependant plus loin, elle reprend l'affirmation de Dille : « *Pero el hecho es que murió cristiano en Sevilla*⁸⁸ ».

Wilke propose en 1996 une autre hypothèse sur la foi d'Enriquez Gómez⁸⁹. D'après lui, aussi bien ses écrits que ce que nous savons de ses pratiques religieuses montrent une faculté d'adaptation de notre auteur à son public et à son entourage. Il aurait fait preuve de dissimulation, non seulement auprès des catholiques lorsqu'il se trouvait en Espagne, comme le soutient Révah, mais aussi auprès des Juifs en France. Et se fondant sur une étude du *Romance al divín mártir Judá Creyente*, il rejette la thèse de McGaha du document apocryphe autant que celle de la sincérité défendue par Révah et Oelman. Il montre en effet que ce poème est d'une piètre valeur théologique et reprend des arguments de Saint Thomas d'Aquin que Lope de Vera n'aurait pu sérieusement utiliser dans le

85 *Ibid.*

86 Michael McGaha, « Antonio Enriquez Gómez and the Romance al divín mártir Judá Creyente », *Sefarad*, 1 (1988), p. 90.

87 A. Enriquez Gómez, *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio de Guadaña*, Teresa de Santos (éd.), Cátedra, 1991, p. 19-20.

88 *Ibid.*, p. 21.

89 C. L. Wilke, « 'Que salga a gusto de todos': la simulación religiosa de Antonio Enriquez Gómez », *Revista Cuenca*, n° 44, *Edición especial. Monográfico Antonio Enriquez Gómez*, Cuenca, Diputación Provincial, 1996, p. 129-141.

débat qu'il lança avec les inquisiteurs. D'après Wilke, le *Romance* est une œuvre poétique destinée à charmer un lectorat juif :

Al autor del Tránsito de Judá el Creyente no parece preocuparle el hecho de que su razonamiento simplificado al extremo ya ha perdido toda validez doctrinal. No era, al fin, un teólogo disidente sino un poeta; no pretendía rebatir a ningún adversario cristiano sino impresionar a un público de mercaderes judíos⁹⁰.

Il conclut aussi qu'Enríquez Gómez serait adepte d'une foi philosophique : « *Para Enríquez Gómez, el amor por la Sabiduría no es una 'filosofía' cualquiera, sino la misma 'fe religiosa'* ». Et il corrobore cette affirmation par un document inquisitorial : Francisco Luis Enríquez, cousin d'Antonio Enríquez Gómez, fait, dans une déclaration à l'Inquisition de Lima, la description de sa propre croyance dans des termes qui l'apparentent à cette « foi » philosophique⁹¹. Il révèle également qu'il adopta cette croyance à l'âge de 26 ans, à un moment où il cohabitait avec Enríquez Gómez à Rouen. Et Wilke de suggérer qu'Enríquez Gómez aurait formé son cousin à la foi philosophique.

Cette thèse nous intéresse pour plusieurs raisons. En premier lieu, elle prend en compte l'idée de dissimulation indispensable à toute approche des textes d'Enríquez Gómez, comme Révah nous invite à le faire. D'autre part, elle obéit à une méthode philologique qui inclut le récepteur du texte étudié. Comment en effet lire de la même manière des écrits polémiques destinés à la communauté marrane exilée en France et des *comedias* écrites pour le public catholique espagnol ? Toutefois, il nous semble abusif de conclure à l'adhésion de notre auteur à un système de pensée et de croyance dénommée foi philosophique sur la base d'indices aussi maigres et sujets à caution que le témoignage de Francisco Luis Enríquez extorqué par l'Inquisition.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 135.

⁹¹ « *A los veinte y seis años de su edad fue perdiendo el amor e ynclinación de la d[ic]ha ley [de Moisés] por los largos reços, ayunos y comidas vedadas; y se ynclinó sólo a la ley natural, conociendo a vn solo Dios y guardando los diez mandamientos p[ar]a salvarse, y ayunando vna vez cada año porque Dios le perdonase. Y porque los q[u]e guardaban la ley de Moisés no culpasen a éste que no la guardaba y le notaran de hombre sin Dios ni sin ley, hacía las çeremonias de la ley de Moisés, guardando las Pasquas del Cordero, el ayuno del Día Grande y los demás, en que concuria con los demás obserbantes. Y esta ynclinación y creencia a la ley natural la comunicó a solas con la d[ic]ha su mujer, que creía lo mismo. Y en quanto a la ley de los cristianos no creía en el misterio de la Santísima Trinidad, ni en la Encarnación de la segunda persona, ni que Cristo N[uest]ro S[e]ño[r] estuviese en la hostia ni en el cáliz, ni que los artículos de la fe fuesen çiertos, y quando confesaba y comulgaba, era finjidamente, pero con grande reberencia y temor, porque sienpre oyó decir que no era bueno menospreciar los dioses de otras jentes* ». AHN Madrid, Inq., Lib. 1139, fol. 320 r°. Cité par C. L. Wilke, *op. cit.* p. 138.

2. Les apports aux conclusions de Révah

« *Sepan pocos tu nombre en las ciudades*⁹². »

A l'opposé des partisans de la thèse d'une foi incertaine, fluctuante ou hétérodoxe, nombreux ont été les chercheurs qui ont défendu la thèse de la judaïté, suivant en cela les pas de Révah. Ainsi, en 1987 Constance Rose fait état de ses recherches sur la généalogie d'Enríquez Gómez⁹³. Elle retrouve une partie des documents sur lesquels s'était appuyé le chercheur français, confirme, prouve à l'appui, la plupart de ses affirmations et apporte de nouvelles données. Elle produit par exemple la sentence du procès de 1660 – « *Henrique Enríquez de Paz, alias Antonio Henrique Gómez, Portugués, Vecino de Segovia, por Judaizante fugitivo salió al auto su estatua y fue relaxada a la justicia y brazo seglar y confiscación de bienes*⁹⁴ » – qui nous éclaire sur l'origine des confusions sur le nom, la ville natale et la nationalité d'Enríquez Gómez. Elle démontre ensuite qu'il provient d'une famille castillane qui vit du commerce de la laine et de tissus et qui, dans plusieurs des branches paternelles, a toujours suivi la loi de Moïse. Rose dénombre une cinquantaine de procès contre des membres des familles Mora, Villanueva et Enríquez. Le plus ancien remontant à 1556 à Quintanar de la Orden contre Juan de Mora, lui-même petit-fils de Hernando de Mora, condamné aussi. En 1588, l'Inquisition entreprend l'extermination du foyer de Quintanar de la Orden lors de plusieurs procès qui durent toute la décennie et dans lesquels sont condamnés des Mora, des Villanueva et des Enríquez. Parmi eux, douze sont livrés au bras séculier, dont l'arrière grand-père d'Antonio Enríquez Gómez, Diego Enríquez que Révah identifie comme étant son grand-père. Son véritable grand-père, Francisco Enríquez, meurt en prison – Révah n'en fait pas mention. Ses fils, Antonio et Diego Enríquez de Mora, plus tard appelés Enríquez Villanueva, sont eux accusés en 1613 de porter des vêtements impropres à des enfants de condamnés. Antonio s'installe à Séville où il vit avec son épouse juive portugaise jusqu'en 1620 avant de fuir pour la France puis l'Italie où il pratique sa foi dans la communauté juive de Livourne. Diego, le père d'Antonio Enríquez Gómez, est, comme l'avait indiqué Révah, dénoncé par un cousin et mis en accusation en 1622 pour avoir mangé des perdrix arrosées d'huile, et non lardées, et surtout pour avoir égorgé un agneau à la manière des Juifs, puis de s'être évanoui en s'apercevant qu'il avait été surpris. Il fuit aussi vers la France à la suite de ce procès. Entre temps, Enríquez Gómez grandit à Cuenca dans un certain confort car l'entreprise familiale prospère. Elle a une succursale à Madrid tenue par un cousin par alliance portugais, Melchor Fernandes, une à Séville

92 *La culpa...*, *op. cit.*, p. 162.

93 C. Rose, « Los marranos del siglo XVII ... », *op. cit.*

94 *Ibid.* p. 42.

que dirigeait son oncle Antonio, une à Ségovie, puis, plus tard, en France, aux Indes et en Italie. Il remporte par ailleurs une joute poétique qui annonce sa carrière d'homme de lettres.

La suite de la biographie correspond aux informations fournies par Révah et Amiel, excepté sur la date de départ d'Enríquez Gómez pour la France que Rose situe à partir de 1637, car il aurait participé cette année là à une *academia* burlesque au théâtre du Buen Retiro en compagnie de Luis Vélez de Guevara, Francisco Rojas Zorrilla, Felipe Godínez et d'autres poètes. Elle nous apprend aussi qu'Enríquez Gómez reçoit le titre honorifique de « Seigneur de la ville de Rouen » une fois installé dans cette ville en 1644, ce qui démontre sa bonne intégration sociale. Elle fournit également un nouveau pseudonyme à usage professionnel : Guillermo Van der Bellen⁹⁵. Enfin, les circonstances de son arrestation varient par rapport à la thèse de Révah : c'est le contenu de sa *comedia* aujourd'hui perdue *El capellán de Ildefonso* qui aurait rendu suspect Fernando de Zárate aux yeux des inquisiteurs et non un rapprochement avec le nom d'Antonio Enríquez Gómez.

Le reste des déclarations de Rose dans cet article relève plus de la spéculation que de la démonstration. Ainsi, d'après elle, c'est le désir de vengeance qui a motivé l'écriture de ses textes les plus politiques – *El triunfo lusitano*, *Luis Dado de Dios* et *Política angélica* – ou alors « *quizás, también quería ser honrado en su país natal como un nuevo Jeremías, profeta de destrucción*⁹⁶ ». Rose affirme également qu'Enríquez Gómez a bel et bien assisté à Séville à la crémation de son effigie sans pouvoir le prouver. Sur son orientation religieuse, elle pense qu'il n'a jamais voulu s'écarter du judaïsme⁹⁷ – pour cela elle se fonde sur l'indéniable pratique de cette religion de son entourage familial et social –, mais aussi, et cela semble un peu plus hasardeux, que cette foi exaltée par des croyances messianiques expliquerait le choix de son retour en Espagne en 1649 :

*Se vio involucrado en el movimiento mesiánico que capturó la imaginación de los judíos de ese momento – 1649 era un año jubilar según las profecías de Daniel – y él, sintiéndose infundido por la sabiduría de Dios creería que un hombre y un autor inteligente como él, poseído de información experiencias [sic], como el caso de su padre, podría engañar el Santo Oficio para siempre*⁹⁸.

Les autres raisons qu'elle avance, certes plausibles, auraient mérité l'emploi du conditionnel : « *su hija Catalina se estaba muriendo en Madrid y quería verla*⁹⁹. » ; « *como escritor español, su idioma materno para él era de suma importancia; tenía miedo de perder el dominio sobre su propia lengua. Como dramaturgo, necesitaba un público español, necesitaba ver*

95 Les documents de Révah font état d'autres variantes : Guillermo Bansbillen, Guillaume Willen, Guillermo van Villen, mais aussi Gabriel de Villalba. C. L. Wilke, *Antonio Enríquez Gómez, un écrivain marrane, op. cit.*, p. 538.

96 C. Rose, « *Los marranos del siglo XVII ...* », *op. cit.*, p. 44.

97 Elle écrit par exemple dans « Fiel a la antigua ley: *La política angélica* de Antonio Enríquez Gómez » sur sa foi judaïque durant sa période sévillane, la plus incertaine : « *sabemos con toda seguridad lo que creía don Antonio durante los trece últimos años de su vida, después de su regreso clandestino a España.* », *Revista Cuenca*, n° 44, *Edición especial. Monográfico Antonio Enríquez Gómez*, Cuenca, Diputación Provincial, 1996, p. 105-106.

98 C. Rose, « *Los marranos del siglo XVII ...* », *op. cit.*, p. 45.

99 *Ibid.*

*representadas sus comedias*¹⁰⁰.» Dans les mêmes années, Antonio Lázaro Cebrián est aussi partisan de prendre en compte une dimension nostalgique dans la décision de 1649¹⁰¹.

En tout état de cause, les motifs du retour en Espagne d'Enríquez Gómez semblent être pour cette génération de chercheurs l'une des pierres angulaires de sa biographie. En 1981, Timothy Oelman exprime ainsi l'importance de cette date :

*Fue necesaria una crisis en su vida, a la edad de cincuenta años, para que se aclarara la cuestión de su judaísmo (cuando trababa de decidirse entre continuar hacia Amsterdam y volver a España: escogió el segundo camino). Aun entonces, su judaísmo fue algo libresco, sin las ventajas prácticas que tenía la sociedad abiertamente judía de Amsterdam. En realidad, puede decirse que siguió siendo un marrano toda su vida*¹⁰².

Comme Révah, Amiel et Rose, Oelman défend donc l'idée d'un Enríquez Gómez marrane. Car il voit dans son œuvre littéraire, notamment *Sansón nazareno*, l'expression de ses croyances religieuses¹⁰³. Mais la principale preuve de cette croyance est le poème que publie Oelman en 1975, le *Romance al divín mártir Judá Creyente*¹⁰⁴, celui-là même que McGaha considère en partie apocryphe et Wilke circonstanciel. Il synthétise son analyse de l'œuvre non dramaturgique d'Enríquez Gómez de la façon suivante :

*If we survey the writings of Enríquez Gómez as a whole, we may discern a pattern of omissions and nuances which reveals the 'will to judaism' which in my view distinguishes the Marrano from the converso. One may observe the complete absence of Christological references (with the exception of *Política angelica*, where they are integral to the argument); the avoidance of Trinitarian allusions and of the development in a Trinitarian sense of literary commonplaces (such as the *tres potencias del alma*); the almost absence of New Testament references (again excepting *Política angélica*) and the contrasting extensive use of the Old Testament for reference, subject-matter and literary paraphrase; the avoidance of the hybrid word 'Jehovah' as the designation of God even when his source in the Protestant 'Bear' Bible employs it [...]. These features on their own do not amount to proof of Marrano tendencies, but they are suggestive of it. Together with the evidence of the *Romance al divín mártir*, they lead us in the direction of our conclusion that Antonio Enríquez Gómez was at least for part of his life a Marrano and that he saw the whole question of religion and the status of a New Christian from the Marrano point of view*¹⁰⁵.

Kenneth Brown n'est pas de cet avis car il considère que la rédaction d'un tel poème n'est pas la garantie contre d'une foi ferme et invariable :

Israel S. Révah, quien consideraba la obra manuscrita de nuestro poeta el lugar literario donde con mayor acierto se exprimía su adhesión más inequívocable a la fe mosaica. Parece que tenía plena

100 *Ibid.*

101 A. Lázaro Cebrián, « La poesía singular de un hombre singular », dans *Antonio Enríquez Gómez, Sonetos, romances y otros poemas*, Cuenca, Alcaná Libros, 1992, p. 19-63.

102 Timothy Oelman, « Tres poetas marranos », *NRFH*, XXX, 1981, p. 186.

103 Oelman défend cette théorie dans sa thèse soutenue au King's College de l'Université de Londres en 1976 et intitulée *Two Poems of Antonio Enríquez Gómez: Romance al divín mártir, Judá Creyente and Sansón nazareno, Edited texts with Introduction and Notes*. Cette thèse n'a pas été publiée mais est citée par Herman Prins Salomon dans « Was Antonio Enríquez Gómez a Crypto-Jew? », *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 88, num. 4, 2011, p. 405-407. Voir l'avis contraire de Gambin dans son introduction à *Antonio Enríquez Gómez, Política angélica*, Biblioteca Montañana, uhu.es publicaciones, 2019, p. 32.

104 T. Oelman, « Antonio Enríquez Gómez's 'Romance..' », *op. cit.*, p. 113-131.

105 *Id.*, « The religious views of Antonio Enríquez Gómez: profile of a marrano », *Bulletin of Hispanic Studies*, LX (1983), p. 207.

*razón en cuanto a la poesía. (...) Esto no quiere decir necesariamente que, como Abraham del soneto 7º, A.E.G. fuera 'circunçisso primero', de su generación ni que se hubiera cambiado de nombre por el del patriarca de los judíos, práctica ésta habitual de los convertidos al judaísmo*¹⁰⁶.

En 1992, Maxim Kerkhof et Constance Rose publient une édition de *La Ynquisición de Lucifer y uisita de todos los diablos*¹⁰⁷. Pour répondre aux travaux de McGaha, ils défendent à nouveau l'idée d'un Enríquez Gómez juif militant. Un nouvel argument est la déclaration de son père à l'Inquisition qui dit que tous les hommes de sa famille sont juifs.

A partir de 1991, Nechama Kramer Hellinx s'inscrit dans leur lignée et publie une série d'articles sur Enríquez Gómez et son œuvre. Elle le présente comme un juif persécuté qui, par ses écrits, dénonce l'Inquisition et le fanatisme antijuif de la monarchie espagnole. Elle reprend à son compte la conclusion d'Amiel : « Antonio Enríquez Gómez, marrane exemplaire, fidèle à la foi de ses ancêtres, obstinément attaché à sa langue, nostalgique de son pays, adversaire et victime de l'obsédante Inquisition¹⁰⁸. » Mais chez elle la judaïté du poète est une donnée de départ jamais remise en question. Plus encore, elle est une clef d'interprétation systématique qui l'amène à ce type d'affirmation jamais démontrée : « *Su obra literaria refleja siempre, abiertamente o escondidamente [sic.], su rabia y su congoja*¹⁰⁹ » ou « *En el lenguaje de Enríquez Gómez, todos los tiranos históricos y bíblicos – Nerón, Haman, Nembrot, Antioco – representan la Inquisición*¹¹⁰. » McGaha a suggéré que la figure de Néron pouvait par exemple être comprise bien autrement.

En 1992, Heliodoro Cordente Martínez publie de nombreuses sources inquisitoriales qui confirment et enrichissent les affirmations de Révah¹¹¹. Nous obtenons ainsi un nouvel indice de la naissance d'Enríquez Gómez à Cuenca, en 1602 d'après ce chercheur. Nous en apprenons aussi plus sur la persécution de sa branche maternelle de Diego Enríquez Villanueva, le père de l'écrivain, et le crypto-judaïsme de son environnement familial proche. En outre, Cordente suggère qu'un soupçon de concubinage, avec une dénommée María Ocú, aurait fourni à l'Inquisition le prétexte d'une arrestation dont le vrai but était de déterminer la véritable identité de Fernando de Zárate. Le chercheur affirme également sur la foi des liasses inquisitoriales découvertes qu'Enríquez Gómez, confronté aux déclarations de plusieurs témoins, dont celles de son demi-frère Esteban Gómez qui prétend avoir été initié au judaïsme par la propre fille du poète, avoua avoir judaïsé depuis 1636 et

106 K. Brown, « Nuevas calas hacia vida y obra de Antonio Enríquez Gómez », *Revista Cuenca*, núm. 44, *Edición especial. Monográfico Antonio Enríquez Gómez*, Cuenca, Diputación Provincial, 1996, p. 49.

107 A. Enríquez Gómez, *La Inquisición de Lucifer y visita de todos los diablos*, Edition critique, étude et notes par Constance Hubbard Rose et Maxim P.A.M. Kerkhof, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1992, p. IX.

108 Nechama Kramer Hellinx, « Antonio Enríquez Gómez: desafío de la Inquisición », dans Carlos Barros (dir.), *Xudeus e conversos na Historia. Actas do Congresso Internacional*. Ribadavia, 14-17 de outubro de 1991, Santiago de Compostela, La Editorial de la Historia, 1994, p. 304.

109 *Ibid.*, p. 291

110 *Ibid.*, p. 293.

111 H. Cordente Martínez, *Origen y genealogía...*, *op. cit.*

s'en être repenti par la suite. Comme toujours, ces aveux recueillis sous la pression et la torture sont à prendre avec prudence.

Comme on le voit, dès les années 70, la question la plus discutée est celle de la foi, et elle n'est pas anodine car elle conditionne les réponses aux autres qui restent en discussion, essentiellement les motifs de son départ en France en 1636 ou 1637 et de son retour en Espagne en 1649, et aussi parce qu'elle oriente profondément l'interprétation de ses écrits mais, parfois, biaise l'objectivité de ceux qui se sont donnés pour mission de les analyser. José Ignacio Díez Fernández nous rappelle combien il est périlleux de systématiser une lecture à clef des textes littéraires, et plus encore de ceux d'Enríquez Gómez :

Creo que el análisis de las ideas de Enríquez, al menos en la elegía [A la ausencia de mi patria, incluida en Las academias morales de las musas], no admite una equivalencia clara y unívoca entre los contenidos poéticos y los posibles contenidos biográficos. Es más: dudo mucho que las palabras del prólogo permitan una lectura en clave de la elegía¹¹².

Nombreux ont pourtant été ceux qui ont été de l'avis contraire. Dille défend ainsi par exemple l'idée d'une biographie cachée dans l'œuvre d'Enríquez Gómez :

Enríquez Gómez was an exceptionally personal writer who viewed his compositions as vehicles to address his own vital concerns. Because the repressive atmosphere of his day dictated the often obscure manner in which he wrote, the author's feelings are quite difficult to interpret¹¹³.

D'un point de vue historique la question de la judaïté d'Enríquez Gómez a aussi son importance, car une foi juive avérée ferait d'Enríquez Gómez le plus éminent représentant juif du Parnasse du XVII^e siècle espagnol, et au-delà du domaine des Lettres, sa famille serait un exemple rare de juifs castillans à cette époque.

3. La synthèse de Wilke

C'est pour cette raison que la publication par Carsten Wilke des travaux de Révah en 2003 marque un tournant dans les recherches sur Enríquez Gómez. Car non seulement tous les documents mis à jour par Révah, essentiellement des déclarations inquisitoriales et notariales, deviennent accessibles pour confirmer ses découvertes biographiques, mais nous disposons en outre de son analyse et de ses conclusions sur nombre de questions afférentes à l'idéologie et aux croyances du poète. De surcroît, Wilke nous offre une synthèse critique de ces travaux et dresse un état de ces questions enrichi des 40 années de recherche écoulées depuis la mort de Révah. Nous disposons donc depuis 2003 d'un ouvrage qui a une valeur fondamentale pour quiconque souhaite étudier

112 José Ignacio Díez Fernández, « Biografía y literatura en la elegía 'A la ausencia de la patria' de Antonio Enríquez Gómez: una lectura », *eHumanista*, vol. 1, 2001, p. 49.

113 G. Dille, *Antonio Enríquez Gómez, op. cit.*, préface.

l'œuvre littéraire d'Enríquez Gómez en étant débarrassé des polémiques et des préjugés qui en ont trop longtemps orienté la lecture. Wilke range les apports de Révah en quatre catégories : « les origines familiales du poète, sa place dans les conflits entre nouveaux-chrétiens judaïsants et catholiques, sa biographie religieuse et l'apport possible de celle-ci à la compréhension de son œuvre¹¹⁴. »

Sur la famille d'Enríquez Gómez, Révah montre comment son père Diego et son oncle Antonio ont pu préserver leur foi dans un environnement hostile :

Selon Révah, les descendants du supplicié [Francisco de Mora Molina] ont conservé un sentiment résiduel d'appartenance à une tradition juive, sentiment qui s'exprime dans une 'croyance en la loi de Moïse' plutôt que dans une pratique rituelle déterminée, mais qui reste susceptible de créer des solidarités entre familles. Intervient alors l'effet des alliances – l'influence des conjoints vieux-chrétiens bien sûr, mais surtout une intégration croissante dans des clans des nouveaux-chrétiens portugais. Le père du poète affirme dans son procès qu'une femme de la parentèle était déjà mariée à un Portugais vers 1600¹¹⁵.

En ce qui concerne les conflits entre vieux et nouveaux chrétiens, Révah s'intéresse de plus près aux *malsines*¹¹⁶, ces mouchards *conversos* qui dénoncent les crypto-juifs, souvent depuis la France et dans un contexte de rivalité commerciale. Le chercheur établit un rapport solide entre ces groupes de délateurs et la représentation littéraire qu'en donne Enríquez Gómez, jusqu'à qualifier cette figure de « véritable obsession » de notre auteur¹¹⁷.

Révah laisse entendre que, dans les écrits d'Enríquez Gómez, la détestation morale du *malsín* n'est en fait qu'un prétexte de sa détestation religieuse. Le contexte établi par les documents extra-littéraires permet d'entrevoir que cette polémique, en apparence moralisatrice, traduit un choix favorable aux nouveaux-chrétiens judaïsants. C'est la présence du poète dans les réseaux de ces derniers et donc son inclusion dans les délations du groupe catholique qui l'ont forcé à quitter l'Espagne vers 1636¹¹⁸.

Pour ce qui est de sa biographie religieuse, Révah rejette la thèse de « l'hésitation identitaire », de « la conscience scindée » ou « équivoque » et défend celle qu'il appelle la « dissimulation marranique ». D'après lui, Enríquez Gómez aurait été élevé dans les croyances catholiques de sa mère mais sans doute confronté à des pratiques judaïsantes occasionnelles, chez son oncle Antonio à Séville en particulier. Selon ses propres aveux, extorqués par l'Inquisition sévillane, il aurait été initié à « la loi de Moïse », pour employer la terminologie du Saint-Office, autour de ses vingt ans à Madrid par Melchor Fernandes. Il aurait lui-même converti son épouse vieille-chrétienne, Isabel Basurto, et fréquenté la communauté crypto-juive portugaise de la cour. Il

114 I. S. Révah, *Antonio Enríquez Gómez, un écrivain marrane*, op. cit., 2003, p. 48.

115 *Ibid.*, p. 50.

116 Nous définirons dans la sous-partie consacrée à la médisance ce que nous devons comprendre par ce terme dans l'œuvre d'Enríquez Gómez.

117 « Personnage littéraire qui constitua pour Antonio Enríquez Gómez une véritable obsession, explicable du fait que les mouchards au service de l'Inquisition furent à l'origine de toutes les tribulations du poète. » *ibid.*, p. 51 et p. 436, note 2 de la p. 51.

118 *Ibid.*, p. 53-54.

confirme aussi dans ses déclarations les délations des *malsines* de Peyrehorade et Bordeaux qui l'accusaient de judaïser lors de cette période de sa vie, entre 1636 et 1646. D'autres mouchards, mais aussi son cousin, Francisco Luis Enríquez de Mora, affirment qu'il pratiqua également le judaïsme à Rouen, entre 1646 et 1649. En revanche aucun témoignage n'accuse Enríquez Gómez d'avoir judaïsé en Espagne à partir de 1649, mais son demi-frère Esteban déclare qu'il lui aurait confessé à demi-mot sa foi. Pour Révah, ces pratiques fluctuantes ne sont pas le reflet de ses croyances mais celui de la prudence :

La courbe d'intensité qu'il observa dans le marranisme du poète – ascendant pendant vingt ans jusqu'à la fin de la période rouennaise, puis brusquement descendant – ne lui semble guère liée à une fluctuation psychologique ou idéologique ; elle paraît plutôt liée aux changements de la pression exercée par les conditions sociales auxquelles l'avaient exposé la Fortune et la nostalgie de son pays¹¹⁹.

De même, comment désormais interpréter autrement la découverte par les agents du Saint-Office de nombreuses images dévotes dans la maison de Séville ?

Au sujet du rapport de la biographie d'Enríquez Gómez avec son œuvre, Révah

présuppose qu'un énoncé littéraire reste inscrit à l'intérieur [d'un] vaste horizon conventionnel jusqu'à ce que le contraire soit démontré. Pour attribuer un contenu autobiographique, hétérodoxe ou contestataire à un écrit déterminé, il faut, en plus que ce que nous pouvons savoir sur son public et sur les conditions de sa diffusion rendre une telle hypothèse vraisemblable. Selon Révah, ce n'est pas le cas pour le théâtre de notre auteur, auquel il attribue une visée surtout commerciale. Il en va autrement pour les œuvres écrites dans le contexte d'une campagne anti-inquisitoriale que nous pouvons historiquement reconstituer, pour les écrits clandestins destinés à un public exclusivement juif, ou encore pour ces publications à double lecture qui visaient un public espagnol et franco-marrane à la fois, comme par exemple les poésies d'exil des *Academias morales*, le chapitre du *malsín* dans le *Siglo pitagórico* et certaines prises de position religieuses dans la *Culpa*¹²⁰.

Il nous paraît particulièrement intéressant pour cette étude de souligner que Révah établit une différence radicale entre le théâtre d'Enríquez Gómez et le reste de son œuvre. Dans le premier cas, les écrits dramatiques ne sont pas propices à l'expression d'inquiétudes personnelles et d'une pensée critique car ils sont destinés à satisfaire un public qui est dans l'attente de la confirmation de sa représentation du monde et de la société. Pour le reste de sa production, clandestine ou publiée, Révah insiste sur sa valeur biographique et la diversité des lectorats, et donc des clefs d'interprétation à utiliser.

Wilke reproche à certains émules de Révah – il cite Rose et Oelman – de n'avoir pas toujours fait preuve de cette prudente considération préalable en étendant l'interprétation biographique à l'ensemble de l'œuvre d'Enríquez Gómez, y compris celle signée Zárata :

Qu'il soit sujet poétique, narrateur d'un récit en prose, ou figure de *comedia*, tout personnage en difficulté apparaît, dans cette optique, comme un double littéraire de l'auteur ; de nombreux objets négatifs – la femme, la mer, la fortune, la police ou la science scolastique – sont expliqués comme symboles de l'Inquisition ; là où l'auteur oppose la « vérité » à l' « erreur », en conclure à l'opposition

119 *Ibid.*, p. 61.

120 *Ibid.*, p. 64.

entre le judaïsme et le christianisme va presque de soi. Enfin, l'hypothèse d'une source juive est affirmée partout où elle est, à la limite, imaginable¹²¹.

Il en fait de même avec les détracteurs des conclusions de Révah :

Dille s'efforce de trouver une vision du monde caractéristique du *converso* dans de nombreuses idées, d'ailleurs souvent disparates, qu'on aurait tenues pour banales chez d'autres auteurs baroques. Aussi intéressantes que soient ces observations, on s'aperçoit ici que le renvoi à la biographie expliquerait tout sans rien expliquer¹²².

Wilke dénonce également les conclusions de McGaha sur l'opposition politique qui aurait eu lieu entre Enríquez Gómez et Olivares lui reprochant de ne pas avoir pris la peine « d'étudier le contexte générique de la *comedia de privanza*, qui varie à l'infini le stéréotype du favori royal en proie à l'ambition¹²³ ». Enfin, il salue l'arrivée d'une nouvelle génération de chercheurs qui mettent de côté la question religieuse pour s'intéresser à l'œuvre en elle-même. Il mentionne Carmen de Fez et son étude du *Siglo pitagórico*¹²⁴ et les travaux d'Antonio Lázaro Cebrián¹²⁵ qui « met en relief l'originalité des métaphores synesthétiques de cet auteur, les prémonitions surprenantes de la cité bureaucratique de Kafka, d'une conception pré-maçonnique de Dieu », voire « de choses comme Swift, le surréalisme, le théâtre de l'absurde ou l'humour noir¹²⁶ ». Et il appelle de ses vœux de nouveaux efforts dans ce sens : « Il reste encore à trouver 'une nouvelle perspective critique' qui permette de rendre compte des traces que l'expérience personnelle et les représentations religieuses collectives ont pu laisser dans le traitement particulier des conventions littéraires baroques¹²⁷. »

4. Aujourd'hui

« *Una hipótesis provocadora: ¿es posible explicar la comedia prescindiendo de una posible carga ideológica*¹²⁸ (...) ? »

Depuis la publication de Wilke de 2003, certains chercheurs ont tenté de nuancer ou de contredire ses conclusions, mais tout retour en arrière nous semble impossible. Ce n'est pas l'article de Herman Salomon de 2011 qui parviendra à remettre en cause ces avancées en relançant la théorie de Saraiva sur l'inutilité des archives inquisitoriales et en rejetant sans convaincre la preuve de

121 *Ibid.*, p. 65.

122 *Ibid.*

123 *Ibid.*, p. 439, note 1 de la p. 66.

124 Carmen de Fez, *La estructura barroca de El Siglo Pitagórico*, Madrid, Cupsa, 1978.

125 A. Enríquez Gómez, *Sonetos, romances y otros poemas*, éd. Antonio Lázaro Cebrián, présentation José Manuel Martínez Cenzano, Introduction de Carlos de la Rica, Cuenca, Alcaná, 1992.

126 I. S. Révah, *Antonio Enríquez Gómez...*, *op. cit.*, p. 66-67.

127 *Ibid.*, p. 67.

128 Harm den Boer, « ¿Católico Zárate, judío Muley? Nuevo acercamiento a *Las misas de San Vicente Ferrer* », dans J. I. Díez et C. L. Wilke (dir.), *Antonio Enríquez Gómez. Un poeta entre santos y judaizantes*, Kassel, Edition Reichenberger, 2015, p. 18.

judaïsme que constitue le *Romance al divín mártir Judá creyente*¹²⁹. On peut éventuellement recevoir l'hypothèse de Matthew Warshawsky sur l'interprétation du romance comme « *una apelación a un cristianismo auténtico*¹³⁰ » ou celle de Carmen Rivero Iglesias qui y voit une manifestation d'une tradition érasmiste¹³¹, mais ce ne sont que des pistes qui ne peuvent aboutir faute de connaissances plus précises sur la pensée d'Enríquez Gómez.

De même, en 2007 Kenneth Brown termine une nouvelle édition critique du poème sous le titre de *De la cárcel inquisitorial a la sinagoga de Amsterdam*¹³². Il y revendique l'héritage de Dille et McGaha car il ne croit pas à une foi hébraïque constante d'Enríquez Gómez, notamment à la fin de sa vie. Il rejoint toutefois l'avis de Wilke : « *la duplicidad judeo/cristiana en la práctica religiosa por parte del poeta' [es] tal vez la postura más sensata, razonable y justificable*¹³³. » Brown se range cependant à l'avis de Révah et Oelman sur la valeur de preuve de la foi judaïque de l'auteur du *romance* à cette période de sa vie :

*Este investigador [Révah] lee, recita y oye el poema como una declaración personalizada, por parte del poeta, de expresar sus sentimientos más profundos para con la problemática de su ser y su fuerte atracción hacia la religión mosaica de sus antepasados*¹³⁴.

La publication de Wilke met définitivement un terme aux débats sur la judaïté d'Enríquez Gómez. Nous n'en saurons probablement jamais plus sur ses convictions religieuses et pouvons désormais nous consacrer à l'étude de son œuvre sans que celle-ci soit biaisée par les questions afférentes à sa biographie. Avant 2003, quelques auteurs avaient déjà proposé des travaux sur l'œuvre d'Antonio Enríquez Gómez dédagés ces polémiques comme encourageait à le faire Antonio Lázaro Cebrián :

*La vieja confusión en torno a la verdadera identidad del poeta (caso Fernando de Zárata) y la supuesta oscuridad sobre su origen, desviaron los estudios y discusiones relativas a este autor más hacia lo biográfico que hacia lo sustantivo, esto es: su obra. Hasta el punto de hacer de su peripecia vital (novelesca y de qué manera) un ingente folletón que estorbaba o empañaba, al menos, el correcto enfoque de sus textos*¹³⁵.

129 H. Salomon, « Was Antonio Enríquez Gómez... », *op. cit.*, p. 387-421. Voir aussi la thèse défendue par Valentina Nider dans « La doppia dissimulazione di Enríquez Gómez: *La culpa del primero peregrino* », dans Felice Gambin (dir.), *Alle radici dell'Europa. Mori, giudei e zingari nei paesi del Mediterraneo occidentale. Volume II: secoli XVII-XIX*, Firenze, Seid, 2010, p. 195-210.

130 Matthew Warshawsky, « A spanish converso quest for justice: the life and dream fiction of Antonio Enríquez Gómez », dans *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, 23, 2005, p. 1-24.

131 Carmen Rivero Iglesias, « *La Inquisición de Lucifer y visita de todos los diablos: la crítica al Santo Oficio de Antonio Enríquez Gómez* », dans Ignacio Arellano, Antonio Feros y Jesús M. Usunáriz (dir.), *Del poder y sus críticos en el mundo ibérico del Siglo de Oro*, Madrid /Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/ Vervuert, 2013, p. 197-211.

132 K. Brown, *De la cárcel inquisitorial...*, *op. cit.*

133 *Ibid.*, p. 37.

134 *Ibid.*, p. 45.

135 A. Lázaro Cebrián, « El reloj de la hermosura tiene ruedas de cristal », *Revista Cuenca*, n°44, *Edición especial. Monográfico Antonio Enríquez Gómez*, Cuenca, Diputación Provincial, 1996, p. 121.

Déjà McGaha ne proposait pas autre chose dans la conclusion de son article sur le *Romance al divín mártir Judá creyente* :

*One can only hope that future studies of his work will emphasize these areas [poetry, satire and theatre], which after all are of universal interest, rather than fruitless arguments about his personal religious beliefs, which have already produced too many studies marred by bias, dishonesty, and the narrowest sort of partisanship*¹³⁶.

C'était aussi le souhait de Díez Fernández en 2001 à propos de *Las academias morales de las musas* :

*Antes que realizar un esfuerzo por identificar o rastrear las referencias biográficas, tarea sometida a las variaciones de cada intérprete, conviene analizar directamente el texto y ver qué dice con exactitud, estudiar su organización, sus recursos retóricos, etc. Es un trabajo, en ocasiones, menos vistoso que la formulación de hipótesis arriesgadas y atractivas, pero creo que es un trabajo necesario y útil. Quizá desde ese análisis sea más fácil y más riguroso llegar a la supuesta proyección biográfica. O quizá ya no sea necesario buscarla*¹³⁷.

Et encore de Harm den Boer en 2015 qui propose une nouvelle approche de la *comedia Las misas de san Vicente Ferrer* :

*Esta comedia ha sido analizada desde una perspectiva predominante, enfocada en la identidad judeoconversa del autor; como lo demuestran los ensayos de Gilitz (1975), McGaha (1993) y Domínguez de Paz (2012). (...) Me propongo realizar una nueva lectura de Las misas de san Vicente Ferrer (...) con una hipótesis provocadora: ¿es posible explicar la comedia prescindiendo de una posible carga ideológica, como una simple obra de entretenimiento, o incluso de circunstancias*¹³⁸?

Ainsi dès 1986 Antonio Lázaro Cebrián, José Ignacio Díez Fernández, Isabel Colón Calderón et Alonso de Miguel qui se sont respectivement intéressés à la structure, aux sonnets, aux élégies et à la tradition pastorale des *Academias morales de las musas* nous livrèrent-t-ils leur analyse de la valeur poétique de la miscellanée¹³⁹. Depuis 2003, cette perspective dépassionnée, si l'on peut dire, a permis de nombreuses productions universitaires qui ont considérablement enrichi l'étude littéraire de l'œuvre d'Enríquez Gómez. Ainsi, sans pouvoir tous les citer, Juan Matas Caballero fait paraître en 2005 un article consacré au thème de l'exil dans les *Academias morales de las Musas*¹⁴⁰. María Dolores Martos Pérez étudie en 2012 la représentation de la nudité féminine à la façon de Góngora dans le *Sansón nazareno*¹⁴¹. Milagros Rodríguez Cáceres s'intéresse à

136 M. McGaha, « Antonio Enríquez Gómez and the Romance... », *op. cit.*, p. 59-92.

137 J. I. Díez Fernández, « Biografía... », *op. cit.*, p. 31.

138 H. den Boer, « ¿Católico Zárate... », *op. cit.*, p. 18.

139 « La mezcla de géneros en las *Academias morales de las musas*, de Antonio Enríquez Gómez », dans Fernando Díaz Esteban (dir.), *Los judaizantes en Europa y la literatura castellana del Siglo de Oro*, Madrid, Letrúmero, 1994.

140 Juan Matas Caballero, « Un cancionero del exilio las *Academias morales de las musas* de Antonio Enríquez Gómez », *Il Confronto Letterario* (Pavie), XXII (2005), n°43, p. 51-74.

141 María Dolores Martos Pérez, « De un delgado cendal, velo de nieve: seductoras Galateas en el *Sansón nazareno* (1656) de Antonio Enríquez Gómez », *AnMal Electrónica*, 32 (2012), p. 121-152.

nouveau en 2013 aux *Academias morales* en attirant notre attention sur leur dimension baroque¹⁴². Nous exposerons plus loin les avancées concernant l'étude du théâtre de notre auteur.

Enfin il convient de signaler trois publications fondamentales pour l'étude d'Antonio Enríquez Gómez. D'abord la thèse de 2012 de Jaime García Galbarro sur *El Triunfo lusitano*¹⁴³ qui restitue les débats sur l'identité et les croyances d'Enríquez Gómez et conclut sur l'importance de la liberté religieuse pour notre auteur. Ce travail apporte en outre de nouvelles sources tirées de différentes archives qui offrent des informations inédites sur la vie de l'écrivain. Ensuite l'édition critique des *Academias morales de las musas*¹⁴⁴ en 2015 qui comprend une introduction de Raphaël Carrasco qui invite lui aussi à étudier les textes d'Enríquez Gómez pour leur qualité littéraire plus que pour leur valeur historique :

*La mayoría de los investigadores literarios interesados por el escritor Enríquez Gómez siguen vinculando con frecuencia sus análisis con los estudios relativos a la historia de la diáspora sefardí y de los conflictos religiosos e identitarios de la España de la decadencia, clara señal de la fuerte relación que siempre se ha tendido a privilegiar entre su obra y los avatares del criptojudasmo peninsular, con el tremendo Santo Oficio al fondo*¹⁴⁵.

Ce qui, d'après lui « *puede conducir a errores y sobreinterpretaciones* ».

Enfin, Felice Gambin, après avoir publié un article sur *Política angélica* en 2015¹⁴⁶, édite cet essai en 2019. Dans son introduction, il résume l'ambiguïté qui ressort de la lecture des œuvres d'Enríquez Gómez :

*Unos perciben un tono profundamente ortodoxo y otros un tono propio del mundo de los judeoconversos y del judaísmo de sus antepasados (...). Recordemos que muchos judeoconversos y cristianos nuevos hispanoportugueses salían de la sinagoga y se reintegraban luego en la iglesia en un vaiven incesante entre la ley de Moisés y la religión católica, siempre en busca de algo que ni la iglesia ni la sinagoga sabían ofrecer. Y otros (...) trascendieron la dicotomía y abrazaron una religión natural*¹⁴⁷.

Et il offre la seule conclusion qui s'impose : « *No se puede efectivamente descartar ninguna hipótesis.* »

Au regard de tous ces travaux, il convient de constater une avancée notable des connaissances aujourd'hui à notre disposition sur la vie, l'œuvre, la pensée et la croyance d'Enríquez Gómez. C'est cette dernière qui a principalement retenu l'attention des chercheurs et

142 Milagros Rodríguez Cáceres, « Las academias como fiesta social del barroco: su reflejo en Antonio Enríquez Gómez », *Hipógrifo*, vol. 1, núm. 1 (2013), p. 105-119.

143 Jaime Galbarro García, *Investigación en torno a la figura de Antonio Enríquez Gómez con el estudio del Triunfo lusitano*, thèse soutenue en 2012 à l'Université de Séville sous la direction de Begoña López Bueno.

144 *Academias morales de las musas*, *op. cit.*

145 *Ibid.*, t. 1, p. 21.

146 Felice Gambin, « 'Es doblar el vivir': La *Política angélica* entre escritura divina y satánica », dans J. I. Díez, C. L. Wilke (dir.), *Un poeta entre santos y judaizantes*, *op. cit.*

147 F. Gambin, *Política angélica*, *op. cit.*, p. 23.

suscité les principaux désaccords. Nous considérons pour notre part comme avéré, depuis la divulgation par Wilke en 2003 des preuves découvertes par Révah dans les années 60, qu'il a judaïsé au cours de sa vie, probablement dès l'époque madrilène, peut-être même avant, et sans nul doute lors de son exil en France, notamment à Rouen. Toutefois l'intensité et la permanence de cette foi restent inconnues. En outre cette certitude en s'étend pas à la période andalouse et l'on doit alors accepter comme plausibles les hypothèses d'une foi judaïque, catholique, vacillante, scindée, hétérodoxe ou synchrétique et celle, suggérée par Wilke, d'une foi naturelle ou philosophique, voire d'une absence de foi quelconque. L'option d'un retour sincère dans le troupeau des fidèles de l'Eglise n'a toutefois pas notre faveur. Il est somme toute logique que nous restions dans cette indetermination puisqu'Enriquez Gómez l'a lui-même organisée pour échapper aux enquêtes inquisitoriales par des stratégies d'occultation, de clandestinité et de fausses pistes. Dans une Espagne extrêmement attentive aux questions de race et de religion, il a ainsi développé une identité atypique qu'il s'est efforcé de masquer pour pouvoir commercer, écrire ou simplement survivre. Que cette dissimulation soit le fait d'un réflexe marranique ou de la simple précaution d'un fugitif a certes son importance, mais il nous semble qu'à l'heure d'aborder son œuvre littéraire, c'est avant tout l'idée de dissimulation qu'il faut avoir en tête, quelle qu'en soit la cause. Il convient désormais de séparer ce qui relève du crypto-judaïsme – la biographie – de ce qui appartient à l'étude littéraire, et notamment théâtrale, afin de dégager le sens du texte sans être influencé par un parti pris et surtout sans rechercher à tout prix dans l'œuvre les preuves étayant des hypothèses biographiques. Cela est particulièrement périlleux dans le cas d'Enriquez Gómez qui change de genre, de ton, de propos et même de contenu en fonction de son lectorat, et plus encore dans le cas de ses textes fictionnels dont la part entre la dimension imaginaire et celle autobiographique est par nature difficile à déterminer. Avant d'en arriver à cette étape de notre travail, il nous a paru nécessaire de synthétiser ce que nous savons de sa pensée politique afin de pouvoir la comparer par la suite avec celle qui apparaît dans son théâtre.

II. La dissidence politique d'Antonio Enríquez Gómez

« *No pretendo acreditarme de cuerdo, siendo desgraciado*¹⁴⁸ »

Il est difficile d'établir avec certitude quels furent les rapports d'Enríquez Gómez avec les différents pouvoirs de son époque. L'étude des éléments biographiques à notre disposition ouvre quatre pistes : ses rapports avec Olivares, le favori de Philippe IV, lors de son étape madrilène, un engagement dans la restauration de la maison de Bragance sur le trône du Portugal lors de sa vie en France, des tentatives de rapprochement avec les puissants de ce pays à la même époque, et, bien entendu, un antagonisme virulent avec le Saint-Office tout au long de sa vie. Mais l'historiographie ne nous fournit pas assez de données pour comprendre quelle fut la réalité précise de l'activité politique de notre auteur dans ces quatre domaines. Une lecture complémentaire de ses écrits – théoriques ou fictionnels – nous apporte des informations sur ses idées politiques. Ces différentes approches nous permettent de mieux comprendre comment Enríquez Gómez s'est comporté face aux différents pouvoirs politiques et religieux mais sans pouvoir toujours conclure définitivement sur une pensée claire et constante.

A. Antonio Enríquez Gómez : pro-olivariste ou anti-olivariste ?

« *Saúles sin cetro*¹⁴⁹ »

La question sur laquelle nous avons le moins d'éléments est celle d'une éventuelle hostilité à l'égard du favori de Philippe IV, Gaspar de Gúzman, Comte-Duc d'Olivares. Nous avons vu que McGaha défendait cette thèse en se fondant sur la lecture des premières lignes des *Academias morales* : les « *Nerones* », « *satanes* » et « *Saúles* » évoqués désignent d'après lui le favori¹⁵⁰. Révah et ses successeurs les interprètent quant à eux de façon totalement opposée reconnaissant dans ces termes la figure du mouchard, premier acteur de la persécution inquisitoriale¹⁵¹. Il est dans ces conditions très difficile de conclure sur ce texte crypté dont les sens nous échappera sans doute à jamais.

Quant aux pièces théâtrales que McGaha considère comme agressives contre Olivares¹⁵² – *La soberbia de Nembrot*, la deuxième partie de *El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*,

148 *La torre...*, *op. cit.*, « A los vecinos desta gran Babilonia del mundo. »

149 *Academias...*, I, *op. cit.*, p. 269-271, l. 98-110.

150 M. McGaha, « Prólogo a las *Academias...* », *op. cit.*, p. 313.

151 I. S. Révah, *Antonio Enríquez Gómez,...*, *op. cit.*

152 M. McGaha, « Antonio Enríquez Gómez and the Count-Duke... », *op. cit.*, p. 47-54.

Engañar para reinar et Celos no ofenden al sol –, un récent article de Milagros Rodríguez Cáceres adopte la prudence recommandée par Révah sur une éventuelle interprétation biographique du théâtre d'Enríquez Gómez. Elle démontre qu'il est hautement improbable qu'elles soient des pièces à clef où le public devait reconnaître le favori, qu'il soit satirisé comme le croit McGaha ou encensé comme le pense Révah¹⁵³. Sur *La soberbia de Nembrot* elle écrit :

La soberbia de Nembrot es una comedia de aparato, donde lo desafortado de los personajes, lo remoto de la acción y el hecho de que tenga papel alguno el valimiento (el protagonista persigue exclusivamente ser rey) alejan la acción de cualquier paralelismo con la situación política de la España de Felipe IV y el conde-duque¹⁵⁴.

Sur la deuxième partie de *El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* :

El entusiasmo por la figura del valido no podía ser entendido —creo— en la España de Felipe IV más que como un decidido apoyo a la figura de Olivares. Pero eso sería llevar muy lejos las conclusiones respecto a un drama historial en que se abordan algunas cuestiones sobre el papel de la monarquía, los principios de mérito y capacidad, la guerra justa¹⁵⁵...

Sur *Engañar para reinar* :

De semejante enredo, con personajes tan acartonados, no veo la posibilidad de sacar paralelismos con la realidad histórica contemporánea, ni de ninguna otra época¹⁵⁶.

Sur *Celos no ofenden al sol* :

En medio de estos lances, pensados para mantener en vilo al público de los corrales, la sombra de don Gaspar de Guzmán se proyecta, si es que llega a proyectarse, con muy poca intensidad¹⁵⁷.

En outre, Rodríguez Cáceres nous rappelle pour étayer son argumentation qu'Enríquez Gómez, quand il vivait à Madrid, approximativement entre 1624 et 1635, était un jeune négociant

153 M. Rodríguez Cáceres, *La sombra del conde-duque en el teatro de Enríquez Gómez*, dans Ignacio Arellano et Frederick de Armas (dir.), *Estrategias y conflictos de autoridad y poder en el teatro del Siglo de Oro*, New York, Instituto de Estudios Auriseculares, 2017, p. 123-137.

154 *Ibid.*, p. 127. Wilke a lui aussi rejeté l'idée d'une identification de Nembrot avec Olivares telle que la suggère Amiel dans le glossaire qu'il adjoint à son édition du *Siglo pitagórico*, *op. cit.* : « *La soberbia de Nembrot has no decipherable reference to Olivares or to the Inquisition* », « *The Ark on Stage. A Calderonian Allegory and its Crypto-Judaic Transformation by Antonio Enríquez Gómez* », dans Claude B. Stuczynski, Bruno Feitler (dir.), *Portuguese Jews, Not Christian and 'New Jews'. A Tribute to Roberto Backmann*, Leiden/Boston, Brill, 2018, p. 294, cité par Gambin dans son introduction à *Política angélica*, *op. cit.*, p. 37, note 80.

155 M. Rodríguez Cáceres, *La sombra...*, *op. cit.*, p. 127-128.

156 *Ibid.*, p. 131. McGaha présente *Engañar para reinar* comme une pièce à clef où Iberio serait Philippe IV : « *The play comes perilously close to the lesse majesty [sic.] by presenting a fictitious King Iberio (!) of Hungary as weak, self-indulgent, cowardly, deceitful, and unfaithful to his fiancée, Princess Isbela. Philip IV's consort was of course named Isabel* », M. McGaha, « *Antonio Enríquez Gómez and the Count-Duke of Olivares* », dans Arturo Pérez-Pisonero et Ana Semidey (dir.), *Texto y espectáculo: nuevas dimensiones críticas de la 'comedia'*, El Paso, Université du Texas, 1990, p. 49. Dille semble être une fois de plus plutôt de l'avis de McGaha : « *Clearly, in spite of the play's setting in a fictitious Polish-Hungarian empire, the monarch's name indicates that the dramatist had the Spanish political situation in mind.* », *Antonio Enríquez Gómez*, *op. cit.*, p. 26. García González et Gutiérrez Gil soulignent dans la note du vers 823 – « *Marte quinto, en solio, cuarto* » – de leur édition de la *comedia* une allusion à Philippe IV qui se veut déférente et non critique, au vers 824 « *Marte quinto, en solio, cuarto* » : « *La segunda parte indicaría que en el trono es el cuarto con ese nombre, lo que podríamos tomar también como una referencia a Felipe IV, al señalar que en el trono es el cuarto. Las referencias a Felipe IV a través de personajes que encarnan el papel de un rey, cuando este es presentado como un buen monarca, eran habituales entre los dramaturgos áureos para ganar el favor de palacio.* », dans *Antonio Enríquez Gómez, Comedias II*, *op. cit.*, p. 71.

157 *Ibid.*, p. 134-135.

en draps éloigné des intrigues de la cour et qui s'adonnait à l'écriture de pièces destinées à l'amusement d'un public populaire¹⁵⁸. Ce faisant, elle contredit également Rose qui affirme : « *Enríquez Gómez intenta comunicarse con el monarca español por medio de sus comedias*¹⁵⁹. » Au sujet de *No hay contra el honor poder*, publiée en 1652, l'auteure états-unienne suggère sans argument que « *parece que en el personaje de Sancho y el de su consejero Tello el autor no se refiere al pasado, sino a una situación más cercana, o sea al caso de Felipe IV y el conde-duque de Olivares*¹⁶⁰. » Ajoutons pour être complet que Mackenzie estime que la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* fait des allusions appuyées à la situation politique. En comparant deux manuscrits, elle déduit que la version édulcorée de la « *suelta de Liverpool* » s'expliquerait par un parallélisme trop transparent entre les relations du roi Pedro avec doña María de Padilla et celles de Philippe IV avec certaines courtisanes¹⁶¹. Mais la censure n'est pas avérée et l'équivalence du comportement des deux rois n'est qu'une hypothèse. D'autre part, si ces allusions étaient bien réelles, la figure d'Olivares en ressortirait exaltée puisqu'il serait alors associé à celle de don Gil, quoi qu'en dise Mackenzie¹⁶². Nous nous rangeons donc à l'avis de Rodríguez Cáceres qui conclut qu'il est peu vraisemblable que le dramaturge ait voulu défier le pouvoir par des attaques contre le favori. García González et Gutiérrez Gil vont aussi dans ce sens avec ce commentaire qu'ils appliquent à *Engañar para reinar* mais qui vaut pour toutes les *comedias* de la première période d'Enríquez Gómez :

*Felipe IV podía ser uno más de [los] espectadores y, por tanto, aunque el dramaturgo tuviera la intención de hacer una crítica al poder establecido, debía hacerlo de una manera velada para impedir que el rey se viera reflejado y, en consecuencia, impusiera las sanciones que viera necesarias ante un posible delito de lesa majestad*¹⁶³.

158 « *Aunque probablemente mantenía relaciones con algunos poderosos asentistas como Manuel Cortizos, esta vinculación no lo coloca en la proximidad del poder ni le permite conocer y, mucho menos, participar en las maniobras políticas del valido. Sus obras se escriben para los corrales, aunque ocasionalmente, como las de cualquier otro poeta del momento, se representen en palacio integradas en el repertorio de las compañías contratadas para las 'particulares' que atendían al solaz cortesano.* », *ibid.*, p. 125.

159 C. H. Rose, « Las comedias políticas de Antonio Enríquez Gómez », *Nuevo Hispanismo*, 2 (1982), p. 48.

160 *Ibid.*, p. 53.

161 Anne L. Mackenzie, « Una comedia casi perdida y desconocida sobre el gran cardenal de España, don Gil de Albornoz », dans J. M. Ruano de la Haza (dir.), *El mundo del teatro en su Siglo de Oro: ensayos ofrecidos a John E. Varey*, Ottawa, Dovehouse, 1989, p. 383-387. Abraham Madroñal Durán accepte lui aussi une possible allusion à l'actualité politique : « *La interpretación en clave política puede tener que ver con la influencia del conde-duque de Olivares, valido de Felipe IV, que a las alturas de los años 30 podía verse reflejado en el mal gobernante que busca todo tipo de cargos para su familia y amigos, provocando el perjuicio del reino.* », « Prólogo a *El gran cardenal de España, don Gil de Albornoz. Primera parte* », dans Rafael González Cañal et Almudena García González (éd.), *Antonio Enríquez Gómez, Comedias II*, Instituto Almagro de teatro clásico, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2019, p. 156.

162 Son principal argument est que les attaques de doña María contre don Gil seraient transférables à Olivares. On peut effectivement imaginer qu'Enríquez Gómez aurait trouvé là un moyen détourné de s'en prendre à la prépotence du favori, mais il est peu probable que le public du XVII^e siècle ait pu le percevoir ainsi.

163 A. García González, Alberto Gutiérrez Gil, « Prólogo de *Engañar para reinar* », dans *Antonio Enríquez Gómez, Comedias II*, *op. cit.*, p. 29-30.

Mais au-delà de son hypothétique expression théâtrale, quelle a pu être son opinion sur la politique olivariste ? McGaha considère qu'il devait se sentir menacé par l'arrivée à la cour de nombreux marranes portugais, séduits par le décret royal de 1627 qui leur offrait la liberté de mouvement et la possibilité de disposer de leurs biens sans entrave. Par leur accointance avec le pouvoir, leur richesse ostentatoire et leurs pratiques religieuses suspectes, ils ne pouvaient qu'attirer l'attention de l'Inquisition sur l'ensemble des nouveaux chrétiens. Ce serait là une des causes de son antiolivarisme et de ses prises de position en faveur de Ferdinand, frère du roi et successeur soutenu par une partie de la cour¹⁶⁴. C'est en effet dans ce contexte que survient en 1629 l'incident dit du *Cristo de la paciencia*. Un enfant prétend avoir vu des marranes portugais flageller un Christ. S'ensuit l'autodafé du 4 juillet 1632 lors duquel six malheureux sont brûlés. L'année suivante sont placardés dans les rues de Madrid des pamphlets en portugais qui proclament : « *Vive la loi de Moïse et mort au Christ* », ce qui déclenche une nouvelle vague de persécution des *conversos* portugais. García Valdecasas affirme qu'Enríquez Gómez assista à l'autodafé¹⁶⁵ ; cela n'est pas certain, mais l'ambiance madrilène devait être effectivement oppressante pour lui, peut-être suffisamment pour concevoir un ressentiment à l'égard d'Olivares.

On peut penser au contraire que le poète soupçonna vite que les pamphlets étaient l'œuvre d'opposants au favori désireux de le compromettre en attirant la vindicte publique sur les nouveaux chrétiens qu'il avait fait entrer en Espagne. Par ailleurs la politique d'Olivares favorable aux judéo-convers portugais, notamment le relâchement des statuts de pureté de sang, ne pouvait que lui plaire. Cid pointe une apparente contradiction :

Ello es que Antonio Enríquez Gómez no parecía hallarse precisamente destinado por su carácter, sus gustos personales y modelos preferidos, a ser un disidente de la tan celebrada España unánime (qué gracia) de su tiempo. Una y otra vez asoma en sus escritos de amena literatura la tendencia a dejarse llevar por la corriente de pensamiento más tradicional, tras las huellas de su reverenciado Quevedo. Las mismas críticas indiscriminadas contra el arbitrio, la misma antipatía por los profesionales «ilustrados» de las actividades más o menos objetivas y «científicas» (médicos, banqueros, hombres de leyes), el mismo pesimismo antivital. Ningún escritor tampoco más preocupado, descontemos ahora el necesario disfraz, por las cuestiones de linaje, en contradicción palmaria con sus obras doctrinales. El propio Olivares, única esperanza de los conversos en muchos años, es objeto en El Siglo de uno de los ataques más enconados que pueden leerse contra la persona a quien se debió un pequeño, y único, ensayo de distensión racial bajo el Gobierno de los Austrias¹⁶⁶.

Il est vrai qu'Amiel voit dans le chapitre consacré à la transmigration dans l'âme d'un favori une satire féroce d'Olivares. Cette lecture est rendue possible par la référence à Néron qui, associé au personnage du favori, ne peut renvoyer qu'à cette cible¹⁶⁷.

164 M. McGaha, Introduction à *El rey más perfecto...*, *op. cit.*, p. xv.

165 J. G. García Valdecasas, « Las 'Academias Morales'... », *op. cit.*, p. 19.

166 J. A. Cid Martín, « Judaizantes y carreteros... », *op. cit.*, p. 296.

167 A. Enríquez Gómez, *El siglo pitagórico...*, *op. cit.* p. 56, n. 16.

Les polémiques concernant Olivares sont alors fréquentes dans les milieux intellectuels poussés par des aristocrates frondeurs, la réforme des *millones* et l'ouverture des *colegios mayores* aux judéo-convers. Il est possible qu'Enríquez Gómez ait participé à ces débats, mais il ne semble pas avoir été un pamphlétaire à la solde de mécènes intéressés par ces questions, à l'image de Francisco Quevedo ou d'Adam de la Parra qu'il prend pourtant à l'occasion comme modèle. Les possibles formulations anti-olivariques qu'on a détectées dans son œuvre sont incertaines et pourraient ne relever, si elles étaient avérées, que d'un air du temps, voire d'un conventionnalisme littéraire. Faute de sources plus nombreuses et plus précises sur la vie madrilène d'Enríquez Gómez, il est pour l'instant impossible de conclure définitivement sur cette question. Quand bien même il aurait été un opposant à Olivares, cela ne nous aiderait pas à mieux comprendre son œuvre dramatique qui, si elle met souvent en scène la figure du favori, ne témoigne pas de cette opposition. L'étude biographique débouche donc ici sur une impasse.

B. Antonio Enríquez Gómez au service de la Restauration portugaise

« *Lusitanus, inter gallos*¹⁶⁸ »

Nous avons plus d'éléments avérés en ce qui concerne l'engagement d'Enríquez Gómez auprès des partisans de la Restauration portugaise exilés en France. En 1641 il publie anonymement à Paris et Lisbonne un long panégyrique en vers relatant l'arrivée cette même année à la cour de France de l'ambassade du roi Jean IV du Portugal, à laquelle il n'assista pourtant probablement pas¹⁶⁹. Il s'agit du *Triunfo Lusitano Recibimiento que mandó hacer Su Majestad el Cristianísimo Rey de Francia Luis XIII a los Embajadores Extraordinarios, que S. M. el Serenísimo Rey D. Juan el IV de Portugal le envió el año de 1641*. Révah explique les circonstances de cet engagement :

Sous l'influence de son ami Manuel Fernandes Vilareal et sous l'action du milieu de nouveaux-chrétiens portugais dans lequel il s'est intégré, Antonio Enríquez Gómez va se faire le champion de la révolte portugaise contre la tentative castillane d'absorption du royaume lusitan¹⁷⁰.

Rose affirme même qu'Enríquez Gómez « *dirigió la sucursal en Ruán de la máquina propagandística establecida en Francia por los portugueses para apoyar su causa*¹⁷¹. »

A partir de 1640, Manuel Fernandes Vilareal, installé en Normandie depuis 1638, se met au service de la restauration portugaise auprès des différents ambassadeurs que Jean IV envoie en

168 N. Antonio, *Bibliotheca...*, *op. cit.*, p. 317-318.

169 Voir I. S. Révah, *Antonio Enríquez Gómez...* *op. cit.*, p. 271, et J. Galbarro, « Antonio Enríquez Gómez y la 'nación portuguesa' », *op. cit.*, p. 620.

170 I. S. Révah, *Antonio Enríquez Gómez...* *op. cit.*, p. 268.

171 C. Rose, « Los marranos... », *op. cit.*, p. 44.

France entre 1641 et 1649 et est nommé consul du Portugal en 1644. L'agent des Bragance est notamment actif par ses écrits¹⁷² et probablement par l'incitation qu'il dut exercer sur son ami pour qu'il rédige le *Triunfo lusitano*. María Soledad Arredondo décrit comme suit la pièce poétique :

*El Triunfo lusitano es un poema de circunstancias y de ello deriva su primer interés, que es sociológico y político. Se trata de una obra, quizás, de encargo; desde luego muy halagüeña para con los portugueses (empezando por los embajadores, su rey y la nación, en general) y los franceses (especialmente el rey y su valido), aunque escrita en lengua castellana por un exiliado español en Francia, que buscaba, sin duda, protección y mecenazgo*¹⁷³.

Le militantisme du texte ne fait aucun doute :

*Lo que interesa al poeta es exaltar la favorable acogida en la corte francesa, y lo pinta como un recibimiento triunfal, del que se derivaba el éxito de la rebelión portuguesa y de la nueva corona, respaldadas por Luis XIII y Richelieu. Y todo ello cantado en español por un autor anónimo que se identifica con Portugal y su rey, a juzgar por «la luz de nuestra Lusitania» del verso 837*¹⁷⁴.

Dans une moindre mesure *Política angélica* s'inscrit aussi dans cet effort de propagande en faveur de la Restauration portugaise. Felice Gambin considère que ce traité constitue le programme politique, économique, religieux et culturel du royaume restauré¹⁷⁵. *Luis Dado de Dios a Luis y Ana* contient également une défense d'un Portugal souverain¹⁷⁶.

Qu'est-ce qui a pu ainsi pousser notre auteur à mettre sa plume et sa langue au service des ennemis de l'Espagne et à chanter avec une certaine agressivité¹⁷⁷ une lourde défaite de sa politique alors qu'à la même époque il écrit aussi des poèmes portant sur la nostalgie du pays d'origine – un sonnet intitulé *A la perdida libertad de la patria* et deux autres *Al mismo asunto*¹⁷⁸, ainsi qu'une élégie *a la ausencia de mi patria*¹⁷⁹ ? Son intégration dans les milieux marranes portugais est sans nul doute un facteur déterminant. Il faut probablement voir dans cette œuvre de propagande anti-espagnole un appui d'Enriquez Gómez au projet de Vilareal de favoriser auprès de la royauté restaurée le déclin de l'Inquisition portugaise, ou, pour le moins, comme l'écrit McGaha :

172 Manuel Fernandes Vilareal est notamment l'auteur d'un *Epítome genealógico del eminentísimo cardenal duque de Richelieu* pour lequel Enriquez Gómez rédige trois poèmes laudatifs, deux sonnets et une chanson intitulée *A las acertadas acciones del Eminentísimo Cardenal Duque de Richelieu*.

173 María Soledad Arredondo, « *El triunfo lusitano* (1641) de Antonio Enriquez Gómez. Restauración portuguesa, Exito francés y versos españoles », dans Alain Bègue y Antonio Pérez Lasheras (dir.), *Hilaré tu memoria entre las gentes*. *Estudios de literatura áurea (en homenaje a Antonio Carreira)*, Zaragoza, CELES XVII-XVIII. Université de Poitiers/ Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014, vol. II, p. 22.

174 *Ibid.*, p. 28.

175 F. Gambin, « *Es doblar el vivir*... », *op. cit.*, p. 144 ou son introduction à *Política angélica*, *op. cit.*, p. 43.

176 « *Califica esta doctrina [la del derecho a sublevarse contra la tiranía] la aclamación que hizo Portugal en el Serenísimo rey don Juan el cuarto, pues sacudiendo el yugo castellano, dio la investidura a quien justamente le tocaba.* », *Luis...*, *op. cit.*, p. 143. Pour un développement de ces questions, voir Luiz Reis Torgal, *Ideología política e teoria do Estado na Restauração*, Coimbra, Biblioteca geral da Universidade de Coimbra, 1981-82, t.1, p. 419-428, t. 2 p. 223-232, p. 319-324.

177 Voir par exemple ces vers : « *Tratose del violento desvario, / del delirio, poder y señorío / con que Castilla fue desbaratando / la paz a Portugal, fuese cebando / la razón en el ser de la prudencia, / enterando del todo a su eminencia / del rigor de Castilla, / que a fuerza del poder conquistó silla.* », *op. cit.*, p. 612-613, v. 699-706.

178 *Academias...*, I, *op. cit.*, p. 333-334, v. 1213-1254.

179 *Ibid.*, p. 357-366, v. 1912-2136.

*Enriquez seems to have been genuinely touched and filled with renewed optimism by Portugal's willingness to recognize the talent and employ the services of New Christians such as Vilareal and himself*¹⁸⁰.

A cet égard, on peut spéculer que notre auteur ait rencontré le père jésuite Antonio Vieira, en mission diplomatique auprès des marranes d'Amsterdam et de Rouen en 1646, et qui avait conçu le projet de favoriser le retour des juifs expulsés du Portugal en promouvant une politique de tolérance de la maison de Bragance¹⁸¹. Mais les marranes avaient placé trop d'espoir dans la restauration car Jean IV ne put ou ne voulut réduire l'influence inquisitoriale dans son royaume. Vilareal en fit les frais à son retour car il fut arrêté, condamné et brûlé à Lisbonne pour judaïsme en 1652.

Enríquez Gómez a-t-il écrit le *Triunfo Lusitano* animé par la rancœur contre sa patrie d'origine ? A-t-il sincèrement adhéré au projet porté par Antonio Vieira ? Ou n'a-t-il fait que satisfaire une commande de son ami Vilareal ? Ou bien a-t-il voulu apporter ainsi un crédit supplémentaire à sa pseudo-identité portugaise qui lui fut si utile pour échapper à l'Inquisition et s'intégrer en France¹⁸² ? Ou encore a-t-il vu dans la production de ce texte une opportunité d'approcher le pouvoir royal français ? Wilke nous invite à prendre à nouveau en compte la dimension de dissimulation marranique à ce sujet :

*[se] puede hablar de una doble postura política de autor literario: al norte de los Pirineos trata de mostrarse como un portugués leal a la guerra de Francia contra España, pero sin querer comprometer su fama del lado castellano*¹⁸³.

A cet égard il est significatif qu'Enríquez Gómez n'ait pas souhaité faire figurer ce poème, sa première œuvre publiée, dans la liste de ses écrits qu'il énumère dans le prologue de *Las academias morales de las musas*.

L'état de nos connaissances ne nous permet donc pas de trancher ni de situer la vérité à un endroit précis au croisement de plusieurs de ces hypothèses qui ne s'excluent pas. Il faut cependant remarquer que la question de son soutien à la restauration portugaise n'apparaît jamais dans son œuvre théâtrale, pas plus qu'une éventuelle lusophilie. Rose interprète bien la *comedia Los dos filósofos de Grecia* dans ce sens, mais c'est là pure spéculation : « *el autor se refiere a la*

180 M. McGaha, Introduction à *El rey más perfecto*, *op. cit.*, p. xxiii.

181 Sur cette question, voir I. S. Révah, « Un pamphlet contre l'Inquisition... », *op. cit.*, p. 102-114, Michèle Gendreau-Massaloux et Constance Rose, « Antonio Enríquez Gómez et Manuel Fernandes Vilareal : deux destins parallèles, une vision politique commune », *Revue des Etudes Juives*, 136 (1977), p. 368-387 et F. Gambin, « 'Es doblar el vivir'... », *op. cit.*, p. 144-145.

182 Être considéré comme portugais en France – et plus encore comme français – a dû sembler particulièrement nécessaire à Enríquez Gómez lorsque le cardinal Richelieu décide en février 1640 l'expulsion de tous les résidents espagnols. Sur ces questions voir C. L. Wilke, « Antonio Enríquez Gómez, el seudo-portugués », *op. cit.*, p. 297-316, et J. Galbarro, *El triunfo lusitano de Antonio Enríquez Gómez*, *op. cit.*, p. 82-95.

183 C. L. Wilke, « Políticos franceses, criptojudíos portugueses y un poeta español desterrado », dans J. I. Díez et C. L. Wilke (dir.), *Antonio Enríquez Gómez*, *op. cit.*, p. 213.

*Restauración Portuguesa, y sostiene, como en otras ocasiones, el derecho del pueblo portugués a elegir su propio monarca*¹⁸⁴. »

C. Antonio Enríquez Gómez courtisan

« *Quise ser buen político de estado, / y en el palacio noble del consejo / por ignorante estuve decretado*¹⁸⁵ »

Une raison complémentaire de l'engagement d'Enríquez Gómez a déjà été suggérée par Arredondo : la recherche de protection. En attestent les poèmes en hommage à Richelieu publiés dans le prologue de l'*Epítome genealógico del eminentísimo cardenal duque de Richelieu* de son ami Vilareal, ainsi que les différentes dédicaces qu'il adresse à des puissants dans ses écrits publiés en France : *Las academias morales de las musas* dédiées à Anne d'Autriche en 1642, *La culpa del primer peregrino* à Marguerite de Lorraine en 1644, *El siglo pitagórico y vida de don Gregorio de Guadaña* à François de Bassompierre, maréchal de France, en 1644 également, *Luis Dado de Dios a Luis y Ana* à Louis XIV en 1645, *Política angélica* à Jean-Louis Faucon, conseiller du roi et premier président du Parlement de Normandie, en 1647, *La Torre de Babilonia* à Henri-Louis d'Aloigne, marquis de Rochefort, en 1649.

Ces dédicaces nous invitent à penser qu'Enríquez Gómez cherchait à se mettre au service de la couronne de France, pays dont il avait acquis la nationalité à Rouen en se faisant passer pour portugais et pour la somme de 1.225 livres¹⁸⁶. La première, adressée à la reine, ne doit pas nous étonner : le poète souhaite sans doute évoquer un parallélisme de destins entre une reine espagnole expatriée et son propre exil. Les élogieuses évocations de Louis XIII et Richelieu dans le *Triunfo lusitano* ainsi que le dédicataire et destinataire de *Luis Dado de Dios a Luis y Ana*, Louis XIV, s'inscrivent aussi probablement dans cette stratégie de séduction des Bourbons. Ces démarches ont peut-être contribué à ce qu'il soit fait majordome du roi et chevalier de l'ordre de Saint-Michel comme le signalent les couvertures de *Luis Dado de Dios a Luis y Ana*, de *Política angélica* et de *La torre de Babilonia*. Un certain Denisot, fonctionnaire royal, présente Enríquez Gómez comme « Sieur Anthoine Henriquez Gomez, Chevalier de l'Ordre de Sa Majesté » dans l'extrait du privilège qui autorise la publication de *Luis Dado de Dios*¹⁸⁷, et le père franciscain Guillaume de Vaux comme « Antoine Henriques Gomes, Chevalier de l'Ordre de Saint-Michel et Maistre d'Hotel

184 C. Rose, « Las comedias políticas... », *op. cit.*, p. 54.

185 *La culpa...*, *op. cit.*, p. 116.

186 Voir I. S. Révah, *Antonio Enríquez Gómez...* *op. cit.*, p. 268.

187 *Luis...*, « Extrait du privilège du Roy », *op. cit.*

de Sa Majesté très Chrétienne » dans l'approbation de *Política angélica*¹⁸⁸. Manuel Fernandes de Vilareal fait aussi allusion à Enríquez Gómez comme majordome du roi de France dans ses déclarations à l'Inquisition portugaise¹⁸⁹. Toutefois Rose considère que « *a pesar de las tres referencias, parece imposible que un autor de poca fama, mercader español en Francia, fuera caballero real y mayordomo del rey*¹⁹⁰. »

Une autre cible de cette stratégie semble être la maison des ducs de Lorraine. Pourtant, jusqu'en 1643, cette famille était en conflit avec la couronne de France notamment en raison du mariage clandestin de Monsieur le frère du roi, Gaston d'Orléans, avec Marguerite de Lorraine, en 1632, mariage désapprouvé par Louis XIII et Richelieu et qui provoque le bannissement de la cour de l'épouse. Gaston d'Orléans est brièvement évoqué dans le *Triunfo lusitano*. François de Bassompierre, époux de Louise-Marguerite de Lorraine, fut embastillé par Richelieu, suite à la Journée des Dupes de 1631. La mort de Louis XIII en 1643 permet le retour en grâce de Marguerite et la libération de Bassompierre qui s'installe en Normandie où réside notre auteur à cette époque. C'est le moment que choisit Enríquez Gómez pour leur adresser ses dédicaces, pariant sans doute sur leur retour à la cour pour bénéficier de leurs faveurs. La dédicace au marquis de Rochefort semble entrer également dans cette stratégie. Voici ce qu'en écrit Dille :

*As with other dedications, Enriquez Gomez's choice of the marquis serves at least a dual purpose, first in seeking the protection of a personage with connections to Spain through his travels and, second, in honoring a kindred spirit. The lengthy dedication focuses on the fidelity of the marquis to his royal prince, Gaston d'Orléans, and the consequent misfortunes and persecution he shared in this service*¹⁹¹.

McGaha suggère que la dédicace à Jean-Louis Faucon peut avoir été un acte de gratitude. En effet, informé par Vilareal de la prochaine publication du pamphlet anti-inquisitorial, l'ex ambassadeur du Portugal en France, Vasco Luis da Gama, marquis de Niza, obtient du roi qu'il demande au premier président du Parlement de Normandie d'empêcher la publication de *Política angélica* qui est pourtant finalement éditée¹⁹².

Mais le choix de ces protecteurs n'a pas forcément été pertinent car il n'est pas certain qu'il ait pu en tirer bénéfice. Il faut insister sur le fait que les deux stratégies évoquées sont opposées, chacune s'adressant à un parti adverse de l'autre, Louis XIII et Richelieu d'un côté, les ducs de Lorraine d'un autre. Seuls le titre de majordome du roi et l'obtention de l'habit de chevalier de

188 *Política angélica*, *op. cit.*

189 Voir M. Gendreau-Massaloux et C. Rose, « Antonio Enríquez Gómez et Manuel Fernandes de Vilareal... », *op. cit.*, p. 368-387.

190 C. H. Rose, « Las comedias políticas... », *op. cit.*, p. 47.

191 G. F. Dille, *Antonio Enríquez Gómez*, *op. cit.*, p. 85.

192 M. McGaha, Introduction à *El rey más perfecto*, *op. cit.*, p. xxxix. Pour un développement de la question de la censure de *Política angélica*, voir I.S. Révah, « Un pamphlet contre l'Inquisition ... », *op. cit.* p. 93-98.

l'ordre de Saint-Michel pourraient constituer un succès de ces démarches de courtisan, mais ces faveurs elles-mêmes sont sujettes à caution car nous n'en avons d'autre mention que les premières éditions de ses œuvres. Dille confirme cette analyse lorsqu'il évoque la dédicace de *Luis Dado de Dios* :

Enriquez Gomez's proud claims to membership in this order [the Order of Saint Michel], as well as the titles of counselor and understeward to the French king that appear for the first time in the Louis God-given two years earlier, have never been substantiated. It is interesting that these titles were not repeated in Samson the Nazarene, produced some ten years later by the same printer, leading us to suppose that his claims of these honors were either premature, withdrawn, or unfounded¹⁹³.

Galbarro ne voit pas de raison de douter de ce titre, mais appelle à des recherches plus précises sur ce sujet :

Nada sugiere que tal título fuera falso, pues aparece en una obra con privilegio real dedicada al mismísimo hijo del rey, sin embargo es un asunto de interés que merecería indagarse para aclarar mejor la relación entre Antonio Enriquez Gómez y la corte francesa¹⁹⁴.

Véritable dissident en lutte contre un pouvoir espagnol oppressif ou exilé en quête de la faveur des puissants de la cour de France, il est ici encore difficile de trancher la question de l'engagement politique d'Enriquez Gómez en France. Mais peut-être ne le faut-il pas, ces deux options n'étant pas incompatibles.

McGaha ouvre une autre piste sur l'activité politique d'Enriquez Gómez lors de son séjour en France. Il évoque une implication dans la Fronde en se fondant sur une sympathie idéologique avec les frondeurs et d'une concomitance de dates entre son départ vers l'Espagne et l'échec de la révolte, en 1649 :

Antonio Enriquez's involvement in the Fronde remains obscure, but, given his political views and personal connections, there can be no doubt that he sided with the Parliamentarians, and hence had reason to fear reprisals after the signing of the peace of Reuil¹⁹⁵.

Mais aucune preuve ne vient étayer cette hypothèse.

La question du statut du courtisan étranger à la cour des rois est cependant un sujet qui préoccupe Enriquez Gómez puisqu'il l'évoque dans ses traités politiques, *Política angélica* et *Luis Dado de Dios*. Dans ce dernier texte il mentionne des exemples de favoris étrangers au royaume dont ils servent le souverain : David – « *este sabio político se conservó, siendo extranjero, entre grandes príncipes¹⁹⁶* » –, Joseph – « *valido de Faraón, peregrino en la tierra de Egipto: fue*

193 G. Dille, *Antonio Enriquez Gómez*, op. cit. p. 85. Pour des informations complémentaires sur cette question, voir C. H. Rose, « Antonio Enriquez Gómez: the literature of exile », dans *Romanische Forschungen*, 85, 1973, p. 63-77 ou « Las comedias políticas... », op. cit., p. 46-47, ainsi que C. Amiel, Introduction à *El siglo pitagórico y vida de don Gregorio de Guadaña*, op. cit.

194 J. Galbarro, *El triunfo lusitano de Antonio Enriquez Gómez*, op. cit., p. 62.

195 M. McGaha, Introduction à *El rey más perfecto*, op. cit., p. xli.

196 A. Enriquez Gómez, *Luis dado...*, op. cit., p. 125.

*extranjero, pero fue salvador de aquel imperio*¹⁹⁷ » –, Mardochée – « *valido de Asuero, y gobernador de ciento y veinte y siete provincias, también este varón sabio fue extranjero*¹⁹⁸ ». Et il conclut : « *Cuando un monarca halla un valido (ora sea natural o extranjero), dotado de grande juicio, amparado de grande virtud y lleno de toda justicia, debe amallo, conservallo y guardallo como a su propia persona*¹⁹⁹. » Trois de ses pièces dramatiques ont en outre pour protagoniste un *galán* espagnol ou portugais qui tente de se faire une place auprès du roi d'un autre pays : *Fernán Méndez Pinto*, *Mudarse por mejorarse* et *Quien habla más obra menos*. Il nous est cependant difficile d'établir un lien solide entre ces occurrences et la biographie de l'auteur.

D. Antonio Enríquez Gómez et l'Inquisition

« *Su vida fue una lucha continua contra la Inquisición*²⁰⁰ »

S'il est un point sur lequel la dissidence d'Enríquez Gómez ne fait aucun doute, c'est sur la question inquisitoriale. Révah a amplement montré combien sa famille fut victime de la répression du Saint-Office. Le procès de 1632 auquel il est appelé comme témoin est la plus sérieuse hypothèse expliquant son exil en France. Sa très probable hétérodoxie religieuse, sa clandestinité en Espagne durant 12 ans et, cela va sans dire, son arrestation en 1661 vont aussi dans le sens d'une hostilité avérée contre l'Inquisition. Au vu de cette biographie on comprend aisément le ressentiment qu'a pu nourrir Enríquez Gómez à l'encontre du Saint-Office, ce sentiment n'étant par ailleurs en rien une preuve de marranisme. Dénoncer les pratiques inquisitoriales n'implique en effet pas la nature de la foi. Nombre de bons catholiques ont considéré que l'Inquisition était nuisible à la grandeur de l'Espagne et Enríquez Gómez avance des arguments que l'on trouve chez eux. C'est bien sûr dans ses écrits polémiques, rédigés lors de son exil en France, que la dénonciation est la plus sévère.

Probablement à partir de 1644 Enríquez Gómez rédige le *Romance al divín mártir Judá creyente*, ce long poème exaltant la mort sur le bûcher inquisitorial de Lope de Vera y Alarcón, accusé de persévérer dans sa foi judaïque. L'Inquisition est destinataire de l'un des manuscrits du *Romance*. Elle en est surtout la cible déclarée : d'après Kenneth Brown, la finalité du poème est de contredire la rhétorique des prédicateurs les plus savants du Saint-Office²⁰¹. Il serait également

197 *Ibid.*, p. 126.

198 *Ibid.*

199 *Ibid.*, p. 126-127.

200 C. Rose, « Los marranos... », *op. cit.*, p. 45.

201 K. Brown, *De la cárcel inquisitorial a la sinagoga de Amsterdam*, *op. cit.*, p. 135.

« una especie de 'auto sacramental' a lo judaico y en defensa de la religión mosaica²⁰² ». Brown fait la liste des thématiques abordées : la nécessité de défier la tyrannie, l'importance de la révolte contre des pratiques de persécution, un appel aux armes pour le judaïsme mondial, la fierté d'être différent, la prérogative de réécrire l'histoire du point de vue du vaincu, la possibilité de sauver son âme et d'accéder au Paradis selon les enseignements de la Kabbale. Ce texte est, comme nous l'avons évoqué antérieurement, l'argument le plus déterminant des partisans d'un Enríquez Gómez militant marrane, pour le moins dans les années qui précèdent son retour en Espagne. Il est aussi une preuve de l'engagement de notre auteur contre la répression inquisitoriale.

Révah relève dans d'autres écrits polémiques d'Enríquez Gómez des attaques contre le Saint-Office²⁰³. On peut ainsi lire dans *La Culpa del primer peregrino*, long poème théologique et métaphysique publié en 1644 à Rouen :

*¡Ay de los tribunales imperfetos!
adonde los delitos son secretos
salas donde se mira
en espejo de sombra la mentira
y adonde andan los vicios y maldades
revueltos en fingidas santidades²⁰⁴.*

Il s'en prend aussi à l'Inquisition, et au-delà à tout l'appareil répressif de la Monarchie catholique, dans le traité politique *Luis Dado de Dios a Luis y Ana*, publié en 1645 à Paris :

Qué fin puede aguardar un Reino, que premia malsines, alimenta cuadrillas de ladrones, como dice S. Agustín, destierra vasallos, deshonra linajes, ensalza libelos, multiplica ministros, destruye el comercio, ataja la población, ama arbitrios, roba los pueblos, confisca bienes, hace juicios secretos, no oye las partes, calla los testigos, vende noblezas, condena nobles, alienta gabelas, y arruina el derecho de las gentes²⁰⁵.

Quelques pages auparavant il avait accusé l'Inquisition de mal conseiller les rois, comme le fait remarquer pour la première fois García Valdecasas qui voit dans ce passage une allusion à l'autodafé madrilène de 1632 organisé contre les judaïsants accusés d'avoir profané un crucifix²⁰⁶ :

No se contentan estos Saules con afrenta, quieren sangre, devorando como lobos crueles las obejas inocentes. Aconsejan a los Reyes, que salgan a ver en públicos teatros lastimosas tragedias, lloran ruinas y foméntanlas, pésales del daño y ejecútanlo, y últimamente, quieren que pase plaza de piedad la Tiranía: no es menester mucha luz para conocer sus tinieblas, porque la menor Antorcha, luce entre la oscuridad de la noche²⁰⁷.

Mais c'est *Política angélica*, à laquelle Révah s'intéresse de plus près, qui constitue le pamphlet le plus complet et le plus agressif. Il s'agit d'un essai politique sous forme de dialogues publié en deux parties distinctes en 1647 à Rouen par Laurent Maurry et que l'ambassadeur du

202 *Ibid.*

203 I. S. Révah, « Un pamphlet contre l'Inquisition... », *op. cit.*, p. 84-86.

204 A. Enríquez Gómez, *La Culpa del primer peregrino*, éd. Laurent Maurry, Rouen, 1644, p. 140-141.

205 *Luis Dado de Dios...*, *op. cit.*, p. 118-119.

206 J. G. García Valdecasas, *Las 'Academias morales' de Antonio Enríquez Gómez...* *op. cit.*, p. 18-19.

207 *Luis Dado de Dios...*, *op. cit.*, p. 57.

Portugal en France tenta vainement de faire interdire. Selon Gambin ce texte serait un « *ejemplo emblemático de la politización del campo literario*²⁰⁸ », et selon Antonio Márquez, « *quizás el único tratado antiinquisitorial de toda la literatura española*²⁰⁹ ». Le biographe français mentionne des références à l’Inquisition dans la première partie :

Les allusions à l’iniquité des procédures inquisitoriales étaient la plupart du temps extrêmement voilées et perdues dans des développements, ce qui leur ôtait la virulence qu’elles avaient dans le *Luis dado a Dios a Luis y Ana*. C’est ainsi qu’au fil des pages on trouvait mentionnés « *les audiences secrètes des juges hypocrites* » (p.9), « *les libelles infamants contre les familles* » (p.136 et p.144), « *le châtement juste envers les coupables mais très injuste envers leurs descendants* » (p.143), « *les mouchards* » (p.135 et p.144), « *la confiscation des biens* » (p.145), « *les faux témoins* » (p.142), etc²¹⁰.

Il constate aussi que, dans le quatrième dialogue de cette première partie, « la critique du racisme religieux restait très prudente dans la forme et les allusions à l’Inquisition étaient extrêmement discrètes²¹¹ ». Ce quatrième dialogue expose tout de même la pensée d’Enríquez Gómez sur la politique discriminatoire des monarchies péninsulaires à l’égard des nouveaux chrétiens. Cette politique est caractérisée en premier lieu par un « racisme religieux » dont la manifestation la plus criante est le système de statuts de pureté de sang²¹². En second lieu par

l’Inquisition qui voit dans les « Nouveaux-Chrétiens » des hérétiques en puissance et s’efforce de les retenir dans le catholicisme par la menace du bûcher et du cachot, de la confiscation des biens et de l’infamie qui s’attachait aux personnes condamnées dans les autodafés²¹³.

C’est surtout la seconde partie, tirée à part, qui justifie la mise à l’index de *Política angélica*. Enríquez Gómez y dénonce en effet toute une série de pratiques inquisitoriales : l’anonymat des témoins qui encourage les fausses dénonciations et pousse les accusés à confesser des crimes qu’ils n’ont pas commis ; la condamnation à mort pour confession incomplète, prétexte pour confisquer les biens de l’accusé ; cette même confiscation motivée par la cupidité des inquisiteurs ; le système du *sambenito* qui plonge dans l’infamie les descendants innocents des condamnés et exclut les nouveaux chrétiens de l’intégration sociale – il s’en prend pour cette même raison aux statuts de pureté de sang – ; les autodafés où des corps déterrés étaient condamnés à être brûlés en place publique afin de marquer du stigmate de la judaïté tout leur lignage ; l’isolement total des mois, voire des années durant, des accusés qui finissent par confesser tout ce que l’on veut. Au lieu de ramener par l’amour des brebis égarées vers la foi, l’Inquisition sème la confusion par la terreur. Il conclut que l’action du Saint-Office est non seulement nuisible pour la religion, car la parole évangélique est détournée, mais aussi pour le pays qui risque le dépeuplement et la ruine. D’après le

208 F. Gambin, introduction à *Política angélica*, *op. cit.*, p. 42.

209 A. Márquez, « Dos procesos singulares... », *op. cit.*, p. 529.

210 I. S. Révah, « Un pamphlet contre l’Inquisition... », *op. cit.* p. 90-91.

211 *Ibid.*, p.93.

212 *Ibid.*, p.91.

213 *Ibid.*, p.92.

témoignage de son demi-frère, Esteban Enríquez, arrêté en même temps que lui, Enríquez Gómez aurait envoyé un exemplaire de ce texte à l’Inquisition²¹⁴.

Cet ensemble de textes révèle donc la pensée d’Enríquez Gómez sur les pratiques inquisitoriales et, au-delà, l’idée qu’il se fait de la façon dont la Monarchie catholique espagnole traite sa population judéo-converse. Dans ses écrits narratifs, il transforme ce matériau idéologique en motif esthétique. Dans son œuvre romanesque en prose – *El Siglo Pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña, La Inquisición de Lucifer y visita de todos los diablos, La Torre de Babilonia* –, et poétique – *Academias morales de las musas, Sansón nazareno* – les évocations de l’Inquisition sont beaucoup plus allusives, voire cryptées, à l’exception de *La Inquisición de Lucifer* ouvertement hostile au Saint-Office et qu’il ne publie pas. Enríquez Gómez satirise dans ce texte la cruauté, l’ignorance et la vénalité des Inquisiteurs. Ainsi dans ce passage, un diable compare les Inquisiteurs et les bourreaux :

Mira, los inquisidores más estudiaron para verdugos que para teólogos, juristas ni filósofos, porque el teólogo busca la razón espiritual, el jurista el derecho natural y el filósofo la causa natural; pero el inquisidor no busca sino el cómo a de prender, condenar, matar, encorozar, azotar, quemar, ensambenitar y robar²¹⁵.

On ne retrouve pas dans les autres œuvres fictionnelles le même militantisme virulent. Toutefois l’on peut y déceler parfois la vision critique de notre auteur. Ainsi Fine signale-t-elle que dans le *Sansón nazareno*, publié en 1656 à Rouen, mais rédigé au moins sept ans avant en France

se filtran las marcas [...] de un contexto histórico-social preciso, tales como la injusticia social perpetrada por el poder opresor; las posibles referencias al Santo Oficio, a la pureza de sangre, la delación y a los decretos que conducen a la pérdida de la hacienda y de la honra, y aun de la vida, todos sintagmas que transportan el pasado atemporal bíblico a un presente actual y concreto, ligado a la situación de los conversos²¹⁶.

De même Kramer-Hellinx relève des allusions agressives à l’encontre de l’Inquisition dans *El Siglo pitagórico* : « [Enríquez Gómez] expone resentimientos profundos y manda flechas empapadas de veneno contra la Inquisición²¹⁷ ». Et elle cite le passage suivant où est révélée l’âme du mouchard :

*Perseguía inocentes
aunque fuesen sus deudos y parientes
y, con ansias mortales
en todos los del siglo tribunales
le daban franca audiencia
por limpiar con embustes la conciencia
y en ellos acusaba por su modo*

214 I. S. Révah, « Un pamphlet contre l’Inquisition... », *op. cit.* p. 113.

215 Cité par Maxime Kerkhof P. A. M., « La "Inquisición de Luzifer y Uisita de todos los diablos", texto desconocido de Antonio Enríquez Gómez. Edición de unos fragmentos », *Sefarad*, 38 (1978), p. 326.

216 Ruth Fine, « Una lectura de *Sansón nazareno* de Enríquez Gómez en el contexto de la literatura de conversos », dans J. I. Díez y C. L. Wilke (dir.), *Antonio Enríquez Gómez, op. cit.*, p. 113.

217 N. Kramer-Hellinx, « Antonio Enríquez Gómez (1600-1662)... », *op. cit.*, p. 292.

*a diestro y a siniestro, el mundo todo*²¹⁸.

Pour ce qui est des *Academias morales de las musas*, l'édition de l'Instituto de teatro clásico de Almagro signale dans chaque académie des allusions plus ou moins directes à l'Inquisition, telles que les ont relevées différents critiques²¹⁹. Et si Pedraza rappelle prudemment que la charge anti-inquisitoriale n'est qu'un objectif secondaire de l'œuvre²²⁰, García Valdecasas la qualifie de « *discurso vigoroso contra aquella misma España oficial de los Inquisidores*²²¹ ». Et comme l'a découvert Révah, le commissaire de l'Inquisition portugaise Manuel Monteiro considère que les *Academias morales* calomnient l'institution²²². Tous les censeurs du Saint-Office n'ont cependant pas perçu la même dangerosité du recueil²²³.

Enfin Rose évoque un « *romancillo burlesco, escrito para la comunidad judío-ibérica de Francia en el cual protesta contra los malsines y celebra su evasión de las manos inquisitoriales*²²⁴. »

En ce qui concerne les œuvres dramatiques d'Enríquez Gómez, nous évoquerons le traitement de l'Inquisition dans la partie qui leur est consacrée. Mais dès à présent nous pouvons dévoiler que, comme dans le cas de ses publications fictionnelles, on a pu relever des allusions plus ou moins claires aux pratiques iniques de l'Inquisition, souvent fondues dans ce qui s'apparente à une satire de la justice en général, morceau de choix des plumes moqueuses de son époque.

Nous pouvons dès lors conclure que la question inquisitoriale est transversale dans la production littéraire d'Enríquez Gómez et qu'elle est abordée de façon complète. Tout le processus inquisitorial est évoqué dans son œuvre depuis la dénonciation du mouchard jusqu'à la crémation publique, en passant par l'enquête, l'incarcération, l'instruction et le procès. L'iniquité est l'argument principal : anonymat des témoins, secret de l'instruction, isolement de l'accusé, aveux extorqués par le chantage et la torture. Mais sont aussi évoquées les conséquences nocives pour l'Espagne aussi bien sur le plan social – exclusion de familles entières – qu'économique – confiscation des biens et ruine – et religieux – détournement de la parole évangélique au profit de la convoitise des inquisiteurs. Au-delà des accusations contre le Saint-Office, Enríquez Gómez

218 *El siglo pitagórico...*, *op. cit.*, p. 87-88.

219 *Academias morales de las Musas*, *op. cit.*

220 Felipe Pedraza Jiménez, « Antonio Enríquez Gómez: Entre la herencia de la sangre y la tradición literaria », dans David García Hernán et Miguel F. Gómez Vozmediano (dir.), *La cultura de la sangre en el Siglo de Oro*, Silex, Madrid, 2016, p. 299.

221 J. G. García Valdecasas, *Las 'Academias Morales de las Musas' de Antonio Enríquez Gómez...*, *op. cit.*, p. 4. Voir la troisième partie de son analyse intitulée : *III. Contra el Tribunal de las haciendas y las almas*, p. 69-114.

222 I. S. Révah, « Un pamphlet contre l'Inquisition... », *op. cit.* p. 523.

223 « *He visto y leído un libro intitulado Academias Morales de las Musas, autor Antonio Enriquez Gómez, leyenda muy entretenida y apacible, y en nada contraria a nuestra Santa Fe Católica y buenas* », écrit en 1646, fray Juan Bautista Palacio, *calificador* du Saint-Office, dans son approbation de la deuxième édition des *Academias morales*, Valence, 1647.

224 C. H. Rose, « Los marranos... », *op. cit.*, p. 45.

dénonce plus largement le sort réservé aux nouveaux chrétiens en Espagne : toute une famille est frappée par la condamnation d'un seul. Les *sambenitos* et les statuts de pureté de sang privent d'honneur des individus et leur descendance et donc de toute prospérité sociale pour des motifs non plus religieux mais ethniques.

Enríquez Gómez pose donc la question du mérite individuel et de la liberté dans une société cloisonnée en fonction de l'origine. Cette réflexion philosophique et politique est un aspect essentiel d'une pensée beaucoup plus large.

E. La pensée politique d'Antonio Enríquez Gómez

Enríquez Gómez est autodidacte comme il le rappelle dans le prologue au *Sansón nazareno* : « *mis padres los en primeros años me negaron el estudio*²²⁵ ». Il s'est donc formé à la philosophie politique sans l'appui de maîtres. Ses lectures et ses rencontres ont dû constituer pour lui les principales sources de son savoir. Il en a retiré une solide culture livresque et une bonne connaissance de l'état des questions qu'il aborde.

De la consultation des traités politiques d'Enríquez Gómez, *Política angélica* et *Luis Dado de Dios*, Rose retient d'abord son adhésion à l'origine divine du pouvoir royal : « *[Para Enríquez Gómez], el rey recibe de Dios su derecho a gobernar*²²⁶. » C'est dans *Política angélica* qu'apparaît le plus clairement la pensée politique de l'auteur, notamment dans la première partie, la seconde étant consacrée à la question inquisitoriale. Gendreau-Massaloux, Rose, McGaha et Gambin voient cette œuvre comme une réponse à la *Política de Dios* de Quevedo²²⁷. Car alors que celui-ci considère que le prince est l'incarnation du Christ sur terre, et qu'en conséquence la monarchie temporelle doit s'inspirer de la divine, Enríquez Gómez, plus pragmatique, veut élaborer une politique « angélique » qui serait adaptée à la condition humaine du souverain.

Les tenants d'un Enríquez Gómez militant de la cause juive sont aussi ceux qui interprètent ce texte comme un essai kabbalistique et une affirmation de sa foi dissidente. Rose parle ainsi d'un « *tratado [...] abiertamente judío, en el que no hay referencia alguna a la Trinidad, ni a Cristo ni a*

²²⁵ *Sansón...*, *op. cit.*, p. viii.

²²⁶ C. H. Rose, « Las comedias políticas... », *op. cit.*, p. 48.

²²⁷ M. Gendreau-Massaloux et C. H. Rose, « Antonio Enríquez Gómez et Manuel Fernandes de Vilareal... », *op. cit.*, p. 378 et 380 ; M. McGaha, « 'Divine' Absolutism vs. 'Angelic' Constitutionalism: The Political Theories of Quevedo and Enríquez Gómez », dans Dian Fox, Harry Sieber et Robert Ter Horst (dir.), *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1989, p. 184-192; F. Gambin, introduction à *Política angélica*, *op. cit.*, p. 57.

la Virgen » et d'un « un mensaje [...] fervorosamente cabalístico, aún mesiánico²²⁸ ». Gambin constate en revanche que le texte inclut bien quelques références au Nouveau Testament et recourt, en plus d'auteurs juifs – León Hebreo et Maimonides entre autres –, à un patrimoine littéraire beaucoup plus ample et varié allant des classiques Platon et Aristote jusqu'aux quasi contemporains Jean Bodin ou Furió Ceriol en passant par Saint Augustin et Machiavel. Il nuance donc en reconnaissant que la lecture de Rose est possible mais trop réductrice et pense qu'il faut plutôt envisager *Política angélica* comme la synthèse d'une pensée politique plus large dont la finalité pratique est, comme nous l'avons déjà évoqué, l'élaboration du « programa político, económico, religioso y cultural del restaurado reino de Portugal », voire de l'Espagne²²⁹.

La finalité du modèle que décrit Enríquez Gómez semble être la mobilité sociale en fonction du mérite personnel. C'est sans doute en constatant cela que Dille écrit : « Enríquez Gómez interest in right-government was heightened by his converso status²³⁰ ». Pour ce faire il conçoit une religiosité qui ne serait plus une affaire d'État et ne servirait plus de prétexte à l'injustice et au crime. Cela le conduit à réfléchir sur les deux figures principales du pouvoir : le souverain et son conseiller²³¹. Il fonde la souveraineté du roi sur « el derecho de las gentes » como « corazón de toda la monarquía del mundo²³² ». La rebellion des sujets contre le tyran et le conquérant est dès lors légitime. Il alerte aussi sur le danger de « hacer estado la religión, variándola con los accidentes del tiempo²³³ ». Le roi doit faire preuve d'une justice tempérée de miséricorde, notamment pour choisir ceux qui devront l'exercer, mais aussi de prudence, « verdadero norte de las virtudes²³⁴ », et grâce à cette dernière vertu pouvoir atteindre la sagesse : « el príncipe prudente, si amare la causa primera, adquier[e] una gran parte de la política angélica y juntamente la misma sabiduría²³⁵ ». Dans l'exercice du pouvoir le souverain « debe guardar su palabra y cumplir su juramento, aunque está en descrédito del interés²³⁶ ». Quant au favori, il le considère comme un instrument efficace et indispensable aux monarchies, si toutefois il n'empiète pas sur les prérogatives du souverain :

228 C. H. Rose, « Fiel a la antigua ley... », *op. cit.*, p. 108.

229 F. Gambin, introduction à *Política angélica*, *op. cit.*, p. 43. « Su autor propone un casi utópico gobierno 'sobrenatural' y 'divino', tolerante y racional, susceptible de integrar el pensamiento cristiano con el judaico, y de constituir un estado de validez internacional y ejemplar », écrit aussi Gambin dans « 'Es doblar el vivir'... », *op. cit.*, p. 147.

230 G. Dille, *Antonio Enríquez Gómez*, *op. cit.*, p. 23.

231 Nous suivons dans ce paragraphe l'analyse de Gambin dans son introduction à l'édition de *Política angélica*, *op. cit.*, p. 51-55.

232 *Ibid.*, p. 138.

233 *Ibid.*, p. 131.

234 *Ibid.*, p. 155.

235 *Ibid.*, p. 167.

236 *Ibid.*, p. 171.

*El príncipe debe fiar del valido la práctica, pero no toda la teórica, quiero decir no todo su poder, pero toda la ejecución de su poder, no soltando de su mano, o por amor o por acierto del valido, todo el peso del gobierno*²³⁷.

Il rappelle toutefois que « *el príncipe debe tener por primer valido espiritual el culto divino de la religión y ordenanzas de la iglesia, y otro temporal en persona meritoria, que sea digno del gobierno de la república*²³⁸ ». Plus largement le souverain doit s'entourer de conseillers peu nombreux et bien choisis et savoir agir parmi « *dañados corazones, impulsos secretos, ánimos neutrales y conjuraciones diabólicas*²³⁹ ». Enríquez Gómez promet contre les politiques machiavéliques une politique angélique qui « *pone la mira en el merecimiento no en la sangre*²⁴⁰ ». La conclusion offerte par Teogio, l'un des deux interlocuteurs du dialogue est catégorique :

*Premiando virtudes y honrando los vasallos, se guardará, obervará y asentará la política angélica en el imperio y con ella se logrará justicia, se ensalzará la misericordia, se glorificará la fe, se ennoblecerá el imperio, se castigarán los culpados, se librarán los inocentes, se aumentará el comercio, se amplificará la población, se amarán los súbditos, se restaurarán las ruinas, se talarán los vicios, se aniquilarán los malsines, se eternizará la fe y se amplificará el nombre de Cristo*²⁴¹.

Rose a étudié les mêmes figures politiques du souverain et de son favori dans *Luis Dado de Dios, a Luis y Ana*²⁴², qui annonce la pensée politique développée plus tard dans *Política angélica*. Associée à Gendreau-Massaloux, elle relève dans cette œuvre les principales qualités nécessaires au bon roi :

Le roi reçoit le droit de gouverner de Dieu, « *primera causa, sumo bien, Omnipotencia Diuina* », car « *los Reyes son hechos a Semejança de Dios* » (p. 13-14). « *Los Reyes [...] están en lugar de Dios* » (p. 54), et « *más tienen de diuinos que de humanos, por que el horden diuino, los yllustró y separó de las demás gentes* » (p. 26). « *Rey Iusto, es vna excelencia intelectiba, diriuada de la Saviduria de Dios* » (p. 3). En tant que représentant de Dieu sur terre, tout plein de la Divine Sagesse, le roi est aussi le père de son pays : « *El Rey como Padre de la República* » (p. 46), « *Padre de la Patria* » (p. 116). Le bon roi se caractérise par sa justice et sa bienveillance : « *En el arte de Reynar, militan la Magestad y el poder, en el nombre de Iusto, el de Iustiçia y misericordia* » (p. 3) ; ses décrets doivent suivre la loi de Dieu : « *La palabra Real [...] va fundada en la Diuina ley* » (p. 107). Ainsi l'État est-il conçu comme un corps mystique, dont le roi est la tête et les citoyens les membres²⁴³.

Les chercheuses déduisent de cette lecture une apparente orthodoxie de la pensée d'Enríquez Gómez, impression renforcée par l'usage d'images – Nabuchodonosor, Marcus Brutus, le Bon Pasteur – et de sources – Saint Augustin, Saint Jean Chrysostome, Job, le Livre de Samuel, Sénèque, Plutarque, Tacite, Malvezzi, Thomas More, Alciat – traditionnelles dans la pensée

237 *Ibid.*, p. 149.

238 *Ibid.*, p. 151.

239 *Ibid.*, p. 171.

240 *Ibid.*, p. 179.

241 *Ibid.*, p. 208.

242 C. H. Rose, dans « Las comedias políticas de Antonio Enríquez Gómez », *op. cit.*, p. 48.

243 M. Gendreau-Massaloux et C. H. Rose, « Antonio Enríquez Gómez et Manuel Fernandes de Vilareal... », *op. cit.*, p. 379, les citations se rapportent toutes à *Luis Dado de Dios... op. cit.*

espagnole du XVII^e Siècle et que l'on trouve chez Quevedo. Mais l'usage fait de ces références est plus hétérodoxe :

Enríquez Gómez unit souvent une citation de l'Ancien Testament à une autre, tirée du Nouveau Testament, pour montrer que la pensée judaïque est en harmonie avec celle des catholiques, et groupe saint Augustin, saint Jean Chrysostome et Bodin pour soutenir l'assertion selon laquelle les conversions doivent être provoquées par l'amour, non par la force²⁴⁴.

En outre, la mention de Bodin, et plus encore, celle de Machiavel, sont de nature à déplaire aux esprits les plus conservateurs.

Bodin, tantôt cité parmi d'autres, tantôt seul, est surtout évoqué pour montrer la nécessité de faire appel à l'intelligence des citoyens, quel que soit leur statut social, et de protéger la liberté religieuse. De Machiavel est retenu le concept de raison d'État, qui doit, au-dessus des intérêts particuliers, dicter au roi la conduite à tenir²⁴⁵.

Quant aux conseillers du roi, au premier rang desquels figure le favori, leur désignation doit obéir à des critères rigoureux. Choisis parmi les amis fidèles, les ministres doivent être droits, intelligents et vertueux et non pas hypocrites, envieux, ambitieux et flatteurs. Sont privilégiées les qualités humaines et considérées comme secondaires la noblesse, la foi et la nationalité.

A la fin de *Luis Dado de Dios*, Enríquez Gómez énonce les maux et remèdes du mauvais gouvernement, de la politique diabolique :

*Por tres cosas se pierde una Monarquía; la primera por no estimar la palabra divina, la segunda por deshonorar los linajes y la tercera por arruinar el comercio. Con cinco se restaura un Reino; la primera guardando justicia, la segunda honrando los vasallos, la tercera aliviando tributos, la cuarta destruyendo malsines y la quinta premiando soldados*²⁴⁶.

Cette citation synthétise bien la double préoccupation de l'auteur sur la thématique de l'exclusion des nouveaux chrétiens par les allusions au lignage, à l'honneur et aux mouchards et sur celle de l'économie par la référence au commerce et aux impôts. Les autres thèmes évoqués sont plus consensuels, mais nous verrons qu'ils ne sont pas qu'une convenance de l'exercice car on les retrouve dans d'autres œuvres moins théoriques et notamment le théâtre : la justice et la récompense des soldats font partie des attributions les plus importantes du monarque chez Enríquez Gómez.

Gendreau-Massaloux et Rose concluent sur la pensée politique d'Enríquez Gómez et celle de Vilareal en soulignant leur modernité :

Ce souci d'un gouvernement tolérant, démocratique et vertueux, ce culte insistant de la Raison, rendent aussi, lorsqu'on les compare à la représentation quévédienne de l'Etat, un son étonnamment moderne ; on y trouve déjà le germe de la philosophie politique du Siècle des Lumières²⁴⁷.

244 *Ibid.*, p. 381.

245 *Ibid.*

246 A. Enríquez Gómez, *Luis Dado de Dios*, ... *op. cit.* p.132.

247 M. Gendreau-Massaloux et C. H. Rose, « Antonio Enríquez Gómez et Manuel Fernandes de Vilareal... », *op. cit.*, p. 385.

L'idée est séduisante, mais loin d'être établie car la foi en la raison est une chose et la raison naturelle des Lumières en est une autre. D'autre part, si la piste d'un Enríquez Gómez rationaliste, c'est-à-dire déiste ou athée, a bien été évoquée, ce n'en est qu'une parmi d'autres. L'étude de sa pensée politique dans son théâtre ne nous apportera malheureusement pas d'éclairage sur cette question.

L'originalité du profil d'Enríquez Gómez – homme de lettres autodidacte, fugitif marrane, négociant en banqueroute, partisan de la restauration portugaise, courtisan à la cour de France, clandestin dans son propre pays – semble donc se traduire par une pensée, sinon forcément dissidente, à l'exception de la question inquisitoriale, du moins atypique. Nous ne sommes pas en mesure de déterminer clairement quel fut son engagement concret, c'est-à-dire quelles furent ses positions et ses actions lorsque l'actualité politique le confronta aux autorités royale et gouvernementale en Espagne ou en France. Nous savons en revanche que sur le plan théorique, il a mené de profondes réflexions sur les enjeux du pouvoir politique : son origine et son exercice, les qualités du souverain, l'application de la justice et de la miséricorde, la distribution des faveurs et des charges, le choix et les prérogatives des conseillers et parmi eux, ceux du favori. De sorte que, comme le signale Rose : « *casi toda la obra de Enríquez Gómez es un reloj de principios en que ofrece su consejo al rey español*²⁴⁸ ». Il fait preuve dans ce domaine d'une grande érudition et connaît sans nul doute les débats de son époque autour de ces questions qu'il n'est pas le seul à soulever. S'il ne remet pas en cause l'origine divine du pouvoir royal, du moins défend-t-il le droit des vassaux à s'opposer à la tyrannie. Mais son originalité provient essentiellement de son plaidoyer en faveur de la méritocratie comme moyen de promotion sociale, et dans une moindre mesure, de l'exercice miséricordieux de la justice. Avant d'étudier si cette pensée s'incarne dans son œuvre dramatique, il convient de se poser la question de l'existence d'un théâtre politique au XVII^e siècle.

248 C. Rose, « Las comedias políticas... », *op. cit.*, p. 47.

III. Le théâtre politique au XVII^e siècle

Postuler que dans le théâtre espagnol du Siècle d'or il est beaucoup question de politique revient à énoncer une évidence tant il est vrai que la *comedia* est enracinée dans le présent et tire sa force et sa légitimité de sa manière, par-delà l'élaboration d'un récit national dont on peut certes questionner les méandres et les partis pris mais non l'efficacité, de faire résonner dans le public les questions d'actualité politique. Aussi n'est-ce pas de cela qu'il s'agit pour nous à présent, mais bien de se demander dans quelle mesure, et selon quelles modalités, la *comedia* devient un enjeu politique, non parce qu'elle devrait annoncer abstraitement au nom de quelles valeurs nous devons nous mobiliser, ou parce qu'elle répéterait le consensus idéologique ambiant en espérant qu'une politique en sorte magiquement, mais parce qu'elle nous permettrait d'identifier avec qui et contre qui nous sommes, quels attachements et quels assemblages entre institutions, machines, pouvoirs et milieux nous voulons. Mais prenons garde à ne pas tomber dans l'anachronisme : si la *comedia* dit bien quelque chose qui ressemble à cela, elle le dit à sa façon, en s'adressant au public de son époque, à travers le langage et l'ensemble de conventions qui lui sont propres et qui opèrent toujours indirectement, en résonance avec un système de représentations morales fondées sur l'idéologie de la *católica razón de Estado* tout en se pliant aux canons d'un genre, la *comedia*, particulièrement contraignants. Ce double écran, si l'on peut dire, référentiel et formel, constitue un obstacle considérable à l'heure d'isoler les contenus politiques de ce théâtre et d'en analyser l'originalité et la portée, en particulier s'agissant d'Antonio Enríquez Gómez, un écrivain, comme on vient de voir, passé maître dans l'art de la dissimulation et de l'esquive.

A. Le facteur contextuel

Il n'est guère d'historien de la littérature du Siècle d'or qui n'ait éprouvé le besoin de se pencher sur les facteurs sociaux, économiques, religieux, politiques ou culturels d'époque à la recherche d'une sorte de socle référentiel pouvant sinon expliquer la création littéraire, du moins en orienter la signification, en situer les thématiques, les options idéologiques, les combats et jusqu'aux choix esthétiques. Et s'agissant de comprendre la relation de la création artistique avec le pouvoir, qui est ce qui nous intéresse ici, ce recours au « contexte historique » de la première partie du XVII^e siècle espagnol a toujours été considéré, en effet, comme fondamental. Julio Juan Ruiz,

par exemple, décrit comme suit la prise de conscience d'un déclin politique de la part du pouvoir et plus largement, des élites, comme on les nomme aujourd'hui :

A finales del siglo XVI y en las primeras décadas del XVII la dirigencia española realizó una introspección que la condujo a una plena conciencia de la crisis de poder acaecida tanto en el plano interno como en el internacional. (...) Fundamentalmente, el orden natural de las cosas indicaba la inviabilidad del proyecto imperial de los primeros Austrias; realidad que condujo a un fracaso en lo exterior y, finalmente, a una reformulación de las estrategias políticas. Pero sobre todo, se tomó conciencia que tanto la política exterior como la interior se edificaba según los moldes de la Razón de Estado. (...) El fracaso político del Duque de Lerma, valido de Felipe III, obligó a reinterpretar la doctrina de la Razón de Estado, pero esta vez bajo los lineamientos de la moral católica. (...) Se empezó a esbozar una Razón Católica de Estado que consideró a la monarquía como un instrumento para el triunfo de la Fe. De este modo los arquitectos de la política española pensaron que, si el Papa gobernaba el mundo en lo espiritual, la Casa de Austria podría aspirar a hacerlo en el plano temporal en pos de la defensa de la Fe Católica²⁴⁹.

Ces lignes synthétisent assez bien, en dépit de certaines approximations que nous n'allons pas relever, l'apport d'une longue série d'historiens qui, à l'instar de John Elliott²⁵⁰, reprenant dans les années 60 du siècle dernier la question de la sempiternelle décadence espagnole avec l'intention de la re-problématiser à la lumière des apports de la nouvelle historiographie, firent grandement avancer notre connaissance des réalités politiques et mentales de l'Espagne du Siècle d'or. L'apport de ces auteurs a été double. D'un côté, en abandonnant le terme de « décadence » aux connotations lourdement morales, au profit de ceux de « déclin » et de « crise » qui placent au premier plan l'évolution économique, politique et sociale d'un pays épuisé par la pression fiscale, le clientélisme et la corruption, ils ont permis de mettre l'accent sur l'importance de l'étude de la crise des valeurs – noblesse, pureté de sang, hégémonie de l'empire catholique – que traverse alors le pays. D'autre part, et c'est la conséquence de ce qu'on vient d'avancer, l'attention a été portée non plus sur les déterminants concrets, matériels ou infrastructurels de la crise, mais sur sa dimension anthropologique ou mentale, sur la réflexion et l'analyse introspective qui, sous le terme générique de « *desengaño* », allait caractériser les productions intellectuelles de la fameuse « *generación del Barroco* », et leur donner cette couleur, cette tonalité caractéristiques. Entre autres conséquences, cette considération désenchantée de la marche du pays allait conduire à une profonde interrogation d'ordre politique.

Ce travail de reformulation du projet politique est le fruit d'un effort de la part des élites intellectuelles, non seulement des *arbitristas* mais aussi de tous les penseurs qui ont réfléchi sur le système politique espagnol. Dans ce débat, quel rôle a joué la littérature ? Felice Gambin nous

249 Julio Juan Ruiz, « Propaganda política y autocrítica en el Teatro de Pedro Calderón de la Barca », dans *Memoria académica*, IX Congreso Argentino de Hispanistas, du 27 au 30 avril 2010, www.memoria.fahce.unlp.edu.ar, p. 1.

250 John Elliott, « The Decline of Spain », *Past & Present*, 20 (1961), p. 52-75 et surtout « Self-Perception and Decline in Early Seventeenth-Century Spain », *Past & Present*, 74 (1977), p. 41-71. Ces deux articles traduits en castillan figurent dans le volume du même auteur intitulé *Poder y sociedad en la España de los Austrias*, Barcelona, Crítica, 1982. On lira aussi avec profit la synthèse proposée par José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, 3, *Del Barroco a la Ilustración (siglos XVII y XVIII)*, Madrid, espasa-Calpe, 1981.

invite à considérer un phénomène de politisation du champ littéraire à la période où écrit Enríquez Gómez. La poétisation des questionnements politiques aux dépens d'une approche plus théorique s'explique selon lui par la nécessité de répondre à l'urgence d'une époque qui constate son déclin :

La carencia y la incapacidad de una sistematización teórico-política se encauzan hacia el mundo de la ficción literaria, con sus elocuencias y sus múltiples declinaciones que contagian las formas y los estilos. En la península ibérica abundan los tratados, las ficciones que discuten sobre el poder, su realidad, su legitimidad, sus desviaciones²⁵¹

Ce mouvement intellectuel vise à remédier par des programmes de réforme et contre-réforme aux maux d'injustice et d'hypocrisie mis à jour par la pensée baroque et prend des formes multiples, certaines déjà anciennes mais réactualisées, comme les miroirs des princes ou les recueils d'emblèmes, d'autres plus en accord avec l'engouement d'époque pour l'invention rhétorique et la virtuosité des jeux de *conceptos*, à travers les livres de sentences ou d'*empresas políticas*, les traités politiques, les biographies, ouvrages dans lesquels une attention toute particulière est portée à la figure du souverain. Les traités d'Enríquez Gómez intitulés *Política angélica* et *Luis Dado de Dios* s'inscrivent dans ce courant. Dans le champ de la fiction, on trouve pour alimenter la réflexion politique, des songes, des dialogues, des romans et de la poésie morale et satirique. Enríquez Gómez a aussi pratiqué ces genres littéraires avec *La torre de Babilonia*, *La Inquisición de Lucifer*, *El siglo pitagórico* et *Las academias morales de las musas*. Antonio Feros explique le phénomène de poétisation du débat politique par la capacité de la littérature à proposer des représentations qui échappent aux autres intellectuels : « *Con la poesía se podían 'fingir notables imágenes de virtudes, vicios o cualquier otra cosa con aquel deleytoso enseñar', y así el poeta era visto como una persona más importante que el historiador o el filósofo²⁵².* »

Nous sommes dès lors en droit de nous poser la question de la propagation de ce phénomène au théâtre. Les dramaturges ont-ils joué un rôle de premier plan dans ce questionnement ? Et celui-ci a-t-il été libre, s'est-il développé en dehors des officines de propagande des *validos* ou a-t-il été suscité, puis guidé par les défenseurs des intérêts des nouveaux « serviteurs » de l'Etat ? Nous répondrons plus loin que l'auteur qui fait l'objet de ce travail a bel et bien contribué à la réflexion politique avec ses *comedias*. Mais cet engagement entre-t-il dans un mouvement plus large ? Autrement dit, existe-t-il un théâtre politique dans lequel s'inscrirait l'œuvre dramatique d'Enríquez Gómez ? Ou celle-ci serait-elle une nouvelle originalité de sa part ?

251 F. Gambin, introduction à *Política angélica*, *op. cit.*, p. 42.

252 Antonio Feros, « 'Vicedioses, pero humanos': el drama del rey », *Cuadernos de Historia Moderna*, n°14 (1993), Madrid, Editorial Complutense, 1993, p. 104.

B. La définition du théâtre politique

« *El drama del rey*²⁵³ »

Pour comprendre ce que les *comedias* d'Enríquez Gómez et des auteurs contemporains ont de politique, il convient avant tout d'expliquer ce que nous entendons par ce terme que nous avons déjà employé pour désigner les œuvres dramatiques dont nous traitons, et qui est irréductible à une simple opposition avec la tragédie comme pourrait l'être celui de comédie – de fait ses inventeurs adoptèrent le terme de *comedia nueva* pour la distinguer du canon classique opposant comédie à tragédie. Pour ce faire, nous nous appuyons sur l'introduction de Jean Canavaggio au premier tome du *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*²⁵⁴. Au même titre que le drame élisabéthain ou que la tragédie française, la *comedia* espagnole est « l'un des trois grands théâtres inventés par l'Europe des Temps Modernes²⁵⁵ », mais s'en distingue par plusieurs traits. Son amplitude d'abord, puisque dix mille pièces nous sont parvenues des trente mille peut-être écrites. La diversité ensuite de ses thèmes et de ses sujets. Puis la variabilité de sa qualité. Ses conditions de production, avec des œuvres dont la paternité est établie, y compris certaines écrites à quatre, voire à six mains, et d'autres, très nombreuses, qui resteront apocryphes ou anonymes. Enfin, dernière caractéristique, des mutations qui en affectent aussi bien l'élaboration que la diffusion. Concernant ces évolutions, Jean Canavaggio fixe trois périodes : l'apparition de la *comedia* entre 1585 et 1610, un premier épanouissement avec la génération de Lope de Vega entre 1610 et 1635, une nouvelle perfection avec celle de Pedro Calderón de la Barca de 1635 à 1680, étape de création d'Enríquez Gómez, et enfin la décadence jusqu'au milieu du XVIII^e siècle. Ce qui a permis l'avènement de ce nouveau genre dramatique semble être avant tout le public lui-même entraîné vers un désir d'imaginaire par une époque trop morose et désireux de voir s'incarner sur les scènes des villes en expansion les fantaisies qu'il ne trouvait alors que dans les romans de chevalerie ou pastoraux et dans les *romances* populaires.

Le théâtre politique que nous cherchons à définir s'inscrit donc dans cette nouvelle formule théâtrale appelée *comedia*, mais cela ne nous éclaire guère quant à la définition d'un théâtre politique. Dans l'introduction à son ouvrage intitulé *Théâtre et politique*, Ionna Galleron nous rappelle que la question de la pertinence du concept de théâtre politique ne va pas de soi :

La rupture introduite par la modernité cristallise l'idée d'un rapport particulier de la littérature au langage (non seulement en tant qu'instrument d'expression, mais comme *querelle*), ouvrant dès lors le champ d'un large débat, pas encore éteint, entre les tenants d'une autonomie absolue de l'écriture, qui

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ Jean Canavaggio, « Introduction », dans Robert Marrast (dir.), *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, p. XVII-XLI.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. XVII.

ne saurait, sans déroger à sa substance, s'assigner d'autre fin qu'elle-même, et les promoteurs d'une littérature qui se mêle des questions de son temps, ou plus universellement, des modalités et de l'organisation du « vivre ensemble²⁵⁶ ».

Nous ne saurons échapper à ce questionnement et devons garder présent à l'esprit qu'interpréter un texte dramatique comme l'expression d'une pensée politique peut être périlleux, et que tout auteur, même quand il se fait le défenseur d'idéaux, est aussi un artiste qui déploie une esthétique en suivant ou détournant les conventions littéraires de son époque. Plus que tout autre genre, le théâtre fait l'objet des prescriptions des critiques et des lois du pouvoir, comme nul autre il se donne dans un « ici et maintenant » qui met en confrontation immédiate l'œuvre en création et son public, public de surcroît particulièrement nombreux, exigeant et vindicatif au Siècle d'or. Ces circonstances propres au genre dramatique rendent plus contraintes encore que dans la poésie ou le roman l'expression d'une pensée politique. Dans ces conditions, comment put émerger un théâtre que, de notre XXI^e siècle, nous qualifierions de politique ?

Avant tout il convient éviter les anachronismes. Le XX^e siècle a façonné la figure de l'intellectuel engagé qui a produit entre autres modalités d'expression littéraire un théâtre militant soucieux de restituer sur les planches les combats de son temps, et même d'en faire le terrain de ces combats : éveiller les consciences sur les problèmes contemporains et les impliquer dans les mouvements révolutionnaires. Il s'agit donc d'un théâtre qui se veut critique de l'oppression sociale et émancipateur des masses prolétariennes. Quant à la formule même de « théâtre politique », elle est due à Erwin Piscator, qui résume sous ce titre, dans un ouvrage de 1929, ses réalisations de metteur en scène²⁵⁷.

Ce n'est pas, évidemment, le sens que prendra pour notre étude l'expression de théâtre politique. Lise Michel nous aide à définir ce concept tel qu'il pouvait être compris à l'époque qui nous intéresse :

L'emploi du terme, au XVI^e et XVII^e siècles, porte en lui toute l'idée de *polis* : il englobe à la fois ce qui est relatif au gouvernement des Etats et ce qui est relatif à la vie sociale. Le politique, aussi bien dans son aspect spéculatif que pratique, englobe dans son objet, à l'époque classique, ce qui est pris en charge à l'époque contemporaine par la sociologie. En effet, au XVII^e siècle, la politique fait partie de la morale, conçue comme science de la société et des mœurs²⁵⁸.

À l'instar de cette spécialiste de la tragédie française, nous considérerons comme politique ce qui touche aux questions de l'État et de son autorité sur le corps social. Le mot « politique » désignera donc pour nous ce qui concerne l'organisation du pouvoir et son exercice dans une

256 Ionna Galleron, Introduction à *Théâtre et Politique. Les alternatives de l'engagement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 10.

257 Erwin Piscator, *Le théâtre politique suivi de Supplément au théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1962.

258 Lise Michel, *Des princes en figure. Politique et invention tragique en France (1630-1650)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. 'Theatrum Mundi', 2013, p.12.

approche essentiellement morale. En d'autres termes, nous entendrons par « politique » aussi bien une démarche spéculative qu'un ensemble d'actes publics qui seront évalués dans les œuvres en fonction d'un modèle de vertu²⁵⁹.

Dans le premier cas, il s'agit d'une doctrine qui s'intéresse au sens du politique, c'est-à-dire à toute une série de questionnements idéologiques tels que les ont formulés les philosophes du XVI^e et du XVII^e siècle. Ces interrogations portent sur l'origine du pouvoir – divine ou populaire –, sa légitimité – et donc à la question de l'opposition au pouvoir qui peut conduire jusqu'au tyrannicide –, sa transmission – et donc à la formation du prince ainsi qu'aux qualités qu'il doit avoir –, sa délégation – et se posent les problèmes du rôle de la reine et du prince, de la régence, mais surtout du favori –, sa finalité – et entrent par exemple en jeu les questions de justice, de récompense des bons sujets, de pauvreté du peuple, de l'économie et du commerce, de défense de la foi et de la nation et de la guerre –, et bien d'autres questions encore que nous aborderons plus loin. Dans le second cas, le terme renvoie à une mise en œuvre de ces doctrines dans la gestion des affaires publiques, c'est-à-dire à l'organisation du pouvoir, au statut du favori – à la façon de le choisir et à son rapport au souverain –, et à celui des ministres, des secrétaires et tout autre conseiller, aux critères de répartitions des charges et des faveurs – et se pose la question du clientélisme –, aux modalités de prise de décision diplomatique, militaire, économique et religieuse, aux règles de la cour – notamment tout ce qui a trait à l'accès au roi –, et enfin au débat sur la raison d'État et des pratiques machiavéliques – le recours au mensonge et à la manipulation, l'usage du secret, le meurtre d'État, la question du temps politique, la loyauté et la trahison.

Comme le fait remarquer Lise Michel au sujet de ce dernier point, « l'écart constaté entre la pratique et la conformité à des principes amène tout naturellement à énoncer un jugement de valeur : la politique est souvent calculatrice, et désigne la plupart du temps la mauvaise pratique²⁶⁰ ». Cette fissure entre les principes et la pratique, est aussi celle du conflit entre l'être humain et le personnage d'État. Déchiré entre ses passions – amour, amitié, ambition, soif de puissance – et ses devoirs, l'homme de pouvoir – qu'il soit roi, prince ou favori – est le sujet même du théâtre politique tel que nous l'entendons. Le dramaturge qui met en scène ce conflit doit élaborer un langage particulier capable de l'exprimer, une poétique du politique.

259 Sur le modèle d'intégration sociale et la pratique des vertus dans l'Espagne du Siècle d'or, voir les intéressantes réflexions d'Enrique Tierno Galván, *Sobre la novela picaresca y otros escritos*, Madrid, Taurus, 1973.

260 Lise Michel, *Des princes en figure...*, *op. cit.*, p. 13.

C. Le théâtre et l'État monarchique

« *La posible influencia de la censura, del control por parte de la monarquía*²⁶¹. »

Maintenant que nous avons exposé les thématiques abordées par le théâtre politique tel que nous l'avons défini, nous devons nous interroger sur l'usage qui en est fait. Fut-il une agora où s'établit un débat sur la chose publique et se confrontèrent toutes les opinions sur l'essence et l'exercice du pouvoir tel que l'entendait la monarchie des Habsbourg ? Fut-il un relai de la puissance politique, un instrument de propagande visant à exalter l'ordre établi afin de le perpétuer ? Fut-il enfin un lieu d'expression de l'opposition à ce pouvoir, de contestation et de dissidence ?

Puisqu'il est essentiellement moral, le théâtre politique du XVII^e siècle propose un comportement présenté comme vertueux en conformité avec un modèle préétabli. Quel est ce modèle et d'où provient-il ? Depuis les travaux de José Antonio Maravall, la *comedia* est souvent perçue comme un spectacle intégré, au service du pouvoir et destiné à défendre le *statu quo*. Cet auteur a voulu montrer que cet idéal est imposé dans la société baroque par un mécanisme étatique dirigé depuis l'élite dirigeante vers les « masses » afin de les maintenir dans un état de soumission. La monarchie aurait instrumentalisé le théâtre à des fins de propagande pour la conservation en l'état des structures et des hiérarchies sociales ainsi que des valeurs traditionnelles souvent incarnées par le monde rural face aux excès de la vie courtisane et urbaine²⁶². Au cœur de ce projet se trouve la figure du roi justicier désigné par Dieu et à qui les hommes, incapables de maintenir la concorde sans lui, doivent s'en remettre. Dans la continuité de la Contre-Réforme, l'art en général et le théâtre en particulier seraient placés au service de la défense d'une immobilité sociale, religieuse et politique. Le théâtre ne serait donc pas politique, comme le souhaita plus tard Piscator, parce qu'il serait l'outil d'un mouvement révolutionnaire destiné à ébranler le sommet depuis la base, mais parce qu'il serait l'instrument du pouvoir.

Toutefois, plus récemment, certains auteurs ont remis en cause la vision de Maravall d'un théâtre sous contrôle trop uniforme pour un genre dont nous avons pas encore terminé de définir l'étendue. David García Hernán enrichit par exemple l'idée d'un théâtre sous influence par d'autres facteurs de contraintes :

Es evidente que en muchísimas obras se transmite la idea de la Monarquía justa y paternalista, ya sea, como en otras muchas temáticas tendentes a la conservación y perpetuación del orden político y

261 A. Feros, « 'Vicedioses, pero humanos'... », *op. cit.*, p. 128.

262 José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972 (rééd. Barcelona, Crítica, 1990) ; *Ibid.*, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975.

*social establecido, por indicación de las élites dirigentes, por propio convencimiento del autor, o, lo que era más común, por satisfacer los gustos – eminentemente conservadores – del público*²⁶³.

Marc Vitse a quant à lui étudié les controverses éthiques du XVII^e siècle sur le théâtre espagnol. Il dégage de ces polémiques un consensus sur « l'efficacité des pouvoirs de la représentation » sur les masses, soit « l'extraordinaire force d'impact, au regard des autres moyens de communication de l'époque, de l'instrument privilégié qu'est le théâtre²⁶⁴ ». Il précise que les défenseurs et les détracteurs du théâtre se rejoignent aussi sur la supériorité du spectacle non seulement sur la « parole écrite », mais aussi sur la « parole parlée » de l'enseignement et de la prédication²⁶⁵. De cette prise de conscience de l'exemplarité et de l'utilité pour la République du théâtre émerge l'idée d'en faire « le prolongement de l'activité sermonaire²⁶⁶ ». Au-delà de cette fonction d'édification morale, Vitse, en synthétisant les différents courants de pensée sur le spectacle dramatique, confirme que l'idée d'une mission de propagande du théâtre a bien été émise : « A la fonction préventrice de contention des désordres éventuels et au rôle de régulation de l'activité récréative s'ajoute (...) la possibilité d'une intention persuasive²⁶⁷. » Mais il ne croit pas à l'effectivité de cette intention. Pour le montrer il renvoie dos à dos les tenants de la thèse d'un théâtre dirigé depuis le pouvoir – il cite Maravall, Charles Aubrun et Noël Salomon – et ceux d'un théâtre d'opposition – il cite José Sanchis Sinisterra. Aux premiers il oppose la contradiction de présenter l'Eglise à la fois comme unanimement théâtraphobe et porte-parole du théocratisme de l'Espagne officielle²⁶⁸, incompatible avec la thèse d'un théâtre aux ordres du pouvoir. Il réfute face aux seconds l'existence d'un « théâtre de la marginalité²⁶⁹ ». Vitse présente la question du théâtre politique comme ne pouvant se réduire à une simple alternative entre un théâtre du pouvoir et un théâtre d'opposition, notamment en raison du statut littéraire de l'objet dramatique et de « sa fonction d'exploration novatrice de l'imaginaire²⁷⁰ », mais aussi parce que « l'idéologie dominante elle-même, loin d'être monolithique, apparaît, de par sa nature et de par l'hétérogénéité des éléments qui la soutiennent, comme pétrie de contradictions²⁷¹ ». Pedraza et Rodríguez Cáceres enrichissent cette réflexion en prenant en compte la conscience qu'a ou plutôt que n'a pas le dramaturge de participer à une entreprise de contrôle des masses :

263 David García Hernán, « Los contenidos historiográficos político-religiosos subyacentes en la literatura del siglo de oro español », *Revista de Historiografía* 21, 2014, p. 110.

264 Marc Vitse, *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol au XVII^e siècle*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1990, p. 44.

265 *Ibid.*, p. 46.

266 *Ibid.*, p. 58.

267 *Ibid.*, p. 72.

268 *Ibid.*, p. 75.

269 *Ibid.*, p. 76.

270 *Ibid.*, p. 77.

271 *Ibid.*

Estamos convencidos de que aquellos poetas mercantiles no tenían conciencia alguna de formar parte de una campaña orquestada en favor del régimen. Mejor dicho: la campaña no está en lo que dicen en cada una de las miles de comedias que escribieron (en cuya variedad se encuentran tantas adhesiones como críticas al sistema); lo que constituye un apoyo a los poderes públicos, como vio sagazmente Felipe II, es la existencia misma de un teatro que atrae y entretiene a las masas, da salida a muchas de sus frustraciones y conforma ilusoriamente sus anhelos²⁷².

Jean Canavaggio, s'il concède que la *comedia nueva* « ait proposé des modèles de conduite » ou se soit « érigée en école de savoir-faire, savoir-vivre ou de bien dire », ou encore qu'elle ait « cherché à satisfaire le désir des masses », refuse en revanche également de « faire [de la *comedia nueva*] une entreprise d'endoctrinement concertée, poursuivie sans relâche à l'instigation du pouvoir²⁷³. » À l'instar de Marc Vitse, il considère cette représentation du théâtre du Siècle d'or comme trop réductrice au regard de sa puissance littéraire et estime en outre que

ce serait faire fi [...] de son extraordinaire capacité à absorber et transformer toute une culture dont était porteuse la collectivité qui a assuré sa vogue, et que celle-ci a vue s'incarner sur les planches, parée des séduction du verbe et du spectacle²⁷⁴.

Marc Vitse prête toutefois une fonction politique au théâtre de cour en s'appuyant sur les travaux de Duncan Moir, éditeur du *Theatro de los theatros* de Bances Candamo²⁷⁵ : « Entre les mains du favori, [il] peut constituer le meilleur des moyens pour convaincre un roi dont il faut respecter la 'autoridad'²⁷⁶. » L'existence d'un mécène, royal, gouvernemental, de la haute noblesse ou quel qu'il soit, oblige également l'auteur qui doit alors mettre sa plume au service d'une idéologie. Le cas est bien différent des dramaturges qui, tel Enríquez Gómez, ne vivent pas que de leur écriture et peuvent exercer une liberté de création plus large. Mais ces cas sont finalement rares et le dramaturge de Cuenca apparaît comme un artiste pouvant jouir d'une relative indépendance et donc d'une plus grande liberté de création. L'ambition personnelle est toutefois aussi souvent un biais qui incline les auteurs à écrire dans le sens attendu par un parti puissant afin d'en retirer qui une protection, qui une charge, qui une faveur. Et l'on sait qu'Enríquez Gómez mit ses écrits au service de son intégration à la cour de France. Il ne semble pas en avoir fait de même avec son œuvre dramatique lors de son étape madrilène. En revanche, pour ce qui est de la période andalouse, il existe un manuscrit autographe d'*El noble siempre es valiente* dédié à don Alonso de Cárcamo, señor de Aguilajero et chevalier de l'Ordre de Calatrava²⁷⁷ et d'un autre de *La montañesa de Burgos* dédié à don Fadrique de Lila y Baldés²⁷⁸.

272 F. Pedraza et M. Rodríguez Cáceres, « La vocación epigonal del Barroco. El caso de Enríquez Gómez », dans *Barroco de ambos mundos*, I. Arellano Ayuso, R. Ann Rice (dir.), 2019, p. 204.

273 J. Canavaggio, « Introduction », *op. cit.*, p. xxxix.

274 *Ibid.*, p. xxxix-xxxx.

275 Francisco Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, Duncan Moir (dir.), Tamesis, Londres, 1970.

276 M. Vitse, *Eléments...*, *op. cit.*, p. 79.

277 A. Enríquez Gómez, *El noble siempre es valiente*, Mns. 17229, Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 1 r^o.

278 A. Enríquez Gómez, *La montañesa de Burgos*, Mns. Inv. 14900, M-1-1-30, Biblioteca Lázaro, fol. 1 r^o.

Du fait de son influence supposée sur les pensées et les consciences, le théâtre obéit à une censure venant aussi bien des institutions religieuses que politiques. C'est ce que souligne Feros : « *No podemos olvidarnos (...) de la posible influencia de la censura, del control por parte de la monarquía de algunos de los conceptos vertidos por los autores de los siglos XVI y XVII*²⁷⁹. » Il faut aussi prendre en compte que le poète satirique ou l'essayiste pamphlétaire peut diffuser son désaccord au moyen de placards affichés sur le mur des villes, de manuscrits circulant sous le manteau ou du bouche-à-oreille. Le dramaturge, lui, produit des écrits qui par définition doivent être rendus publics par un circuit de diffusion organisé. La traçabilité de son texte est donc aisée pour les agents de la répression, et un directeur de troupe n'est jamais disposé à endosser le risque de mettre en scène un texte ouvertement subversif, et non plus les acteurs face à un public qui n'hésitera pas à les villipender. Frederick de Armas rappelle combien il pouvait être dangereux de s'exprimer avec une trop grande liberté : « *La historia de la época muestra lo que le ocurría a algunos poetas irreverentes: Villamediana fue asesinado y Quevedo fue exiliado varias veces*²⁸⁰ ».

En outre, la nature même du théâtre, celle d'un spectacle populaire, et même du spectacle populaire par excellence à cette époque, conditionne grandement la production artistique, comme nous l'avons évoqué. L'écrivain doit se plier aux exigences d'un public conservateur et extrêmement réactif, en attente d'un divertissement et non d'une remise en cause de ses valeurs. Il doit donc écrire dans une optique avant tout commerciale simplement parce qu'il ne peut exister autrement en tant que dramaturge. Il lui faut vendre son texte à un directeur de troupe qui évalue le succès qu'il peut en tirer. Les auteurs de *comedias* se font donc un nom en fonction de leur capacité à remplir les patios des *corrales*, et celui qui a la réputation de plaire vendra mieux ses œuvres et sera imité. Dans cette logique économique, la place réservée à l'imagination personnelle et à l'originalité du point de vue se réduit. C'est ce qu'explique García Hernán :

*En los mensajes que se cruzan entre autores y receptores en la temática con trasfondo político, hay una constante dialéctica entre lo que pretenden los gobernantes y los gustos del público. Una dialéctica que no tiene por qué ser perfectamente consciente o preparada por los primeros, sino que responde a los estímulos de una forma natural y que tiende a salvaguardar sus intereses más elementales. Los autores se atenían, muy preferencialmente, a los gustos del público. Unos gustos que creaban, lógicamente un mercado, y, en este sentido, ya lo decía Cervantes claramente en el Quijote: 'Y así el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide'*²⁸¹

Ce conformisme n'est clairement pas propice à l'expression d'une quelconque dissidence politique. Dans ces conditions, et même en réfutant l'idée de la mainmise de la Monarchie sur la

279 A. Feros, « 'Vicedioses, pero humanos'... », *op. cit.*, p. 128.

280 Frederick de Armas, « Claves políticas en las comedias de Calderón: el caso de *El mayor encanto amor* », *Anuario calderoniano*, 4 (2011), p. 125.

281 D. García Hernán, « Los contenidos historiográficos... », *op. cit.*, p. 108.

création dramatique, il ressort que la très grande majorité des œuvres théâtrales ne propose pas réellement de discours alternatif à ceux émis depuis les différentes formes de pouvoir.

Cet état de fait n'est cependant pas incompatible avec le choix de thématiques politiques. D'une part parce que le discours contre-réformiste évoque bien entendu ces sujets et, selon les instances d'émission et les époques, de façon non uniforme, de sorte que le théâtre restitue un « air du temps ». D'autre part parce que, sans être forcément contestataire, le débat politique peut questionner les pratiques du pouvoir, si ce n'est son essence, et contribue à élaborer un projet que le théâtre prend en charge de diffuser. Comme le rappelle Rafael González Cañal : « *Uno de los objetivos de los escritores del siglo XVII era presentar un modelo de gobernante ideal que pudiera rescatar al país de la grave crisis en la que estaba sumido*²⁸². » Enfin parce que le thème du pouvoir peut être un ressort théâtral très fécond et être utilisé sans idéologie pour sa seule puissance dramatique, appliqué aussi bien à la famille quand est mise en scène l'autorité du père qu'à l'État lorsque c'est celle du souverain qui est évoquée. Le théâtre prend donc bien à son compte la réflexion de son temps sur l'organisation et l'exercice du pouvoir. Lope de Vega mentionne d'ailleurs les personnages « politiques », et plus particulièrement celui du roi dans son *Arte nuevo de hacer comedias* :

*Diónos ejemplo Aristides retórico,
porque quiere que el cómico lenguaje
sea puro, claro, fácil, y aun añade
que se tome del uso de la gente,
haciendo diferencia al que es político;
porque serán entonces las dicciones
espléndidas, sonoras y adornadas.
(...)
Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real*²⁸³

Toutefois, les dramaturges restent en règle générale dans les espaces de questionnement souhaités, ou le cas échéant tolérés, par les autorités, et plus encore par le public. Ils se donnent ainsi le plus souvent pour propos de valider la légitimité et les valeurs de la Monarchie catholique. Nous avons donc affaire dans une très large proportion à un théâtre ultra-conservateur défendant le catholicisme tridentin, la dynastie des Habsbourg et l'idéal vieux-chrétien.

282 R. González Cañal, « La figura del rey en el teatro de Antonio Enríquez Gómez », *Bulletin hispanique*, vol. 119, n° 1 (2017), p. 187.

283 L. de Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias*, Colección Austral, Espasa Calpe, 1948, p. 16.

D. Un théâtre intégré

« *La comedia ocupó un papel fundamental como difusora y mantenedora de las ideas político-sociales comunes del español del XVII*²⁸⁴ »

La meilleure illustration de cette affirmation de José María Díez Borque est sans doute l'œuvre de Lope de Vega. Dans son étude sur la relation du dramaturge avec le pouvoir, Marcella Trambaioli synthétise l'évolution de la recherche sur cette question appliquée au Phénix des Lettres²⁸⁵. Reichenberger écrit ainsi à son propos : « *The Spanish playwright is the voice that artistically moulds and expresses the ideals, convictions, aspirations, and beliefs of his audience*²⁸⁶. » Et Dámaso Alonso : « *Ni en su vida ni en su obra Lope fue nunca un disidente, su vida se sentía identificada con la de su pueblo, y su obra expresa esa identificación. Lope no fue una naturaleza problemática [...] En fin, Lope ha sido el más grande poeta de la conformidad*²⁸⁷. » Enfin Young fait remarquer que chez lui lorsque ses figures de rois sont négatives, il prend bien soin de distinguer le roi-humain, susceptible d'être critiqué, du roi-institution, intouchable²⁸⁸. La critique postérieure a également insisté sur la fonction d'auto-promotion des pièces d'un auteur qui visait la charge de chroniqueur royal : « *escribir comedias que entren a formar parte de los programas propagandísticos de la corte sirve al propio poeta para promocionar su candidatura al puesto de cronista regio*²⁸⁹. »

Les exemples sont ainsi nombreux dans l'œuvre de Lope qui illustrent sa propension à flatter le pouvoir royal ou à propager une image divinisée de la personne du roi. Un exemple souvent avancé est celui de *Peribáñez y el Comandador de Ocaña* où l'on peut lire cet échange : « Casilda: *¿Que son / los reyes de carne y hueso?* / Costanza: *Pues, ¿de qué pensabas tú?* / Casilda: *De damasco o de terciopelo.* » Et plus loin : « Ines: *Los reyes son a la vista, / Constanza, por el respeto, / imágenes de milagros; / porque siempre que los vemos, / de otra color nos parecen.* » Antonio Feros mentionne aussi des vers d'autres dramaturges de sa génération : Mira de Amescua chez qui le jeune Juan IV inspire de la peur au valeureux connétable de Castille – « *Moriscas escaramuzas / no temí como a este niño. / Alguna deidad oculta / vive en los reyes*²⁹⁰. » – et Guillén de Castro chez qui le roi est capable d'arrêter les catastrophes :

*Ha conjurado hasta el menor pariente;
y apellidando libertad venía,*

284 José María Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1976, p. 129.

285 Marcella Trambaioli, « Lope de Vega y el poder monárquico: una puesta al día », *Impossibilia* n°3 (2012), p. 16-36.

286 A. G. Reichenberger, « The Uniqueness of the 'Comedia' », *Hispanic Review*, XXVII (1959), p. 306.

287 Dámaso Alonso, « Lope de Vega y sus fuentes », *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, VIII (1952), p. 3.

288 R. A. Young, *La figura del rey y la institución real en la comedia lopesca*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1979.

289 M. Trambaioli, « Lope... », *op. cit.*, p. 21.

290 Mira de Amescua, *Comedia famosa de Ruy López de Avalos*, cité par A. Feros, « 'Vicedioses, pero humanos'... », *op. cit.*, p. 112.

*favorecido de infinita gente,
que ciega y locamente le seguía:
pero dispuso el cielo omnipotente
que solamente la presencia mía
hiciese con los míseros turbados
lo que el sol suele hacer con los nublados;
y el viejo acelerado, que una espada
iba blandiendo en la rebelde mano,
contra mí, al parecer, desenvainada;
oyendo sólo: '¿Dónde vas, villano?'
con la vista tan ciega y turbada,
que cayó tropezando en lo más llano,
respondió: 'Mi conciencia me condena';
y postrado a mis pies, murió de pena²⁹¹.*

On retrouve ce type de contenu inoffensif, voire adulateur, chez la plupart des dramaturges du XVII^e siècle, même si, en la matière, il faut distinguer le théâtre destiné aux *corrales* de celui spécifiquement écrit pour les palais royaux²⁹². Ce dernier a plus encore la vocation d'exalter le pouvoir royal devant qui il se présente et avec qui il constitue un spectacle de miroirs aux yeux des courtisans et du royaume, comme l'ont montré Jonathan Brown et John Elliott : « *Shinning in the reflected splendor of his patronage, the leading poets, playwrights and artists of the age would all revolve around him, magnifying his glory and giving luster to his reign*²⁹³. »

Le théâtre prend à la cour comme en ville des formes spécifiques destinées à défendre mieux encore les idéaux du pouvoir. L'auto sacramental et la *comedia* hagiographique visent à diffuser un conformisme moral et religieux. La *comedia* héroïque réécrit l'histoire afin de légitimer l'autorité royale. La façon dont Lope dessine l'histoire nationale à travers ses œuvres serait en grande partie le fruit de son ambition de séduire un auditoire plus que l'expression d'une vision politique personnelle, ainsi que le souligne Teresa Ferrer Valls :

La concepción del teatro como escuela, en donde al público se le podía hacer partícipe de una visión triunfante de la historia, mediante la exhibición de acontecimientos históricos recientes o la evocación de los hechos del pasado de la monarquía o de algún gran linaje, trataba de compensar ante los ojos de los más severos detractores del teatro su otra función, la más lúdica y festiva²⁹⁴.

Cela établi, il en faut pas réduire la figure royale à cette seule dimension laudative dans le théâtre du Siècle d'or : « *Uno de los grandes mitos de la crítica hispánica contemporánea es que la imagen del rey en el teatro áureo español es sagrada e inviolable, aun cuando el príncipe use su*

291 Guillén de Castro, *La piedad en la justicia*, cité par A. Feros, « 'Vicedioses, pero humanos'... », *op. cit.*, p. 112.

292 Sur cette question, voir Pablo Jauralde Pou, « *El teatro en los palacios* », dans José María Díez Borque, (dir.), *Lope de Vega y los Gustos del 'Vulgo' Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studie*, n°1 (1992), p. 33-56.

293 Jonathan Brown et John H. Elliott, *A Palace for a King. The Buen Retiro and the court of Philip IV*, New Haven, Yale University Press, 1980, p. 40.

294 Teresa Ferrer Valls, « El juego del poder: los dramas de la privanza », dans *Seminario Internacional Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. I. El noble*, 23-24 de abril de 2001, Madrid, Casa de Velázquez, 2004, p. 1.

poder para satisfacer sus antojos en perjuicio del estado », écrit A. Robert Lauer²⁹⁵. La société et la littérature espagnoles du XVII^e ont été traversées de débats politiques où se sont exprimées des opinions divergentes, parfois en opposition avec les options défendues par le favori en place. Les factions rivales à la cour ont eu à leur service des plumes chargées de faire valoir devant l'opinion publique les préférences de leur protecteur. Feros explique que

*los dramaturgos eran conscientes de que la dignitas real era sagrada aunque su titular fuese un tirano; al mismo tiempo sabían que las tensiones, las facciones, y la violencia —provocadas o no por el príncipe— eran algo que la sociedad no podía resistir por mucho tiempo. Los autores dramáticos debían por lo tanto enfrentarse a estas tensiones políticas dentro de la comunidad, y lo hicieron en muchas ocasiones desde una perspectiva crítica*²⁹⁶.

Les dramaturges, sans véritablement remettre en cause le pouvoir suprême – « *que es mi rey el que me ofende / y es su deidad soberana* », lit-on ainsi dans *Primero es la honra* de Moreto²⁹⁷ –, sont ainsi entrés dans ce jeu et l'on trouve des pièces qui, par des procédés allusifs, parlent des tensions politiques de leur temps. « *Al igual que otros escritores de la época, los dramaturgos dependían de unos lenguajes determinados, que limitaban (...) en palabras del historiador J.G.A. Pocock— qué podía ser dicho, y cómo podía ser dicho*²⁹⁸ », précise Feros. Cette dimension serait celle du « *decir sin decir* » évoqué par Bances Candamo. Cet auteur de *comedias* et théoricien du théâtre est un des premiers dramaturges à reconnaître l'intention politique de ses œuvres et à désigner leur fonction didactique : « *Son las comedias de los reyes unas historias vivas que, sin hablar con ellos, les han de instruir con tal respecto que sea su misma razón quien de lo que ve tome las advertencias, y no el ingenio quien se las diga*²⁹⁹. » Il ne faut donc pas y chercher une volonté de remettre en cause le pouvoir royal, tout au plus celle de tendre au roi un miroir dans lequel il pourra contempler les risques de sa politique et de salutaires avertissements. C'est ce qu'explique Feros :

*Expresar cómo deberían ser, y cómo deberían comportarse los poderosos aparecía a los ojos de muchos no como el simple producto de la adulación sino como la guía, el espejo que debían seguir para alcanzar la virtud y evitar los vicios que conducían a la tiranía*³⁰⁰.

Les pièces abondent en effet qui mettent en scène des rois despotiques, des princes indolents, des conseillers ambitieux, des aristocrates indignes, des courtisans intrigants ou des vassaux opprimés. Sont fréquemment représentés les thèmes du tyrannicide, de la formation de

295 A. Robert Lauer, « La imagen del rey tirano en el teatro calderoniano », dans Hans Flasche (dir.), *Hacia Calderón, Octavo coloquio anglogermánico*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1988, p. 65.

296 A. Feros, « 'Viciosos, pero humanos'... », *op. cit.*, p. 121.

297 Cité par Joan Oleza, « Reyes risibles/Reyes temibles: el conflicto de la lujuria del déspota en el teatro de Lope de Vega », dans Ch. Couderc, B. Pellistrandi (dir.), *Por discreto y por amigo, Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, p. 5.

298 *Ibid.*, p. 105.

299 F. Bances Candamo, *Theatro de los theatros...*, *op. cit.*, p. 56.

300 A. Feros, « 'Viciosos, pero humanos'... », *op. cit.*, p. 105.

l'héritier, de la bonne et mauvaise fortune du favori, du rôle de la noblesse, des mœurs de la cour ou de l'expression de la liberté. Lauer considère ainsi par exemple que la production dramatique de Juan de la Cueva est « *un ataque directo contra la política exterior de Felipe II respecto a la anexión de Portugal en 1580*³⁰¹. » Cette génération de dramaturges qui comprend également Lupercio Leonardo de Argensola ou Cristóbal de Virués justifie même jusqu'à un certain point le régicide, respectivement dans *La Alejandra* et *La gran Semíramis*. Lauer et d'autres chercheurs voient aussi chez Lope de Vega une intentionnalité critique : « *El Lope capaz de todas las servidumbres, también supo alzar alto y fuerte su voz contra el poder corrompido, contra el abuso de poder*³⁰² », écrit encore Ferrer Valls. Carol B. Kirby voit une volonté contestataire dans *Carlos Quinto en Francia* : « *el mito histórico-imperial como mito ilusión*³⁰³. » Tout comme Lauer, Melveena McKendrick étend ce type d'appréciation à la représentation de la figure royale chez le dramaturge :

*The image of kingship established by Lope is an essentially human image with a man at its very centre, albeit a man with a special relationship to all that constituted humankind's existence – God, country, law, society, family and nature. The kings who stride through Lope's plays are lovers, husbands, fathers, dispensers of rewards and punishments, rulers misled and manipulated by scheming enemies and favourites, leaders winning and losing wars*³⁰⁴.

Mais Trambaioli réfute cette interprétation en dénonçant la tendance des critiques anglo-saxons à négliger le contexte historique de l'Espagne baroque et à commettre un anachronisme en présentant les dramaturges comme hétérodoxes et transgresseurs du système. Elle recommande de ne pas oublier les conditions de réception de l'œuvre et ne pense pas que le théâtre pouvait offrir la liberté d'expression nécessaire à une dénonciation systémique. Créer des personnages de tyrans ne signifie par forcément attaquer l'image du roi tant que la folie humaine est montrée comme dangereuse et le crime puni. Bances Candamo nous éclaire à nouveau sur cet apparent paradoxe :

*Las comedias modernas no son pecaminosas por sus argumentos. Pruébese esto, porque ellas son unos exemplares supuestos o verdaderos de los sucesos de la vida. Estos es lícito y permitido contarlos en historias*³⁰⁵.

Tant que le tyran est montré comme un contre-modèle qui doit inspirer le roi au moment d'éviter les mauvais choix, le théâtre semble donc pouvoir exprimer un point de vue politique. Lope a ainsi proposé avec *Fuenteovejuna* une représentation du pouvoir qui dépasse l'alternative entre le

301 A. Robert Lauer, « La imagen... », *op. cit.*, p. 66.

302 T. Ferrer Valls, « Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I) », dans J. M^a. Díez Borque (dir.), *Teatro cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), p. 230.

303 Carol B. Kirby, « Observaciones preliminares sobre el teatro histórico de Lope de Vega », dans M. Criado de Val (dir.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, 1981, p. 337.

304 Melveena McKendrick, *Playing the King. Lope de Vega and the Limits of Conformity*, Tamesis London, 2000, p. 48.

305 F. Bances Candamo, *Theatro...*, *op. cit.*, p. 36.

discours de propagande et le discours d'opposition, car si la pièce reconnaît le droit au soulèvement contre l'iniquité, elle valide quand même le système monarchique, ainsi que le montre Georges Güntert :

Es cierto que la comedia de Lope subraya la simbiosis, el pacto de solidaridad entre pueblo y monarquía, de conformidad con los ideales políticos del absolutismo: es, en este sentido, propagandística. El público, el contemporáneo de Lope y el moderno, se identifica, por otra parte, con el pueblo oprimido y se pone de su lado: aprueba, por lo tanto la insurrección y el consiguiente tiranicidio. [...] Si don Fernando, el rey de la comedia de Lope, no reconoce la legitimidad de la rebelión, la reconocemos, no obstante, los espectadores y los lectores. La sanción cognitiva de la comedia sucede, a lo menos en parte, concluido el espectáculo, en la conciencia del público³⁰⁶.

De même, Calderón a été décrit tantôt comme un servile exécutant du pouvoir, tantôt comme un ardent défenseur des libertés politiques. Santiago Fernández Mosquera propose un juste milieu :

no es novedad afirmar que Calderón fue un dramaturgo cortesano no solamente en el sentido de poeta encomiástico y adulador sino en el de discreto, prudente y cauteloso que, amparado en el éxito de su arte, pudo mantener una buena relación con el poder sin caer en el servilismo, pero también sin dobleces peligrosas³⁰⁷.

Ignacio Arellano adopte la même approche puisqu'il reconnaît la nature engagée par exemple des *autos sacramentales* de Calderón – « *verdaderas piezas de teatro comprometido, el cual acoge múltiples ecos de la situación política en el ámbito de la monarquía católica³⁰⁸* » – mais apporte aussi une nuance qui illustre cette idée d'un théâtre critique tout en étant intégré : « *¿Por qué no van a poder defender Lope o Calderón un sistema con el que están de acuerdo? [...] En muchas ocasiones lo subversivo puede ser precisamente recordar el sistema de valores proclamado pero no observado³⁰⁹.* » En cela aussi on peut accepter l'idée d'un théâtre politique qui porte la voix d'un certain mécontentement. Lauer synthétise ainsi les recherches sur Calderón :

Los críticos en conjunto han afirmado sin cejar que la rebeldía contra el gobierno constituyente entre los calderonistas es el máximo crimen político supuestamente posible, que el súbdito nunca se alza contra el rey, no importa cuán cruel sea, que la lealtad por el príncipe sobrepasa todos los otros vínculos civiles y morales, incluso los de hidalguía, amor conyugal y amistad, y que el príncipe de este teatro no puede mentir ni engañar ya que tales acciones serían contrarias a la fe cristiana y a la ley natural³¹⁰.

Et l'on trouve chez tous les auteurs du XVII^e siècle des rois dominés par leurs passions qui menacent de tyranniser leur royaume. L'empereur Constantino de *La república al revés* de Tirso de Molina ou le roi d'*El amor constante* de Guillén de Castro en sont les exemples proposés par Feros

306 Georges Güntert, « El arte dramático de Lope de Vega: división de la fábula y estructura del discurso », *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 456.

307 Santiago Fernández Mosquera, « El significado de las primeras fiestas cortesanas de Calderón », dans M. Tietz y G. Arnscheidt (dir.), *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época: XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Heidelberg, 24-28 de julio de 2005*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2008, p. 228.

308 Ignacio Arellano, « Conflictos de poder en los autos sacramentales de Calderón », *Studi Ispanici*, 35 (2011), p. 85.

309 I. Arellano, « Algunos problemas y prejuicios en la recepción del teatro clásico español », dans J. M^a. Díez Borque y J. Alcalá-Zamora (dir.), *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, Madrid, 2004, p. 70.

310 A. Robert Lauer, « La imagen... », *op. cit.*, p. 69.

qui rappelle cependant que les dramaturges « *no estaban en contra de la monarquía o de los monarcas en general, ni siquiera estaban en contra de un monarca 'absoluto', aunque sí en contra de un rey despótico*³¹¹ », et que « *la figura del tirano fue utilizada no tanto como un ejemplo práctico de cómo organizar la resistencia, cuanto como una imagen de lo que podría suceder si el rey no era controlado de alguna forma*³¹². »

Il en va de même avec la figure du favori dont la fonction est amplement commentée par les écrivains politiques comme par les dramaturges, et qui donne lieu à l'apparition du sous-genre de la *comedia de valido* que nous définirons plus précisément dans la sous-partie suivante. Victoriano Roncero López montre dans son article sur les *comedias de privado* de Tirso de Molina combien ce dramaturge offre dans son œuvre une image idéalisée de la relation du favori avec le souverain qui constitue pour le pouvoir un exemple à suivre³¹³. Mais le cas le plus évoqué par la critique est la pièce de Quevedo *Cómo ha de ser el valido*. Frederick de Armas voit dans cette *comedia* « *cuatro áreas problemáticas en la presentación de Fernando/Felipe IV: su crueldad, su afeminamiento, su homoerotismo y su donjuanismo*³¹⁴. » Arellano contredit ces hypothèses de façon systématique dans l'introduction à son édition du théâtre de Quevedo³¹⁵. La façon dont le roi Fernando exerce la justice est selon lui conforme aux principes de la philosophie politique et ne saurait passer pour cruelle ; les hypothèses d'effémination et d'homosexualité ne reposent que sur des interprétations d'images poétiques qui peuvent être comprises bien autrement ; le donjuanisme n'est pas avéré, au contraire le personnage du roi démontre un parfait contrôle de ses passions. Rafael Iglesias concède que

*la mayoría de los estudiosos que han examinado Cómo ha de ser el privado a lo largo de los años coinciden al considerar esta comedia como un mero instrumento de propaganda política en favor del Conde Duque de Olivares. También parece bastante extendida entre la crítica la idea de que Quevedo seguramente compuso esta obra con vistas a consolidar o mejorar su situación personal en la Corte*³¹⁶.

Mais il voit dans la *comedia* une attaque contre certains aspects de l'organisation du gouvernement, notamment la confiscation du pouvoir de la part d'Olivares. Pour lui, cette œuvre

311 *Ibid.*, p. 120.

312 *Ibid.*, p. 121.

313 Victoriano Roncero López, « El perfecto privado en dos comedias de Tirso de Molina: Privar contra su gusto y Cautela contra cautela », dans Mariela Insúa et Felix K. E. Schmelzer (dir.), *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2013, p. 199-213.

314 Frederick de Armas, « En dos pechos repartidos: Felipe IV y su valido en *Cómo ha de ser el privado* », *Hispanófila*, 140 (2004), p. 10-11.

315 I. Arellano, « Introducción », Francisco de Quevedo, *Teatro completo*, Cátedra, 2011, p. 26-30.

316 Rafael Iglesias, « El imposible equilibrio entre el encomio cortesano y la reprimenda política: hacia una nueva interpretación de *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo », *La Perinola*, 9 (2005), p. 269. Iglesias cite à cet effet Manuel Uri Martín, « Introducción biográfica y crítica », *El Chitón de las tarabillas*, (éd.) M. Uri Martín, Madrid, Castalia, 1998, J. H. Elliott, « Quevedo and the Count of Olivares », dans J. Iffland (dir.), *Quevedo in Perspective*, Newark, Juan de la Cuesta, 1982 p. 227-50 et P. Jauralde Pou, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1999.

*deja al final en el lector una impresión general muy negativa de la situación del país, y, además, representa a ciertos personajes poderosos, en particular al Conde Duque de Olivares, de una forma mucho menos halagadora de lo que podría parecer a simple vista*³¹⁷.

Pourtant, là encore, il ne convient pas de voir dans ce texte l'expression d'une dissidence :

*Quevedo, a pesar de todo, era un monárquico convencido e, independientemente de las reservas que pudiera tener sobre ciertos soberanos del pasado, respetaba y admiraba profundamente la institución de la Monarquía, y también creía en la naturaleza sagrada de la figura y la persona del Rey*³¹⁸.

Arellano démonte la thèse d'Iglesias d'une *comedia* agressive contre le pouvoir et conclut :

*Que no fueran el rey o el valido tan perfectos como se pintan no es nada sorprendente: es un rasgo constitutivo de los modelos panegíricos. Cómo ha de ser el privado es, sin duda, una pieza más de las incitadas por Olivares, directa o indirectamente, o bien surgidas de la iniciativa del poeta, para agradar al poder y manifestar también un ideal de político en momentos de crisis y cambios, proyectando una imagen positiva del monarca y su valido*³¹⁹.

Hermenegildo souligne une évolution vers plus de liberté d'expression des opinions divergentes chez les auteurs de la génération de Calderón, dont fait partie Enríquez Gómez, que chez ceux de la génération de Lope : « *En el teatro calderoniano, cuya dependencia de la gran masa es menos evidente que la aceptada por Lope de Vega, observamos una actitud crítica ante los temas de la mitología sociorreligiosa española*³²⁰. » Ainsi, *El mayor encanto amor*, comedia mythologique du même Calderón destinée au palais royal, a aussi fait l'objet de différentes interprétations. Margaret Greer y voit « *de forma velada, un texto crítico dirigido al rey en cuanto líder político, un texto que lo trata como cuerpo muy humano y sujeto al error*³²¹. » Certes, comme le souligne Ignacio Arellano, Calderón a régulièrement écrit sur la tyrannie des rois et il fut « *seguramente el dramaturgo del Siglo de Oro que con mayor riqueza y profundidad se ha enfrentado a los difusos límites de la autoridad y la reputación y a los vastos y cenagosos territorios de la ambición y del poder*³²². » Mais cela ne fait pas de Calderón un dramaturge dissident dénonçant un système politique et défendant des alternatives, tout au plus un esprit critique qui pointe dans ses œuvres des dysfonctionnements qu'il convient d'amender ou des risques pour la monarchie espagnole qu'il faut éviter.

Au-delà de ce théâtre de défense de différentes formes de pouvoir en conflit ou de rappel à l'ordre au profit d'un conservatisme monarchique, il faut nous poser la question de l'existence ou non d'un véritable théâtre de la dissidence. Des individus conscients des mécanismes de propagande et de censure ont-ils tenté de les contourner pour exprimer la dénonciation d'un système politique ?

317 *Ibid.*, p. 271.

318 *Ibid.*, p. 273.

319 I. Arellano, « Introducción », *op. cit.*, p.32.

320 A. Hermenegildo, « La imagen del rey en el teatro de la España clásica », *Segismundo*, 23-24 (1976), p. 82.

321 Margaret Greer, « Los dos cuerpos del rey en Calderón: El nuevo palacio del Retiro y El mayor encanto amor », *AIH, Actas X*, 1989, p. 984.

322 *Ibid.*, p. 31-32.

C'est l'intention que certains auteurs ont voulu prêter à Enríquez Gómez, et il est vrai que son aversion pour l'Inquisition ou le caractère apocryphe de la seconde partie de sa production peuvent pousser à le croire. Nous étudierons si cette hypothèse se vérifie ou si elle est vérifiable, mais si c'était le cas, cette attitude représente-t-elle un cas isolé ou se retrouve-t-elle chez d'autres auteurs ?

Arellano nous invite à nouveau à la prudence sur cette question : « *La obsesión por los elementos ideológicos de la comedia deriva a menudo en aplicación irrelevante de estas cuestiones a comedias en las que nada de ello se trata*³²³. » Malgré tout, il s'est trouvé des critiques pour voir par exemple dans *Fuenteovejuna* une invitation à la révolution populaire. Teresa Kirschner retrace l'évolution des recherches sur cette œuvre et rappelle qu'avant guerre, « *Wolfe y de Boyadzhiev, (...) ven en Fuenteovejuna un incidente en la larga etapa prerrevolucionaria de la lucha de clases y, por tanto, una comedia que puede usarse positivamente dentro del marco del teatro progresista*³²⁴. » Dans les années 60, Salomon et Aubrun interprètent la *comedia* comme une pièce engagée dans son époque :

*Para Salomón, la comedia contiene «antifeudalismo en el seno del feudalismo» y las semillas de una aspiración por una sociedad más igualitaria. Para Aubrun, ésta es una de las comedias que quieren influir en la opinión pública en un esfuerzo desesperado hacia la reedificación nacional por parte de la intelectualidad española entre los años 1612 y 1614*³²⁵.

On rejoint dès lors l'idée d'une œuvre certes critique mais intégrée dans le projet de la monarchie catholique. De même, est possible une lecture marxiste de *La vida es sueño* dans laquelle Calderón validerait l'idée d'un soulèvement populaire contre la tyrannie monarchiste. Fernández Mosquera pense sans doute à cela lorsqu'il écrit que certains : « *dibujan en Calderón una suerte de peligroso opositor oculto que expone crípticamente opiniones discrepantes que para la época eran abiertamente revolucionarias*³²⁶. » D'autres ont voulu montrer que la révolte de Segismundo n'était en réalité qu'une reproduction de l'attitude arbitraire de son père. Mais Ignacio Arellano, en s'appuyant sur les travaux de Marc Vitse sur les rapports d'autorité père/fils chez le dramaturge³²⁷, explique que « *Segismundo no mantiene el orden previo: recupera un orden que había sido alterado por las acciones de Basilio*³²⁸ », et ce faisant, il prouve l'absence de dénonciation du système politique en vigueur dans la *comedia* :

323 I. Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2005, p.117.

324 Teresa J. Kirschner, « Evolución de la crítica de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, en el siglo XX », *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 320-321, (1977), p. 454.

325 *Ibid.*, p. 462.

326 S. Fernández Mosquera, « El significado... », *op. cit.*, p. 224.

327 M. Vitse, « Calderón trágico », *Anthropos*. Extra 1, 1997, p. 61-64.

328 I. Arellano, « Poder, autoridad y desautorización en el teatro de Calderón », dans *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, 2008, p. 24.

*Lo que denuncia la acción dramática de La vida es sueño no son las fallas de la monarquía como sistema, sino el ejemplo de un mal rey que incurre en graves errores debidos a un defecto trágico de soberbia y al intento de indagar en un territorio prohibido a los conocimientos de los mortales*³²⁹.

Une fois de plus, la question d'un théâtre contestataire débouche sur une impasse.

Nous concluons donc avec Feros :

*Los dramaturgos —como el resto de autores de la época— vivían en un mundo con una determinada cultura política. Una cultura política que tenía como centro la idea de que el gobierno monárquico era el único que podía traer estabilidad, y desarrollo; el único que podía controlar los instintos depredadores de la gran nobleza (...); el único que permitía una cierta distribución de los bienes y mercedes a través del ejercicio de la justicia distributiva; el único que podía proteger al país de las agresiones externas, y el único que podría evitar el despertar de sediciones, conspiraciones, tumultos y anarquía. Desde esta perspectiva, es claro que en el drama del siglo de oro no podemos encontrar posiciones alternativas a la monarquía, porque tales posiciones no existían*³³⁰.

Malgré tout et admettant cela,

*Las comedias son obras de arte que absorben la cultura, las pasiones, los deseos, pero al mismo tiempo, los dramaturgos rehacen tales conceptos, teorías y pasiones, estableciendo un diálogo entre lo que en la actualidad nos gusta diferenciar como 'ficción' y 'realidad'*³³¹.

Nous rejetons donc l'idée d'un théâtre d'opposition au profit de l'existence d'un théâtre polémique intégré dans l'idéologie partagée par les élites. Au mieux nous constatons des soupçons de pensée alternative à celle défendue depuis le pouvoir, mais de façon isolée et incertaine. Il n'y a pas à notre sens au XVII^e siècle de courant de pensée qui s'incarne dans un théâtre dissident, éventuellement des individualités qui expriment un discours contestataire sur des questions particulières et dans le cadre d'un système politique qui n'est pas remis en cause en tant que tel. Le cas du théâtre d'Antonio Enríquez Gómez serait d'autant plus intéressant s'il s'avérait qu'il pût être considéré comme dissident, ou même s'il apparaissait seulement comme le porteur d'idées alternatives au modèle dominant.

329 *Ibid.*

330 A. Feros, « 'Vicedioses, pero humanos'... », *op. cit.*, p. 127-128.

331 *Ibid.*, p. 128.

IV. Le théâtre politique d'Enríquez Gómez

« *También por mis pecados fui poeta cómico*³³² »

Le théâtre d'Enríquez Gómez a souvent été considéré comme de piètre valeur par la critique. Nous ne reviendrons pas sur les opinions exprimées par les érudits du XIX^e siècle que nous avons déjà commentées, pas plus que sur certains de leurs successeurs qui ont privilégié l'approche biographique de l'œuvre plutôt que son intérêt littéraire, telle Teresa de Santos qui écrit : « Sans qu'il faille dénier tout intérêt à l'œuvre d'Enriquez, son manque de qualité littéraire n'est un secret pour personne : ce n'est qu'à partir de présupposés extra-littéraires qu'on peut souligner sa personnalité³³³. »

Nous partirons plutôt du point de vue de Gambin :

*Sus obras siguieron imprimiéndose y sus comedias representándose en los corrales bajo el nombre de Fernando de Zárate [...] muchos años después de su muerte. Algún valor tendrán estas obras, desde un punto de vista literario, para que siguieran vivas para el público tiempo después de que el autor desapareciera del mundo. No debemos olvidar tampoco que otras obras suyas siguieron circulando manuscritas entre los judíos de Ámsterdam*³³⁴.

Rafael González Cañal qui a étudié la postérité du dramaturge partage ce constat :

*El judío conquense ha gozado de cierta repercusión en cuanto poeta, pero su teatro suele ser citado con cierto menosprecio. Sin embargo, nuestros antepasados aplaudieron y recibieron favorablemente algunas de sus obras*³³⁵.

De fait, si son théâtre est loin d'avoir été intégralement publié et étudié, les éditions critiques de ses pièces ont progressé ses dernières années grâce à l'Instituto Almagro de teatro clásico qui nous a offert la publication en 2015 des *Academias morales de las musas* qui contient quatre pièces dramatiques³³⁶ ainsi qu'un premier tome de trois *comedias* en 2018³³⁷, et s'apprête à en sortir un second. Si l'on ajoute à cela l'édition des deux parties de *Fernán Méndez Pinto* par Rose en 1974, celle d'*El rey más perfecto* par McGaha, en 1991³³⁸ et celle des trois *comedias de valiente* par

332 *Sansón...*, *op. cit.*, p. vii.

333 Teresa de Santos Borreguero, *La Torre de Babilonia de Antonio Enríquez Gómez: introducción, texto y notas*, Madrid, Universidad Autónoma, 1990 (microfiches). Cité par C. L. Wilke dans *Antonio Enríquez Gómez...*, *op. cit.*, p. 66.

334 F. Gambin, introduction à *Política Angélica*, *op. cit.*, p. 23.

335 R. González Cañal, « La trayectoria escénica de Antonio Enríquez Gómez », dans Santiago Fernández Mosquera (dir.), *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2014, p. 213.

336 *Academias...*, *op. cit.* Ces pièces sont *A lo que obliga el honor*, *La prudente Abigail*, *Contra el amor no hay engaños* et *Amor con vista y cordura*.

337 *A lo que obligan los celos*, *Celos no ofenden al sol* et *No hay contra el honor poder*.

338 Felipe Pedraza et Milagros Rodríguez Cáceres ont préparé une nouvelle édition commentée d'*El rey más perfecto*, actuellement sous presse, dont nous ne disposons que du texte sans les numéros de page. C'est pourquoi nous renverrons dans nos citations postérieures à l'édition de McGaha.

Cristina González Ladrón de Guevara³³⁹, nous disposons d'une quinzaine d'œuvres éditées, anotées et commentées selon les critères actuels.

Les études se sont aussi multipliées qui s'intéressent à la valeur littéraire du théâtre d'Enríquez Gómez. Constance Rose et Glen Dille font figure de précurseurs en la matière. La première nous livra en effet dès 1986 une analyse de la *comedia No hay contra el honor poder* qui démontre la fidélité d'Enríquez Gómez aux théories de Lope de Vega quant à la métrique et à Góngora quant au style³⁴⁰. Le second nous a offert une série d'articles portant sur la question de l'honneur dans *A lo que obliga el honor*, la figure du maure dans *Las misas de san Vicente Ferrer* – sujet qui avait aussi intéressé David Gilitz peu auparavant³⁴¹ et qui intéressera encore McGaha plus tard³⁴² –, celle des femmes dans l'ensemble des pièces, la question de la pureté de sang dans *El valiente Campuzano*, l'originalité d'*Engañar para reinar* et le cas des *comedias* chrétiennes de notre auteur³⁴³. Nechama Kramer Hellinx et María Rosa Álvarez Sellers se penchent à nouveau sur le thème de l'honneur dans des articles publiés dans les années 90³⁴⁴. Elena De Pinto étudie celui de la jalousie dans un autre paru en 2006³⁴⁵. Elle s'est par la suite aussi tournée vers le théâtre mineur d'Enríquez Gómez³⁴⁶. *La montañesa de Burgos* fait l'objet d'une étude de la part d'Horacio Santiago Otero en 1996³⁴⁷. En 2008, Ángel María García Gómez propose une réflexion sur la

339 Cristina González Ladrón de Guevara, *La comedias de valientes de Antonio Enríquez Gómez*, Thèse doctorale dirigée par Rafael González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Facultad de Letras de Ciudad Real, Departamento de Filología Hispánica, 2019.

340 C. H. Rose, « Antonio Enríquez Gómez y el romance tradicional », dans Manuel Criado del Val (dir.), *La Juglaresca. Actas del I Congreso Internacional sobre la juglaresca*, Madrid, Edi-6, 1986, p. 417-424.

341 David Gilitz, « La angustia vital de ser negro, tema de un drama de Fernando de Zárata », *Segismundo*, 11 (1977), p. 65-85.

342 Michael McGaha, « Entre el 'Noble moor' y el 'Negro perro moro': *Otelo* y *Las misas de San Vicente Ferrer* », dans Anita K. Stoll (dir.), *Vidas paralelas, El teatro español y el teatro isabelino: 1580-1680*, Tamesis, Madrid, 1993, p. 37-44.

343 G. F. Dille, « Antonio Enríquez Gómez's honor tragedy *A lo que obliga el honor* », *Bulletin of the Comediantes*, 30 (1978), p. 97-111 ; « A black man's dilemma in *Las misas de San Vicente Ferrer* », *Romance Notes*, XX.1 (1979), p. 87-93 ; « Notes on the aggressive women in the *comedia* of Enríquez Gómez », *Romance Notes*, XXI.2 (1980), p. 215-221 ; « The Tragedy of Don Pedro: Old and New Christian Conflict in *El valiente Campuzano* », *Bulletin of the Comediantes*, 35 (1983), p. 97-109 ; « The originality of Antonio Enríquez Gómez in *Engañar para reinar* », dans Bruno M. Damiani (dir.), *Renaissance and Golden Age Essays in honor of D. W. McPheeters*, Potomac, Maryland, Scripta Humanistica, 1986, p. 49-60.

344 Nechama Kramer Hellinx, « *La prudente Abigail* y *A lo que obliga el honor*, amor, celos y muerte. Dos comedias de Antonio Enríquez Gómez », dans Fernando Díaz Esteban (dir.), *Los judaizantes en Europa y la literatura castellana del Siglo de Oro*, Madrid, Letrúmero, 1994, p. 229-240 ; « Honor y desafío en *La soberbia de Nembrot* », *Revista Cuenca*, núm. 44, Edición especial. Monográfico Antonio Enríquez Gómez, Cuenca, 1996. María Rosa Álvarez Sellers, « La tragedia de la honra... », *op. cit.*, p. 207-226.

345 Elena Di Pinto, « La obligación de los celos en dos comedias de Antonio Enríquez Gómez », dans Remedios Morales Raya et Miguel González Dengra (dir.), *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro. Actas del III Curso sobre teoría y práctica del teatro*, Universidad de Granada, 2007, p. 123-142.

346 E. Di Pinto, « Tres calas en el teatro breve de Antonio Enríquez Gómez », dans J. I. Díez et C. L. Wilke (dir.) *Un poeta entre santos y judaizantes*, *op. cit.*

347 Horacio Santiago Otero, « En torno a *La montañesa de Burgos* de Antonio Enríquez Gómez », dans *Revista Cuenca*, núm. 44, Edición especial. Monográfico Antonio Enríquez Gómez, *op. cit.*, p. 89-92.

relation entre le théâtre de Calderón et celui d'Enríquez Gómez³⁴⁸. Felipe Pedraza poursuit dans cette voie avec un travail sur l'influence d'*El médico de su honra* chez notre écrivain³⁴⁹. Harm den Boer propose en 2015 une nouvelle analyse de la *comedia* la plus commentée du dramaturge : *Las misas de san Vicente Ferrer*³⁵⁰. González Cañal et Alberto Gutiérrez Gil comparent la même année les *comedias* palatines d'Enríquez Gómez et celles de Rojas Zorrilla³⁵¹. Quant à nous nous avons proposé en 2018 une étude d'*El valiente Campuzano* et une autre d'*El obispo de Crobia san Estanisao*³⁵².

Se sont plus particulièrement intéressés aux questions du pouvoir dans l'œuvre dramatique de notre auteur Constance Rose avec une production en 1982 qui étudie le *corpus* politique³⁵³, Nechama Kramer Hellinx dans un article intitulé « Monarquía y prudencia en *Amor con vista y cordura* y *La prudente Abigail* »³⁵⁴, Felipe Pedraza qui rapproche les théories politiques d'Enríquez Gómez telles qu'elles apparaissent dans ses essais et dans son théâtre³⁵⁵, Rafael González Cañal qui étudie en 2016 les rapports entre le roi et son favori dans les *comedias*³⁵⁶, Manuel Calderón Calderón avec un article publié en 2017 et intitulé « *Autoridad, poder y razón de Estado en el teatro de Antonio Enríquez Gómez* »³⁵⁷, Hélène Tropé enfin qui analyse cette même année le concept de fausse raison d'État dans le théâtre de notre auteur³⁵⁸.

Si l'on envisage la production dramatique d'Enríquez Gómez dans son ensemble on se heurte cependant à des questions d'autorat et de sous-genre préalables à la constitution de notre *corpus* et à la datation des pièces choisies.

348 Á. M^a García Gómez, « *Los dos filosofos de Grecia* de Fernando de Zárate... », *op. cit.*, p. 197-221.

349 F. Pedraza, « La fascinación de *El médico de su honra*; Sus ecos en la obra de Antonio Enríquez Gómez », dans Victoriano Roncero López et Juan Manuel Escudero Baztán (dir.), « *Doctos libros juntos* »: *Homenaje al Profesor Ignacio Arellano Ayuso*, Iberoamericana, Vervuert, 2018.

350 H. den Boer, « ¿Católico Zárate... », *op. cit.*, p. 18.

351 R. González Cañal et Alberto Gutiérrez Gil, « Las comedias palatinas de Rojas Zorrilla y Antonio Enríquez Gómez », dans Miguel Zugasti (dir.), *La comedia palatina del Siglo de Oro*, Cuadernos del teatro clásico n°31, Madrid, 2015, p.231-256.

352 Pierre Savouret, « Sur une discrète continuité de la critique anti-inquisitoriale d'Antonio Enríquez Gómez, alias Fernando de Zárate, dans *El valiente Campuzano* », dans A. Gonzalez-Raymond, M. Jiménez Montaserín et F. Quero (dir.), *Normes, marges et confins, tome II, Hommage au professeur Raphaël Carrasco*, Presses universitaires de la Méditerranée, 2008, p. 497-513 ; « Le procès comme recours dramatique dans *El obispo de Crobia, San Estanisao* d'Antonio Enríquez Gómez (1600-1663) », dans Actes de la journée d'études du LLSETI de l'Université de Savoie Mont-Blanc, *Questionnements juridiques dans les langues et cultures*, Chambéry, 16 novembre 2018, sous presse.

353 C. H. Rose, « Las comedias políticas... », *op. cit.*, p. 45-55.

354 N. Kramer Hellinx, « Monarquía y prudencia en *Amor con vista y cordura* y *La prudente Abigail* », dans J. Ignacio Díez et C. L. Wilke (dir.), *Un poeta entre santos y judaizantes*, *op. cit.*, p. 159-192.

355 F. Pedraza, « El poder a los ojos de Antonio Enríquez Gómez: entre la teoría política y el drama », actes du *Congreso internacional 'Estrategias de autoridad y poder en el teatro del Siglo de Oro'*, The University of Chicago / Griso, Chicago, 24-25 de octubre de 2016, p. 105-122.

356 R. González Cañal, « La figura del rey... », *op. cit.*, p. 187-202.

357 Manuel Calderón Calderón, « *Autoridad, poder y razón de Estado en el teatro de Antonio Enríquez Gómez* », *Revista de literatura*, 2017. p. 95-120.

358 Hélène Tropé, « La crítica de la 'falsa razón de Estado' en la comedia de Antonio Enríquez Gómez *El maestro de Alejandro* (1666) », *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro*, n° 6 (2017), p. 230-242.

A. La question de l'attribution des œuvres

« *Les dan los impresores el título que quieren y el dueño que se les antoja*³⁵⁹ »

Antonio Enríquez Gómez est l'auteur d'une cinquantaine de pièces de théâtre signées de ce nom ou de celui de Fernando de Zárate. Nous n'avons pas de certitude sur le nombre exact qu'il faut lui en attribuer car rien ne nous garantit que des œuvres ne nous aient pas échappé. Par ailleurs certaines pièces que l'on pensait être siennes sont considérées aujourd'hui comme étant d'autres auteurs, et des critiques ont émis des doutes sur la paternité de quelques-unes qui figurent habituellement dans la liste de ses œuvres, de sorte que certains bibliographes avancent le chiffre de 63 *comedias* associées à Enríquez Gómez³⁶⁰. Jaime Galbarro a dressé un récapitulatif très complet des pièces reconnues comme étant d'Enríquez Gómez, probablement de lui, attribuées par erreur ainsi que de ses pièces mineures³⁶¹. Le chercheur souligne également un fait qui complique notre travail :

*El autor no imprimió ninguna de sus comedias hasta Academias morales de las musas (1642), cuando ya se encontraba en el exilio. ¿Cuál fue la razón de tal retraso? Quizás la prohibición vigente hasta 1634 de imprimir comedias y novelas en el reino de Castilla, o tal vez el sentimiento de persecución que ya debía acumular el autor por aquellos años después de su declaración en el proceso abierto contra Bartolomé Febos*³⁶².

En ce qui concerne les *comedias* écrites sous le nom d'Enríquez Gómez nous pouvons toutefois nous fier au prologue de l'édition du *Sansón nazareno*, publié en 1656 mais probablement rédigé dès 1649³⁶³. Notre auteur y écrit :

Las mías [comedias] fueron veinte y dos, cuyos títulos pondré aquí para que se conozcan por mías, pues todas ellas o la más que se imprimen en Sevilla los dan los impresores el título que quieren y el dueño que se les antoja:
El Cardenal Albornoz (*primera y segunda parte*), Engañar para reinar, Diego de Camas, El Capitán Chinchilla, Fernán Méndez Pinto (*primera y segunda parte*), Celos no ofenden al sol, El rayo de Palestina, Las soberbias de Nembrot, A lo que obligan los celos, Lo que pasa en media noche, El Caballero de Gracia, La prudente Abigail, A lo que obliga el honor, Contra el amor no hay engaños, Amor con vista y cordura, La fuerza del heredero, La casa de Austria en España, El sol parado y El trono de Salomón (*primera y segunda parte*). *Estas fueron hijas de mi ingenio y de breve se darán a la imprenta en dos volúmenes*³⁶⁴.

359 *Sansón...*, *op. cit.*, p. viii.

360 « *A total of sixty-three comedias are attributed to Enríquez or Zárate in various sources, twenty-eight to Enríquez and thirty-five to Zárate.* », John Wooldrige, « False Andalusian rhymes in Antonio Enríquez Gómez and their bearing on the authenticity of *Los hermanos amantes* », dans *Bulletin of Spanish Studies*, 77, 2000, p. 1.

361 J. Galbarro, *El triunfo lusitano de Antonio Enríquez Gómez*, *op. cit.*, p. 164-212.

362 *Ibid.*, p. 156.

363 C'est Charles Amiel qui semble avoir été le premier à évoquer les conditions de publication du *Sansón nazareno* dans son introduction au roman d'Enríquez Gómez, *El siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña*, *op. cit.*, p. XIX et XX : « Laurent Maury avait imprimé les treize premiers chants dès 1649, mais le poète étant parti, il dut attendre le dernier pendant sept ans. »

364 *Sansón...*, *op. cit.*, p. viii.

Enríquez Gómez ne semble pas avoir été en mesure de tenir sa promesse d'imprimer ces œuvres en deux volumes, mais au moins pouvons-nous désormais lui attribuer avec certitude plusieurs *comedias* dont nous ne possédons que des éditions anonymes ou apocryphes.

Les deux parties d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* ont ainsi été attribuées à Lope de Vega dans des parutions imprimées ou manuscrites. Plusieurs pièces d'Enríquez Gómez ont aussi été publiées sous le nom de Calderón de la Barca. C'est le cas d'*Engañar para reinar*, *La prudente Abigail* et *Celos no ofenden al sol*. Mais nous ne devons pas nous laisser abuser par ce type de pratique qui s'explique par la stratégie commerciale d'éditeurs peu scrupuleux désireux d'écouler plus facilement des textes portant le nom d'un auteur reconnu³⁶⁵. C'est ce que dénonce Enríquez Gómez dans le texte reproduit ci-dessus. Almudena González et Alberto Gutiérrez Gil détaillent le phénomène :

Como es consabido, este fenómeno es algo habitual en el siglo XVII, cuando utilizar el nombre de algún reconocido dramaturgo como reclamo editorial aseguraba un mayor éxito de ventas. Y Sevilla era el escenario en el que estos juegos de piratería estaban a la orden del día, (...). Y por si esto no fuera poco, a estos avatares mercantiles se suman las malas relaciones de Enríquez Gómez con la Inquisición, una confrontación que poco ayudaba a convertir el nombre del dramaturgo en un señuelo eficaz³⁶⁶.

La première partie de *Fernán Méndez Pinto* fut un temps attribuée à Lope de Vega, sans autre fondement qu'une amitié connue entre Lope et Francisco Herrera Maldonado, traducteur de la *Peregrinação*, qui est la source principale de la *comedia*³⁶⁷. Dans l'apologie préliminaire aux *Academias morales de las musas*, publiées en 1642, Manuel Fernandes de Vilareal confirme en partie la paternité de l'œuvre dramatique signée Enríquez Gómez et évoque le succès qu'elle rencontra auprès du public madrilène :

Cierra cada una de las cuatro academias con una comedia, que escribe con tanta superioridad que por muchas veces se llevó los aplausos, a pesar de sus émulos. Los teatros de Madrid son el más seguro testimonio, pues tan repetidamente se vieron llenos de victores y alabanzas. Eran envidiadas, pero también eran aplaudidas. La del cardenal Albornoz manifestó, en su invención, disposición y conceptos, que no envidiara a los de aquellos que censuran todo lo que no pueden igualar. Unió en ella el decoro debido a un príncipe mozo, a los documentos de un ministro desinteresado, sin que las ternezas de amante mitigasen lo severo, ni lo maravilloso de lo escrito le hiciese olvidar las advertencias de maestro; sin salir de la obediencia respetuosa en medio de una corrección arriesgada. Los sucesos de Fernán Méndez Pinto admiraron no menos aquella corte, avara en la aprobación como en conocer superioridad, viendo que con tanta felicidad trataba prodigios y

365 Voir R. González Cañal, « Comedias de Enríquez Gómez atribuidas a Calderón de la Barca », dans Florencia Calvo et Gloria Chicote (dir.): *Buenos Aires-Madrid-Buenos Aires. Homenaje a Melchora Romanos*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba), 2017, p. 299-314.

366 A. García González, A. Gutiérrez Gil, « Prólogo... », *op. cit.*, p. 14.

367 Voir Louise Cohen, « The description of the play to Lope de Vega », Introduction à *Fernán Méndez Pinto*, Louise G. Cohen, Francis M. Rogers, Constance H. Rose (dir.), Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1974, p. 28-46. María Rosa Álvarez Sellers, « Caminos portugueses hacia oriente: de la *Peregrinação* de Fernão Pinto a la comedia *Fernán Méndez Pinto* de Antonio Enríquez Gómez », dans *Actas del VIII Congreso Internacional de Caminería Hispánica*, Madrid, Ministerio de Fomento, CEDEX-CEHOPU, 2008, p. 5, et Luisa Trias Folch, « La traducción española de la *Peregrinação* y la comedia española *Fernán Méndez Pinto* », dans *Literatura Portuguesa y Literatura Española: Influencias y Relaciones*, Valencia, Universidad, 1999, p. 46-48.

*dulzuras, amores y naufragios, pérdidas y divertimientos. Otras muchas que dejo de referir, por ser notorio, le han conseguido la misma estimación*³⁶⁸.

Les quatre *comedias* qui cloturent chaque académie sont *A lo que obliga el honor*, *La prudente Abigail*, *Contra el amor no hay engaños* et *Amor con vista y cordura*, toutes logiquement citées dans le prologue au *Sansón nazareno*. Vilareal mentionne également deux autres titres de cette liste : *El cardenal Albornoz* et *Fernán Méndez Pinto*, sans préciser qu'il s'agit de pièces en deux parties. Il laisse entendre que toutes ces œuvres ont été représentées avec succès à Madrid. Elles sont par conséquent antérieures à l'exil de l'auteur fixé autour de 1636. Il signale aussi l'existence de « *otras muchas que dejo de referir, por ser notorio* », ce qui est cohérent avec la liste du prologue au *Sansón nazareno*.

Parmi les dix-neuf pièces énumérées par Enríquez Gómez, dont trois en deux parties, le texte des huit suivantes ne nous est pas parvenu : *El rayo de Palestina* – citée dans le répertoire de la compagnie de Tomás Fernández en 1637 –, *Lo que pasa en media noche*, *El caballero de Gracia*, *La fuerza del heredero*, *La casa de Austria en España* – citée dans le répertoire d'une compagnie en 1635 et 1636 –, *El sol parado* et *El trono de Salomón*, en deux parties.

A la liste de pièces dont Enríquez Gómez revendique la paternité, il convient certainement d'ajouter *No hay contra el honor poder*, publiée en 1652 par Antonio del Ribero sous le nom de l'auteur dans un recueil de *comedias*³⁶⁹. Teresa Julio propose trois hypothèses pour expliquer l'absence de ce titre de la liste proposée dans le prologue au *Sansón nazareno*³⁷⁰ : Enríquez Gómez ne reconnaît pas la *comedia* comme sienne, il s'agit d'un simple oubli ou bien la pièce est postérieure à 1649. Cette dernière possibilité a la faveur de McGaha³⁷¹, ce qui situerait la date de création de *No hay contra el honor poder* entre 1649 et 1652, après son retour en Espagne. Wooldrige suggère même que la *comedia* a pu être écrite après la publication du *Sansón nazareno*, en 1656³⁷². A l'encontre de ces théories, il faudrait admettre qu'Enríquez Gómez aurait signé de son vrai nom une pièce écrite alors qu'il vivait sous le pseudonyme de Zárata, ce qui semble peu plausible. Révah évoque par ailleurs une représentation de l'œuvre en 1635³⁷³. Cette option semble

368 *Academias morales...*, *op. cit.*, p. 259-260, l. 47-65.

369 Antonio del Ribero, *Segunda parte de las comedias escogidas de las mejores de España*, Madrid, Imprenta Real, 1652.

370 Teresa Julio, « Autoría y datación de *No hay contra el honor poder*, de Enríquez Gómez », dans Miguel Zugasti et Joseba Cuñado (dir.), *Fiesta y teatro del Siglo de Oro: Ambito Hispánico*. Toulouse, Presses Universitaires Toulouse-Le Mirail, 2019, p. 195-204.

371 M. McGaha, « Who was Francisco de Villegas? », dans Charles Ganelin et Howard Mancing (dir.), *The Gold Age Comedia. Text, Theory and Performance*. Indiana: Purdue University Press, 1994, p. 166.

372 J. Wooldridge, « *Silvas* in the plays of Antonio Enríquez Gómez, alias Fernando de Zárata », *Hispanófila*, 138, 2003, p. 23, n. 3.

373 I. S. Révah, *Antonio Enríquez Gómez...*, *op. cit.*, p. 657.

plus convaincante car Gregorio Cruzada Villaamil³⁷⁴ fait effectivement état de la représentation au Palais d'une œuvre intitulée *No hay poder contra el honor* le 8 novembre 1635. Julio affirme que la variante du titre ne doit pas nous induire en erreur et qu'il s'agit bien de *No hay contra el honor poder* d'Enríquez Gómez. Par ailleurs, elle confirme la paternité de la *comedia* en se fondant sur la présence dans le texte de la pièce d'un sonnet qui apparaît aussi, à quelques variantes près, dans les *Academias morales de las musas*. Si l'on accepte la théorie selon laquelle *No hay contra el honor poder* est bien une pièce d'Enríquez Gómez jouée en 1635, il faut alors aussi admettre que l'auteur a omis, volontairement ou non, de l'inclure dans la liste du prologue du *Sansón nazareno* pourtant constituée précisément pour défendre son droit à voir son nom associé à ses créations. C'est le parti que prend Galbarro³⁷⁵ et celui que nous prenons dans ce travail³⁷⁶.

Quant à la seconde partie de *La hija del aire*, attribuée à Enríquez Gómez depuis la parution en 1650 à Saragosse de la *Parte quarenta y dos de diferentes autores*³⁷⁷, si elle présente à nos yeux un intérêt pour l'image du pouvoir qu'elle met en scène, les doutes sur son auteur sont trop forts. Rose s'est appuyée dans trois articles sur une étude chronologique et idéologique pour défendre la paternité d'Enríquez Gómez³⁷⁸. Mais John B. Wooldridge a réfuté cette thèse dans deux articles en faisant valoir des arguments stylistiques, notamment relatifs l'usage de la *quintilla*³⁷⁹. Et si Rose insiste sur la capacité d'Enríquez Gómez à imiter l'écriture de Calderón, auteur de la première partie, les ressemblances entre la seconde partie et la première ainsi qu'avec les autres *comedias* de Calderón sont trop nettes pour pouvoir l'attribuer à un autre auteur. C'est là la conclusion définitive de l'éminent spécialiste de Calderón, Don William Cruickshank :

Los intentos de argumentar que Enríquez Gómez escribió realmente la II Parte, y don Pedro, más tarde, la I, no pueden tomarse hoy en serio. El texto de la II Parte se refiere a sucesos expuestos en

374 Gregorio Cruzada Villaamil, « Teatro antiguo español. Datos inéditos que dan a conocer la cronología de las comedias representadas en el reinado de Felipe IV, en los sitios reales, en el Alcázar de Madrid, Buen Retiro y otras partes, sacados de los libros de gastos y cuadernos de nóminas de aquella época que se conservan en el archivo del Palacio de Madrid », *El Averiguador* (1871), p. 73-75.

375 « *El título de esta comedia, No hay contra el honor poder, es muy parecido a No hay poder contra el honor, que aparecía por error en el índice de las Academias morales de las musas, en lugar de A lo que obliga el honor, que era la comedia que en realidad se imprimía. En este caso cabe preguntarse si no es posible que esta obra estuviera ya preparada para publicarse en las Academias morales de las musas pero que por alguna razón fuera sustituida; en ese caso sería anterior a 1642.* », J. Galbarro, *El triunfo lusitano de Antonio Enríquez Gómez, op. cit.*, p. 181.

376 On retrouvera en appendice 1, à la fin de ce chapitre, un tableau synthétique des œuvres théâtrales signées Enríquez Gómez.

377 *Parte quarenta y dos de comedias de diferentes autores*, Juan de Ybar, Saragosse, 1650.

378 C. H. Rose, « Who wrote the *Segunda parte* of *La hija del aire*? », *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 54 (1976), p. 523-541 ; « ¿Quién escribió la *Segunda parte* de *La hija del aire*? ¿Calderón o Enríquez Gómez? », dans Calderón. *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 junio 1981)*, Madrid, CSIC, 1983, I, 603-15 ; « Again on the Authorship of the *Segunda Parte* of *La hija del aire* », *Bulletin of Spanish Studies*, 61 (1983), p. 247-48.

379 John Wooldridge, « The *Segunda parte* of *La hija del aire* is Calderon's », *Bulletin of the Comediantes*, 47, 1995, p.73-94 ; « *Quintilla* usage in Antonio Enríquez Gómez: more Evidence against his Authorship of the Second Part of *La hija del aire* », dans *The Modern Language Review*, 96, 2001, p. 707-714.

«la primera comedia»; y el análisis métrico y estilístico muestra que la II Parte se ajusta plenamente a la teoría de que fue escrita por Calderón, y menos a la de que su autor fuera Enríquez Gómez³⁸⁰.

Pour finir de nous convaincre de la fragilité de la thèse de l'attribution de *La hija del aire* à Enríquez Gómez, il nous suffit de lire la comparaison qu'établit Pedraza entre la pensée politique exprimée dans la *comedia* et celle qui apparaît dans différents textes de notre auteur³⁸¹.

Fut un temps attribuée à Enríquez Gómez la *comedia* intitulée *Jerusalén libertada*, aujourd'hui reconnue comme étant d'Agustín Collado de Hierro. En 2010, Wooldridge³⁸² confirme par une étude des strophes employées cette thèse déjà avancée en leur temps par Barrera³⁸³ et Romero Muñoz³⁸⁴. Nous excluons bien sûr également cette pièce de notre *corpus*³⁸⁵.

Quant aux pièces signées Zárata, il faut nous en remettre exclusivement au travail des chercheurs car l'auteur n'a cette fois laissé aucun inventaire de son œuvre théâtrale. Leurs conclusions nous permettent d'établir une liste de vingt-neuf pièces dramatiques dont vingt-deux ont été imprimées³⁸⁶. Ont été en outre éditées à tort sous le nom de Fernando de Zárata onze autres *comedias*. Mais chaque cas est différent et la paternité de certaines de ces œuvres a fait l'objet de débat.

Ainsi, celle de *La conquista de México*, publiée en 1668 sous le nom de Zárata³⁸⁷. Romero Muñoz, dans un article de 1983, explique que cette œuvre pourrait être la même, éventuellement retouchée par un autre auteur, que *La conquista de Cortés*, pièce perdue de Lope de Vega³⁸⁸. L'année suivante, il est plus catégorique lorsqu'il rejette la paternité d'Enríquez Gómez après une étude approfondie de la métrique et d'autres éléments d'identification : absence chez notre auteur des figures allégoriques présentes dans cette pièce et absence dans la pièce du personnage du *gracioso*,

380 Cité par Felipe Pedraza et Milagros Rodríguez Cáceres, lors du *Congreso internacional «Calderón: texto y significado»*, organisé par le Grupo de Investigación Calderón, dirigé par Santiago Fernández Mosquera, Universidade de Santiago de Compostela, 18-19 de juin 2018. Les actes de ce congrès n'ont pas été édités, mais les auteurs nous promettent une publication de leurs travaux portant sur Enríquez Gómez dans laquelle figurera le texte de son allocution, *Enríquez Gómez: política, sociedad, literatura. Ensayos reunidos*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020, sous presse.

381 *Ibid.*

382 Voir John B. Wooldridge, «*Jerusalem libertada*, a doubtful *comedia* attributed to Antonio Enríquez Gómez», *Hispanófila*, 159 (2010), p. 1-10.

383 Cayetano de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVII*, édition facsimile, Madrid, Gredos, 1969, p. 97.

384 Carlos Romero Muñoz, «*La conquista de Cortés*, comedia perdida (¿y hallada?) de Lope de Vega», dans *Studi de letteratura ibero-americana offerti a Giuseppe Bellini*, Bulzoni Editore, Roma, 1984, p. 115.

385 Voir l'appendice 2 pour la liste des œuvres théâtrales attribuées à Enríquez Gómez.

386 R. González Cañal, «Trayectoria escénica de Antonio Enríquez Gómez», *op. cit.*, p. 213-230. On retrouvera en appendice 3 la liste des pièces confirmées comme étant de Zárata.

387 *Parte treinta de comedias de los mejores ingenios de España*, Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1668, p. 229-259.

388 Carlos Romero Muñoz, «Lope de Vega y 'Fernando de Zárata': *El nuevo mundo* (y *Arauco domado*) en *La conquista de México*», *Studi di Letteratura Ispanoamericana*, n° 15-16 (1983), p. 234-264.

toujours présent chez lui³⁸⁹. Mais Romero Muñoz avait suggéré une double interprétation possible de la *comedia*, propre de l'ambiguïté marranique d'Enríquez Gómez, telle que la décrit Révah. C'est sur cette piste que se lance Max Harris en 1991 pour défendre la thèse d'une réélaboration de *La conquista de Cortés* de Lope par le dramaturge de Cuenca³⁹⁰. Car si une première lecture dans le sens de « *un evidente providencialismo cristiano y nacionalista español*³⁹¹ » est aisément imputable à Lope ou à un Zárata en quête d'un conformisme idéologique apparent, la seconde lecture ne pourrait être le fait du Phénix, peu suspect de dissidence. Cette seconde lecture présenterait les Indiens d'Amérique convertis par la force au christianisme et victimes de la convoitise des Chrétiens comme les Juifs d'Espagne persécutés par l'Inquisition³⁹².

La palabra vengada, aurait suivi un processus comparable. Publiée sous le nom de Zárata en 1678 dans *Comedias nuevas escogidas*, sa paternité fut mise en question après la découverte en 1925 par Manuel Machado du plan en prose d'une comédie homonyme signée de la main de Lope de Vega³⁹³. Plus tard, Carlos Romero Muñoz, Wooldridge puis Donald McGrady lui attribuent la paternité de la *comedia*.³⁹⁴ Pourtant Víctor García de la Concha et Abraham Madroñal Durán suggèrent que si la pièce est bien de Lope de Vega, il convient d'attribuer des retouches et des réélaborations à Enríquez Gómez³⁹⁵. Après une étude textuelle détaillée, Daniel Fernández Rodríguez conclut :

La palabra vengada está regida por un principio general que podemos resumir del siguiente modo: aquellas secuencias que no respetan la versificación estrófica de Lope se alejan asimismo del argumento del plan en prosa, mientras que las que contradicen el usus scribendi de Enríquez Gómez (pero no el de Lope) son fieles al guión. De este modo, las diferencias argumentales de La palabra vengada respecto al plan en prosa deben atribuirse a Enríquez Gómez, y no al Fénix³⁹⁶.

389 C. Romero Muñoz, « *La conquista de Cortés, ...* », *op. cit.*, p. 105-124.

390 Max Harris, « A marrano in Moctezuma's court: an oblique reading of *La conquista de México* by 'Fernando de Zarate' », *Bulletin of the Comediantes*, 43.1 (1991), p. 147-162.

391 C. Romero Muñoz, « *La conquista de Cortés,...* », *op. cit.* p.110.

392 Pour plus de détails sur cette seconde lecture du texte, voir C. Rose, « Cortés y la conversión de los indios en *La conquista de México* de Enríquez Gómez », *La torre*, 8.31 (1994), p. 399-411 ; José María Ruano de la Haza, « Las máscaras de Cortés: *La conquista de México* de Fernando de Zárata », *Bulletin of the Comediantes*, LVIII (2006), núm. 1, p. 189-205 ; Ana Nuñez Ronchi, « 'Son bárbaros, ¿qué han de hacer?': la evaluación del universo indígena en *The indian emperour* de John Dryden (1667) y *La conquista de México* de Fernando de Zárata (1668) », *Castilla*, n° 3 (2012), p. 609-628.

393 Manuel Machado, « *La palabra vengada*, Plan inédito de una comedia perdida de Lope de Vega », *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 2 (1925), p. 302-306.

394 C. Romero Muñoz, « Otra comedia para Lope: *La palabra vengada*. I. 'Las razones métricas' », dans Giovanni Battista De Cesare (dir.), *La festa teatrale ispanica: Atti del Convegno di Studi. Napoli, 1-3, dicembre 1994*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1995, p. 71-127. J. B. Wooldridge, « *La palabra vengada*, attributed to Zárata: More evidence ... », *op. cit.*, p.327-353. Donald McGrady (dir.), Lope de Vega, *La palabra vengada*, Newark, Juan de la Cuesta, 2008.

395 Víctor García de la Concha et Abraham Madroñal Durán (dir.), avec la collaboration de Carlos Domínguez Cintas, *Códice Durán-Masaveu. Cuaderno autógrafa de Lope de Vega*, Oviedo, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2011.

396 Daniel Fernández Rodríguez, « 'Lope de Vega la vistió, pero muchos la desnudaron': *La palabra vengada* de Enríquez Gómez, nueva refundición de una comedia lopesca », *Criticón*, 126 (2016), p. 165-166.

Dans le cas de *La palabra vengada* comme dans celui de *La conquista de México*, l'intervention d'Enríquez Gómez dans l'écriture est plausible, mais les arguments avancés ne nous garantissent pas l'autorat et ne nous permettent pas non plus de savoir avec certitude ce qui, dans ces pièces, relèverait de notre auteur ou de Lope de Vega. Dans ces conditions, et afin de ne pas biaiser notre recherche, il convient d'exclure ces deux œuvres de notre *corpus*.

Nous ferons de même avec *Los hermanos amantes* qui réunit un certain nombre d'indices qui nous font douter de la paternité d'Enríquez Gómez. Romero Muñoz fut le premier à émettre des réserves en observant que l'utilisation des strophes dans cette pièce la plaçait dans une situation tangeante par rapport à l'échantillon des *comedias* de Zárata³⁹⁷ : elle est plus longue – 4.299 vers pour une moyenne de 2.878 chez Zárata et un maximum de 3.500 pour *Las misas de san Vicente Ferrer* –, utilise plus de *quintillas* – 12,7% des vers contre une moyenne de 1,9%, 3,6% si l'on ne prend en compte que les pièces où Zárata a recours à cette strophe –, et plus d'*octavas* – 7,1% contre 2,8% dans les six pièces de Zárata où apparaît cette strophe –, mais utilise moins le *romance* – 42,2% contre une moyenne de 64,9% chez Zárata. Wooldridge apporte de nouveaux éléments³⁹⁸. D'abord le *pie quebrado* utilisé dans *Los hermanos amantes* est absent chez Enríquez Gómez comme chez son pseudonyme. Ensuite, des types de *quintillas* rimant en *abbab*, *abaab* ou *aabba* apparaissent dans la pièce et sont très rares, voire absentes, chez notre auteur. Enfin, de fausses rimes andalouses sont très présentes dans *Los hermanos amantes* et peu fréquentes chez notre dramaturge – 37 dans la *comedia* en question contre 22 exemples seulement trouvés dans 46 de ses pièces. La conclusion de Wooldridge est catégorique : « *The author is not Enríquez (alias Zárata) but a southerner with ingrained linguistic and metrical habits that include this type of rhyme*³⁹⁹. »

Un dernier cas a attiré l'attention des chercheurs : il s'agit de *La culpa más provechosa* de Francisco de Villegas, attribuée à Zárata sur un manuscrit daté de 1710. Selon McGaha, Francisco de Villegas pourrait être un nouveau pseudonyme d'Enríquez Gómez⁴⁰⁰ choisi pour son homonymie avec Francisco de Quevedo y Villegas, auteur admiré d'Enríquez Gómez et en même temps défenseur obsessionnel de la pureté de sang, et donc un masque efficace derrière lequel se cacher de l'Inquisition. Si l'on admet cette théorie, il faut alors imputer à notre dramaturge toutes les œuvres reconnues de Villegas, auteur de onze pièces, seul ou en collaboration. Il est vrai que les arguments de McGaha sont de poids : une comparaison de l'usage des strophes entre les pièces de Villegas et celles d'Enríquez Gómez révèle une ressemblance troublante, certains motifs poétiques apparaissent dans les deux groupes de pièces et le contenu idéologique des *comedias* de Villegas évoque celles

397 C. Romero Muñoz, « *La conquista de Cortés...* », *op. cit.*, p. 112-113.

398 J. B. Wooldridge, « *False Andalusian Rhymes...* », *op. cit.*

399 *Ibid.*, p. 12.

400 M. McGaha, « *Who was Francisco de Villegas?* », *op. cit.*, 1994, p. 165-177.

d'Enríquez Gómez. Malgré tout, nous n'incluons ni *La culpa más provechosa*, ni les dix autres pièces de Villegas à notre *corpus* car les preuves avancées ne sont pas irréfutables. Par ailleurs Révah rejette l'attribution à Enríquez Gómez⁴⁰¹. Augmenter dans une telle proportion notre échantillon de *comedias* pourrait remettre en cause les résultats de notre travail si la théorie de McGaha était erronée.

El primer conde de Flandes, d'Antonio Mira de Amescua, *La batalla del honor*, de Lope de Vega, *La desgracia venturosa*, de Gaspar de Aguilar, *La española de Florencia*, non attribuée, *Los bandos de Rávena y fundación de la Camándula*, de Juan de Matos Frago, *Servir con mala estrella*, de Lope de Vega et *El valiente Pantoja* d'Agustín Moreto ont aussi été attribuées par erreur à Fernando de Zárata⁴⁰². Cette dernière pièce a fait l'objet en 2019 d'une recherche de David Mañero Lozano qui apporte des éléments nouveaux sur l'identité de son auteur mais ne confirme pas qu'il s'agisse d'Enríquez Gómez⁴⁰³.

Nous sommes donc en mesure de fixer à vingt-trois le nombre de pièces signées Enríquez Gómez – les vingt-deux énumérées dans le prologue au *Sansón nazareno* et *No hay contra el honor poder* – et à vingt-neuf celles signées par Zárata, soit un total de 52. Parmi celles-ci huit signées Enríquez Gómez ne nous sont pas parvenues, ce qui réduit à 44 le nombre de textes en notre possession.

B. La question du sous-genre des œuvres

La classification par genre et sous-genre des *comedias* ne laisse pas de poser des problèmes tant les matières et les registres qu'elles abordent sont variés. Arellano s'y est employé après avoir rejeté celle traditionnelle de Marcelino Menéndez Pelayo à qui il reproche un mélange de critères selon les sources, les thématiques ou les structures, ou celle d'Aubrun qu'il considère injustifiée, ou encore celle de Bruce Wardroper qui exclut le genre sérieux. Il recommande plutôt, comme le fit Margarete Newels, de partir de l'opposition entre la comédie et la tragédie⁴⁰⁴. Il en déduit la répartition suivante : les œuvres dramatiques sérieuses qui comprennent les tragédies, les *comedias*

401 I. S. Révah, *Antonio Enríquez Gómez...*, *op. cit.*, p. 662.

402 On trouvera en appendice 4 les pièces qui ont fait l'objet d'une attribution douteuse à Zárata.

403 David Mañero Lozano, *El valiente Pantoja / Agustín Moreto (atribuida), comedia atribuida en esta edición, por primera vez, a Antonio Enríquez (seudónimo Fernando de Zárata)*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019.

404 I. Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, *op. cit.*, p. 129-130. Il s'appuie sur les sources suivantes : Marcelino Menéndez Pelayo, *El teatro de Lope de Vega*, Charles Aubrun, *La comedia española*, Taurus, Madrid, 1968, Bruce Wardroper, « La comedia española del Siglo de Oro », dans Elder Olson, *Teoría de la comedia*, Ariel, Barcelone, 1978 et Margarete Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Tamesis, Londres, 1974.

sérieuses – dont les héroïques, les hagiographiques et celles à grand spectacle – et les autos et *loas* sacramentaux ; les œuvres dramatiques comiques qui incluent les *comedias* de cape et d'épée, de *figurón*, palatines et burlesques ainsi que les intermèdes et autres pièces courtes et comiques⁴⁰⁵. Ce classement n'est malheureusement pas opérationnel lorsqu'on l'applique à Enríquez Gómez car ce dernier a produit des œuvres qui obéissent à des registres ou des normes de construction qui n'entrent pas dans les catégories proposées par Arellano : nous ne savons par exemple pas où ranger ses *comedias de valiente* dont la tonalité peut sembler comique mais le dénouement comporte parfois une dimension tragique ; les *comedias* historiques qu'Arellano appelle peut-être héroïques sont chez le dramaturge proches des palatines.

González Cañal propose une classification par sous-genres des pièces d'Enríquez Gómez⁴⁰⁶ et c'est celle que nous suivrons dans un premier temps car elle nous semble plus féconde pour notre travail que celle de Dille⁴⁰⁷. Ce dernier réunit sous l'appellation de *comedias* palatines aussi bien celles que nous désignerons par ce terme que les *comedias* historiques et les hagiographiques dont il fait une sous-catégorie. Nous comprenons la pertinence de cette option qui souligne le caractère commun du lieu principal de l'action qu'est le palais, mais elle tend à minimiser la finalité de divertissement ou d'édification des consciences de ces œuvres. González Cañal range quant à lui les *comedias* selon les catégories suivantes : *comedias* de cape et d'épée, palatines, historiques, *de valientes*, hagiographiques et religieuses, bibliques, intermèdes et *loas*.

Le *Diccionario de Autoridades* définit ainsi les *comedias* de cape et d'épée : « *La que tiene varios lances y empeños, y es representada y compuesta entre damas y galanes, figurados en personas no reales, sino en la esfera de nobles y caballeros* ». Ces *comedias* d'intrigue, d'ambiance urbaine, se déroulent dans un contexte spatio-temporel proche de l'auteur et du spectateur : la Castille contemporaine. Ses personnages – nobles espagnols et leurs domestiques, dont le type du *gracioso*, qui assure l'essentiel de la fonction comique – vivent des péripéties amoureuses peu réalistes où la jalousie est le moteur principal et les duels en sont la conséquence immédiate. Elles s'achèvent toujours par des mariages consensuels.

González Cañal recense six *comedias* d'Enríquez Gómez qui répondent à ces critères : *Contra el amor no hay engaños*, *A cada paso un peligro*, *Antes que todo es mi amigo*, *Quererse sin declararse*, *Mayor mal hay en la vida* et *La presumida y la hermosa*. Elles sont signées Zárata, à l'exception de la première.

405 *Ibid.*, p. 138-139.

406 http://www.cervantesvirtual.com/portales/antonio_enriquez_gomez/su_obra_corpus/. *Los hermanos amantes* a été retirée de la liste proposée par Rafael González Cañal suite à notre décision de l'exclure de notre corpus.

407 G. Dille, dans *Antonio Enríquez Gómez*, *op. cit.*, p. 23.

Les *comedias* palatines se situent, d'après Miguel Zugasti, « *dentro de la corriente idealista, ilusionista o lúdica, donde se crea un clima de fantasía cortesana que da cauce a una larga serie de sucesos novelescos y galantes que son el eje de la acción dramática*⁴⁰⁸. » Leur action se déroule dans un contexte spatio-temporel éloigné du public : la Hongrie, la Pologne ou la Sicile des siècles passés, par exemple chez notre auteur. Cette distanciation sublime la réalité propre au genre, créé chez le public une impression d'exotisme et permet d'évoquer des thématiques locales et contemporaines de façon détournée. Certains personnages sont de statut social plus élevé que dans la *comedia* de cape et d'épée – rois et reines, princes et princesses ou nobles titrés – à nouveau accompagnés de serviteurs, dont le *gracioso*.

*Debido a esta doble extracción de los personajes, a menudo la acción (y la tensión) gira alrededor del problema de la desigualdad social o estamental de unos y otros, reservándose el poeta hasta el final la revelación de si dicha desigualdad es verdadera o solo aparente (anagnórisis). Resulta así que la comedia palatina es proclive a los juegos de ocultamiento de personalidad, las máscaras y los fingimientos*⁴⁰⁹.

Ces personnages évoluent dans l'espace du palais et de ses dépendances – salle du trône, jardin, prison, par exemple – mais peuvent parfois en sortir pour une partie de chasse ou une villégiature campagnarde. Ils portent des noms en rapport avec leur statut supérieur et leur exotisme, tels Lisardo, Iberio ou Astolfo, Anarda, Rosaura ou Porcia chez Enríquez Gómez et son pseudonyme. Quant au respect des unités classiques, il est appliqué dans un sens très large :

*Se puede afirmar que la comedia palatina, como en general toda la comedia barroca, mantiene la unidad de acción. Se aprecia asimismo una tendencia a respetar las unidades de espacio y tiempo, entendidas estas en un sentido amplio (barroco y no clasicista). La unidad de lugar suele ceñirse a los contornos de un ducado, marquesado, condado..., con una oscilación muy medida entre los espacios palatinos interiores o anejos (terrero, jardín) y los espacios rústicos exteriores (poblados, aldeas, campiña) [...]. La unidad de tiempo oscila entre los tres y diez días, sin ser raros los saltos cronológicos de varios meses o años, por lo regular ubicados en los entreactos*⁴¹⁰.

L'intrigue, comme dans la *comedia* de cape et d'épée, est complexe. Les déguisements, les fausses identités, l'obscurité ou les cachettes favorisent le suspens et les *qui pro quo*, parfois jusqu'à l'invraisemblance. Mais plus que l'action c'est la thématique qui prime dans les *comedias* palatines. Et l'amour, toujours présent, n'est souvent qu'un agrément moins important que les questions politiques ou d'honneur.

*El predominio de unos temas sobre otros está en relación directa con el mayor o menor peso del enredo en la comedia: si el tema dominante es el amor entre galanes y damas, con los obstáculos inherentes y la superación –casi siempre– de los mismos, entonces el enredo gozará de una notable extensión; si el tema principal se adentra por los derroteros de la política, el ejercicio del poder, la honra conyugal, la amistad, etc., entonces el enredo tiende a disminuir bastantes enteros*⁴¹¹.

408 Miguel Zugasti, « Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro », dans Mar Zubieta et M. Zugasti (dir.), *La comedia palatina del Sigo de Oro, Cuadernos de teatro clásico* 31 (2015), p. 163.

409 *Ibid.*, p. 164.

410 *Ibid.*, p. 166.

411 *Ibid.*, p. 167-168.

Dans le théâtre d'Enríquez Gómez, le plus souvent l'intrigue politique prend le pas sur l'intrigue amoureuse qui peut être, comme suggéré plus haut, un agrément construit en écho de l'intrigue principale. Ainsi les rapports de pouvoir politique entre les différentes autorités incarnées par des personnages puissants sont reproduits à l'échelle des sentiments amoureux et des pulsions du désir. Galants et dames, mais aussi *graciosos* et servantes, entrent dans des conflits de pouvoir non plus politiques mais personnels et déclinent les discours et les péripéties des souverains sur le mode sentimental et érotique. Par exemple, lorsque les rois se déchirent sur des questions de tyrannie du pouvoir, les couples le feront sur celles de tyrannie de l'amour.

Cinq *comedias* de notre auteur entrent dans la catégorie des palatines selon González Cañal : *Engañar para reinar*, *A lo que obligan los celos*, *Celos no ofenden al sol*, *Quien habla más obra menos* et *Mudarse por mejorarse*. Les trois premières sont signées Enríquez Gómez, les deux dernières Zárata.

Parmi elles, on peut ranger *Engañar para reinar* et *A lo que obligan los celos* dans la sous-catégorie des *comedias* « hongroises ». Cette sous-catégorie a attiré l'attention de plusieurs auteurs⁴¹² : « *Una de las claves principales de este conjunto de comedias es la preferencia por el universo del poder y la política, que se puede contemplar con mayor libertad desde esta alejada atalaya*⁴¹³ », écrit Adrián Sáez à propos des *comedias* « hongroises » de Lope de Vega et qui nous révèle ainsi l'intérêt particulier que revêt ce sous-genre pour notre étude. L'important est que l'action se déroule dans un territoire éloigné de la Castille et à une époque indéterminée afin que le poète puisse traiter les motifs de la trahison de palais et des faiblesses du monarque sans la contrainte du respect de sources connues du public et sans que celui-ci ne devine d'allusion évidente au pouvoir en place. On retrouve ces caractéristiques dans les *comedias* palatines qui se déroulent hors de l'espace hongrois : la Sicile dans *Celos no ofenden al sol* ou *Quien habla más obra menos*, ou la Pologne dans *Mudarse por mejorarse*. Toutefois, García González et Gutiérrez Gil signalent des particularités propres aux *comedias* hongroises effectivement présentes dans *Engañar para reinar*, mais aussi dans *A lo que obligan los celos*, et non dans les pièces précédemment citées :

*destacamos los episodios de conspiración y traición, los problemas sucesorios que conllevan cambios de identidad y, como recurso estructural, la aparición de una naturaleza salvaje muy alejada de cualquier paraje castellano conocido por el público de los corrales*⁴¹⁴.

412 Pour un éclairage sur les *comedias* « hongroises », cf. Adrián J. Saéz, « Las comedias húngaras de Lope de Vega: una cadena de intertextualidad y reescritura », *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 33 (2015), p. 293-307, et Alberto Gutiérrez Gil, « Hungría como espacio mítico en las comedias palatinas de Lope de Vega, Mira de Amescua y Rojas Zorrilla », *Revista sobre teatro áureo* n° 7 (2013), p. 217-235. Dans notre corpus, figure également *La defensora de la reina de Hungría* qui présente certaines caractéristiques de la *comedia* de Hongrie mais dont la dimension mystique l'éloigne du sous-genre des *comedias* palatines.

413 A. J. Saéz, « Las comedias húngaras... », *op. cit.* p. 297.

414 A. García González et Alberto Gutiérrez Gil, « Prólogo... », *op. cit.*, p. 20.

Les *comedias* historiques ressemblent fortement aux palatines, à tel point que l'on pourrait les considérer comme une sous-catégorie. Leur particularité tient à leur rapport à la réalité historique puisqu'elles tirent leur sujet des chroniques, des livres d'histoire ou des récits de voyage. Lorsque la source est une chronique du royaume de Castille, alors l'espace de l'action est commun à celui des spectateurs, mais le temps reste historique, les actions pouvant se dérouler depuis l'époque des Wisigoths jusqu'au règne de Philippe II – depuis le XI^e siècle jusqu'au règne de Charles Quint en ce qui concerne les pièces connues d'Enríquez Gómez et de son pseudonyme. Quand ce n'est pas le cas, tout autre territoire peut servir de décor à l'action : la Grèce Antique, la Rome du II^e siècle ou la Chine du XVI^e siècle chez notre auteur. Leur caractère historique leur confère cependant une dimension politique plus importante encore que les *comedias* palatines puisqu'elles peuvent évoquer le mythe de la construction du royaume de Castille ou la légitimation de la dynastie des Habsbourg, et renforcent ou fragilisent ainsi les croyances que le pouvoir souhaite perpétuer, par exemple en ce qui concerne l'origine divine du pouvoir royal ou la mission providentialiste de l'Espagne.

Rafael González Cañal place onze titres dans cette catégorie, dont deux en deux parties, soit treize pièces équitablement réparties entre les deux périodes : *A lo que obliga el honor*, *Amor con vista y cordura*, *El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* (2 parties), *Los dos filósofos de Grecia*, *Fernán Méndez Pinto* (2 parties), *El maestro de Alejandro*, *La montañesa de Burgos*, *No hay contra el honor poder*, *El noble siempre es valiente*, *El rey más perfecto* et *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*.

La *comedia de valiente* ou de *valentón* se caractérise par son protagoniste, type du bravache apparenté au fanfaron Capitan Matamore de la *commedia dell'arte*, au Centurio de *La Celestina*, au rufian des *pasos* de Lope de Rueda ou aux protagonistes des *jácaras*⁴¹⁵. Il emprunte notamment à cette dernière figure son profil de marginal et parfois son langage propre à la *germanía*. Mais, à la différence de ces personnages, le *valiente*, sous l'influence du type du *bandolero*, tel qu'on le croise chez Lope de Vega ou Tirso de Molina, accède à une forme de dignité car il est mû par l'honneur et non par l'appât du gain. Il s'en distingue cependant par quelques traits qu'expose González Ladrón de Guevara :

El valiente se alza como un defensor de la honra, noble y valeroso, que termina siendo respaldado por una figura de autoridad, mientras que el bandolero se encuentra al margen de los poderes públicos. Además, en el valiente se destaca su arrojo, al encontrarse solo cuando entra en batalla, sin más acompañamiento que su criado; el bandolero, por su parte, actúa siempre rodeado de un bando que lo ayuda en sus fechorías. Otra diferencia fundamental la tenemos en las motivaciones de cada uno de estos personajes, pues los bandoleros roban, riñen e incluso matan para llevar a cabo sus

415 Voir R. González Cañal, « Las comedias de valientes de Antonio Enríquez Gómez », dans *Hispanófila Ensayos de Literatura*, Chapel Hill, 2015, p. 125-139 et C. González Ladrón de Guevara, *Las comedias de valientes...*, op. cit., p. 13-82.

*planes; pero el valiente no busca hacer daño a los demás si no tiene un motivo relacionado con la cuestión de su honor*⁴¹⁶.

Le modèle de la *comedia de valiente* forgé par Lope de Vega dans *El valiente Céspedes* écrite entre 1612 et 1615, et *El valiente Juan de Heredia*, peut-être antérieure, construit l'action autour des rodomontades et des excès de ce *villano* ou petit noble déchiré entre la défense de son honneur et son incapacité à contrôler sa colère. Mais son courage et sa maîtrise de l'escrime lui permettent de réaliser des exploits et d'obtenir ainsi le pardon pour ses exactions et une forme de reconnaissance sociale de la part d'un personnage détenant l'autorité, dernier ressort dramatique débouchant sur une fin heureuse. Le rival arrogant, la dame courageuse, voire virile, le serviteur couard, une figure de l'autorité – un noble titré le plus souvent –, des soldats, des représentants de la justice – juge, alguazil, greffier, agent – et des gredins – bandit de grand chemin, joueur de carte, aubergiste, etc. – sont généralement les autres personnages de la *comedia de valiente*. De manière générale, l'action se déroule dans des espaces et à des époques proches des premiers spectateurs. Les auberges mal famées, les chemins infestés de voleurs, les rues coupe-gorge, les champs de bataille, lieux propices aux combats d'épée, sont fréquents dans ce sous-genre dans lequel fuir la justice est le principal motif des déplacements du protagoniste. L'itinérance et la séparation des personnages ainsi que les ellipses temporelles obligent par ailleurs fréquemment à des récits intercalés qui portent à la connaissance du public les événements non représentés sur scène.

On compte chez Enríquez Gómez trois *comedias de valientes* clairement identifiées par leur titre : *El capitán Chinchilla*, *El valiente Diego de Camas* et *El valiente Campuzano*. Les deux premières sont signées Enríquez Gómez, la dernière Zárata. D'après Emilio Palacios Fernández, l'auteur est parmi les premiers imitateurs de Lope pour ce qui est de ce sous-genre à partir du début des années 1630⁴¹⁷. Il est en outre celui qui l'a le plus pratiqué, devant Luis Vélez de Guevara, Juan Pérez de Montalbán, Andrés de Claramonte, Diego Jiménez de Enciso, Cristóbal de Monroy ou Agustín Moreto.

Les *comedias* hagiographiques et religieuses exaltent la foi catholique en voulant « *presentar de forma visible lo sobrenatural*⁴¹⁸ », d'après Javier Aparicio Maydeu, en conformité avec projet tridentin de défendre et propager la foi catholique. Elles illustrent la vie de saints ou un épisode de la mystique chrétienne en ayant recours à la machinerie pour créer l'illusion du miracle : « *Al margen del carácter indudablemente ecléctico de las piezas hagiográficas barrocas, lo que individualiza a la comedia hagiográfica de los cánones del resto de la comedia áurea es el*

416 *Ibid.*, p. 25.

417 Emilio Palacios Fernández, *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Milenio, 1998, p. 21.

418 Javier Aparicio Maydeu, « A propósito de la comedia hagiográfica barroca », dans Manuel García Martín (dir.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, p. 142.

*milagro*⁴¹⁹ ». Mais cette originalité s'inscrit bien dans le cadre habituel de la *comedia* car l'intervention du merveilleux « *es en realidad lo que vertebrata el género, pues, como es bien sabido, buena parte de su estructura y de sus mecanismos coincide plenamente con la comedia de capa y espada al uso*⁴²⁰ ».

González Cañal range 10 pièces sous l'appellation de *comedia* hagiographique ou religieuse : *La conversión de santa María Magdalena, La defensora de la reina de Hungría, Mártir y rey de Sevilla, San Hermenegildo, El médico pintor San Lucas, Las misas de san Vicente, El obispo de Crobia san Estanislao, San Antonio Abad, Santa Pelagia, Santa Táz et El vaso y la piedra*. Elles sont toutes signées Zárata, ce qui ne doit pas nous étonner car l'on se souvient que de nombreux critiques ont vu en elles depuis le XIX^e siècle une preuve de la foi catholique de leur auteur. Révah, quant à lui, a insisté sur la fonction de dissimulation marrannique du recours à des motifs inspirés de la vie des saints ou du Nouveau Testament.

C'est sans doute pour cette raison que González Cañal les distingue des trois *comedias* bibliques, tirées de l'Ancien Testament et toutes signées Enríquez Gómez : *La escala de la gracia, La prudente Abigail et La soberbia de Nembrot*. Dans ces pièces, l'utilisation de la machinerie est moindre que dans les précédentes et c'est moins l'intervention divine représentée que la volonté des personnages bibliques qui dénoue l'action.

Deux intermèdes – *El alcalde de Mairena et El zapatero* – et deux *loas* – *Loa con que empezó a representar Rosa en Sevilla et Loa sacramental de los siete planetas* – concluent la liste de González Cañal.

C. La constitution du *corpus*

« La nouveauté, au XVII^e siècle, de son apport, réside moins peut-être dans la technique que dans les thèses politiques et morales⁴²¹ »

De cette liste nous retiendrons pour notre étude toutes les pièces correspondant à la définition du théâtre politique que nous avons formulée, c'est-à-dire mettant en scène le pouvoir politique d'un point de vue moral. Nous entendons par pouvoir politique l'action exercée par des personnages en charge des affaires publiques, au premier rang desquels figurent les monarques –

419 *Ibid.*, p. 144-145.

420 *Ibid.*, p. 145.

421 Charles-V Aubrun, « Thèses, amorces de travaux, idées à creuser », *Bulletin Hispanique*, LIX (1957), p. 89.

empereurs, rois, reines et princes –, les ministres – favoris et conseillers –, mais également des dignitaires ecclésiastiques défendant les intérêts de l’Eglise – papes, archevêques et évêques –, et même des institutions, telles que la justice ou l’Inquisition incarnées par leurs représentants.

Ces personnages et institutions apparaissent dans des situations de conflit au travers desquels sont exposés ou débattus des problèmes relatifs à l’essence du pouvoir – son origine, sa légitimité, sa transmission – et à son exercice dans toute ses dimensions, idéologiques – défense de la foi, nationalisme – et pratiques – formation du prince, délégation du pouvoir au favori, organisation de la cour, application de la justice, répartition des charges et des récompenses, utilité de la guerre entre autres. La question du commerce et de l’argent peut aussi prendre une dimension politique chez Enríquez Gómez car, ainsi que l’on peut le voir dans certains de ses écrits en prose, sa profession l’a conduit à construire une réflexion sur l’économie de l’Espagne.

Ces critères nous permettent d’établir une liste de vingt-cinq titres, dont deux sont en deux parties, soit vingt-sept pièces au total, douze signées Enríquez Gómez et quinze Zárata. Nous n’avons retenu, en suivant la classification proposée par González Cañal, aucune *comedia de capa y espada*, mais les cinq *comedias* palatines, les treize *comedias* historiques, dont les deux en deux parties, une des trois *comedias* de *valientes*, six des dix *comedias* hagiographiques et religieuses, deux des trois *comedias* bibliques et nous avons exclu les intermèdes tout comme les *loas*.

L’exclusion des *comedias* de cape et d’épée est, nous semble-t-il, pleinement justifiée car les rapports de pouvoir qui s’exercent dans ces pièces à l’intrigue très convenue, sont purement sentimentaux et ne trouvent pas d’écho dans la vie publique, et encore moins politique. Des instances de pouvoir peuvent cependant jouer parfois un rôle mineur dans l’intrigue, telle la Justice dans *A cada paso un peligro*, *Antes que todo es mi amigo*, *Contra el amor no hay engaño* ou *La presumida y la hermosa* – c’est le cas aussi de l’intermède *El alcaide de Mairena*. De même, des allusions à des monarques peuvent apparaître sans que la question politique soit traitée, comme dans *A cada paso un peligro* où est mentionné Pedro el Cruel pour illustrer la cruauté⁴²², ou dans *Quererse sin declararse* où Philippe IV apparaît dans le récit d’un personnage⁴²³. Sont aussi présentes des thématiques en rapport avec un questionnement politique. Ainsi dans *A cada paso un peligro*, est abordée la question de l’ascendance dans les rapports sociaux. On trouve aussi dans cette *comedia* des jeux de mots propres à la satire quévédienne autour de la thématique de l’argent

422 « Doña Ana: (...) / yo que le vi tan cruel, / ‘don Pedro en Castilla sois’, / le dije », *A cada paso un peligro*, Biblioteca Nacional de España, USOZ 9239, p. 6 a.

423 « Doña Blanca: A las fiestas que la fama / donde dueño de dos orbes, / Felipe cuarto planeta / todos sus años descoge, / mayor cabeza del mundo, / (...) », *Quererse sin declararse*, Biblioteca Nacional de España, Sig. R/22674, p. 96 b et 97 a.

et du commerce mais qui relèvent plus du stéréotype que du discours économique⁴²⁴. Dans le même ordre d'idée, on relève une comparaison satirique entre l'argent du marchand et l'amour du galant dans *Antes que todo es mi amigo*. Ces pièces n'offrent donc qu'un intérêt très limité pour notre étude, et il nous a paru nécessaire de les exclure du *corpus*. Nous ne nous interdirons cependant pas de les mettre à contribution pour illustrer une idée ou confirmer une thèse.

En toute logique, nous avons retenu la totalité des *comedias* palatines et historiques qui, par nature, mettent en scène des personnages investis d'un pouvoir politique.

Parmi les *comedias* hagiographiques et bibliques, nous avons conservé celles qui font intervenir des figures de souverains dans l'exercice de leur pouvoir. *Las misas de san Vicente Ferrer* constitue une exception car cette pièce ne met en scène aucune figure de puissant – un vice-roi est évoqué plusieurs fois mais n'apparaît jamais sur scène. Sa place est pourtant justifiée dans notre *corpus* pour deux raisons : elle a pour protagoniste un personnage historique ayant mérité sa sainteté par la persécution des juifs d'Espagne et aborde la question de l'exclusion sociale pour motif religieux et racial. Elle nous intéresse donc non pas pour des questions de modalités de représentation du pouvoir mais pour des thématiques qui entrent dans l'élaboration d'un discours politique. Quant aux autres *comedias* que nous n'avons pas retenues dans ces catégories, si elles peuvent aborder certains thèmes qui entreront dans notre réflexion, tels le statut de la noblesse, la question de la pauvreté ou la fausse piété, elles les développent peu et jamais d'une façon différente des pièces du *corpus*. Nous nous y référerons lorsqu'elles pourront servir notre propos.

El valiente Campuzano ne met pas non plus en scène de rois ni de favoris. Certes le Marquis de Leganés assume à la fin du troisième acte la fonction habituellement dévolue au souverain de rendre la justice, mais la pièce n'est pas bâtie autour des rapports du protagoniste avec l'autorité politique ; c'est plutôt le conflit entre la Justice et les protagonistes qui est mis en scène. La pièce évoque en outre, comme *Las misas de san Vicente Ferrer*, la question de la marginalisation sociale et peut en outre être interprétée comme une diatribe contre les statuts de pureté de sang, voire contre l'Inquisition. Ces deux *comedias* nous ont donc paru être des textes importants pour la compréhension de l'idéologie d'Enríquez Gómez⁴²⁵.

Cette classification, si elle nous permet de mieux identifier la nature de l'œuvre dramatique d'Enríquez Gómez et leur inscription dans un canon théâtral, n'est en revanche pas la plus pertinente pour étudier la représentation du pouvoir politique. Il est en effet plus intéressant de rapprocher deux pièces parce qu'elles traitent la question du pouvoir de façon semblable que parce

424 Voir par exemple la dégradation d'un personnage génois grâce à des doubles sens autour de l'activité bancaire traditionnellement associée à cette nation, *ibid.*, p. 6 a et b.

425 Un tableau synthétique des *comedias* de notre *corpus* classées par sous-genre figure en appendice 5.

qu'elles ont une macro-structure identique. Plus précisément, nous avons vu que les *comedias* palatines, et donc les historiques aussi qui obéissent à un système dramatique comparable, combinaient une intrigue politique et une intrigue amoureuse. Les étudier avant tout comme des *comedias* palatines impliquerait d'accorder dans ces pièces autant d'importance à la question des sentiments qu'à celle du pouvoir. À l'inverse, les intrigues politiques peuvent être conçues de façon comparable dans une *comedia* historique et une *comedia* biblique.

C'est pourquoi nous proposerons une classification complémentaire mieux adaptée à notre propos et construite en fonction du personnage moteur de l'action. Car si nous avons élaboré notre *corpus* selon le critère de la présence d'un personnage incarnant l'autorité politique, celui-ci peut avoir un rôle secondaire dans l'intrigue. Parfois – le plus souvent – le personnage investi de la plus grande autorité n'est pas celui en qui réside le conflit dramatique. Autrement dit, le personnage qui a le plus de pouvoir politique n'est pas toujours celui qui a le plus de pouvoir dramatique. Selon la terminologie élaborée par Greimas⁴²⁶, le roi peut être le destinataire de l'action ou un simple adjuvant ou opposant, mais très fréquemment le sujet de l'action sera un autre personnage. Ce dernier entrera certes dans le jeu du pouvoir mais ne sera pas l'autorité politique supérieure. Il mènera la quête mais restera soumis à l'autorité du souverain, qui le plus souvent la lui aura confiée. En dernier ressort son action devra être approuvée par celui-ci afin que la quête soit menée à son terme. Le roi reste celui qui confirme à la fin de la pièce la vérité révélée par le sujet de l'action de sorte que tous les autres personnages, mais aussi le public, accueillent cette vérité comme absolue et définitive. Sans cette sanction finale du pouvoir politique, la quête serait un échec. De même, c'est le roi qui décide en dernière instance ce qu'il adviendra des traîtres – le pardon, l'exil ou la mort – ou qui mariera chaque *galán* avec la dame qui lui revient.

En fonction de ce nouveau critère de classement, nous avons déterminé les quatre catégories suivantes : les *comedias* de roi, de prince, de conseiller et de vassal. Nous remarquons d'emblée que dans plus de la moitié des cas – quinze des vingt-sept pièces de notre *corpus* – le titre de la pièce mentionne le personnage moteur de l'intrigue politique, ce qui confirme la pertinence de notre classification⁴²⁷.

Les *comedias* de rois sont celles où la figure qui incarne l'autorité suprême est aussi le moteur de l'action : pouvoir politique et pouvoir dramatique sont concentrés dans un unique personnage. Les conflits qui en résultent sont ceux de l'opposition entre la fonction et l'homme. En

426 Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, Larousse, 1966.

427 *El gran cardenal de España don Gil de Albornoz (I et II)*, *El maestro de Alejandro*, *El médico pintor San Lucas*, *El obispo de Crobia San Estanislao*, *El rey más perfecto*, *Fernán Méndez Pinto (I et II)*, *La defensora de la Reina de Hungría*, *La soberbia de Nembrot*, *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*, *Los dos filósofos de Grecia*, *Mártir y rey de Sevilla*, *San Hermenegildo* ; nous avons ajouté à cette liste *Celos no ofenden al sol* où le soleil renvoie au roi et *El vaso y la piedra* où Saint Paul et Saint Pierre sont désignés par leur objet emblématique.

conséquence, la première des questions politiques soulevées par cette opposition est celle de la légitimité. Comment le roi Nembrot peut-il justifier le pouvoir qu'il s'arroge dans *La soberbia de Nembrot* ? En tant que premier roi biblique, sa légitimité ne pourrait venir que de Dieu. Cette pièce traite donc de l'origine divine du pouvoir politique et de la tyrannie exercée par un roi illégitime, avec comme corollaire le débat sur le droit à la rébellion. Les autres *comedias* de roi s'intéressent à la pratique du pouvoir. Parmi elles, trois posent la question du machiavélisme comme éthique de gouvernement. Deux rois rejettent fermement le machiavélisme d'autres souverains au profit d'une pratique vertueuse : *El rey más perfecto* et *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*. Le troisième roi, celui de *Engañar para reinar*, est plus ambigu puisque c'est lui cette fois qui applique le machiavélisme et tente de le justifier, comme le suggère le titre. Le conflit politique des trois dernières *comedias* de roi – *La montañesa de Burgos*, *Quien habla más obra menos* et *A lo que obligan los celos* – repose sur l'opposition entre les passions et les obligations du monarque. C'est le cas aussi de *La defensora de la reina de Hungría*, une *comedia* hagiographique écrite sous le nom de Zárate. Mais dans cette pièce, le protagonisme est réservé à la reine consort qui partage avec son époux la représentation du pouvoir suprême, si ce n'est son exercice.

Les *comedias* de prince mettent en scène des conflits entre le roi et son héritier, c'est-à-dire entre l'autorité royale en exercice et l'autorité royale en devenir. Le thème principal de ces pièces est donc la transmission du pouvoir, et notamment la formation du prince. Dans *Amor con vista y cordura* et *Mudarse por mejorarse*, le prince dépravé doit apprendre la vertu avant d'accéder au pouvoir. Dans *Mártir y rey de Sevilla*, *san Hermenegildo*, au contraire, le prince vertueux est persécuté par le roi despotique. Entre les deux extrêmes, la situation du prince dans *El maestro de Alejandro* est bien plus complexe, puisque se mêlent chez le prince des questions qui se posent habituellement au roi : le conflit entre le désir et le devoir, la confrontation avec le machiavélisme.

Les *comedias* de conseiller mettent en relation deux formes de pouvoir : le pouvoir symbolique de l'autorité royale et le pouvoir effectif de celui qui gère les affaires de l'État ou intervient sur un problème précis des questions publiques afin d'aider le souverain dans sa prise de décision. C'est pourquoi nous avons retenu le terme de conseiller, plus large que celui de favori. En effet, nous trouvons dans notre *corpus* des protagonistes qui correspondent plus ou moins à ce que les philosophes politiques espagnols du XVII^e siècle appelaient le *valido* ou *privado* – que nous traduisons par favori⁴²⁸ – qui détient le pouvoir exécutif. C'est le cas des pièces suivantes : *A lo que obliga el honor*, *Celos no ofenden al sol*, *El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* (I et II), *El obispo de Crobia san Estanislao*, *Fernán Méndez Pinto* (I et II) et *No hay contra el honor poder*. Cependant dans certains cas, le conseiller protagoniste n'est pas un favori mais un individu qui

428 Nous reviendrons plus loin sur le débat théorique qui traite de la signification de ce terme.

évolue habituellement en dehors des sphères du pouvoir et qui apporte au souverain, sur une question donnée et dans des circonstances historiques particulières, un avis qui l'aidera à faire le meilleur choix et, le cas échéant ce conseiller devient favori. Cet individu a donc un pouvoir d'influence. Il peut s'agir d'un philosophe – précisément deux philosophes dans *Los dos filósofos de Grecia* – ou de saints évangélistes dans des *comedias* hagiographiques *El médico pintor san Lucas* et *El vaso y la piedra*. Envisager le saint comme un conseiller nous semble justifié dans les pièces de cette sous-catégorie car celui-ci tente de convaincre le souverain de se convertir au christianisme, ce qui peut être compris comme une option politique. Le commentaire suivant de Dille nous encourage à défendre ce point de vue : « *Even many of the religious plays are vitally concerned with the topic of governance because of the close connection of church and state*⁴²⁹. » Ces œuvres traitent donc de la question de la délégation du pouvoir du roi à son favori installé de façon durable dans l'appareil de l'Etat ou à un conseiller de façon occasionnelle. Il est aussi possible de ranger *El maestro de Alejandro* dans la catégorie des *comedias* de conseiller dans la mesure où le protagonisme y est partagé entre le favori philosophe du prince, Aristoteles et le prince lui-même, Alejandro. Dans cette œuvre les questions afférentes à la délégation du pouvoir au conseiller sont aussi importantes que celles de la sous-catégorie des *comedias* de prince.

Il convient cependant de distinguer ce que nous appelons *comedias* de conseiller de ce que la critique hispaniste appelle *comedia de privado* ou *de privanza*, non seulement parce que nous incluons dans notre catégorie des protagonistes dont le profil est plus large que celui du favori, mais encore car, même dans le cas d'un protagoniste favori, la *comedia* que nous avons retenue ne présente pas forcément les caractéristiques du sous-genre. En effet, Anne Teulade, qui s'est plus particulièrement intéressée aux pièces de Mira de Amescua en s'appuyant sur les travaux d'Arellano et de MacCurdy⁴³⁰, définit par exemple la *comedia de privanza* de la façon suivante :

La *comedia de privanza*, qui montre les heurs et les malheurs d'un favori, repose sur le renversement de fortune. La critique souligne généralement que ce motif peut prendre deux formes distinctes. Soit une pièce montre l'ascension et la chute d'un premier favori, tandis qu'un second subit un mouvement inverse. Soit, dans un dyptique, une première pièce illustre la faveur dont le héros est entouré par le roi, tandis que la seconde représente sa chute⁴³¹.

Les *comedias* d'Enriquez Gómez présentant une figure de favori ne s'inscrivent jamais précisément dans ces modèles. En premier lieu parce qu'elles ne recourent pas systématiquement au motif de la grandeur et décadence. Les favoris d'*A lo que obliga el honor* ou de *No hay contra el*

429 Glen Dille, *Antonio Enriquez Gómez, op. cit.*, p. 148.

430 Elle cite les ouvrages suivants : I. Arellano, *Historia del teatro español, op. cit.*, p. 265, et Raymond MacCurdy, *The tragic fall: don Alvaro de Luna and other Favorites in Spanish Golden Age Drama*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1978, p. 73.

431 Anne Teulade, « Le théâtre du double, la réception de la *comedia de privanza* entre tragédie et tragi-comédie », dans Ch. Couderc (dir.), *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France, De la traduction au transfert culturel*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 103.

honor poder ne sont jamais menacés dans leur fonction car les roi conservent leur estime pour eux de la première à la dernière scène. On les voit accéder à leur charge de favori au premier acte mais pas en être déçus ni même craindre de l'être malgré des déconvenues d'ordre domestique. En second lieu, lorsque l'on observe des mouvements ascendants et descendants dans la carrière du favori, ils ne suivent pas exactement les courbes décrites par Teulade. Dans le cas de deux favoris dont les trajectoires se croisent, nous n'avons pas l'ascension du premier ni la chute du second dans *Celos no ofenden al sol* pas plus que dans la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*. Dans *El maestro de Alejandro* la pièce débute alors que le favori est déjà au sommet de son pouvoir, il subit ensuite une déchéance puis est réhabilité, mais jamais il n'est en concurrence avec un autre favori. *El obispo de Crobia san Estanislao* montre le même parcours du favori cette fois concurrencé par un autre conseiller mais qui a un rôle secondaire dans la pièce. Quant à la *comedia* intitulée *Los dos filósofos de Grecia*, elle montre l'ascension, la déchéance et le retour en faveur des deux conseillers sans qu'ils aient d'adversaires directs. Dans le cas des dyptiques, on observe effectivement une décadence dans la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* puis une ascension dans la seconde, mais auprès de deux souverains différents, le roi d'Espagne puis le pape. En outre, le favori meurt à la fin du dernier acte. Abraham Madroñal Durán souligne lui aussi l'originalité de cette double *comedia* par rapport au canon de la *comedia de privanza* :

*No tiene la intención de otras comedias de mostrar la inestabilidad de las cosas humanas, y particularmente del poder; más bien ocurre al contrario: en la primera parte pierde supuestamente don Gil, pero en la segunda consigue demostrar la gran figura de estadista internacional y, consecuentemente, la pérdida para Castilla de tan gran valido*⁴³².

Dans *Fernán Méndez Pinto*, les deux parties sont construites selon le même schéma : prise de pouvoir du favori, chute causée par la malveillance de courtisans rivaux puis retour à la faveur du souverain. Cette pièce en deux parties seule correspond à la définition de la *comedia de privanza* fournie par Ferrer Valls, pourtant plus large que celle de Teulade :

*Estas obras nos presentan protagonistas que partiendo de un origen hidalgo humilde (...) o de una posición elevada, más o menos cercana al poder (...), inician un proceso de ascenso en el 'piélagos de la corte', a partir de un comportamiento ejemplar, que puede ser sancionado positivamente por el monarca (...), o verse injustamente truncado al no ser ratificado por el monarca (...), que presta oídos a las falsas acusaciones de los envidiosos*⁴³³.

Ce que toutes les *comedias* de conseiller de notre *corpus* ont en revanche en commun dans le traitement de la figure du favori, c'est l'intervention de la Fortune comme agent de l'intrigue.

432 A. Madroñal Durán, « Prólogo a *El gran cardenal de España, don Gil de Albornoz*, primera parte », Antonio Enríquez Gómez, *Comedias II*, op. cit., p. 154.

433 T. Ferrer Valls, « El juego del poder... », op. cit., p. 11.

Les *comedias* de vassal illustrent le conflit entre l'autorité politique et ceux qui doivent lui obéir. C'est le thème du *Cantar de mio Cid*, dont le protagoniste est repris par Enríquez Gómez dans *El noble siempre es valiente*. Ce thème est décliné dans un contexte biblique dans *La prudente Abigail* où David est persécuté par le roi Saúl malgré sa loyauté. Dans ces deux cas, le vassal détient un pouvoir militaire en concurrence avec le pouvoir politique du souverain, ce qui constitue le nœud du conflit dramatique. L'enjeu de ces pièces est la capacité du souverain à faire face à cette menace et plus encore l'acharnement du puissant vassal à lui rester loyal. Les deux chefs de guerre sont donc dans la position du conseiller déchu qui cherche à être réhabilité en restant fidèle à son souverain malgré l'aveuglement de celui-ci. Nos deux *comedias* atypiques, *El valiente Campuzano* et *Las misas de san Vicente Ferrer*, ne mettent pas en scène de figures royales confrontées à une autre forme de pouvoir. Tous les personnages sont dans ces œuvres des vassaux soumis à un pouvoir monarchique lointain, mais incarné dans des structures d'organisation sociale : institutions judiciaire, militaire ou ecclésiastique et systèmes de ségrégation raciale et religieuse. Elles traitent donc la question de la survie d'individus dans une société qui refuse de leur donner une place et de leur réaction face à cette injustice : loyauté ou rébellion.

L'élaboration de ces nouvelles sous-catégories nous permet de dresser un tableau synthétique des œuvres de notre *corpus* classées en fonction de leur appartenance catégorielle. Ce tableau figure en appendice 6.

Ces sous-catégories, qui vont faciliter notre travail de compréhension des techniques de représentation du pouvoir dans l'œuvre d'Enríquez Gómez, ne doivent cependant pas nous faire oublier que si elles signalent les principales problématiques liées au pouvoir – légitimité, transmission, délégation, loyauté –, chaque pièce développe des thématiques secondaires incluses dans cette liste ou non. Par exemple la première partie d'*El gran cardinal de España don Gil de Albornoz* met surtout en scène les problématiques en rapport avec la fonction du favori mais aborde aussi la question de la transmission du pouvoir ou de l'application de la justice royale. De même si *El rey más perfecto* évoque avant tout la légitimité du pouvoir de Fernando III, la pièce évoque également de nombreuses autres thématiques telles que le conseil du roi, la transmission du pouvoir, la nécessité de la guerre, la question économique ou la défense de la foi chrétienne.

D. La question de la datation des œuvres du *corpus*

La production théâtrale d'Enríquez Gómez se compose de deux périodes, la madrilène depuis le début des années 1630 jusqu'à 1635 ou 1636, éventuellement 1637, quand il quitte l'Espagne pour la France, et l'andalouse à partir de son retour d'exil en 1649 et jusqu'à son arrestation en 1661. Cette œuvre est donc caractérisée par une répartition atypique : deux temps de production dans deux endroits et sous deux identités, et séparée par une séquence très probablement inféconde pour ce qui est du théâtre d'une douzaine d'années. Ces deux *corpus* ont longtemps été considérés comme totalement distincts et nous avons évoqué au début de ce travail qu'ils ont même constitué un argument des défenseurs de la thèse de deux auteurs différents jusqu'à ce que des rapprochements thématiques et stylistiques soient réalisés. S'il n'y a plus aujourd'hui le moindre doute sur l'autorat commun de ces deux ensembles, il n'en demeure pas moins qu'ils se différencient par un aspect essentiel : l'abandon lors de la seconde période des sujets tirés de l'Ancien testament au profit de pièces inspirées du Nouveau Testament ou hagiographiques plus conformes avec les objectifs du Concile de Trente, et donc moins susceptibles d'attirer le regard des autorités sur un auteur soucieux de passer inaperçu pour des raisons confessionnelles. Dans notre projet de dégager les modalités de la représentation du pouvoir politique dans le théâtre de notre auteur, une question secondaire est donc de vérifier si ce souhait de discrétion se manifeste également par une évolution dans le traitement des questions liées au pouvoir.

Jaime Galbarro rappelle le contexte littéraire de l'époque où commence à écrire Enríquez Gómez :

Hacia 1620 tiene lugar un paulatino relevo generacional y autores como Lope de Vega, Tirso de Molina y Ruiz de Alarcón pasan a un segundo plano. Comienza, entonces, a despuntar el teatro calderoniano, con el que tradicionalmente la crítica ha vinculado la obra dramática de nuestro autor: Antonio Enríquez Gómez escribe y representa sus primeras obras en Madrid a a partir de 1630 aproximadamente, etapa que se ha dado en llamar 'la década de oro de la comedia española'⁴³⁴.

La période est particulièrement féconde puisque coïncident alors trois générations de dramaturges – celles de Lope de Vega, de Tirso de Molina et de Calderón de la Barca – et, comme le signale Felipe Pedraza, coexistent trois systèmes de représentation de la *comedia*⁴³⁵.

Dans le prologue à ses *Academias morales*, Enríquez Gómez fait état de son admiration pour ces auteurs :

El Príncipe de los Poetas Castellanos, fray Lope de Vega Carpio, en su Arcadia, y Pastores de Belén, el eclipsado Sol de las Musas, doctor Juan Pérez de Montalbán, en su Para todos; el padre y maestro

434 J. Galbarro García, *Investigación en torno a la figura de Antonio Enríquez Gómez*, op. cit., p. 154.

435 Cité par J. Galbarro, *ibid.*, Felipe Pedraza Jiménez, « Palabras preliminares », dans F. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (dir.), *La década de oro en la comedia española: 1630-1640*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.

*de todas [las] ciencias, Tirso de Molina, en su libro Deleitar aprovechando; el lucido ingenio Matías de los Reyes, en el que intituló Para algunos, (y otros muchos)*⁴³⁶

Il renouvelle ces allusions dans le prologue du *Sansón nazareno* :

*Llegué a ver la comedia en la mayor altura en que se vio jamás. Lope de Vega la vistió, pero muchos la desnudaron; yo fui el primero, que no soy tan vano que presume haber adornado una dama tan delicada y melindrosa que con un silbo echa las entrañas*⁴³⁷.

En ce qui concerne la période andalouse – grenadine puis sévillane – de notre écrivain, nous n'avons à notre disposition aucun commentaire de ce type, mais nous pouvons supputer que l'ambiance littéraire était alors bien différente de celle de ses débuts. Quand bien même il y aurait eu à Séville un cénacle d'auteurs dramatiques actif, on imagine aisément que celui qui se faisait alors appeler Fernando de Zárata ne souhaite pas offrir à ses confrères l'occasion d'établir un rapprochement avec son identité madrilène. Galbarro nous offre un élément de confirmation de cette prudence lorsqu'il souligne qu'Enríquez Gómez ne publia pas ses pièces à Séville :

*El único impresor sevillano del que hay constancia de que publicó algunas comedias fue Andrés Grande (1624-1650), pues al menos de su taller salieron las Comedias: parte treinta... compuestas por diferentes autores (Sevilla: en la imprenta de Andrés Grande, 1638). Tampoco este volumen contiene obra alguna atribuible a Antonio Enríquez Gómez*⁴³⁸.

Le chercheur signale également que

*Las mismas razones pudieran estar detrás del hecho de que Antonio Enríquez Gómez no aparezca en ningún caso como autor de una comedia «compartida», es decir, escrita a dos o tres manos, algo que era muy habitual en la práctica teatral de la época*⁴³⁹.

Loin de ses modèles, privé de l'émulation d'une école, mais désormais auteur aguerri, il dut probablement créer dans un certain isolement.

Dater les œuvres de notre *corpus* devrait nous permettre d'envisager une évolution dans les modalités de représentation du pouvoir politique entre les deux périodes que nous avons dégagées, mais aussi à l'intérieur de chacune d'elle. Nous allons toutefois montrer que les éléments en notre possession sont globalement insuffisants à une analyse plus fine que la césure entre la séquence Enríquez Gómez et celle de Zárata. Nous n'avons en effet presque aucune information sur la période précise à laquelle il commence à écrire des *comedias*. La joute poétique qu'il remporte à Cuenca dans sa jeunesse marque-t-elle véritablement le début de sa carrière littéraire ? A-t-il eu l'occasion de s'initier au théâtre dans les *corrales* de Séville ou des autres villes qui constituèrent les étapes de son apprentissage du commerce ? Ou a-t-il attendu son installation dans la capitale autour de 1624 pour les fréquenter ? Quel rôle joua sa rencontre avec d'autres hommes de lettres tels que Luis Vélez de Guevara, Francisco Rojas Zorrilla, Felipe Godínez, Juan Pérez de Montalbán ou même

436 *Academias...*, vol. I, *op. cit.*, p. 266-267, l. 47-53.

437 *Sansón...*, *op. cit.*, p. vii.

438 J. Galbarro García, *Investigación...*, *op. cit.*, p.159.

439 *Ibid.*, p.163.

Lope de Vega qu'il côtoya probablement ? Quand prit-il sa plume pour la première fois pour créer une œuvre dramatique ? Poursuivit-il son activité de création théâtrale en France ?

Face à toutes ces interrogations, les certitudes sont bien rares. On peut cependant considérer comme établi qu'*Engañar para reinar* fut la première *comedia* écrite par Enríquez Gómez car les vers qui clôturent cette pièce l'affirment : « *Y aquí el poeta da fin / a su comedia, notando / ser la primera que ha hecho*⁴⁴⁰. » En outre, si l'on en croit Vilareal, huit *comedias*, dont sept de notre corpus, ont été représentées à Madrid avec succès – *A lo que obliga el honor*, *La prudente Abigail*, *Contra el amor no hay engaños*, *Amor con vista y cordura*, *El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* et *Fernán Méndez Pinto*, ces deux dernières en deux parties. Il est peu probable que ces pièces aient été écrites en France entre le départ d'Espagne autour de 1636 et la publication de l'apologie de Vilareal en 1642, tant eût été complexe la vente depuis la France de ces textes auprès des troupes de théâtre madrilènes. Rose propose toutefois une création postérieure de *Fernán Méndez Pinto*⁴⁴¹, et Salido López considère que la seconde partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* a été écrite entre 1642 et 1649⁴⁴². Pour notre part, nous estimons qu'il est probable, mais pas certain, que son exil en France marque l'abandon momentané de l'écriture théâtrale et le début d'une nouvelle activité littéraire, poétique, romanesque et polémique. C'est aussi ce que pensent Galbarro et Gambin :

*¿Siguió el dramaturgo escribiendo comedias alejado ya de su público? Probablemente no, pues puso su pluma al servicio de otras causas e intereses, como se deduce de sus palabras en el «Prólogo» del Sansón nazareno*⁴⁴³.

*La segunda etapa de su vida, la que transcurrió en Francia, determinó el abandono de la escritura teatral, muy probablemente porque esta no tenía ningún sentido en un país donde no había público interesado en las representaciones teatrales en español*⁴⁴⁴.

Dille est de l'avis opposé car il suggère que *La prudente Abigail* a pu être écrite après 1636 en se fondant sur les thématiques développées dans la pièce, argument bien faible à notre avis : « *[An] important theme is that of persecution and exile, perhaps indicating that this play was written after the author's own exile to France around 1636*⁴⁴⁵. » Le prologue au *Sansón nazareno*,

440 *Engañar para reinar*, Almudena García González et Alberto Gutiérrez Gil (éd.), dans Rafael González Cañal et Almudena García González (dir.), *Antonio Enríquez Gómez. Comedias II*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2019, p. 149, v. 3117-3119. Glen Dille considère cette donnée comme incertaine : « *One hesitates to accept this statement entirely at face value; it seems more reasonable to suppose that this play was rather the first that he thought worthy of being made public.* », « The originality... », *op. cit.*, p. 50.

441 C. H. Rose, « The littérature of exile », Introduction à *Fernán Méndez Pinto*, *op. cit.*, p. 47.

442 J. V. Salido López, « Prólogo a *El gran cardenal de España, don Gil de Albornoz. Segunda parte* », *op. cit.*, p. 277-280. L'argumentation de Salido López est la suivante : dans l'apologie aux *Academias morales de las musas* de 1642 Manuel Fernandes de Vilareal mentionne la première partie de la *comedia*, mais non la seconde, alors qu'Enríquez Gómez le fait dans la pièce liminaire de *Sansón nazareno* de 1649. Toutefois il n'est pas certain que Vilareal ne fasse pas allusion aux deux parties de la pièce.

443 J. Galbarro, *Investigación...*, *op. cit.*, p. 157.

444 F. Gambin, introduction à *Política Angélica*, *op. cit.*, p. 24.

445 G. Dille, *Antonio Enríquez Gómez*, *op. cit.*, p. 41

publié en 1656, mais dont les épreuves sont prêtes dès 1649, constitue en tout état de cause un *terminus ante quem* absolu pour les œuvres signées Enríquez Gómez.

Quant aux *comedias* connues sous le nom de Zárata, il est périlleux d'affirmer qu'elles furent obligatoirement écrites après le retour d'exil, en 1649. Rien n'interdit en effet de penser qu'elles aient été rédigées en France mais cette hypothèse est loin d'être la plus plausible comme l'ont fait remarquer Galbarro et Gambin. Puisqu'elles ne figurent pas dans la liste du prologue au *Sansón nazareno*, nous pouvons considérer néanmoins que 1649 est un *terminus post quem* pour elles, avec cette restriction toutefois d'une omission de la part de l'auteur comme nous avons supposé que ce fut le cas pour *No hay contra el honor poder*. Enfin, l'arrestation d'Enríquez Gómez le 21 septembre 1661 est le *terminus ante quem* de toute son œuvre.

Pour affiner ces approximations, il faut nous en remettre aux travaux de Révah, dont Wilke nous a transmis les notes⁴⁴⁶, et de Rafael González Cañal qui a étudié le passage de ces textes à la scène et nous fournit de précieuses informations⁴⁴⁷. Nous savons ainsi que *Fernán Méndez Pinto* fut représenté à Madrid par Manuel de Vallejo le 18 mai 1633. Compte tenu de ces données nous pouvons conclure qu'*Engañar para reinar* a été écrite avant 1633⁴⁴⁸. Le 12 juillet 1634 Roque de Figueroa donne une représentation particulière devant le roi d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*. *Celos no ofenden al sol* fait partie du répertoire de la compagnie de Sebastián González qui devait être joué à Valence à partir du 15 novembre 1635⁴⁴⁹. Comme nous l'avons évoqué plus haut, *No hay contra el honor poder* a été représentée le 8 novembre 1635. Outre cette dernière information, Révah nous fournit également un renseignement sur *La soberbia de Nembrot* :

Un manuscrit nous a conservé la date, le lieu de représentation (et le directeur de la troupe) d'une *comedia* d'Antonio Enríquez Gómez (bien qu'elle soit, dans ce manuscrit, attribuée à Lope), *La Soberbia de Nembrot y Primer Rey del Mundo*. On y trouve, en effet, cette note : 'Représentée au théâtre du Prado par F. Martínez de Mora, le 5 août 1635⁴⁵⁰'.

Mais cette information est sujette à caution car elle serait le fruit d'une série d'erreurs. Elena Marcello démêle cet imbroglio dans le prologue à son édition de la pièce et s'en tient aux conclusions de Nider qui

a raíz de la conexión interdiscursiva detectada con La cena de Baltasar (1634) y La torre de Babilonia (quizás anterior a 1637) de Calderón, acota los límites cronológicos alrededor de esas fechas considerando que su composición tuvo lugar en el ambiente madrileño⁴⁵¹.

446 I. S. Révah, *Antonio Enríquez Gómez...*, *op. cit.* p. 653-662.

447 R. González Cañal, « Trayectoria escénica... », *op. cit.*, p. 213-230.

448 « Probablement en été 1632 » d'après I. S. Révah, *Antonio Enríquez Gómez...*, *op. cit.* p. 654.

449 En outre, A. L. Mackenzie considère que « *el Cardenal Albornoz fue representada en palacio en 1634, fecha sin duda bastante próxima a la de su composición* », « Una comedia... », *op. cit.*, p. 373. Elle s'appuie pour cela sur les travaux de N. D. Shergold et J. E. Varey, « Some palace performances of seventeenth century plays », dans *BHS*, 40, 1963, p. 219.

450 *Ibid.*, p. 249-250.

451 Elena Marcello, « Prólogo a *El primer rey del mundo* », dans *Antonio Enríquez Gómez, Comedias II*, *op. cit.*, p. 423. Voir V. Nider, « *La Soberbia de Nembrot...* », *op. cit.*, p. 145-160.

Les autres dates concernant les pièces d'Enríquez Gómez précisées par Révah sont plus hypothétiques⁴⁵² : *El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*, première partie, « probablement représentée vers la fin de 1632 » et *A lo que obligan los celos* « représentée peut-être en décembre 1633 ». Le fait qu'Enríquez Gómez n'ait publié que les quatre *comedias* incluses dans *Academias morales de las musas*, peut-être déjà par soucis de discrétion ou plus certainement parce qu'il était alors un trop jeune dramaturge pour prétendre à les rendre publiques, ne facilite pas notre tâche. Il faut aussi prendre en considération le fait que les *partes de comedias* comprenaient douze pièces, et qu'à cette époque il ne pouvait en fournir autant. Un autre facteur d'importance est l'interdiction promulguée par la *Junta de Reformatión* de publier des œuvres théâtrales et romanesques dans la période 1625-1634.

Pour ce qui est de l'œuvre signée Zárata, nous avons encore moins de certitudes. La première concerne *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*, « pièce représentée en décembre 1651⁴⁵³ ». La compagnie de Jerónimo Vallejo donne au *corral* de la Cruz *El maestro de Alejandro* les 24 et 25 avril 1660, « *nueva, nunca vista ni representada* », puis *El valiente Campuzano* les 26 et 27 du même mois. Cette dernière est qualifiée de *comedia* « *vieja* », ce qui laisse entendre qu'elle a déjà été représentée auparavant⁴⁵⁴.

D'autres types d'indices peuvent nous renseigner, notamment la datation de textes manuscrits ou imprimés. Ainsi González Cañal fait état d'un manuscrit signé Fernando de Zárata de *El noble siempre es valiente*, daté du 15 avril 1660⁴⁵⁵, ce qui nous fournit un *terminus ante quem*. C'est le cas aussi pour *La montañesa de Burgos*, datée du 26 juillet de la même année. Les dates de publications des œuvres de Zárata nous fournissent un *terminus ante quem* peu utile car la plupart se situent à peine avant ou après son arrestation de 1661 : *El valiente Campuzano* en 1660, *El obispo de Crobia, san Estanislao* en 1661, *Los dos filósofos de Grecia* en 1662, *Mudarse por mejorarse* en 1663, *Las misas de san Vicente* en 1665, *El maestro de Alejandro* en 1666, *La defensa de la reina de Hungría* et *El vaso y la piedra* en 1668, *El médico pintor san Lucas* et *Las tres coronaciones del emperador Carlos V* en 1675 et *Quien habla más obra menos* en 1678 pour ce qui est des œuvres de notre *corpus*. Comme nous l'avons signalé, il est hautement probable qu'Enríquez Gómez n'ait pas voulu publier ses œuvres écrites sous le nom de Zárata afin de rester discret et de privilégier leur représentation. C'est la thèse défendue par Galbarro :

452 I. S. Révah, *Antonio Enríquez Gómez...*, *op. cit.*, p. 653 et 655. Pour plus de détails Wilke renvoie à Carsten L. Wilke, *Jüdisch-christliches Doppelleben im Barock. Zur Biographie des Kaufmanns und Dichters Antonio Enríquez Gómez*, Francfort, Peter Lang, 1994, p. 155-160, 165, 167-169, 175, 179-183, 211-212, 367-369, 379-386, 391.

453 I. S. Révah, *Antonio Enríquez Gómez...*, *op. cit.* p. 658.

454 R. González Cañal, « Trayectoria escénica... », *op. cit.* p. 215.

455 *Ibid.*

Cabe pensar, pues, que durante su período de libre actividad en Sevilla, el escritor no quiso que sus comedias se imprimieran, algo que parece que consiguió. Tal vez consideró necesario proteger sus textos del ojo de la Inquisición, pues acabaría siendo una «comedia de santos» el hilo del que tiró el Santo Oficio para encontrarlo finalmente⁴⁵⁶.

Une autre hypothèse consiste à penser que ce ne fut que tardivement qu'il rencontra un succès sous ce pseudonyme et que ses œuvres acquièrent une valeur marchande auprès des compagnies et des imprimeurs. Lors de son arrestation, l'Inquisition a mis la main sur ses manuscrits et a pu les vendre afin d'en tirer un bénéfice financier, ce qui explique peut-être l'abondance des premières publications à partir de 1661, puis de nouvelles représentations des pièces.

Des déductions liées au contenu des pièces peuvent aussi ouvrir des pistes. Ainsi, dans un autre article, González Cañal suggère-t-il la possibilité qu'*El valiente Campuzano* fut écrite lors du séjour de son auteur à Grenade entre 1649 et 1651, car l'action s'y déroule⁴⁵⁷. McGaha pense que *El rey más perfecto* fut une commande destinée à célébrer le processus de canonisation de Ferdinand III : « *It is likely that El rey más perfecto was commissioned for performance in honor of the duly authorized celebration of the feast of st. Fernando on May 30, 1656*⁴⁵⁸. » Si cela est avéré, la rédaction de la pièce doit précéder l'événement de quelques mois. Pedraza propose une autre théorie : si, comme il le défend, un passage de la pièce est inspiré d'un discours de Martínez de Mata écrit autour de 1659, celle-ci serait plus tardive⁴⁵⁹. Révah déclare à propos de *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto* : « écrite peut-être dans la mouvance de la Paix des Pyrénées (1659)⁴⁶⁰ ».

Compte tenu des faits avérés et des hypothèses formulées ci-dessus, nous pouvons élaborer le graphique de datation qui figure en appendice 7.

456 J. Galbarro, *Investigación...*, *op. cit.*, p. 163.

457 R. González Cañal, « Las comedias de valientes de Antonio Enríquez Gómez », *op. cit.*, p. 128.

458 M. McGaha, « Introduction a *El rey mas perfecto* », *op. cit.*, p. xlix.

459 F. Pedraza, « Enríquez Gómez y Martínez de Mata... », *op. cit.*, p. 123.

460 I. S. Révah, *Antonio Enríquez Gómez...*, *op. cit.*, p. 661.

Conclusion

Cette première partie nous a permis de répondre à un certain nombre de questions sur le contexte de création du théâtre d'Enríquez Gómez. Nous avons réuni tous les éléments connus sur sa biographie, établi quelques certitudes sur sa pensée et ébauché un panorama de l'ambiance littéraire de ses années de production. Mais ce qui ressort de cette étude, c'est aussi ce que nous ignorons. Nous ne pouvons pas conclure précisément sur la foi religieuse de notre auteur tout au long de sa vie et les multiples hypothèses contradictoires émises par plusieurs générations de chercheurs qui se sont intéressés à son cas illustrent avant tout l'impossibilité de la certitude. Il en va de même sur son implication dans la vie politique de son époque, que ce soit en Espagne ou en France. Le seul élément d'étude tangible à notre disposition est finalement sa production écrite. Ses essais – *Política angélica* et *Luis Dado de Dios* – offrent une ébauche de sa pensée politique⁴⁶¹, mais le reste – sa prose fictionnelle, sa poésie et son théâtre – est avant tout littéraire et, à ce titre, donne peu de prise à l'interprétation religieuse ou philosophique du fait du poids difficile à évaluer de l'architexte dans lequel il s'inscrit, du respect des conventions stylistiques et de la part de l'imaginaire dans la création artistique. C'est pourquoi il nous semble sage, comme l'ont déjà appelé de leurs vœux plusieurs critiques, de renoncer à chercher dans ces œuvres des preuves irréfutables de choix confessionnels ou idéologiques qui ne pourront être étayés par des faits avérés.

Nous nous proposons dans les pages qui suivent de nous saisir de cette opportunité d'étudier l'œuvre dramatique d'Enríquez Gómez dégagé de ces questionnements et de l'analyser pour sa valeur littéraire et non pour celle de témoignage d'un parcours de vie. Bien évidemment, cela ne signifie pas non plus qu'il faudra présenter notre objet d'étude comme totalement déconnecté de son environnement. Nous ferons donc appel régulièrement non seulement aux textes dramatiques de ses contemporains afin de comparer ses gestes d'écriture avec ceux qui sont habituels à son époque, mais aussi aux textes de philosophie politique des XVI^e et XVII^e siècles pour évaluer leur résonance dans son théâtre. Nous renverrons aussi chaque fois que cela nous semblera nécessaire à ses deux essais afin d'établir des correspondances entre la représentation dramatique des idées politiques et l'expression qu'il en donne dans ces écrits, mais aussi au reste de son *corpus* fictionnel afin de souligner la récurrence des thématiques évoquées et des formulations choisies. C'est ainsi que nous pourrons déterminer les modalités de la poétisation du pouvoir dans son théâtre aussi bien en ce qui concerne l'écriture elle-même que les choix de l'auteur dans la construction de ses arguments et l'emploi qu'il fait des techniques propres à la représentation théâtrale.

461 Philonio présente en effet à Theogio au début de *Política angélica* le programme de l'ouvrage : «*qué simpatía tiene la política sacra de Dios con la humana de los reyes del mundo.* », *Política... [primera parte]*, op. cit., p. 3.

L'établissement de notre *corpus* nous a permis de définir quatre types de *comedias* en fonction de la relation au pouvoir du protagoniste. Ce même critère va nous permettre d'organiser notre réflexion autour des personnages et de leur rapport au fait politique. Nous nous intéresserons d'abord aux figures du pouvoir suprême, d'abord à celle du roi, puis à celle du prince qui est appelé à lui succéder. Les figures de la vassalité feront l'objet de notre la partie suivante : d'abord le conseiller en tant que sujet à qui sont délégués certains attributs du pouvoir, ensuite les autres vassaux, dépourvus de toute autorité politique qui y sont soumis.

Appendice 1 : Œuvres théâtrales d'Antonio Enríquez Gómez

Titre	Preuve d'attribution
<i>Amor con vista y cordura</i>	Imprimée en 1642 dans <i>Academias morales de las musas</i> et citée dans l'introduction au <i>Sansón nazareno</i> en 1656
<i>Contra el amor no hay engaños</i>	Imprimée en 1642 dans <i>Academias morales de las musas</i> et citée dans l'introduction au <i>Sansón nazareno</i> en 1656
<i>A lo que obliga el honor</i>	Imprimée en 1642 dans <i>Academias morales de las musas</i> et citée dans l'introduction au <i>Sansón nazareno</i> en 1656
<i>La prudente Abigaíl</i>	Imprimée en 1642 dans <i>Academias morales de las musas</i> et citée dans l'introduction au <i>Sansón nazareno</i> en 1656
<i>El gran cardenal de España don Gil de Albornoz</i> (I et II)	Citée dans les introductions aux <i>Academias morales de las musas</i> en 1642 et au <i>Sansón nazareno</i> en 1656
<i>Fernán Méndez Pinto</i> (I et II)	Citée dans les introductions aux <i>Academias morales de las musas</i> en 1642 et au <i>Sansón nazareno</i> en 1656
<i>A lo que obligan los celos</i>	Citée dans l'introduction au <i>Sansón nazareno</i> en 1656 et manuscrit au nom d'Enríquez Gómez
<i>El capitán Chinchilla</i>	Citée dans l'introduction au <i>Sansón nazareno</i> en 1656
<i>Celos no ofenden al sol</i>	Citée dans l'introduction au <i>Sansón nazareno</i> en 1656
<i>Engañar para reinar</i>	Citée dans l'introduction au <i>Sansón nazareno</i> en 1656
<i>La soberbia de Nembrot</i>	Citée dans l'introduction au <i>Sansón nazareno</i> en 1656
<i>El valiente Diego de Camas</i>	Citée dans l'introduction au <i>Sansón nazareno</i> en 1656
<i>El rayo de Palestina</i>	Citée dans l'introduction au <i>Sansón nazareno</i> en 1656
<i>Lo que pasa en media noche</i>	Citée dans l'introduction au <i>Sansón nazareno</i> en 1656
<i>El caballero de Gracia</i>	Citée dans l'introduction au <i>Sansón nazareno</i> en 1656
<i>La fuerza del heredero</i>	Citée dans l'introduction au <i>Sansón nazareno</i> en 1656
<i>La casa de Austria en España</i>	Citée dans l'introduction au <i>Sansón nazareno</i> en 1656
<i>El sol parado</i>	Citée dans l'introduction au <i>Sansón nazareno</i> en 1656
<i>El trono de Salomón</i> (I et II)	Citée dans l'introduction au <i>Sansón nazareno</i> en 1656
<i>No hay contra el honor poder</i>	Pas citée dans l'introduction au <i>Sansón nazareno</i> en 1656 mais représentée en 1635 et imprimée sous le nom d'Enríquez Gómez en 1652

Appendice 2 : Œuvres théâtrales attribuées à Antonio Enríquez Gómez

Titre	Autre attribution
<i>La hija del aire</i>	Pedro Calderón de la Barca
<i>Jerusalén libertada</i>	Agustín Collado de Hierro

Appendice 3 : Œuvres théâtrales de Fernando de Zárate

Titre	Texte au nom de Zárate
<i>El valiente Campuzano</i>	Imprimé pour la première fois en 1660 Associé à Grenade où réside l'auteur entre 1649 et 1651
<i>El obispo de Crobia san Estanislao</i>	Imprimé pour la première fois en 1661
<i>El alcalde de Mairena</i>	Imprimé pour la première fois en 1661
<i>El zapatero</i>	Imprimé pour la première fois en 1661
<i>Los dos filósofos de Grecia</i>	Imprimé pour la première fois en 1662
<i>Mudarse por mejorarse</i>	Imprimé pour la première fois en 1663
<i>Quererse sin declararse</i>	Imprimé pour la première fois en 1663
<i>La presumida y la hermosa</i>	Imprimé pour la première fois en 1665
<i>Las misas de san Vicente</i>	Imprimé pour la première fois en 1665
<i>Antes que todo es mi amigo</i>	Imprimé pour la première fois en 1661
<i>El maestro de Alejandro</i>	Imprimé pour la première fois en 1666
<i>La defensora de la reina de Hungría</i>	Imprimé pour la première fois en 1668
<i>San Antonio Abad</i>	Imprimé pour la première fois en 1668
<i>El vaso y la piedra</i>	Imprimé pour la première fois en 1668
<i>Loa con que empezó a representar Rosa en Sevilla</i>	Imprimé pour la première fois en 1668
<i>La escala de la gracia</i>	Imprimé pour la première fois en 1670
<i>El médico pintor san Lucas</i>	Imprimé pour la première fois en 1675
<i>Las tres coronaciones del emperador Carlos V</i>	Imprimé pour la première fois en 1675 Evoque peut-être la Paix des Pyrénées de 1659
<i>Quien habla más obra menos</i>	Imprimé pour la première fois en 1678
<i>Santa Pelagia</i>	Imprimé pour la première fois en 1678
<i>A cada paso un peligro</i>	Imprimé au XVIII ^e siècle
<i>Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo</i>	Imprimé au XVIII ^e siècle.
<i>Mayor mal hay en la vida</i>	Manuscrit du XVII ^e siècle
<i>Loa sacramental de los siete planetas</i>	Représentée à Séville en 1659
<i>El noble siempre es valiente</i>	Manuscrit autographe datée du 15 avril 1660
<i>La montañesa de Burgos</i>	Manuscrit autographe daté du 26 juillet 1660
<i>El rey más perfecto</i>	Manuscrit daté du 10 mars 1661 Probable commande pour les célébrations de 1656 en l'honneur de la canonisation de Ferdinand III, peut-être postérieure à un discours de Martínez de Mata de 1659
<i>Santa Táez</i>	Manuscrit visé par la censure le 1 ^{er} septembre 1669
<i>La conversión de santa Magdalena</i>	Manuscrit visé par la censure en 1699

Appendice 4 : *Œuvres théâtrales attribuées à Fernando de Zárte*

Titre	Autre attribution
<i>La conquista de México</i>	Lope de Vega
<i>La palabra vengada</i>	Lope de Vega
<i>Los hermanos amantes y piedad por fuerza</i>	Auteur andalou inconnu
<i>La culpa más provechosa</i>	Francisco de Villegas
<i>El primer conde de Flandes</i>	Antonio Mira de Amescua
<i>La batalla del honor</i>	Lope de Vega
<i>La desgracia venturosa</i>	Gaspar de Aguilar
<i>La española de Florencia</i>	Non attribuée
<i>Los bandos de Rávena y fundación de la Camándula</i>	Juan de Matos Fragoso
<i>Servir con mala estrella</i>	Lope de Vega
<i>El valiente Pantoja</i>	Agustín Moreto

Appendice 5 : Liste des pièces du corpus classées par sous-genre

Titre	Sous-genre
<i>A lo que obligan los celos</i>	Palatine
<i>Celos no ofenden al sol</i>	Palatine
<i>Engañar para reinar</i>	Palatine
<i>Mudarse por mejorarse</i>	Palatine
<i>Quien habla más obra menos</i>	Palatine
<i>A lo que obliga el honor</i>	Historique
<i>Amor con vista y cordura</i>	Historique
<i>El gran cardenal de España don Gil de Albornoz I</i>	Historique
<i>El gran cardenal de España don Gil de Albornoz II</i>	Historique
<i>El maestro de Alejandro</i>	Historique
<i>El noble siempre es valiente</i>	Historique
<i>El rey más perfecto</i>	Historique
<i>Fernán Méndez Pinto I</i>	Historique
<i>Fernán Méndez Pinto II</i>	Historique
<i>La montañesa de Burgos</i>	Historique
<i>Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto</i>	Historique
<i>Los dos filósofos de Grecia</i>	Historique
<i>No hay contra el honor poder</i>	Historique
<i>El valiente Campuzano</i>	De valiente
<i>El médico pintor san Lucas</i>	Hagiographique
<i>El obispo de Crobia san Estanislao</i>	Hagiographique
<i>El vaso y la piedra</i>	Hagiographique
<i>La defensora de la reina de Hungría</i>	Hagiographique
<i>Las misas de san Vicente</i>	Hagiographique
<i>Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo</i>	Hagiographique
<i>La prudente Abigail</i>	Biblique
<i>La soberbia de Nembrot</i>	Biblique

Appendice 6 : Liste des pièces du corpus classées par sous-catégorie

Titre	Sous-catégorie	Sous-genre
<i>A lo que obligan los celos</i>	Roi	Palatine
<i>Engañar para reinar</i>	Roi	Palatine
<i>Quien habla más obra menos</i>	Roi	Palatine
<i>El rey más perfecto</i>	Roi	Historique
<i>La montañesa de Burgos</i>	Roi	Historique
<i>Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto</i>	Roi	Historique
<i>La soberbia de Nembrot</i>	Roi	Biblique
<i>La defensora de la reina de Hungría</i>	Roi	Hagiographique
<i>Celos no ofenden al sol</i>	Conseiller	Palatine
<i>A lo que obliga el honor</i>	Conseiller	Historique
<i>El gran cardenal de España don Gil de Albornoz I</i>	Conseiller	Historique
<i>El gran cardenal de España don Gil de Albornoz II</i>	Conseiller	Historique
<i>Fernán Méndez Pinto I</i>	Conseiller	Historique
<i>Fernán Méndez Pinto II</i>	Conseiller	Historique
<i>Los dos filósofos de Grecia</i>	Conseiller	Historique
<i>No hay contra el honor poder</i>	Conseiller	Historique
<i>El médico pintor san Lucas</i>	Conseiller	Hagiographique
<i>El obispo de Crobia san Estanislao</i>	Conseiller	Hagiographique
<i>El vaso y la piedra</i>	Conseiller	Hagiographique
<i>El maestro de Alejandro</i>	Conseiller / Prince	Historique
<i>Mudarse por mejorarse</i>	Prince	Palatine
<i>Amor con vista y cordura</i>	Prince	Historique
<i>Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo</i>	Prince	Hagiographique
<i>El noble siempre es valiente</i>	Vassal	Historique
<i>La prudente Abigail</i>	Vassal	Biblique
<i>El valiente Campuzano</i>	Vassal	<i>De valiente</i>
<i>Las misas de san Vicente</i>	Vassal	Hagiographique

Appendice 7 : *Graphique de datation des pièces du corpus*

	1632	1633	1634	1635	1636	1637	1638	1639	1640	1641	1642	1643	1644	1645	1646	1647	1648	1649	1650	1651	1652	1653	1654	1655	1656	1657	1658	1659	1660	1661	
Engañar para reinar	■																														
El Cardenal de Albomoz I	■																														
A lo que obligan los celos	■	■																													
Fernán Méndez Pinto I	■	■																													
La soberbia de Nembrot	■	■	■	■																											
No hay contra el honor poder	■	■	■	■																											
Celos no ofenden al sol	■	■	■	■																											
A lo que obliga el honor	■	■	■	■	■																										
Amor con vista y cordura	■	■	■	■	■																										
El Cardenal de Albomoz II	■	■	■	■	■																										
Fernán Méndez Pinto II	■	■	■	■	■																										
La prudente Abigaíl	■	■	■	■	■																										
Mártir y rey de sevilla, san H.																			■	■											
El valiente Campuzano																			■	■											
El rey más perfecto																					■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
El maestro de Alejandro																					■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
El noble siempre es valiente																					■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
La montañesa de Burgos																					■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
El médico pintor san Lucas																					■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
El obispo de Crobia san E.																					■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
El vaso y la piedra																					■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
La defensora de la reina de H.																					■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
Las misas de san Vicente																					■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
Los dos filósofos de Grecia																					■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
Mudarse por mejorarse																					■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
Quien habla más obra menos																					■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
Las tres coronaciones de C. V																					■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	

Etape madrilène

Etape française

Etape andalouse

Partie II. Les figures du pouvoir souverain

« *El rey es padre de la monarquía*⁴⁶². »

⁴⁶² *El siglo pitagórico...*, *op. cit.*, p. 123.

I . Le souverain ou le pouvoir incarné

Introduction

Le souverain, en tant que détenteur du pouvoir suprême exerce une emprise sur ses sujets comme nul autre et a la capacité de modifier leur destin individuel et collectif. Il est de ce fait par essence un personnage dramatique qui agit et fait agir. Le *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*⁴⁶³ considère que le roi de la *comedia* peut avoir trois fonctions. Le *rex iustus* arbitre les conflits pour maintenir l'ordre éthique, châtie les offenses et justifie un événement par sa présence symbolique. Le *rex negligens* fait involontairement naître un conflit à cause de sa faiblesse humaine. Le roi tyran, par son oppression, ses abus ou l'usurpation de son pouvoir, provoque une réaction de résistance dans le royaume. Cette typologie est construite selon la distance qui apparaît entre la pratique réelle du pouvoir et l'idéal de vertu du monarque.

Notre *corpus* offre une vaste galerie de souverains historiques ou fictionnels qui correspondent à ces trois catégories. Nous comptons vingt-sept rois et deux reines, trois empereurs et deux papes. Il faut leur ajouter deux reines mères, un roi consort de Chine – qui est aussi le roi de Tartarie –, six reines consortes et une impératrice romaine consort, soit un total de quarante-trois souverains pour vingt-cinq pièces. Nous avons exclu de notre étude de la figure royale celle d'Hermenegildo, pourtant désigné comme roi dans le titre de la *comedia* dont il est le protagoniste, *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*, car il y est avant tout prince et nous l'étudierons comme tel dans la partie consacrée à cette figure. Nous nous intéresserons également plus tard au personnage de David qui apparaît dans *La prudente Abigail* comme «*Rey David*» dans les didascalies ; il s'agit encore d'un roi sans couronne qui n'exerce donc aucun pouvoir monarchique et qui n'est que potentiellement le successeur du roi Saúl. On aurait aussi pu ajouter à la liste des souverains étudiés des nobles titrés qui sont à la tête d'un État comme les ducs de Bavière et de Saxe de *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto* ou le duc de Florence de la seconde partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*, mais ils interviennent plus comme sujets de l'empereur ou conseiller du pape que comme souverains de leur duché.

Un quart des souverains de notre *corpus* sont le fruit de l'imagination du dramaturge, essentiellement ceux des *comedias* palatines où la part de fantaisie est par nature importante. Dans ce cas, Enríquez Gómez choisit souvent de ne pas donner de nom au roi⁴⁶⁴. Le résultat en est de

463 Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo, Germán Vega García-Luengos, *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, éd. Castalia, Madrid, 2002, p. 260.

464 C'est le terme de *rey* qui est employé dans *Mudarse por mejorarse*, *Quien habla más obra menos* et *A lo que obligan los celos*. Dans *Celos no ofenden al sol*, la reine n'a pas non plus de nom et est aussi désignée par son titre.

dessiner des personnages plus désincarnés et plus facilement réduits à leur fonctionnalité, mais aussi des circonstances dramatiques qu'il sera plus facile pour le public de transposer ou de généraliser. Mais il en invente aussi parfois⁴⁶⁵. Certains rois des *comedias* historiques et hagiographiques sont aussi des créations littéraires et peuvent alors incarner des personnages secondaires inventés pour les nécessités de l'argument, complétant ainsi le *dramatis personae* autour des figures réelles⁴⁶⁶. Les autres souverains sont empruntés à l'Histoire renaissante, médiévale et antique, à l'Ancien et au Nouveau Testament, à la vie des saints, à un récit de voyage⁴⁶⁷ ou à la littérature médiévale⁴⁶⁸. Seul de roi Pedro I le Cruel apparaît à deux reprises dans notre *corpus*, comme prince dans *A lo que obliga el honor* et comme jeune roi dans la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*, mais ce n'est pas là une originalité de notre auteur puisqu'il s'agit de l'un des

465 Si l'Iberio d'*Engañar para reinar* renvoie apparemment à la royauté espagnole, l'association de Ludovico avec la royauté française est plus incertaine. Ce prénom peut évoquer Louis XIII, alors sur le trône, ce qui permettrait de signifier, par l'opposition entre les deux rois frères, la rivalité entre la France et l'Espagne, particulièrement d'actualité au début des années 1630. A cette époque, Enríquez Gómez ne s'est pas encore exilé en France où il cherchera la faveur de la famille royale. Pour étayer l'association de Ludovico avec Louis XIII, observons que l'auteur choisit de donner ce prénom à un roi de France mentionné dans *El obispo de Crobia san Estanislao* alors que régnait au moment de l'action Philippe I^{er}, *op. cit.*, fol. 199 v^o. Ludovico est aussi le nom du colonel français qui fait prisonnier don Pedro et doña Leonor dans *El valiente Campuzano*. Quant à Iberio, il est aussi le prénom du père de la duchesse Isabela de Belflor dans *A lo que obligan los celos*, mais ce personnage est juste évoqué, *op. cit.*, p. 140, v. 2503-2504. Le prénom du roi Eduardo de *Celos no ofenden al sol* fait penser aux souverains anglais que Shakespeare ou Marlowe avaient mis en scène, mais rien ne permet dans cette pièce d'établir un tel rapprochement. Le dramaturge n'a probablement opté pour ce prénom qu'afin de conférer à son roi de Sicile une touche d'exotisme, aucun Eduardo n'ayant jamais régné sur cette île.

466 Parmi ceux-ci, la reine Elena et son père, le roi Lusidoro, dans *Los dos filósofos de Grecia* ; ce dernier, mort au moment où commence l'action, n'apparaît pas sur scène. La première tire sans doute son nom du personnage de l'*Enéide* à l'origine de la guerre de Troie, ce qui est cohérent pour une pièce située dans l'Antiquité grecque et où l'amour pour elle est cause de discorde. Le second prénom, emprunté à la littérature contemporaine, associe la lumière et l'or pour conférer au personnage la majesté royale, ou peut être compris comme « celui qui adore la lumière », allusion aux croyances païennes d'un roi qui s'en remet aux dieux de l'Olympe pour résoudre des conflits politiques. Lucidoro est un prénom qui apparaît dans *La desgraciada amistad*, publiée par Juan Pérez de Montalbán en 1624, mais également dans des romans de chevalerie dont celui de Feliciano de Silva, *Florisel de Niquea*, publié en 1532, où il figure un prince de France. Chez Enríquez Gómez, on le trouve aussi pour incarner le conseiller du traître Manfredo dans *Quien habla más obra menos* et un valet de l'usurpateur Ludovico dans *Engañar para reinar*, p. 137, v. 1744. On retrouve ces deux prénoms dans *El vaso y la piedra* pour désigner ceux que le dramaturge appelle « *los reyes de Marsella* » et qui correspondent aux chefs de la province de Marseille dont parle Jacques de Voragine dans *La légende dorée*, mais sans leur attribuer ces prénoms, Jacques de Voragine, *La légende dorée*, Perrin, 1910, chap. XCV, p. 338-347. Lucidoro est dans la pièce un adorateur du soleil que Madalena détourne du paganisme. Tiberio, le roi de Libonia d'*El médico pintor san Lucas*, a un nom d'empereur romain pour figurer un personnage politique aux temps de la domination romaine. C'est aussi le nom que donne Enríquez Gómez au mauvais conseiller du traître Ludovico dans *Celos no ofenden al sol*.

467 La reine de Chine Pantalisa tire peut-être son nom d'une région de l'Inde, Pentalisa, qu'Enríquez Gómez a pu croiser dans sa lecture des pérégrinations autobiographiques de Fernán Méndez Pinto d'où est tiré l'argument de la dilogie. Le roi de Chine sans nom qui apparaît aussi dans la pièce est un souverain de la dynastie Ming emprunté au récit du voyageur portugais, mais il n'intéresse évidemment pas le public espagnol du XVII^e siècle de savoir à qui il renvoie précisément. Quant au roi de Tartarie de la même pièce, il figure probablement le roi mongol Atlan Khan qui entra effectivement en guerre contre le royaume de Chine au XVI^e siècle mais n'en tua pas le roi et n'épousa pas sa fille comme le relate Enríquez Gómez.

468 Le roi fictif de Valence Búcar emprunte son nom et en partie son personnage au *Cantar de mio Cid* où apparaît un roi Búcar du Maroc qui tente de récupérer Valence dans le dernier chant et est tué par Rodrigo Díaz.

personnages les plus représentés par la scène baroque⁴⁶⁹. Son père, Alfonso XI de Castille, est un personnage central dans la première de ces *comedias* et sa mort est relatée dans la seconde où il s'exprime par une lettre testament. Le roi Sancho II de Castille est un protagoniste de *La montañesa de Burgos* et est évoqué dans *El noble siempre es valiente*, en tant que prédécesseur de son frère Alfonso VI. Les autres n'apparaissent qu'une fois dans l'argument mais certains qui sont personnage dans une pièce peuvent être évoqués dans une autre comme une référence paradigmatique : Nembrot⁴⁷⁰ sert par exemple à illustrer l'orgueil⁴⁷¹ ou Néron la tyrannie⁴⁷². De nombreux autres sont enfin évoqués sans apparaître sur scène, tels Hérode Agrippa dans *El vaso y la piedra* ou Lusidoro, roi fictionnel de *Los dos filósofos de Grecia*.

Les souverains assument le rôle principal des pièces que nous avons qualifiées de *comedias* de roi, un rôle secondaire dans toutes les autres de notre *corpus*, à l'exception d'*El valiente Campuzano* et *Las tres misas de san Vicente Ferrer* où il n'apparaît aucun souverain. Parfois un ou plusieurs autres monarques ont un rôle purement fonctionnel dans les pièces où ils n'interviennent qu'en tant qu'autorité symbolique. Parmi les rois, Nembrot se distingue pour avoir été le premier d'entre eux selon la Bible⁴⁷³. Seuls Fernando III et la reine Beatriz de Hongrie sont des saints parmi les souverains. Les rois de Castille sont les plus nombreux – ils sont sept – et ont tous cette particularité de n'avoir pas de reine dans l'argument des *comedias*, du moins celle-ci n'apparaît-elle jamais sur scène⁴⁷⁴. En revanche, les deux reines mère sont castillanes, et elles ont la même fonction de légitimer la passation du pouvoir au jeune roi dans les deux pièces où elles apparaissent, Berenguela dans *El rey más perfecto* et Juana dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*. Seules deux femmes sont reines en titre ; il s'agit de la reine de Grèce fictive Elena qui

469 Voir l'entrée *Rey don Pedro* rédigée par Carol Bingham Kirby dans le *Diccionario de la comedia del Siglo d Oro*, op. cit., p. 261-262.

470 Nembrot est la version hébraïque de Nimrod. Nous l'utiliserons pour parler du personnage de la *comedia* et le distinguer du personnage des Ecritures, et nous ferons de même avec les autres personnages bibliques et historiques : saint Pierre / san Pedro, Néron / Nerón, Charles Quint / Carlos Quinto, François I^{er} / Francisco I^o, Aristote / Aristóteles, Marc-Aurèle / Marco Aurelio, etc. Quant au titre de la *comedia*, nous conserverons celui de *La soberbia de Nembrot*. En revanche nous emprunterons nos citations de cette œuvre à l'édition d'Elena Marcello publiée sous le titre d'*El primero rey del mundo* et dont le protagoniste apparaît sous le nom de Membrot.

471 « *Todo el Babel de Nembrot / tengo en el pecho* », dit par exemple Nabal dans *La prudente Abigail*, María Dolores Martos Pérez (éd.), dans Milagros Rodríguez Cáceres et Felipe B. Pedraza Jiménez (dir.), *Academias morales de las musas*, I, Instituto Almagro de teatro clásico, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, p. 650, v. 2534-2535. Sur la figure de Nembrot dans le théâtre du Siècle d'or, voir Elena Marcello, « Un arquetipo del tirano en *El primer rey del mundo* de Antonio Enríquez Gómez », *Hipogrifo*, 7.1, 2019, p. 469-480.

472 « Cristina: *Pediré al cielo venganza. / Rey: Yo incendios a mi pasión. / Lisbia: Esto va malo, la luz / con el aire se apagó. / Torrezno: Vinose a pedir de boca, / porque la encienda Nerón.* », *El obispo de Crobía, San Estanislao, de don Fernando de Zárate*, dans *Parte quinze, comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España*, a costa de Iuan de San Vicente, Madrid, 1661, fol. 207 r^o.

473 « *Yo soy el rey primero / que coronó de rayos el lucero / del antorcha febea* », *El primero rey del mundo*, Elena Marcello (éd.), dans Rafael González Cañal et Almudena García González (dir.), *Antonio Enríquez Gómez. Comedias II*, Instituto Almagro de teatro clásico, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2019, p. 542, v. 2089-2091.

474 La princesse Béatrice de Souabe est tout de même évoquée comme la future épouse de Fernando.

intervient dans *Los dos filósofos de Grecia*, et de Pantalisa, reine également fictive du royaume de Chine dans la seconde partie de *Fernán Méndez Pinto*. Dans le cas des empereurs romains, Marco Aurelio d'*Amor con vista y cordura* et Nerón d'*El vaso y la piedra*, nous n'observons pas de différence de traitement de la figure du souverain, si ce n'est que Nerón a sur des rois, ceux de Marseille en l'occurrence, une autorité supérieure qui se manifeste par leur obséquiosité⁴⁷⁵. En revanche la représentation du pouvoir de Carlos Quinto évolue avec son statut puisque sa fonction impériale entre en conflit avec celle de roi d'Espagne. Les papes ont évidemment une autorité religieuse majeure en plus de leur autorité politique et se situent au-dessus des autres souverains dans l'échelle hiérarchique du pouvoir, ce qui se manifeste par la symbolique correspondante, aussi bien dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto* que dans la seconde partie d'*El gran cardinal de España don Gil de Albornoz*. Les reines et l'impératrice consortes n'ont pas de pouvoir politique reconnu mais leur influence à la cour peut être importante : la reine wisigothe pousse son époux au fanatisme religieux dans *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*, l'impératrice Faustina favorise la mauvaise éducation du prince dans *Amor con vista y cordura*, la reine sans nom de *Celos no ofenden al sol* provoque le conflit du fait de sa jalousie, la reine Flamia tempère les excès de son époux dans *El obispo de Crobia san Estanislao*, la reine Beatriz assure la régence lorsque le roi part à la guerre dans *La defensora de la reina de Hungría*, mais seule cette dernière assure le rôle titre. Cette forte représentation et cette variété de statuts est néanmoins significative de l'intérêt que porte Enríquez Gómez à la question du pouvoir souverain.

Ce qui caractérise les rois de notre *corpus* est leur grande variété. La figure du monarque catholique est naturellement dominante. Le fait que les rois de Castille apparaissent à plusieurs reprises ne doit pas non plus nous étonner étant donnée la proximité avec l'espace civilisationnel référentiel de notre auteur, mais nous ne croyons pas qu'il y ait chez lui de volonté de dessiner une vision personnelle de l'histoire de l'Espagne, le choix peu original des figures du moins ne nous oriente *a priori* pas dans cette direction. Les rois de Hongrie, de Pologne ou de Sicile correspondent aussi au profil habituel des *comedias* palatines. Les figures empruntées à l'histoire antique ou à la Bible sont également fréquentes à l'époque. Toutes ces figures suivent les canons esthétiques des sous-genres dramatiques auxquels ils appartiennent. Seuls les rois de Chine constituent une originalité. Cette variété est significative de la volonté d'Enríquez Gómez de créer des situations diverses afin d'explorer un grand nombre d'aspects de l'exercice de l'autorité royale et de conflits politiques sur les questions de succession, d'apprentissage du pouvoir, de foi ou de rivalité entre le

475 « Rey: Gran emperador del orbe, / la ocasión que nos alienta / a besar tu invicta mano / es rogarte, pues te precias / del valor que da tu sangre / a tu singular nobleza (...) », *El vaso y la piedra*, de don Fernando de Zárate, dans *Parte veinte y nueue de comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España*, por Ioseph Fernandez de Buendia, Madrid, a costa de Manuel Melendez, 1668, p. 101 a.

devoir et les passions. C'est donc, à notre avis, en fonction de leur potentiel dramatique qu'on été façonnés ces personnages plus que pour leur charge idéologique.

Nous confronterons systématiquement ces constatations avec le contenu des essais politiques de notre auteur afin de dégager ce qui relève de l'idéologie du pouvoir et ce qui est inhérent à la pratique théâtrale. Nous comparerons également ces conclusions avec les écrits d'autres penseurs politiques contemporains dans le but de déterminer la canonicité, le conformisme, ou à l'inverse, l'originalité de ses positions. Enfin, nous tenterons de définir les modalités de représentation du pouvoir suprême selon Enríquez Gómez, c'est-à-dire les choix d'écriture dramatique adoptés pour transformer la matière théorique en objet littéraire et spectacle populaire.

Pour ce faire nous nous intéresserons d'abord à la question de l'origine de leur pouvoir. Puis nous étudierons les souverains dans leur environnement spatial. Nous nous arrêterons ensuite sur les principes qui président à leur pratique du pouvoir, soit leur éthique. Enfin nous analyserons l'exercice du pouvoir appliqué aux domaines les plus fréquemment rencontrés.

A. L'origine du pouvoir du souverain

Le pouvoir politique est, dans notre *corpus*, issu de Dieu, du droit ou de la force. Mais il faudra se poser à chaque occasion la question de savoir si ce pouvoir est conféré ou justifié par ces trois adjuvants et ne pas confondre la rhétorique qui veut légitimer la prise de pouvoir et les faits, c'est-à-dire l'action dramatique. Ainsi, s'il est toujours justifié par l'argument de la volonté divine, le pouvoir politique n'est jamais conféré par Dieu. De même, la loi est souvent invoquée mais ne départage pas toujours les prétendants au trône. Quant à la force, elle octroie parfois la couronne à un roi, mais n'est que rarement avancée comme la justification du pouvoir.

1. Le pouvoir issu de Dieu

« *Los reyes por Dios gobiernan*⁴⁷⁶ »

Pour la pensée politique espagnole – et plus généralement occidentale – classique, le roi est l'incarnation terrestre du pouvoir divin. « *El ser y poder del rey es una participación del ser y poder divino* », écrit par exemple le père Pedro de Rivadeneira dans son *Tratado del príncipe cristiano*, publié en 1595⁴⁷⁷. Pour Francisco Quevedo le souverain est vicaire de Dieu et doit

⁴⁷⁶ *El rey...*, *op. cit.*, p. 18, v. 304.

⁴⁷⁷ Pedro de Rivadeneira, *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus Estados. Contra lo que Nicolás Machiavelo y los políticos de este tiempo enseñan*, Madrid, 1595, extraits publiés dans *La « Monarquía católica » de Felipe II y los españoles, Antología de textos*, Rafael Carrasco

l'imiter : « *Los reyes son vicarios de Dios, y reinan por él, y deben reinar para él, y a su ejemplo e imitación*⁴⁷⁸. » Chez Enríquez Gómez aussi, le pouvoir monarchique est de droit divin dans son théâtre comme dans ses écrits théoriques : « *Los reyes que vienen al mundo a resucitar una esperanza, aunque viva en la parte real, no obstante que obró en ellos el orden natural, más tienen de divinos que de humanos, porque el orden divino los ilustró y separó de las demás gentes*⁴⁷⁹. » En cela notre auteur se conforme à la représentation que souhaite donner de lui-même le pouvoir monarchique des Habsbourg.

Les allusions au caractère divin de la monarchie sont nombreuses dans nos pièces et rappellent régulièrement que les rois prétendent exercer un pouvoir voulu par Dieu : « *Polonia os aclama / por justa y divina ley, / su restaurador y rey* », dit par exemple la reine au roi Bolosio dans *El obispo de crobia san Estanislao*⁴⁸⁰. Pour Fernán Méndez Pinto, l'emploi du terme « *cielos* » permet d'éviter celui de « *Dios* » dans un contexte païen, mais l'idée est la même : « *Rey de la China, a quien / dieron los cielos la monarquía*⁴⁸¹ ». Carlos Quinto utilise une expression comparable pour évoquer son élection comme empereur : « *ha querido / el cielo que España tenga / a su rey Carlos Quinto, / emperador de Alemania*⁴⁸². » *El noble siempre es valiente* nous offre d'autres exemples lorsque le roi Alfonso reproche au Cid d'avoir désobéi au représentant de Dieu : « *¿Quién os dio licencia a vos / para quebrantar las leyes / ajustadas por vuestros reyes / puestos por mano de Dios*⁴⁸³? » Et plus loin, dans un aparté, il renouvelle l'affirmation de l'origine divine de son pouvoir : « *el cetro / que por impulso divino / recibí en Santa Gadea*⁴⁸⁴ ». Au moment où il s'apprête à renverser son frère, Iberio présente le droit au pouvoir dont il prétend jouir comme une expression de la vérité divine : « *Que tenemos más verdad, / archivo de la malicia, / y sobre todo justicia, / palabra de la deidad*⁴⁸⁵. »

Il en résulte une divinisation de la fonction monarchique – « *Mi oficio (...) es del cielo*⁴⁸⁶ », dit le roi Alfonso dans *No hay contra el honor poder* –, de ses symboles – le trône est qualifié de

et Alain Milhou, Editions du Temps, Paris, 1998, p. 18. « *Dios hace los reyes y da el cetro a quien es servido.* », lit-on aussi p. 32.

478 Francisco Quevedo, *Política de Dios y gobierno de Cristo*, J. Crosby (éd.), Madrid, Castalia, 1966, 2 vol., p. 253.

479 *Luis...*, *op. cit.*, p. 26. On peut aussi lire p. 134-135 : « *Oíd reyes, aprended jueces de la tierra, dadme oídos los que gobernáis los pueblos, y los que honráis la multitud de las gentes : de Dios tenéis el señorío y la potestad del altísimo.* » *Política angélica [primera parte]* insiste aussi sur cette idée : « *ninguno puede ser rey sin la voluntad divina.* », *op. cit.*, p. 38.

480 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 198 v° b.

481 Fernán Méndez Pinto, I et II, Louise G. Cohen, Francis M. Rogers, Constance H. Rose (éd.), Harvard University Press, 1974, p. 82, v. 140-141.

482 *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto, de don Fernando de Zárate*, dans *Parte quarenta de comedias nuevas de diversos autores*, por Julián Paredes, Madrid, 1675, fol. 124 v° b.

483 *El noble...*, *op. cit.*, fol. 5 r°.

484 *Ibid.*, fol. 25 r°.

485 *Engañar...*, *op. cit.*, p. 141, v. 2859-2862.

486 *No hay...*, *op. cit.*, p. 304, v. 103.

« *sagrado* » à plusieurs reprises dans *Engañar para reinar*⁴⁸⁷ – et, naturellement, de la personne même du monarque⁴⁸⁸. On le constate encore dans *La prudente Abigail* – « *Los reyes, aunque durmiendo / estén, como son deidad, / nunca les ofende el sueño* », dit David de Saúl⁴⁸⁹ –, *Los dos filósofos de Grecia* – « *Vuestra alteza, señor, / quiere atropellar las leyes / debidas a mi deidad* », reproche la reine Elena à Lisipo⁴⁹⁰ –, *No hay contra el honor poder* – « *sois retrato de Dios* », déclare Rodrigo à son souverain⁴⁹¹ – ou encore *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto* – l'empereur qualifie le roi Fernando le Catholique de « *deidad más pura*⁴⁹² ». Une expression qui revient dans plusieurs pièces pour signifier que le roi est élu de Dieu est celle de « *ungido de Dios* » que l'on trouve aussi bien dans *El obispo de Crobia san Estanislao* que dans *La prudente Abigail*⁴⁹³, mais aussi dans *Política angélica*⁴⁹⁴. La reine consort peut aussi être l'objet d'une divinisation comme c'est le cas dans *El obispo de Crobia san Estanislao* où Cristina dit à Flamia : « *A vuestros reales pies, / inteligencia divina / de Polonia*⁴⁹⁵ (...) ». Le cas de Nembrot a ceci de contradictoire qu'il prétend à la fois avoir obtenu son titre royal de Dieu et être Dieu lui-même, ce qui finalement cohérent avec la folie d'un personnage qui se suffit à lui-même comme nous le précisons plus bas : « *Dios soy y adorado he sido / por tal y por rey primero / del mundo: Él mismo me ha dado / la corona real y el cetro*⁴⁹⁶. »

Enríquez Gómez, à l'instar des autres auteurs de son époque, a volontiers recours à la métaphore solaire pour exprimer la puissance divine du monarque. Ainsi dans *No hay contra el honor poder* : « *es Alfonso emperador / del rayo solar del día*⁴⁹⁷ ». Et dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*, le roi file la métaphore en utilisant le nom de son conseiller : « *si soy el sol de España, / bien necesita mi oriente / de llevar por norte al Alba*⁴⁹⁸. » Fernán s'adresse au roi

487 « *el trono sagrado / esta mañana al cielo he colocado* », *Engañar...*, *op. cit.*, p. 143, v. 2941-2942, « *Ocupe el trono sagrado.* », p. 148, v. 3078.

488 « *Los reyes son hechos a semejanza de Dios* », *Luis...*, *op. cit.*, p. 13-14, ou « *Los reyes (...) están en lugar de Dios* », p. 54.

489 *La prudente...*, *op. cit.*, p. 629, v. 1934-1936. David appelle aussi le roi Saúl « *rey único y divino* », p. 631, v. 1996, et « *príncipe divino* », p. 637, v. 2184.

490 *Los dos...*, *op. cit.*, fol. 134 r° b.

491 *No hay...*, *op. cit.*, p. 321, v. 614. On retrouve cette expression dans *Política angélica [primera parte]* : « *Los reyes son un retrato del supremo Monarca de los cielos.* », *op. cit.*, p. 7.

492 *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 119 v° b.

493 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 213 v° b. *La prudente...*, *op. cit.*, p. 628, v. 1911. On trouve aussi dans cette même comedia l'expression « *ungido del Señor* » pour désigner le roi Saúl, p. 563, v. 109 et David, p. 620, v. 1731.

494 « *basta que el rey herede el ser como criatura ungida por Dios* », *Política angélica [primera parte]...*, *op. cit.*, p. 104. Voir également p. 134.

495 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 212 v° a.

496 *El primero rey...*, *op. cit.*, p. 570, v. 2789-2792.

497 *No hay...*, *op. cit.*, p. 343, v. 1293-1294. Le mot « *rayo* » est particulièrement employé dans cette comedia, associé à la fonction royale, comme dans cet autre exemple : « *¿De esta suerte / mi propia sangre a los rayos / de mi majestad se atreve?* », p. 346, v. 1395-1397.

498 *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 121 v° a.

de Chine en rappelant que son pouvoir lui vient du ciel, en l'associant au lion et en l'inscrivant dans un système métaphorique solaire :

*Rey de la China, a quien dieron
los cielos la monarquía
excelsa en treinta y dos reinos,
tú, que en el trono del mundo
por la voluntad del cielo
te asientas león del Asia,
por quien los rojos cabellos
del mayor fanal del orbe,
que asisten el cuarto asiento
son rayos que predominan
en tu culto y tu respeto*⁴⁹⁹

Nous croiserons de nombreux autres exemples dans la suite de ce travail. Ce type d'image abonde dans la littérature politique du XVII^e siècle et on le trouve aussi dans les œuvres en prose d'Enríquez Gómez, par exemple dans *Política angélica* : « *La perfecta idea o mente de un príncipe sabio será semejante al sol, que con sus rayos vivifica todas las partes del universo, como el príncipe las de su consejo*⁵⁰⁰. »

Dans son théâtre, c'est dans les scènes de couronnement que les allusions à l'origine divine du pouvoir monarchique sont les plus développées. On découvre les plus intéressantes dans *El rey más perfecto* et *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*. Le fait qu'il s'agisse de deux *comedias* historiques signées Fernando de Zárata n'est pas fortuit. Notre auteur fait appel à ce sous-genre pour exalter la figure de ces souverains espagnols, Ferdinand III et Charles Quint, à un moment où il lui importait d'apparaître comme un poète fidèle aux principes de la Monarchie catholique. Le choix de ces deux figures emblématiques de l'idéologie tridentine⁵⁰¹ correspond bien à l'objectif de défense apparente d'une orthodoxie religieuse, notamment en ce qui concerne la lutte contre l'hérésie, protestante dans un cas et cathare dans l'autre, mais aussi le caractère divin de la monarchie. On ne s'étonnera donc pas que ces deux pièces soient élaborées de sorte à faire naître dans le public un sentiment d'admiration croissant pour ces souverains. Les titres illustrent ce projet : *El rey más perfecto* suggère que le protagoniste est un monarque idéal par essence et dans l'exercice de sa fonction. *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto* emphatise le cérémonial du couronnement et introduit, elle aussi, la question de la légitimation symbolique de l'autorité royale et impériale.

499 Fernán..., *op. cit.*, p. 82-83, v. 140-150. Tituliana compare aussi la reine Pantalisa à un soleil : « *hija del planeta cuarto* », « *sol de la sabiduría* », p. 126, v. 1936 et 1938.

500 *Política angélica [primera parte]*..., *op. cit.*, p. 117.

501 Le procès en canonisation de Ferdinand III avait été lancé en 1649 par le pape Innocent X et aboutirait en 1671. Quant à Charles Quint, il est resté dans les mémoires comme le champion du catholicisme contre l'hérésie protestante et comme le promoteur du Concile de Trente.

Les deux rois prennent officiellement le pouvoir et leurs sujets les reconnaissent comme leur souverain. La scène du couronnement de Fernando déploie les fastes du pouvoir monarchique : l'étendard royal est arboré, la noblesse et le peuple réunis acclament le nouveau roi qui prend place sur le trône⁵⁰² ; le couronnement peut avoir lieu, souligné par une musique⁵⁰³. La dimension sacrée de cette cérémonie est constamment rappelée⁵⁰⁴ et l'archevêque de Tolède, chef de l'Église espagnole, la préside⁵⁰⁵. Il signale tout d'abord la mission religieuse confiée au souverain en activant une métaphore céleste de la couronne déjà employée par la reine mère Berenguela, confirmant ainsi le destin royal de Fernando: « *Este es el iris, señor, / de los reyes la cabeza*⁵⁰⁶. » La métaphore de l'arc-en-ciel est particulièrement efficace puisqu'elle semble matérialiser un mouvement d'origine divine, du ciel vers la personne royale. Lumineux et multicolore, comme la couronne dorée et sertie de pierres précieuses, l'arc-en-ciel est encore au XVII^e siècle un phénomène mal compris et donc susceptible de passer pour une manifestation surnaturelle⁵⁰⁷. En outre, en espagnol, un « *iris de paz* » désigne une personne capable d'apaiser la discorde et c'est bien là la première mission assignée à Fernando. Avant de couronner le roi, l'archevêque lui explique, à sa demande, la signification chrétienne de la couronne qui fait de lui le représentant de Dieu sur terre :

*El círculo representa
a Dios, sin fin ni principio.
Tiran al cielo derechas
las puntas, significando
que sin tocar las ideas
al trono de Dios, jamás
serán justas ni perfectas*⁵⁰⁸.

502 « Arzobispo: *El estandarte real / se enarbole en la presencia / del nuevo rey. Don Rodrigo [con la bandera] Caballeros, / grandes títulos, nobleza, / hidalgos y ricos hombres, / plebe de lealtades llena, / oíd la palabra real, / alma de nuestra obediencia. / ¡Castilla por don Fernando! / ¡Qué viva edades eternas! / Todos: ¡El rey don Fernando viva! / Reina: Ya que la justa obediencia / de los nobles castellanos / compitió con la grandeza, / vuestra majestad, señor; / ocupe la silla regia. Siéntese el rey en la silla. », *El rey...*, op. cit., p. 14, v. 225-240.*

503 « *Toquen, y aquí ha de subir el rey al trono arriba, y llegue el arzobispo a coronalle. », ibid., p. 16, v. 252+.*

504 Don Gómez signale par exemple que le couronnement est le fruit de la volonté divine : « *Al cielo se deben dar / las gracias de esta elección. », ibid., v. 109-110.*

505 *Política angélica [primera parte]* rappelle que le pape doit valider tout couronnement d'un prince : « *cuando Dios no obra elección milagrosa, sino que se suceden por línea real los reyes, no son confirmados hasta tanto que el pontífice confirma la voluntad divina, entonces el príncipe queda debajo de la jurisdicción angélica, como los ángeles en la de Dios, recibiendo la dignidad real por orden divina, y el estado eclesiástico por ministro de Dios. », op. cit., p. 128.*

506 *El rey...*, op. cit., p. 16, v. 253-254.

507 Si Plin l'Ancien présente l'arc-en-ciel dans son *Histoire naturelle*, livre II, chapitres 58-60, comme un phénomène naturel, il faut attendre René Descartes et son traité *La Dioptrique*, publié en 1637, pour comprendre le principe de réfraction. Mais ces découvertes n'ont pas encore eu le temps d'affecter la portée symbolique de l'objet au moment où Enriquez Gómez écrit la *comedia*. Notre auteur emploie aussi cette métaphore appliquée à un autre saint, l'évêque de Cracovie d'*El obispo de crosbia san Estanislao* : « *Vuestro consejo ha de ser / el iris de esta borrasca », op. cit., fol. 199 v° a, mais également au futur Louis XIV dans Luis Dado de Dios : « Fue V.M. el iris de la mayor tormenta, pues habiendo durado veinte y cuatro años, sumergida la esperanza en el mar del olvido, amaneció la nave real en el puerto legitimo de la sucesión. », op. cit., p. 83. On trouve aussi le terme dans *Política angélica*.*

508 *El rey...*, op. cit., p. 16, v. 268-274.

La mention de l'adjectif « *perfectas* » renvoie au titre de la *comedia* et signifie que la perfection de Fernando est une œuvre divine. Le roi montre qu'il a compris le fonctionnement de ce système symbolique :

Santo Rey: *Empecemos,
pues cetro y corona llegan,
por impulso soberano
a despertar mis potencias
a gobernar como rey*⁵⁰⁹.

Le sceptre confère le pouvoir de gouverner et la couronne celui de le faire guider par Dieu. L'association des deux permet de « réveiller les pouvoirs » du roi dans un élan souverain et de faire de lui un bon monarque. Fort de cet enseignement, Fernando met immédiatement en pratique cette symbolique puisque son premier acte de roi, comme c'était la tradition, est d'aller remercier Dieu de la faveur qu'Il lui fait, suscitant des exclamations d'admiration de la part des autorités réunies :

Santo Rey: *Vamos a la iglesia santa;
sea la estación primera
darle gracias al Señor
de los cielos y la tierra
por tan singular valor.*
Reina: *¡Qué cordura!* Arzobispo: *¡Qué prudencia!*
Don Rodrigo: *¡Qué majestad!* Don Gómez: *¡Qué valor*⁵¹⁰!

La cérémonie s'achève, dans une ambiance musicale, par des acclamations qui sont déjà un appel à la guerre sainte⁵¹¹.

Comme l'indique le titre de la pièce, la cérémonie du couronnement est structurante de *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*. Le public assiste en effet à trois cérémonies, une par acte, qui rythment la progression du pouvoir de Carlos et ses déplacements à travers l'Europe. La première étape est la Castille où il est reconnu comme roi d'Espagne dans la scène inaugurale. Pourtant le couronnement lui-même n'est pas représenté puisque le roi entre en scène déjà investi des symboles de la royauté. Enríquez Gómez en fait l'ellipse et ne montre que la cérémonie d'accueil du monarque, car c'est à Bruxelles en 1516 que Charles est couronné roi des Espagnes alors que selon les testaments de ses parents il n'est que le gouverneur de ces territoires. Mais le dramaturge, comme nous le verrons dans la sous-partie suivante, ne souhaite pas traiter ici la question de la légalité du pouvoir de Charles I^{er}. Avant d'expliquer par quels jeux de succession il obtint la couronne des Rois Catholiques, le jeune roi insiste sur la volonté divine qui le porta au pouvoir :

*Para que sepáis vasallos,
que no las causas segundas
mueven el dichoso fin
de aquesta corona augusta,*

509 *Ibid.*, p. 18, v. 299-303.

510 *Ibid.*, p. 18-20, v. 305-311.

511 « Todos: *¡El rey don Fernando viva / y sus enemigos mueran!* Toquen y vanse. », *ibid.*, p. 20, v. 315-316.

*sino el impulso sagrado
de la omnipotencia suma,
os referiré por cuantas
impensadas conjeturas
(que hoy se miran evidencias)
se me dio la embestidura
de este imperio*⁵¹²

La noblesse espagnole est ainsi prise à témoin de la nature divine de l'origine du pouvoir de Carlos, et ce qui aurait pu apparaître comme un enchaînement de circonstances hasardeuses – « *las causas segundas* », « *impensadas conjeturas* » – est présenté retrospectivement comme la manifestation de la volonté de Dieu – « *el impulso sagrado / de la omnipotencia suma* », « *evidencias* ».

Le roi se déplace à Aix-la-Chapelle au deuxième acte où il est fait empereur d'Allemagne par l'archevêque de Numance et le duc de Saxe. Certains détails du rituel expriment une intensification de la solennité par rapport à la première cérémonie : les acclamations en coulisses précèdent cette fois la mélodie des hautbois, ce qui suggère une adhésion populaire et plus spontanée. Le trône n'est plus désigné dans la didascalie par « *silla* » mais bien par « *trono* » et il est surmonté d'un dais absent au premier acte⁵¹³. En outre le poète a cette fois recours au début de la scène à l'*arte mayor*, la *silva pareada*, plus prestigieux⁵¹⁴. Comme la fois précédente, Carlos rappelle la prééminence de la volonté divine sur la loi des hommes : « Duque de Sajonia: *Esta corona os dan las justas leyes. / Emperador: Es verdad, pero Dios hace los reyes*⁵¹⁵. » Le sens symbolique des attributs du pouvoir est explicité, comme dans *El rey más perfecto*. Ainsi l'archevêque de Numance enseigne-t-il que la couronne incarne l'Eglise, la foi, l'État et la justice⁵¹⁶. Le duc de Saxe, quant à lui, veut expliquer à Carlos que le sceptre, accessoire absent au premier acte, symbolise non seulement l'empire mais aussi un plus grand mystère⁵¹⁷ ; lorsque l'empereur comprend qu'il s'agit de l'hérésie luthérienne, il descend de son trône et empoigne son épée avant de se lancer dans un discours guerrier contre les protestants⁵¹⁸. Ce deuxième couronnement est donc

512 *Las tres coronaciones...*, op. cit., fol. 119 r° a.

513 « Digan dentro Dentro: *Carlos Quinto emperador / de Alemania siempre invicta, / católico rey de España / por felices años viva. Todos: Viva. Tocan chirimías, y descúbrese un trono, y dosel, y salgan Carlos Quinto, el arzobispo de Numancia, el duque de Sajonia, el duque de Alba.* », *ibid.*, fol. 126 r° b.

514 « Arzobispo: *Vuestra cesárea majestad augusta / para que goce la elección más justa, / suba al sagrado solio de los césares, sacro capitolio, / porque reciba en trono sin segundo, / de las coronas la mayor del mundo / ciña el laurel vuestra marcial infancia.* », *ibid.*

515 *Ibid.*

516 « Arzobispo: *Esta corona imperial / cuatro coronas encierra, / que tantas tiene la tierra / en su forma natural. / Esta la Iglesia codicia, / la fe la segunda ha dado, / la tercera da el Estado / y la cuarta la justicia. / La de la Iglesia es honrarla, / la de la fe es defenderla, / la del Estado es tenerla / y la justicia observarla.* », *ibid.*, fol. 126 v° a.

517 « Llega con el cetro el de Sajonia. Duque de Sajonia: *Este es el cetro, señor, / y aunque es vara del imperio / encierra mayor misterio.* », *ibid.*, fol. 126 v° b.

518 « *Porque su falsa doctrina, / hidra de todos los vicios, / no eche en la noble Alemania / raíces, ha consentido / esta corona imperial / en sus sienas Carlos Quinto.* », *ibid.*, fol. 127 r° a.

plus fastueux mais par le geste et la parole, Carlos Quinto signifie qu'il lui reste à conquérir par l'épée ce que symbolise le sceptre, autrement dit qu'il considère que le titre impérial induit la défense de la foi catholique au nom de Dieu. L'origine divine du pouvoir implique donc de mettre la politique au service de la religion.

Le troisième couronnement, celui d'empereur du Saint Empire Romain Germanique, à Bologne, présidé par le pape Clément VII⁵¹⁹, constitue la dernière scène de la pièce, culmination de toute *comedia*. Elle gagne donc encore en intensité. L'acclamation populaire est emphatisée par les protagonistes de l'intrigue amoureuse, don Pedro et doña Violante⁵²⁰. Les didascalies présentent une scène plus grandiose :

*Tocan y a caballo venga el César armado, y apéese en un palenque, y salgan a la puerta del tablado, los cardenales que pudieren, y cojan un palio donde vendrá Carlos Quinto, y descúbrase el trono donde está el papa y llegue Carlos a besarle el pie*⁵²¹.

Le poète veut ici émerveiller son public par la mise en scène du pouvoir : Carlos en armes et à cheval donne l'image d'un empereur en action. Un élément de décor – « *un palenque* » – rend sa descente de cheval plus majestueuse. Une musique que l'on imagine solennelle sert de fond sonore à la scène, mais cette fois il n'est pas précisé qu'il s'agit seulement de hautbois, le chef de troupe ayant le loisir d'ajouter d'autres instruments afin de renforcer le sentiment d'admiration. L'assistance est plus prestigieuse encore que lors des cérémonies précédentes car il est demandé de faire entrer le maximum de figurants costumés en cardinaux. Le pape aussi est l'objet d'un cérémonial du pouvoir matérialisé par le pallium et le trône ainsi que par l'action : on découvre le trône⁵²² et Carlos baise le pied du pape. S'ensuit une conversation entre les deux protagonistes du couronnement marquée par l'humilité de l'empereur devant le pape, « *retrato vivo / de Cristo en la tierra*⁵²³ », qui signifie la subordination du pouvoir politique au pouvoir religieux. La cérémonie commence alors, rythmée par une série d'actes symboliques. D'abord l'attribution à l'empereur agenouillé du titre de chanoine de Saint-Pierre de Rome, puis la remise des insignes du pouvoir impérial, au nombre de quatre cette fois. Le sens religieux de chacun de ces symboles est expliqué dans la pièce. Le sceptre matérialise le bon gouvernement de l'empereur⁵²⁴. L'épée lui confère le

519 Clément VII n'est désigné que comme « *el papa* », car c'est la fonction qui intéresse l'auteur plus que la personne.

520 « Don Pedro: *Para la coronación / del mayor rey de la tierra / hace alegrías Bolonia. / Doña Violante: ¡Qué majestad!* Don Pedro: *¡Qué grandeza!* », *ibid.*, fol. 138 v° b.

521 *Ibid.*

522 Il est difficile de savoir si l'expression de la didascalie « *descúbrase* » signifie seulement que le trône apparaît à la vue du public en même temps que les autres éléments de décor et personnages présents sur le plateau – c'est son sens habituel – ou si dans ce cas un jeu de rideaux par exemple le révèle aux spectateurs, ce qui serait un recours dramatique propre aux *comedias* hagiographiques et contribuerait à sanctifier Carlos.

523 *Ibid.*, fol. 139 r° a.

524 « Papa: *El cetro / es éste, vara en que cifro / su más prudente gobierno: / con aqueste, amado hijo, / católicamente santo, / podéis gobernar benigno / vuestros vasallos, de modo / que el premio con el cariño / en una balanza sean / de vuestra prudencia asilo.* », *ibid.*, fol. 139 r° a-b.

droit de mener la guerre au nom de l'Église⁵²⁵. L'orbe rappelle que Carlos est le représentant du Christ sur terre⁵²⁶. Le couronnement de l'empereur agenouillé est le moment culminant qui signifie l'accomplissement du sens programmatique du titre⁵²⁷. Cette fois l'empereur prend possession de tous les emblèmes du pouvoir, y compris le sceptre, qu'il avait substitué par l'épée lors du second couronnement, ce qui montre que pour bien gouverner, il devra le faire en conformité avec l'Église. Une acclamation et la musique clôturent la cérémonie. Tout le faste et la symbolique du pouvoir ont été déployés afin de donner à Carlos Quinto une dimension sacrée.

Cette pièce est donc construite sur un simple principe d'intensification qui exprime la sacralisation progressive du souverain. Pour ce faire notre auteur a pris des libertés avec la chronologie historique puisque les trois couronnements ont lieu en 1516, 1520 et 1530. Une période de quatorze ans court donc entre le début et la fin de la *comedia*, ce qui est incompatible avec l'intrigue amoureuse qui se déroule parallèlement à ces événements. Non seulement les ellipses temporelles sont importantes, mais les anachronismes également, tel celui de la bataille de Pavie de 1525 qui se prépare au début de l'acte deux, juste avant le couronnement d'Aix-la-Chapelle de 1520. Le résultat en est une concentration des événements et un renforcement de l'intensification.

Ces scènes de couronnement, dans deux pièces différentes, illustrent le caractère sacré de la monarchie par des éléments récurrents : présence d'un haut dignitaire de l'Église qui transmet le pouvoir d'origine divine à un homme choisi par Dieu, accessoires symboliques qui matérialisent la complémentarité du pouvoir politique et du pouvoir religieux, le premier étant subordonné au second, mise en scène de l'événement avec décor et musique et, dans le cas des trois couronnements de Carlos Quinto, une gradation de l'intensité dramatique qui a pour but d'exalter l'incarnation de la volonté divine.

Dans *Engañar para reinar*, le couronnement de Ludovico n'a pas la même portée symbolique et donne le sentiment d'être une obligation formelle à laquelle personne ne croit. Le rituel ressemble aux précédents⁵²⁸, mais c'est le connétable, et non un dignitaire de l'Église, qui préside la cérémonie, et le roi doit lui-même préciser que sa fonction est sacrée : « *por decreto del cielo soberano / el cargo acepto*⁵²⁹ », ce qui relève plus de l'incantation que de l'incarnation. Dans cette *comedia*, le souverain n'est pas légitime et il est normal que l'appareil rituel mis en place ne fonctionne pas aussi bien que dans les précédentes.

525 « *El estoque militar / es éste, rayo encendido / de la justicia de Dios, / con él os mando y suplico / que persigáis la herejía / y los demás enemigos / de la fe porque se ensalce / el Evangelio de Cristo.* », *ibid.*, fol. 139 r° b.

526 « *Esta es la esfera del mundo / del que sois dueño, y arbitrio.* », *ibid.*

527 « *Y por último blasón / esta corona os ciño. Aquí es donde se hinca de rodillas.* », *ibid.*

528 « *Dentro: ¡Viva el fuerte Ludovico, / rey de Polonia y Hungría, / monarca de los dos polos! / ¡Ludovico viva, viva! / Descúbrese un trono y en él, sentado, Ludovico, y salen por una parte el Condestable, Conrado y acompañamiento con música; y por la otra parte salga Isbella de luto y acompañamiento.* », *Engañar...*, *op. cit.*, p. 79, v. 1073-1076+.

529 *Ibid.*, p. 80, v. 1106-1107.

Dans *El rey más perfecto*, la nature divine du roi culmine en revanche avec l'épisode onirique qui clôt la pièce. Seul sur scène, le roi, désigné de façon anachronique comme saint dans les didascalies dès le *dramatis personae*, manifeste sa sainteté par un rêve prémonitoire. Il évoque d'abord une rencontre avec saint François d'Assise qui lui avait prédit la prise de Séville⁵³⁰, puis, dans une prière, s'adresse au Seigneur à qui il rappelle le bon usage qu'il a fait du sceptre : reconquête de villes maures, unification de la Castille, administration de la justice, fondation d'églises et de monastères. Alors qu'il entre en extase – « ¡Serafín, Francisco santo⁵³¹! » –, une musique et un chant venant des coulisses, puis l'apparition d'une allégorie de la Renommée au moyen de la machinerie, matérialisent le rêve dans lequel plonge le souverain : « Música: *De tu católico celo / la cristianísima fama / por visión te represento*. En una tramoya viene una dama que hace la Fama⁵³². » Alors que dans la *comedia* il est d'usage de faire apparaître par la parole dans l'imagination du public les événements non représentables – la foule qui assiste aux couronnements par exemple –, dans cette scène, le rêve irréel est visible et audible du public, et la fonction de la parole est de signifier qu'il ne devrait être ni vu ni entendu puisqu'elle est le fruit de l'imaginaire du personnage – « *Voces interiores oigo / dentro del entendimiento*⁵³³ ». C'est ainsi que l'allégorie interpelle le roi :

*Ilustre rey don Fernando
segundo de aqueste nombre,
cuya fama represento,
para admiración del orbe;
de la militante iglesia
fuerte columna*⁵³⁴ (...)

La Renommée l'enjoint de réaliser la prédiction de saint François :

*Porque veas y goces
la revelación divina
que te declaró aquel joven
o serafín de los cielos,
Francisco de Asís, el noble
sentido otra vez aplica
a esta visión que ya corre
por la campaña del día
a beber la luz del norte*⁵³⁵.

Le public découvre alors la « vision » proleptique de Séville conquise et Fernando rêvant de lui-même en train de prendre possession des clefs de la ville : « *Descúbrase la ciudad de Sevilla con la Giralda y su puerta, que estará abierta; y un moro en un plato lleve unas llaves, y el rey*

530 « *Después que hablé con efecto / con aquel varón divino / Francisco de Asís, el cielo / parece que favorece / mis católicos intentos. / Dijome aquel serafín / que de los moros soberbios / triunfaría con valor; / y por último trofeo / que ganaría a Sevilla.* », *ibid.*, p. 154, v. 2491-2500.

531 *Ibid.*, p. 156, v. 2531-2540.

532 *Ibid.*, v. 2549-2551+.

533 *Ibid.*, v. 2544-2545.

534 *Ibid.*, p. 158, v. 2552-2557.

535 *Ibid.*, v. 2579-2587.

*Fernando, que le hará otro, imitando al que está en el tablado, recibiendo las llaves*⁵³⁶ ». Cette scène est forcément attendue du public car la légende de cette vision était passée dans la culture populaire, notamment grâce à la représentation picturale qu'en avaient fait certains maîtres. Enríquez Gómez a certainement eu l'occasion de contempler celle de Francisco Pacheco, peinte en 1634 et exposée depuis lors dans la Cathédrale de Séville⁵³⁷. McGaha évoque également une sculpture représentant cette scène sur la grille qui entoure la tombe du roi dans ce même édifice⁵³⁸. La mise en scène que notre auteur propose pourrait être inspirée de ces représentations.

Le dédoublement du personnage en deux acteurs, l'un assoupi en devant de scène, l'autre onirique en fond de scène, permet d'actualiser la prophétie aux yeux des spectateurs et de montrer Fernando habité d'une inspiration divine. Cette image est réduite elle aussi à des symboles : la Giralda désigne Séville, la porte ouverte et les clefs sur un plateau présentées par un maure signifient la victoire sur l'Infidèle et la conquête de la ville. La Renommée décrit ensuite la représentation de Séville et appelle le roi désormais saint à lancer son armée contre les Maures pour acquérir la gloire qui lui revient :

*Para que sea tu nombre
sacra admiración del Asia,
gloria de los españoles;
y quede escrito 'Fernando'
en todos los cielos once*⁵³⁹.

Le roi se réveille et le rêve s'envole, comme la Renommée emportée par la machinerie. Il explique alors qu'il rédigeait un ordre militaire lorsque la foi s'est emparée de sa conscience et de son entendement confirmant ainsi le caractère divin du rêve prémonitoire⁵⁴⁰.

Cette scène finale relève de la *comedia* historique puisqu'elle évoque un épisode connu de l'histoire de la Castille et en offre une représentation réaliste puisque le rêve est mis en scène comme tel, et non comme un phénomène surnaturel. Toutefois le recours à la machinerie est emprunté à la *comedia* de saint et confère au rêve un aspect miraculeux. Felipe Pedraza Jiménez et Milagros Rodríguez Cáceres expliquent dans le prologue à leur édition de la *comedia* :

*No asistimos a ningún hecho extraordinario ni milagroso. Pero ello no impide que estemos ante una comedia de santos en la que, según la definición de Suárez de Figueroa, ha de haber «varias tramoyas o apariencias, singulares añagazas para que reincida el poblacho tres o cuatro veces, con crecido provecho del autor*⁵⁴¹».

536 *Ibid.*, p. 158-160, v. 2587+.

537 Voir appendice 1.

538 *El rey...*, *op. cit.*, p. lvii.

539 *Ibid.*, p. 160, v. 2611-2615.

540 « *Agora estaba escribiendo / el orden que ha de tener / nuestro ejército, y el celo / de la fe me arrebató / memoria y entendimiento* », *ibid.*, p. 162, v. 2619-2623.

541 Sous presse. Pedraza Jiménez et Rodríguez Cáceres tirent leur citation de Cristóbal Suárez Figueroa, *El pasajero. Advertencias utilísimas a la vida humana*, Francisco Rodríguez Marín (éd.), Madrid, Renacimiento, 1913 [Première éd., Madrid, Luis Sánchez, 1617].

Enríquez Gómez a ainsi trouvé le moyen d'articuler la dimension mystique du personnage et sa dimension historique et de nous offrir la meilleure incarnation du caractère divin de la fonction monarchique. Il illustre aussi combien la divinisation de la fonction royale se combine avec sa fonction politique puisque toute la *comedia* tend à justifier la reprise de la Reconquête au nom de Dieu, de la même manière que la mission impériale de Carlos Quinto consiste à combattre le protestantisme en Allemagne. Pourtant, dans ces deux pièces, à aucun moment Dieu ne se manifeste en faveur de ces entreprises qui ne relèvent que du discours et de la représentation symbolique, et jamais du miracle. La machinerie n'intervient en effet dans *El rey más perfecto* que pour représenter l'inconscient mystique et onirique de Fernando et non l'intervention divine.

Le seul miracle qui attribue le statut de roi à un personnage de notre *corpus* est celle qui justifie le titre de *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*. Au début du troisième acte, Séville assiégée par les hérétiques ariens attend l'arrivée d'Hermenegildo qui doit revenir de Rome avec le soutien militaire du pape. Son épouse Everinta garde la foi, mais les soldats doutent qu'il arrive à temps⁵⁴². Le miracle qui se produit au moment le plus critique confirme qu'il faut garder sa confiance en Dieu⁵⁴³. Annoncé par des didascalies interne et externe⁵⁴⁴, un ange vient déposer Hermenegildo au milieu des siens et lui tient ce discours :

*Hermenegildo, yo cumplo
el sagrado mandamiento,
como príncipe absoluto
del campo de los fieles.
Ya estás dentro de los muros
de la ciudad; pero advierte
que tu soberano impulso
te llama a triunfar de cuantos
tiene el arriano abusos;
no con la espada, que Dios
los fundamentos seguros
de su militante iglesia
de roja sangre compuso
de mártires soberanos⁵⁴⁵.*

Par l'intermédiaire de l'ange, Dieu permet la victoire d'Hermenegildo et lui octroie ainsi le titre éphémère de roi de Séville. Sa volonté n'est toutefois pas qu'il triomphe des ariens et règne, mais qu'il meure en martyr. Le caractère divin de la monarchie n'est donc pas véritablement traité dans cette pièce, puisqu'elle n'est pas effective.

542 « Everinta: (...) / *No puede tardar, soldados, / Hermenegildo, a quien pudo / el valor de los romanos / obligar a este descuido. / Con el socorro vendrá / vuestro príncipe. Soldado: Yo dudo, / gran señora, que faltando / tu esposo, quede seguro / el muro, porque desmayan / tus soldados* », *Mártir...*, op. cit., p. 20 a-b.

543 « Everinta: *¿Qué veo? / Sobre los soberbios muros / de la ciudad, se coronan / los enemigos de triunfos. / ¡Que ahora faltase, cielos / mi esposo! Fatal anuncio / fue de mi vida su ausencia.* », *ibid.*, p. 20 b.

544 « Everinta: *¿Cielos, qué esto que escucho? / ¿Qué Pegaso por el aire, / hiriendo el favonio puro, / se ve en la media región?* Toquen, y por una tramoya, en un caballo baje san Miguel con Hermenegildo al tablado », *ibid.*

545 *Ibid.*

Dans les *comedias* situées dans des royaumes païens, on retrouve la même sacralisation du pouvoir royal, notamment lors des cérémonies de couronnement. Au moment où il doit être couronné, Lisipo déclare ainsi dans *Los dos filósofos de Grecia* : « *El laurel eminente / tiene la reina, y a mi augusta frente / ceñirá con sus manos, / pues lo ordenan los dioses soberanos*⁵⁴⁶. » Mais la reine Elena relativise le pouvoir des dieux et lui rappelle la prépondérance du pouvoir des hommes et de leur libre arbitre :

Reina: (...) *Hasta ahora no le debe este imperio la obediencia que por derecho a los reyes se guarda, y a mis decretos se obedece solamente.*
 Lisipo: *Vos habéis de ser mi esposa y a los míos se le debe el primer lugar, y sé que a mi firma le concede el reino esta potestad.*
 Reina: *Esa licencia no puede sufrir mi soberanía.*
 Lisipo: *Así los dioses lo quieren.*
 Reina: *No quieren, en cuanto yo príncipe no os eligiere por mi esposo*⁵⁴⁷.

D'autres pièces proposent des limites à l'origine divine du pouvoir royal. Le cardinal Albornoz rappelle par exemple à Pedro que le statut divin du roi ne le dispense pas d'une discipline morale : « *Pende la deidad de un rey / de ser señor de la propia / voluntad de su albedrío*⁵⁴⁸. »

Dans le théâtre d'Enríquez Gómez, Dieu garde une discrétion prudente sur le choix des souverains. Les monarques revendiquent son assentiment quand ils sont couronnés, mais lui, il ne le manifeste pas. Ainsi abandonnés à leur libre arbitre, les hommes doivent alors faire appel au droit pour couronner leurs rois en toute légitimité.

2. Le pouvoir issu du droit

« *Solo, señor, se puede lo lícito, que lo demás no es ser poderoso, sino desapoderado*⁵⁴⁹ »

La légalité du pouvoir est une question fréquemment soulevée dans les œuvres théâtrales d'Enríquez Gómez, notamment du fait de sa forte charge dramatique puisqu'elle est source de différends entre les personnages de puissants. Le pouvoir monarchique étant dynastique, on y trouve nombre de conflits de succession qui opposent plusieurs prétendants au trône qui, après avoir invoqué une justification divine et avant de recourir à la force, avancent des arguments issus du

546 *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, fol. 135 v°.

547 *Ibid.*, fol. 134 r° b.

548 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 248, v. 2168-2170.

549 Francisco Quevedo, *Política de Dios y gobierno de Cristo*, Colección Austral, Espasa Calpe, 1946, p. 63.

droit dynastique. Deux *comedias* sont particulièrement intéressantes à cet égard. Il s'agit encore d'*El rey más perfecto* et de *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto* qui montrent l'accès au trône de deux jeunes monarques dont la légitimité ne va pas de soi, mais qui s'imposent pourtant à la tête d'un royaume.

La ressemblance des deux scènes introductives de ces *comedias* est frappante. Les didascalies insistent, comme on l'a vu, sur la solennité de la cérémonie. Dans *El rey más perfecto*, l'héritier, d'abord assis sur un tabouret, prendra ensuite place sur le trône dans un mouvement ascendant⁵⁵⁰. Dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*, Carlos a été annoncé et acclamé depuis les coulisses⁵⁵¹ ; il apparaît affublé des symboles du pouvoir – le trône et la couronne d'Espagne – et se trouve en position centrale entre sa mère et son frère⁵⁵². À chaque fois, le personnage qui détient le pouvoir est le premier à s'exprimer sur scène – la reine mère Berenguela dans *El rey más perfecto* et Carlos dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto* –, et il le fait dans une longue tirade en *romance*, 104 vers dans un cas, 288 dans l'autre. On observe des similitudes aussi dans la structure de ces discours.

Les premières paroles de chaque *comedia* font, par une adresse, naître le public de la cérémonie dans l'imaginaire du public du théâtre. Les quelques personnages mentionnés dans les didascalies ont pour fonction d'incarner à eux seuls une assistance bien plus nombreuse que les spectateurs peuvent imaginer sans la voir⁵⁵³. Cette assistance aristocratique confirme par sa présence la légitimité de la cérémonie. Dans *El rey más perfecto*, il est rappelé à plusieurs reprises que la noblesse choisit son roi et que son approbation est requise pour toute question de souveraineté⁵⁵⁴. L'origine ancestrale et la vertu militaire de l'état aristocratique sont mentionnées pour signifier sa légitimité et par voie de conséquence la légitimité royale qu'il sanctionne par sa présence. Berenguela s'adresse à la noblesse castillane qui sera le témoin de la transmission du pouvoir :

*Valerosos castellanos,
grandes de Castilla, nobles
de este corazón del mundo,*

550 « *Tocan chirimías, y debajo de un dosel se descubre la reina madre, y por las dos puertas salga el santo rey don Fernando, Alvaro Núñez, el arzobispo ; y el rey se sienta junto a la reina en un taburete* », *El rey...*, *op. cit.*, p. 2, v. 0+. « *Ocupad el sacro solio / porque los grandes os vean / en el lugar eminente* », p. 16, v. 249-251.

551 « *Dentro: ¡El invicto Carlos Quinto, / rey de España viva! Todos: ¡Viva!* », *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 118 v^o a.

552 « *Tocan chirimías y descúbrese un trono donde se verá el emperador Carlos V, la Reina doña Juana su madre, el Infante don Fernando, y el Rey está con corona en la silla, y los demás a los lados* », *ibid.*

553 Ainsi, dans *El rey más perfecto*, les didascalies introductives ne mentionnent comme personnages présents qu'Alvaro Núñez et l'archevêque alors que Berenguela s'adresse à « (...) *cuantos / por grandes se reconocen / en Castilla* », *El rey...*, *op. cit.*, p. 6, v. 87-89. Dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*, les figurants sont plus nombreux : « *Salgan a un tiempo por las dos puertas el Duque de Alva, el Duque del Infantado, don Pedro Girón, Monsiur de Gebres, el Obispo de Astorga, don Pedro Martínez de Gúzman* », *op. cit.*, fol. 118 v^o.

554 « *Yo sé el estado que tiene / Castilla y lo que desean / los nobles, que sea su rey* », *ibid.*, p. 50, v. 801-803, et « *La castellana nobleza / tiene, señor, muchos bríos, / y no es posible que quiera / capitular con León / ese concierto, aunque muera* », p. 62, v. 1000-1004.

*cuyos heroicos blasones
grabó Martes rayo a rayo
en todos los cielos once*⁵⁵⁵.

Dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*, c'est le futur empereur lui-même qui interpelle la noblesse titrée :

*Títulos y magistrados
de España, fuertes columnas
de su imperio en todo cuanto
el mayor planeta alumbra,
nobleza siempre envidiada,
no imitada de otra alguna,
sagrado tesón del tiempo
con que los siglos se ilustran*⁵⁵⁶

Ces deux situations contrastent avec celle d'*Engañar para reinar* où le tyran Ludovico accapare le trône grâce à l'opportunisme complice d'une partie de la noblesse après la mort supposée d'Iberio :

*Los nobles, viendo de tan gran fortuna
la suerte que abortó contraria estrella,
a pesar de la plebe, que importuna
no quiso darte la corona bella,
nobleza y plebe, de una voz, en una
conformidad, que el odio se atropella,
debajo de tu trono soberano
te vienen todos a besar la mano*⁵⁵⁷.

L'approbation de l'aristocratie est encore bien requise pour le couronnement, mais il est spécifié qu'elle est obtenue contre l'avis du peuple, ce qui laisse entendre que l'accord de celui-ci serait aussi indispensable à l'avènement d'un roi légitime⁵⁵⁸. C'est en effet la noblesse et le peuple qui viennent s'humilier devant le nouveau roi, d'une seule voix – que l'on devine être celle de la noblesse. Cette idée démocratique apparaît aussi chez un auteur aussi polémique que Juan de Mariana dont l'*Historiae de rebus Hispaniae* fut publiée pour la première fois à Tolède en 1592 et traduite en espagnol en 1609 :

*Puesto que el poder real, si es legítimo, ha sido creado por consentimiento de los ciudadanos, y solo por este medio pudieron ser colocados los primeros hombres en la cumbre de los negocios públicos, ha de ser limitada desde un principio por leyes y estatutos, a fin de que no se exceda en perjuicio de sus súbditos y degenerare al fin en tiranía*⁵⁵⁹

555 *Ibid*, p. 2, v. 1-6.

556 *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 118 v° b-119 r° a. On remarque que déjà Carlos désigne la noblesse espagnole comme soutien de l'empire ; nous reviendrons sur cette allusion.

557 *Engañar...*, *op. cit.*, p. 80, v. 1093-1100.

558 Dans *Triunfo lusitano*, Enríquez Gómez mentionne, en plus de la noblesse et du clergé, le peuple comme expression d'une volonté mystique de porter les Bragance au pouvoir : « *Nobleza, clerecía y plebe fueron / mística voluntad, todos se unieron, / y donde son recíprocos los brazos / firmes serán los que se miran lazos. / Y no hay duda que el brazo omnipotente / a la lealtad de tan dichosa gente / dio, del árbol de vida soberano, / en señal de favor su eterna mano* », *op. cit.*, p. 582, v. 82-89.

559 J. de Mariana, *Del rey y de la institución real*, 1599, extraits publiés dans *La « Monarquía católica »...*, *op. cit.*, p. 289-290.

Nous reviendrons sur cette question dans le chapitre consacré à la figure du vassal. Rappelons que cette *comedia* est la première qu'écrivit Enríquez Gómez. Peut-être notre auteur fut-il enclin à plus de prudence par la suite.

Les discours de Berenguela et Carlos ont aussi pour fonction de souligner l'ascendance de l'héritier de la couronne et donc de légitimer son pouvoir héréditaire⁵⁶⁰. Il suffit à la reine mère de remonter à son propre père⁵⁶¹, mais le futur empereur consacre 124 vers à sa généalogie et conclut : « *El cetro español / legítimamente empuña / mi valor*⁵⁶² ». Cette emphase est significative de l'importance de la question de l'origine du pouvoir du jeune Carlos. En effet, à ce moment de son règne, il est un roi qui ne fait pas l'unanimité : son grand-père Ferdinand avait laissé dans son testament de 1516 les couronnes de Castille et d'Aragon à sa fille Jeanne, et à Charles la fonction de gouverneur de ces royaumes, car la princesse était dans l'incapacité de régner. Conseillé par son entourage bourguignon, Charles prend cependant le titre de roi, opération que Joseph Pérez qualifie de coup d'État⁵⁶³. Mais c'est un souverain bien jeune et inexpérimenté, ne parlant que très mal le castillan et bien ignorant des mœurs espagnoles, qui débarque à Villaviciosa en 1517 après un voyage chaotique depuis les Flandres. C'est à ce moment précis que débute la *comedia* : « *Yo entro a gobernar en España*⁵⁶⁴ ». L'infinitif renvoie plus au testament⁵⁶⁴ de son grand-père qu'au titre royal qu'il s'apprête pourtant à endosser publiquement.

Dans *El rey más perfecto*, la reine mère insiste surtout sur la légalité juridique du pouvoir qu'elle transmet à son fils, question bien plus problématique dans ce cas que celle de l'ascendance :

*Yo renuncio en don Fernando,
según la ley lo dispone,
todo el derecho que tengo
a Castilla, porque torne
a la línea de varón
este imperio, en quien recoge
con alas de luz la antorcha
que devana los dos nortes*⁵⁶⁵.

Dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*, c'est aussi la reine mère qui remplit la fonction de dire le droit : « (...) *cumplió mi voluntad / el derecho de la ley, / jurando España por rey / a vuestra real majestad*⁵⁶⁶ ». La présence dans la scène inaugurale de ces deux

560 Les souverains de notre *corpus* éprouvent souvent le besoin de rappeler leur origine afin d'asseoir leur autorité, ainsi le roi Alfonso d'*El noble siempre es valiente* : « *Soy Alfonso el sexto, / rey de Castilla que goza, / por la línea de los reyes, / la famosa sangre goda* », *op. cit.*, fol. 26 r°. Enríquez Gómez souligne dans *Triunfo lusitano* la légitimité héréditaire de Jean IV : « *Retificó de la elección prudente / el celo justo, el ánimo valiente, / aprobando el derecho que tenía / su majestad a Portugal, llevando / la ascendencia real de sus mayores / por norte general nunca alterado* », *op. cit.*, p. 612, v. 692-697.

561 *El rey...*, *op. cit.*, p. 2, v. 7-18.

562 *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 119 v° b.

563 Joseph Pérez, *Charles Quint, empereur des deux mondes*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1994.

564 *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 120 r° a.

565 *El rey...*, *op. cit.*, p. 4-6, v. 67-74.

566 *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 120 v° a.

comedias des reines mère, les deux seules de notre *corpus*, qui cèdent la couronne à leur fils est significative de la légitimité de la passation⁵⁶⁷. Dans chaque pièce, c'est elle qui confirme cette transmission : « *Vuestro rey es Carlos Quinto: / obedeced vuestro rey* », dit Jeanne⁵⁶⁸ à l'infant Fernando qui a pu apparaître un temps comme l'héritier de Ferdinand d'Aragon⁵⁶⁹. Dans *El rey más perfecto*, c'est Berenguela qui préside la cérémonie d'intronisation et proclame le nouveau roi : « *¡Viva vuestro rey, vasallos, / (...)!* » et « *vuestra majestad, señor, / ocupe la regia silla*⁵⁷⁰. » Dans les deux cas, cette insistance a pour fonction de désamorcer toute discussion sur la légalité de la transmission du pouvoir. Ces personnages évoquent la figure de la reine consort de *La prudencia en la mujer* de Tirso de Molina, qui elle aussi assure la régence jusqu'à la majorité de Fernando IV et lui transmet le pouvoir par le discours qui inaugure le troisième acte⁵⁷¹. Mais, à la différence des souveraines d'Enríquez Gómez, la reine mère de Tirso assure le protagonisme de la *comedia*.

Pour ce qui est du couronnement de Carlos, le débat est clos du fait de la présence et de l'acquiescement des rivaux potentiels du jeune roi, la reine Juana et l'infant Fernando. Ce débat ne pourrait d'ailleurs pas être lancé car cela reviendrait à remettre en cause la légitimité du pouvoir de ses descendants. Enríquez Gómez opère une manipulation historique en faisant intervenir Juana au moment où Carlos se présente à la noblesse espagnole, alors que la reine mère Jeanne était en réalité déjà recluse à Tordesillas où le roi lui rendit visite deux mois plus tard pour obtenir une transmission symbolique de la couronne. Dans la pièce, son discours devant l'aristocratie espagnole et en présence de sa mère permet d'évacuer cette question : « *la reina / en mi persona renuncia / a España y al nuevo mundo* », dit-il laconiquement⁵⁷². En fait le conflit que Carlos devra résoudre dans la *comedia* ne porte pas tant sur la légitimité de son pouvoir que sur sa capacité à concilier l'amour qu'attendent de lui ses sujets castillans avec la défense de l'Empire ; mais nous étudierons cette situation dans la partie consacrée aux vassaux.

Le jeune roi Fernando d'*El rey más perfecto* n'a en revanche pas reçu la bénédiction de son père, le roi Alonso de León, car il est monté sur le trône de Castille à son insu. C'est pourquoi a lieu une dispute entre Castillans et Léonais qui se déroule trois épisodes : dans la scène d'ouverture, avant le couronnement, entre l'archevêque de Tolède qui en est le promoteur et Álvaro Núñez,

567 Il est révélateur à cet égard que ces deux personnages disparaissent ensuite presque totalement de la scène, Berenguela ne refaisant qu'une brève apparition au troisième acte.

568 *Ibid.*, fol. 120 v° b.

569 L'infant Ferdinand est né en 1503 à Alcalá de Henares, il a été élevé par son grand-père, Ferdinand d'Aragon, selon les mœurs espagnoles et a pu sembler mieux préparé à lui succéder que son frère aîné Charles, d'autant plus qu'avant de rédiger le testament de 1516, la veille de sa mort, Ferdinand d'Aragon l'avait désigné comme successeur. Il est donc particulièrement important pour la Juana de la *comedia* de lui rappeler l'obéissance qu'il doit à Charles.

570 *El rey...*, *op. cit.*, p. 6, v. 91 et p. 14, v. 239-240.

571 Tirso de Molina, *La prudencia en la mujer*, Gregorio Torres Nebrera (éd.), Cátedra, 2010, p. 221, v. 2293-2492.

572 *Ibid.*, fol. 119 v° b.

partisan des Léonais⁵⁷³, à la fin du premier acte, lors de l'ambassade de l'archevêque à la cour de León⁵⁷⁴, et au début du deuxième acte, quand Fernando se rend auprès de son père⁵⁷⁵. La situation est la suivante : l'archevêque explique que pour les Castellans, Alonso ne peut hériter du royaume de Castille à la mort de son roi, le frère de Berenguela, car le pape ayant dissous le mariage entre Alonso et Berenguela⁵⁷⁶, celle-ci peut transmettre à leur fils Fernando la couronne dont elle a hérité⁵⁷⁷. Mais pour les Léonais, l'argument ne tient pas car un fils ne peut jouir d'un héritage du vivant de son père⁵⁷⁸. Chacun est donc catégorique : « *El principe es heredero / legítimo de Castilla / y debe ocupar la silla / como señor verdadero / deste reino (...)* », affirme l'archevêque⁵⁷⁹ ; « *queda coronado / contra todo derecho bien fundado / por rey de la provincia de Castilla* », réplique Álvaro Núñez⁵⁸⁰. L'archevêque recourt ainsi à la loi divine à laquelle Álvaro Núñez oppose la loi des hommes :

Arzobispo: *Digo que su majestad
por ley divina del cielo
debe ser obedecida.*

Álvaro Núñez: *Antes de jurar al rey
tiene el estado otra ley,
del mismo pueblo admitida.*

Arzobispo: *Sin razón no hay ley alguna*⁵⁸¹.

Le droit ne permet donc pas de départager les deux camps car chacun en a sa propre interprétation⁵⁸². Le débat juridique étant sans issue, il cède le pas à la guerre : « *El derecho es el poder* », déclare Álvaro Nuñez qui fait peser la menace de la destruction de la Castille⁵⁸³.

573 *Ibid.*, p. 8, v. 114-224.

574 *Ibid.*, p. 46-52, v. 723-856.

575 *Ibid.*, p. 52-68, v. 856-1132.

576 « *Por ser deudos tan cercanos / yo y mi esposo, disolviose / el matrimonio.* », *ibid.*, p. 2, v. 19-21. Voir aussi « Arzobispo: (...) / *Mi rey dice que, supuesto / que ha renunciado la reina, / la corona de Castilla / en su persona... Rey: Esa mesma / me toca a mí por derecho. / Arzobispo: Esa razón estuviera / de vuestra parte, si el papa / pontífice de la Iglesia, / no hubiera dado por nulo / el casamiento* », *ibid.*, p. 46-48, v. 747-756.

577 « *a la reina le toca / Castilla, con que revoca / el derecho de León, / por haber su santidad / dado por nulo en rigor / el casamiento, señor; / y siendo la majestad / de mi rey el heredero / legítimo de su madre, / no puede tocar al padre, / que aunque lo fue verdadero, / a fe de ser su mujer / la reina, si esa faltó, / todo el derecho perdió* », p. 56, v. 890-903.

578 « *Si la reina ha sido / la legítima heredera, / sin que su esposo no muera, / no queda el príncipe unido / a la herencia, porque el padre, / en cuanto la mujer vive, / el mismo estado recibe / que tiene la reina madre* », *ibid.*, p. 8, v. 133-140. Voir également : « *Esa nulidad del ser / no pudo al rey de León / quitalle por justa ley / la dignidad de ser rey / del castellano blasón, / porque, habiendo renunciado / en su hijo esta corona, / viviendo el padre, se abona / su derecho declarado; / porque no puede reinar / el hijo, viviendo el padre* », *ibid.*, v. 904-914.

579 *Ibid.*, p. 10, v. 165-169.

580 *Ibid.*, p. 44, v. 699-701.

581 *Ibid.*, p. 12, v. 195-200. L'archevêque défend à nouveau la prééminence de la loi divine devant le roi Alonso : « *La política más cuerda / es, señor, la ley de Dios; / sin ella no se gobierna* », p. 52, v. 850-852.

582 « Arzobispo: *Lo que a ventilarse viene / es un derecho de estado.* / Don Álvaro: *León le tiene ganado.* / Arzobispo: *Castilla también le tiene* », *ibid.*, p. 54, v. 885-888.

583 *Ibid.*, p. 10, v. 172. Cette affirmation est contredite dans *Sansón nazareno* : « *Si el derecho mejor es vuestra espada, / el nuestro ha sido en todas las naciones / la justicia sagrada y peregrina, / del gran Dios de Israel diestra divina* », *op. cit.*, livre VIII, 12, p. 561.

On trouve dans *Engañar para reinar*, un cas comparable d'héritage de la couronne sujet à polémique. Ludovico, le frère bâtard du roi Iberio explique la spoliation dont il se dit victime :

*Si mi hermano,
como rey, goza el imperio,
es cosa injusta, que Iberio
es menor; y es caso llano,
que aunque legítimo es,
y yo natural, mi madre
le dejó a Astolfo mi padre
a Hungría; y aunque después
dejó burlada su mano,
quitándole la corona,
la misma razón me abona,
para dar muerte a mi hermano*⁵⁸⁴

Nous avons bien là affaire à un cas de transmission d'un royaume à l'époux de la reine qui en a hérité – cas inverse de celui d'*El rey más perfecto* – : Astolfo récupéra la Hongrie de la mère de Ludovico puis la donna en héritage à son fils Iberio, issu d'un second mariage. Ludovico peut légitimement s'estimer dépossédé. Enríquez Gómez place donc deux rois, l'un juste et l'autre tyrannique, dans la même situation d'héritage dynastique.

Dans cette même pièce apparaît un autre aspect du conflit de succession puisqu'Iberio ne peut accéder à la couronne de Hongrie que s'il se marie avec sa cousine Isbella, selon le testament qu'a laissé son père : « *Decretado / mi padre en su testamento / dejó, que diese la mano / a Isbella, y yo la aborrezco*⁵⁸⁵. » Le pouvoir est ainsi considéré comme un droit assorti d'obligations qui ne sont pas forcément du goût de l'héritier, mais auxquelles il ne peut se soustraire : « *Querer cobrar mi reino / es un derecho tan propio / que solo fuera delito / no cobrarle*⁵⁸⁶. » Le cas de figure d'un conflit portant sur le respect de la volonté paternelle lié à la conservation du pouvoir se retrouve dans *La montañesa de Burgos* où le roi Sancho se dit lésé par le testament de son père car, bien qu'étant l'ainé, il doit laisser une partie du royaume à ses frères et sœurs⁵⁸⁷. Même si cette disposition est contraire au droit naturel⁵⁸⁸, le sage Pedro Hurtado l'enjoint de la respecter⁵⁸⁹ pour

584 *Engañar...*, *op. cit.*, p. 55, v. 383-394.

585 *Ibid.*, p. 76, v. 1002-1005.

586 *Ibid.*, p. 134, v. 2661-2664.

587 « *Ya sabéis cómo mi padre / dejó el reino repartido / en García y en Alfonso / y que, sin prudente aviso, / a Urraca y a Elvira dio / dentro de mi reino mismo / a Toro y Zamora* », *La montañesa...*, *op. cit.*, fol. 12 r°. Comparons avec la version que donne Guillén de Castro de ce testament : « *Rey: De don Alonso es León / y Asturias, con cuanto abraza / Tierra de Campos; y deyo / a Galicia y a Vizcaya / a don García. A mis hijas / doña Elvira y doña Urraca / doy a Toro y a Zamora, / y que igualmente se partan / el Infantado* », *Las mocedades del Cid*, Víctor Said Armesto (éd.), Espasa calpe, Madrid, 1962, p. 129, v. 2827-2835.

588 « *Supuesto que mi padre, / sin atender al preciso / punto de Estado que ordena / y manda que solo un hijo / suceda en todo el imperio, / yo pretendo a un tiempo mismo / desposeer mis hermanos / de aquello que no han podido / heredar, pues el derecho / es conocidamente mío* », *ibid.*, fol. 12 r°-v°. Le roi emploie plus loin l'expression « *rey natural* ».

589 « *El yerro que vuestro padre / conocidamente hizo / no lo podéis enmendar* », fol. 12 v°. On trouve chez Moreto une situation comparable : « *Que un hijo a un padre que en su ser sucede, / aunque tirano, debe reverencia* », *El hijo obediente*, <https://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/HijoObediente.pdf>, p. 90, v. 1369-1370.

une raison morale plus que légale : « *Al padre toca mandar / y al buen hijo obedecer*⁵⁹⁰ ». C'est encore la parole du père qui tient lieu de loi dans *Los dos filósofos de Grecia* où la reine Elena est tenue de départager ses deux prétendants en fonction de consignes testamentaires si elle souhaite conserver son royaume⁵⁹¹. Dans *El noble siempre es valiente*, nous assistons aussi à une passation de pouvoir royal liée à une question morale puisque le Cid n'accepte de promettre sa fidélité au roi Alfonso que si celui-ci jure qu'il n'est pour rien dans l'assassinat de son frère Sancho. La transmission du trône ne s'effectue pas du père au fils mais entre frères, et c'est le Cid qui se substitue à l'autorité paternelle pour valider la succession. Par le serment de Santa Gadea, le nouveau roi confère à son règne une valeur que le droit n'aurait pu lui conférer seule : « Cid: (...) / *Si juramento os tomé / no fue contra mi lealtad, / antes a la majestad / perfectamente aboné*⁵⁹². »

Le droit intervient donc dans ces exemples pour attribuer le pouvoir à un roi de trois façons différentes : par la sanction de la noblesse, et éventuellement du peuple dans le cas isolé d'*Engañar para reinar* ; par le droit dynastique inhérent au système monarchique ; et par droit testamentaire. Ce dernier prend souvent le pas sur le droit dynastique dans *La montañesa de Burgos* et *Los dos filósofos de Grecia*, mais pas dans *El rey más perfecto* où la légitimité de Fernando III est issue de l'héritage contre la volonté du père.

Le cas de *La soberbia de Nembrot* est encore différent. Il s'agit d'une *comedia* biblique de la période madrilène d'Enríquez Gómez. Elle est donc rédigée à une époque où ses démêlés avec le pouvoir n'avaient pas encore pris l'ampleur qu'ils auront plus tard. On peut donc imaginer que la prudente dissimulation de ses engagements religieux et politiques qui caractérisent ses œuvres postérieures ne s'exerce pas encore pleinement. De fait, il renonça par la suite aux thématiques de l'Ancien Testament trop suspectes de judaïsme. Nous sommes donc en présence de l'une des pièces les plus susceptibles d'offrir des indices de la pensée dissidente de notre auteur.

Son action se situe à une époque pré-civilisationnelle où le droit n'est pas encore institué, notamment le droit dynastique. C'est donc encore la parole du père qui prévaut sur toute autre forme de légalité. L'Ancien Testament présente Nembrot comme le fils de Cush⁵⁹³ : « Cush engendra aussi Nembrot ; c'est lui qui commença à être puissant sur la terre. Il fut un vaillant

590 *Ibid.*, fol. 12 v°-13 r°.

591 « *Yo ordeno en mi testamento / (...) / que el uno case contigo, / y este sea el que Diana, / oráculo de los siglos, / declararé* », dit le roi selon les mots qu'en rapporte Elena, mais nous apprenons en même temps qu'il s'agit d'un stratagème visant à éliminer les deux puissants prétendants, *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, fol. 118 v° a.

592 *El noble...*, *op. cit.*, fol. 6 r°. Guillén de Castro met en scène cet épisode à la fin de la deuxième partie de *Las mocedades del Cid*, *op. cit.*, p. 264-269, v. 2769-2854.

593 Constance Rose pense qu'Enríquez Gómez s'est servi de la Bible protestante de Valera, mais qu'il n'a jamais utilisé la Bible hébraïque ni la *Vulgate* car il ne devait lire que difficilement le latin ; « *La soberbia de Nembrot y Primero Rey del Mundo* de Antonio Enríquez Gómez según el manuscrito de 1635 », *La Biblia en el teatro español*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2012, p. 710-711. Voir l'étude que fait Elena Marcello des sources de la *comedia* dans le prologue à son édition, « Prólogo a *El primero rey del mundo* », *op. cit.*, p. 425-431.

chasseur devant l'Éternel ; c'est pourquoi l'on dit : Comme Nembrot, vaillant chasseur devant l'Éternel⁵⁹⁴. » Cush est un fils de Cham, lui-même l'un des trois fils de Noé. Ce dernier punit Cham, qui l'a vu nu lors d'un sommeil d'ivresse, en maudissant son plus jeune fils, Canaan, condamné à devenir l'esclave de Sem et Japhet, les deux frères de Cham. Les descendants de Cham inventent au pays de Schinear la brique et projettent la construction d'une tour si grande qu'elle toucherait le ciel, la Tour de Babel. Pour châtier leur orgueil, Dieu détruit la tour, disperse les hommes et crée les langues qui sèment la confusion entre eux⁵⁹⁵. Mais Nembrot n'est pas mentionné dans cet épisode de la Bible. C'est la tradition judéo-chrétienne qui restitue cette association. Dans le Talmud, la légende de Nembrot trouve sa place dans l'Agadda. Kramer-Hellinx synthétise cette légende⁵⁹⁶ : Nembrot fut le premier roi dépravé de la génération postérieure au Déluge. Son nom en hébreu provient de la racine du verbe « se rebeller » et il symbolise la rébellion humaine contre le Tout Puissant. Il lui était attribué la possession des peaux de bête que Dieu avait préparées pour Adam et Eve, d'où l'on imaginait qu'il tirait la faculté magique de parler avec les animaux et de s'en faire obéir. Il avait aussi la réputation d'avoir été le premier à manger de la viande et à être entré en guerre avec d'autres peuples. Il désirait dominer le monde et parvint à en être le premier roi. Le Talmud désigne également Nembrot comme le bâtisseur de la Tour de Babel et défenseur de l'idolâtrie.

Les personnages de la pièce sont des descendants de Noé. Les branches de Sem, dont Calmana et Delbora sont les filles⁵⁹⁷, et celle de Jafer – Japhet dans la Bible – affrontent la branche maudite de Cham, Canaan et Cush dont Nembrot est le fils. Mais Nembrot, exclu de l'héritage de Noé, renie cette origine humaine et se prétend fils de lui même, comme spontanément apparu : « *Nembrot os habla, hijo de sí mismo / asombro de los cielos, y el abismo*⁵⁹⁸. » La seule famille humaine qu'il reconnaisse est son frère Setirán, personnage inventé par le dramaturge. D'une

594 *Genèse* 10:8. Voir aussi *Chroniques* 1:10 : « Cush engendra Nembrot; c'est lui qui commença à être puissant sur la terre. »

595 « 1. Toute la terre avait une seule langue et les mêmes mots. 2. Comme ils étaient partis de l'orient, ils trouvèrent une plaine au pays de Schinear, et ils y habitèrent. 3. Ils se dirent l'un à l'autre : Allons ! faisons des briques, et cuisons-les au feu. Et la brique leur servit de pierre, et le bitume leur servit de ciment. 4. Ils dirent encore : Allons ! bâtissons-nous une ville et une tour dont le sommet touche au ciel, et faisons-nous un nom, afin que nous ne soyons pas dispersés sur la face de toute la terre. 5. L'Éternel descendit pour voir la ville et la tour que bâtissaient les fils des hommes. 6. Et l'Éternel dit : Voici, ils forment un seul peuple et ont tous une même langue, et c'est là ce qu'ils ont entrepris ; maintenant rien ne les empêcherait de faire tout ce qu'ils auraient projeté. 7. Allons ! descendons, et là confondons leur langage, afin qu'ils n'entendent plus la langue, les uns des autres. 8. Et l'Éternel les dispersa loin de là sur la face de toute la terre ; et ils cessèrent de bâtir la ville. 9. C'est pourquoi on l'appela du nom de Babel, car c'est là que l'Éternel confondit le langage de toute la terre, et c'est de là que l'Éternel les dispersa sur la face de toute la terre. », *La Bible*, Version Louis Segond, 1910, *Genèse* 11, p. 47, https://eergex.fr/images/sampled_data/stories/Bible.pdf.

596 N. Kramer-Hellinx, « Resonancias bíblicas y judías en el *Sansón nazareno* », *Revista Cuenca*, n° 44, Edición especial. Monográfico Antonio Enríquez Gómez, Cuenca, Diputación Provincial, 1996, p. 128-129.

597 Enríquez Gómez emprunte ces figures à la Bible où elles sont les sœurs jumelles d'Abel et Cain, et leurs épouses dans la tradition chrétienne postérieure. Voir E. Marcello, « Prólogo a *El primero rey del mundo* », *op. cit.*, p. 433-434.

description confuse, il semble ressortir que Nembrot naquit des étoiles et qu'il les dompta ensuite⁵⁹⁹. Au lignage humain, Nembrot substitue donc celui divin des cieux. Cela signifie également qu'il refuse de s'inscrire dans l'histoire de l'humanité, de considérer la société des hommes comme le fruit d'une évolution constituant une dynastie et qu'il pense que la force de la nature est le seul droit qui prévaut. Pourtant les autres personnages ne cessent de lui rappeler son origine humaine ainsi que le fait Calmana : « *Los descendientes de Can, / que sois vosotros, las peñas / de Arfajad tenéis por casa*⁶⁰⁰. » Elle consacre même une cinquantaine de vers au récit de la naissance de Nembrot⁶⁰¹, et explique ainsi sa sauvagerie non par un prodige de la nature et des étoiles mais par l'héritage de la malédiction de Canaan. Pour Nembrot, la question de l'ascendance est bien la source du conflit qui l'oppose aux reste des humains :

*Dice Noé, vuestro padre
–si bien fábula oportuna–,
que todos los descendientes
de Can, que hoy en la espesura
de Arfajad viven, son todos
–así lo dice, y divulga–
malditos y que vosotros
tenéis, porque dello gusta,
la bendición de una causa
primera que con sigura
majestad manda los orbes
del imperio de la Luna.
Yo juzgo muy diferente
esta cuestión o disputa.
Procede de la enemistad
de nosotros y ha que dura
muchos siglos⁶⁰²;*

Ce déni d'une origine hébraïque maudite au profit d'une ascendance présomptueuse n'est pas sans rappeler ces *conversos* castillans qui tentèrent de se faire passer pour des descendants de familles chrétiennes nobles. Peut-être Enríquez Gómez a-t-il voulu évoquer ici, grâce à la figure de Nembrot, ceux qui, pour s'intégrer dans la société vieille chrétienne, falsifièrent leur généalogie et allèrent jusqu'à s'en prendre à leurs anciens coreligionnaires⁶⁰³. On connaît le ressentiment de notre

598 *El primero rey...*, op. cit., p. 453, v. 11-12. Á l'acte II, p. 534, v. 1918-1921, Nembrot se présente encore comme fils de lui-même : « *yo soy hijo del poder, / de mi valor mismo, y no / conozco en el mundo quien / pueda igualarme.* »

599 « *Ese veloz infante, / centinela del mundo vigilante, / esa antorcha nevada / no sé yo si del sol con luz prestada, / ese cuaderno hermoso, / de luceros imperio poderoso, / todos esos que digo, / cada cual entre sí tan enemigo / que vuelan a porfía / sobre la azul campaña que fue mía, / tanto en sí desiguales, / que pierden los asientos principales, / (...) / todos juntos me hicieron / y apenas en mi fábrica se vieron, / cuando, perdidos todos, / a cada cual pesó por varios modos / y, entre el odio importuno / se quiso deshacer uno por uno, / mas yo, de todos parte, / burlé lo natural y puse el arte, / y porque no faltaran, / y la celeste fábrica dejaran, / las luces me quité que ellos me dieron / y, desde entonces, a su ser volvieron. / Esta es pues mi ascendencia* », *ibid.*, p. 457-459, v. 73-99.

600 *Ibid.*, p. 475, v. 493-495. Sem, p. 455, v. 30-31, Jafer, p. 534, v. 1899 ou Caiden, p. 534, v. 1913-1915, en font autant.

601 *Ibid.*, p. 475-477, v. 499-548.

602 *Ibid.*, p. 463-464, v. 193-209.

603 La neuvième transmigración d'*El siglo pitagórico*, consacrée à un orgueilleux, offre un autre exemple de reniement de son origine : « *Era tan loco y vano / que no reconoció su propio hermano, / y lo negó porque le dijo un día, /*

auteur pour les nouveaux chrétiens qui trahirent les leurs et qu'il désigna sous le nom de *malsines*, et nous avons possiblement dans cette *comedia* du jeune Enríquez Gómez les premières manifestations littéraires de cette aversion.

Mais à présent, ce qui nous intéresse, c'est que Nembrot ne peut légalement revendiquer l'héritage de Noé, qu'il conteste cette exclusion issue de la parole de l'aïeul et qu'il ne peut en conséquence justifier son pouvoir politique par le droit mais seulement par sa puissance⁶⁰⁴. C'est également ainsi que Ludovico est parvenu au pouvoir dans *Engañar para reinar* : contre le désir du père et avec une approbation populaire et nobiliaire extorquée par la force. À l'inverse, Carlos est couronné roi d'Espagne en accord avec ses ascendants et le soutien de l'aristocratie. Quant à San Fernando, il n'obtient l'approbation de son père qu'après l'avoir vaincu par les armes. La question du pouvoir issu du droit est donc celle de la relation du souverain avec son ascendance. Celui qui parvient à s'inscrire dans une continuité dynastique légale par le respect du testament ou par l'approbation du père de son vivant pourra régner en roi juste. À l'inverse, le souverain qui enfreint le droit successoral tyrannisera son peuple par la force.

3. Le pouvoir issu de la force

« *El derecho es el poder*⁶⁰⁵. »

Lorsque le droit ne convainc pas et que Dieu ne semble pas aller dans le sens du prétendant au trône, la troisième façon de justifier la prise de pouvoir est la loi du plus fort : « *No hay derecho bien fundado / que otro derecho no tenga, / que se reduce a vencer / el que tiene más poder.* », rappelle don Álvaro dans *El rey más perfecto*⁶⁰⁶. Il est ainsi fait mention dans cette même pièce d'un « droit de la guerre » qui doit être compris comme un « droit de faire la guerre » : « *mal podrá mi justa queja / templar con vuestra embajada / el derecho de la guerra.* », dit le roi Alonso à l'archevêque⁶⁰⁷. Il justifie la guerre par le non respect du droit, comme on vient de le voir, et une offense faite à son honneur. On constate dans cette *comedia* et dans plusieurs autres que la guerre attribue au plus puissant la couronne. Mais les questions du droit et de la morale ne sont pas pour autant résolues, car une victoire obtenue au bénéfice d'une guerre injuste donne la couronne à un

viendo la vanidad en que vivía, / que si era caballero / que se acordase de taita el tabernero », *op. cit.*, p. 315, et « *Yo soy hijo del sol, y no es más puro, / ese rayo coluro, / y quien pusiere mancha en mis agüelos / la pondrá como vil en cuantos cielos / descubrió la arrogante astrología: / tan limpio soy como la luz del día* », p. 322.

604 Voir E. Marcello : « *Su presunción y voluntad no parten de un presupuesto jurídico o ético correcto: se trata de una primera aspiración 'sin derecho', que reniega del pasado y se basa en el ejercicio del libre albedrío* », « *Un arquetipo del tirano...* », *op. cit.*, p. 475.

605 *El rey...*, *op. cit.*, p. 10, v. 172.

606 *Ibid.*, p. 58, v. 940-943.

607 *Ibid.*, p. 46, v. 730-732.

tyran. C'est aussi ce que l'on comprend dans *Luis Dado de Dios* : « *Si los políticos dicen que el mejor derecho que tienen los reyes es la espada, respóndoles que la mayor ruina de los reinos es la tiranía*⁶⁰⁸ ». Ce commentaire de l'archevêque d'*El rey más perfecto* est donc bien souvent contredit par la réalité des faits : « *Cuando a tal estado [de guerra] venga / el derecho, siempre Dios / amparará la verdad*⁶⁰⁹. » La providence divine ne vient pas toujours au secours des plus justes. Il importe donc de prendre en considération la légitimité de l'emploi de la force. Le roi Alonso de León se compare ainsi à César pour justifier son désir de conquérir la Castille : « *Seré como Julio César, / que a fuerza de armas se puso / el laurel en la cabeza.* » Mais son fils montre que l'exemple ne vaut pas : « *No tenía Roma entonces / rey; que, a tenerlo, era fuerza / que volvieran por su rey*⁶¹⁰. »

La soberbia de Nembrot traite de façon approfondie l'origine usurpée du pouvoir. La question est délicate et seule l'autorité d'un sujet biblique pouvait permettre de présenter un tel cas de figure. Noé avait commandé à ses trois fils de peupler différents territoires et de bâtir des civilisations. Seule la branche maudite de Cham s'en est tenue au droit naturel du plus fort et a maintenu sa communauté dans un état de barbarie dans les montagnes. L'entreprise de Nembrot ne vise qu'à étendre ce système politique primitif aux deux autres branches. Les deux premiers actes sont ainsi consacrés à la conquête du pouvoir par la violence lorsque son injonction de soumission est rejetée. Face à l'hostilité des hommes, il tente de les convaincre de se soumettre à son autorité :

*Ya sé vuestros pareceres,
mas yo, domando la dura
cerviz que os detiene, quiero
con la paz que os asegura
convenceros con razones,
ya que no puede la injuria*⁶¹¹.

Il avance trois arguments : la montagne-palais, symbole de son pouvoir⁶¹², son origine, naturelle et spontanée déjà évoquée, et sa force physique⁶¹³. On retrouve là les éléments justificatifs du pouvoir de l'aristocratie : une autorité ostentatoire, une ascendance noble et la puissance

608 *Luis...*, *op. cit.*, p. 138. Voir également sur ce sujet *Política angélica* ou ces vers de *Triunfo lusitano* : « *abatir el derecho con la espada / más es soberbia que deidad armada* », *op. cit.*, p. 584, v. 122-123.

609 *El rey...*, *op. cit.*, p. 58, v. 944-946. C'est aussi ce qu'affirme *Luis Dado de Dios* : « *demos caso que el uno [príncipe] tenga algún derecho a lo que posee y el otro le tenga mejor, necesario será que el primero use de gobierno lícito (...); pero si por materia de Estado, el que posee o el que gobierna, temiéndose el derecho de su competidor, (...) se desvela en aniquilar lo que fue honra de su corona y gloria de su monarquía, ¿qué mucho que Dios con mano fuerte y brazo extendido levante el príncipe a quien justamente le toca el reino, y que se le quite?* », *op. cit.*, p. 139-140. On retrouve la même idée dans *Sansón nazareno* : « *Advertid que los triunfos vencedores / no se alcanzan con bélicos gigantes, / pues siempre predomina en la militia / quien lieva de su parte la justicia* », *op. cit.*, livre VIII, 10, p. 560.

610 *El rey...*, *op. cit.*, p. 62, v. 1022-1027.

611 *El primero rey...*, *op. cit.*, p. 458, v. 223-228.

612 « *Ese monte eminente, / ya dórica columna del Poniente, / ese peñón horrible, / bandera de los montes inmóvil, / que, por ser tan constante, / de medio arriba se volvió diamante, / disparada saeta / del volumen terrestre, que cometa / ha sido al primer vuelo / y deshacella no ha podido el cielo, / es mi palacio altivo. / Yo os he pintado el sitio donde vivo* », *ibid.*, p. 457, v. 55-66.

guerrière. Mais l'ambition de Nembrot est d'appliquer ce système féodal à l'échelle d'un royaume. Il veut ainsi rassembler autour de lui les hommes éparpillés, créer un pouvoir monarchique légitimé par une logique seigneuriale :

*Yo, sabiendo
que esta república injusta
de las gentes hoy no tiene
sujeción, yugo o coyunda,
viendo que andáis derramados
por las tierras más adustas,
sin justicia ni razón,
quiero, pues que dello gusta
mi idea, ser rey de todos*⁶¹⁴

Toutefois cette ambition est vaine car il part du principe que les hommes, comme les animaux, ont naturellement besoin d'un chef puissant. Les exemples qu'il avance pour appuyer son projet sont tirés de la nature immuable : l'aigle règne sur tous les oiseaux dans le ciel, Nembrot lui-même a soumis les fauves des montagnes⁶¹⁵, l'abeille a une reine et les objets inanimés sont vassaux du soleil⁶¹⁶. Seul l'homme n'a pas encore de maître :

*Solo al hombre la ventura
mayor le falta y el bien,
pues, siendo la arquitectura
de más primor, se ha quedado
sin emperador que supla
sus desaciertos y juez
que a justicia los reduzca,
señor que los engrandezca,
monarca que los acuda,
príncipe que los gobierne,
que los libre de la injuria
del tiempo, brazo que guarde
sus vidas, rocas siguras,
que los defienda y ampare*⁶¹⁷

Son évocation de la royauté comprend une dimension paternaliste, puisque l'empereur supplée aux échecs des hommes, mais aussi les fonctions habituelles : judiciaire, nobiliaire et militaire. Si les hommes ne le reconnaissent pas pour roi, il leur promet la mort⁶¹⁸. Son droit n'est

613 « *Esta es, pues, mi ascendencia; / para escucharme ahora os doy licencia, / que, ya que os he contado / casa y padres, estoy determinado / deciros mi poder* », *ibid.*, p. 459, v. 99-103.

614 *Ibid.*, p. 464, v. 209-217.

615 Le fait que Nembrot se cite comme exemple pour illustrer son propre cas est un nouveau cas de tautologie représentative de sa personnalité autocentrée.

616 *Ibid.*, p. 464-466, v. 229-263. Cette énumération d'exemples est à rapprocher d'un passage de *La torre de Babilonia* où les partisans de la monarchie comme système politique recourent au même raisonnement : « *Los que defendían la monarquía decían que no podía ser bien gobernado el reino por muchas cabezas, que este grande mundo pendía del primer móvil, que el sol era príncipe de las estrellas, que el león era rey de los animales, el águila de las aves, y que hasta las abejas tenían su rey, y las grullas su capitán. Aseguraban que no yendo todas las cosas al centro, estaban violentadas. Afirmaban la monarquía en absoluto poder de uno, y el amor de los vasallos firme en una cabeza* », *op. cit.*, *vulco XIII*, p. 282.

617 *Ibid.*, p. 466, v. 264-277.

618 « *No ha de quedar de vosotros, / aunque bélica presuma / Calmana libraros, sangre / de Sem y Jafer si muda / vuestra lengua no eligiere / Rey, porque con esto cumpla / mi razón lo que la espada / por sí, ofendida, ejecuta* », *ibid.*, p. 467, v. 295-302.

donc pas fondé sur le consentement collectif à une soumission, mais sur la violence. Il n'a pas fait la différence entre « *la república (...) de las gentes* » mentionnée plus haut et la « *república horrible* » des animaux⁶¹⁹.

Au deuxième acte Nembrot change de stratégie lorsque la conquête du pouvoir rejoint celle de l'amour. Mû à la fois par l'ambition politique et le désir sensuel, il propose à Calmana de faire d'elle la reine du monde : « *Reina serás de todo / porque soy tu dueño yo*⁶²⁰. » Et Jafer, de concurrent politique devient rival amoureux : « *¿Quién es Jafer mi enemigo, / sino un cobarde villano*⁶²¹ (...) ? » Le terme « *villano* » est bien sûr méprisant pour Jafer mais le désigne aussi comme non noble, ce qui est en cohérence avec l'argumentaire politique de Nembrot qui veut accaparer la fonction aristocratique. Mais Calmana rejette la prestigieuse proposition qui lui est faite en inscrivant à nouveau Nembrot dans son histoire personnelle, celle de son enfance. Elle en appelle à sa mémoire pour retrouver la source de son ambition démesurée :

*Ese poder con que, altivo,
hasta el cielo te levantas,
ese bárbaro despecho,
esa inclinación bizarra,
ese espíritu atrevido,
esa pertinaz constancia, (...)
son ilusión de tu vida,
es vanidad de tu infancia,
es sueño de tu letargo,
y es una imagen que pasa
desde el ser a la memoria,
desde la memoria al alma*⁶²².

En redonnant à Nembrot son identité d'être historique, elle met à jour l'illusion de sa puissance naturelle et réfute donc la légitimité de sa prétention. Il n'a pas sa place dans la « *sacra / república de luceros*⁶²³ », pas plus que de droit dans la « *république des gens* ». Plus loin Nembrot tient le discours opposé, voulant effacer toute mémoire – « *¿Habrà mayor vanagloria, / que el templar al sol desmayos, / y de los pasados rayos, / que no le quede memoria*⁶²⁴? » – et confondant l'égalité et l'unité – « *¿Habrà mayor igualdad, / que de hacer de la Luna una*⁶²⁵ (...) ? » Calmana peut ainsi repousser son offre d'union politique qui est dépourvue de droit comme celle d'union sensuelle est dépourvue d'amour : « *¿Qué importan Reinos, ni imperios / de los mayores Monarcas / si lo principal del gusto / entre su riqueza falta*⁶²⁶? »

619 *Ibid.*, p. 465, v. 236.

620 *Ibid.*, p. 506, v. 1213-1214.

621 *Ibid.*, v. 1225-1226.

622 *Ibid.*, p. 508-509, v. 1295-1312.

623 *Ibid.*, p. 510, v. 1334-1335.

624 *Ibid.*, p. 556, v. 2461-2464.

625 *Ibid.*, v. 2455-2456.

626 *Ibid.*, p. 511, v. 1377-1380.

Nembrot emploie donc la force pour devenir le premier des rois. Il le fait d'abord dans un défi verbal et physique avec Jafer⁶²⁷ qui tourne court car ils se neutralisent en tombant tous deux dans un gouffre qui préfigure sa chute finale⁶²⁸. Nembrot parvient pourtant à imposer sa volonté, mais pas grâce à la supériorité de sa force. C'est à la faveur de guerres intestines qu'il soumet les hommes. Le dramaturge fait toutefois l'ellipse de ce dénouement inutile, puisque c'est Nembrot qui en profite, plus fort et plus tyrannique encore que ses rivaux qui s'entredéchirent. Le troisième acte s'ouvre ainsi sur le sacre du premier des rois :

Toquen clarines y, por un palenque por el patio vengan Calmana, Delbora, Caimán, Sen, Nacor y, a la postre, Membrot a caballo con un laurel y cetro vestido de púrpura y Jafer le venga trayendo de la rienda; todo con la solemnidad y aplauso que conviene, y en el tablado haya el resto de la compañía.

Membrot: (...) *Ya sujete el Oriente,
ya ciñe el imperial laurel mi frente,
mi nombre regio y solo
escrito dejo en uno y otro polo;
yo soy el rey primero
que coronó de rayos el lucero
del antorcha febea,
que en mi nombre rodea,
penacho de mis glorias,
divino coronista a mis victorias*⁶²⁹

C'est aussi un tyran qui monte sur le trône par la violence dans *Engañar para reinar*, puisque, comme le rappelle le connétable lors de la cérémonie d'intronisation, c'est après trois années de guerre civile qu'il arrache la couronne⁶³⁰. Ce souverain ne doit son titre qu'à sa capacité coercitive à soumettre les opposants, et en aucun cas à l'approbation du peuple, et moins encore à celle de Dieu, comme nous l'avons montré. Lorsque Iberio récupère le pouvoir, il procède bien autrement, car la ruse et le déploiement de forces lui permettent d'éviter de s'en servir. La violence est donc circonscrite à un défi physique entre les deux demi-frères. Devant la noblesse rassemblée, ils s'affrontent d'abord verbalement⁶³¹ puis, face à l'intransigeance de Ludovico, par l'épée : « *¿La espada sacas, bastardo? / Pues es natural la defensa*⁶³². » On remarquera qu'Iberio a pris bien soin

627 « Rey: *¡Vive el cielo, / que sin norte y astrolabio / has de medir la región! / (...) / Jafer: Tú mancharás de la luna / ese papel plateado, / bostezo del mismo sol. (...) / Arrojan los robles y luchan. (...) / Jafer: ¡Fuerza invencible! Rey: ¿Qué es esto? / ¿Cómo en un poder humano / hallo yo tanto valor? / Jafer: Terrible monstruo. Rey: No he hallado / hombre que así se resista* », *ibid.*, p. 518-519, v. 1539-1561.

628 « Rey: *Ya que a mi valor oprimes, / baja al centro despeñado / de aquesta sima. (...) / Jafer: Sea / de esta manera, villano. Caen ambos por una cueva hundiéndose en el tablado* », *ibid.*, p. 519, v. 1563-1570+.

629 *Ibid.*, p. 541-542, v. 2077-2094.

630 « *Tres años ha que está la monarquía / entre civiles guerras abrasada / y la pretensión de esta corona / la ponen por derecho a tu persona* », *Engañar...*, *op. cit.*, p. 79, v. 1081-1084.

631 « Ludovico: *Villano, / ¿cómo a mi poder te atreves, / siendo hombre tosco y bajo, / que por ser tan parecido / al rey Iberio, mi hermano, / con dos traidores de escolta, / que acaso te han amparado, / quieres al reino oponerte? / ¡Por el Cielo soberano, / que yo mismo te dé muerte! / Rey: Con la paz te ruego, hermano; / vuestro rey soy, caballeros* », *ibid.*, p. 146-147, v. 3034-3045.

632 *Ibid.*, p. 147, v. 3062-3063.

dans cette dernière réplique de justifier l'emploi de la force par l'illégitimité du bâtard et par le droit naturel. Il est le moins agressif mais gagne le duel et fait preuve de magnanimité⁶³³.

Saúl enfin, le tyran de *La prudente Abigail*, et, avec Nembrot, paradigme du despote chez Enríquez Gómez⁶³⁴, ne semble pouvoir conserver son pouvoir que grâce à la puissance guerrière de David :

*Yo soy el que tantas veces
con ánimo generoso
te puse bien el laurel,
que deslizándose un poco
por la parte filistea,
aguardaba mi socorro*⁶³⁵.

L'origine divine de leur pouvoir est toujours revendiquée par les monarques et leurs partisans, mais jamais Dieu ne manifeste explicitement son adhésion. Il intervient en revanche pour chasser Nembrot, mais pas pour s'être imposé comme premier des rois : c'est son ambition de rivaliser avec lui qui est punie. Le droit semble une justification du pouvoir royal bien fragile qui ne permet pas de départager les hommes. La force enfin est le recours des tyrans, et les rois justes ne s'en servent qu'avec une justification légale. Il est donc difficile de retirer de ces constatations un *credo* politique autre qu'une validation du pouvoir monarchique tel qu'il est revendiqué par la Monarchie catholique des Habsbourg d'Espagne.

B. Les lieux du pouvoir

« *La corte y el palacio soberano / son un delirio, aunque gustoso, vano*⁶³⁶. »

L'espace dramatique entretient avec le pouvoir divers rapports. Il est d'abord le lieu où interagissent les personnages dépositaires du pouvoir politique et ceux qui le subissent. En tant que signe proxémique, il est une des modalités d'expression de la puissance : la distance qui sépare un roi d'un vassal nous dit la capacité de ce dernier à accaparer une partie du pouvoir du souverain ; la supériorité spatiale d'un personnage sur un autre signifie également l'ascendant qu'il exerce sur lui. Une seconde fonction de l'espace dramatique est son expression symbolique : le palais et plus encore la salle du trône matérialisent le pouvoir du souverain, l'incarnent par un lieu, des éléments

633 « *Pise mi pie tu soberbia, / y en el vale y postrer paso, / conozca el mundo que soy / el monarca más bizarro / que ha iluminado el planeta / con lo fuerte de sus rayos. / Válgate aquí mi piedad / y levántate a mis brazos, / que eres mi sangre y vertella / se queda para tiranos* », *ibid.*, p. 147-148, v. 3065-3074.

634 Il n'est que de rappeler l'expression « *Saúles sin cetro* » qu'Enríquez Gómez emploie pour désigner ceux qui le poussèrent à l'exil, *Academias...*, I, *op. cit.*, p. 271, l. 110.

635 *La prudente...*, *op. cit.*, p. 561, v. 55-60.

636 *La culpa...*, *op. cit.*, p. 153.

de décor – trône, palium – ou des accessoires – sceptre, couronne. Enfin, l'espace dramatique métaphorise le pouvoir : un palais mal gardé parle de la fragilité de l'autorité du souverain qui l'occupe. Nous nous intéresserons donc à ces trois aspects de l'espace dramatique – proxémique, symbolique et métaphorique – dans deux types d'espace où le souverain a un rapport radicalement différent à son pouvoir : dans le palais et hors du palais.

1. Le souverain en son palais

« Saúl: *Es el palacio un hechizo*⁶³⁷. »

Le palais est sis en la capitale du royaume, appelée la cour, mais cela n'est pas toujours clairement signifié dans les *comedias* que nous étudions, selon la distance historique et géographique de l'action. Seule *La soberbia de Nembrot* nous rappelle que la tour de Babel ou Babylone qui sert de palais au premier des rois est bâtie dans une cité capitale, la première ville construite après le déluge⁶³⁸, et dont l'étymologie renvoie à l'idée de confusion d'après la tradition chrétienne :

Membrot: (...) *Una ciudad
fundé en los campos bellos
de los mayos de Senar
para mi palacio y quise
en medio de ella formar
la torre que se va haciendo*⁶³⁹.

Le palais est le cœur du royaume par sa portée symbolique du pouvoir, mais il est aussi le siège de son gouvernement et son centre administratif. Toutefois la cour peut être itinérante et devient alors palais royal tout bâtiment où elle s'installe. Ainsi dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*, nous suivons le souverain depuis La Corogne jusqu'en Allemagne et depuis Madrid jusqu'en Italie. En passant de la Castille à Aix-la-Chapelle, le palais prend une dimension impériale, encore accrue lorsqu'il est couronné par le pape empereur du Saint Empire Romain Germanique dans la cathédrale de Bologne. La cour des papes de la seconde partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* se déplace d'Avignon à Rome pour accomplir, dans cette *comedia* également, la quête diégétique de l'intrigue politique. Mais le plus souvent, la cour est sédentaire dans notre *corpus*.

637 *La prudente...*, *op. cit.*, p. 640, v. 2276.

638 « Membrot: (...) *entro triunfante / en la ciudad primera, / para mi majestad tan corta esfera* », *El primero rey...*, *op. cit.*, p. 541, v. 2080-2082. Voici la description qu'offre de l'édifice le rêveur de *La torre de Babilonia* : « *vi (aun ahora estoy temblando) una soberbia torre, tan vecina de las estrellas, que andaban los señores planetas alquilando ventanas para ver correr los toros deste mundo, que no son pocos. Era tan hermoso el edificio, con ser de ladrillo, que ninguno le viera que no le juzgará por la octava maravilla* », *op. cit.*, vulco II, p. 8.

639 *Ibid.*, p. 545-546, v. 2178-2183. Voir aussi : « *a la ciudad valiente, / primera fundación en el Oriente, / (...) hemos venido* », p. 542, v. 2097-2101.

Le palais est l'espace de l'action naturel des *comedias* où est évoqué le pouvoir politique, mais pas de façon systématique. Dans certaines, n'apparaît nul palais, notamment dans les deux *comedias* où n'interviennent pas de figure de l'autorité publique, *El valiente Campuzano* et *Las misas de san Vicente Ferrer*, mais aussi dans *La prudente Abigaíl* tirée de l'Ancient Testament qui se situe à une époque où le pouvoir politique n'est pas encore organisé et ce symbole de la puissance n'est pas représenté. Néanmoins cette pièce nous parle aussi du palais en son absence : le roi Saúl est, comme nous le verrons, bien vulnérable hors ses murs. *A lo que obligan los celos* ne se passe pratiquement pas non plus au palais car seules deux courtes scènes s'y déroulent au début du deuxième acte.

Dans toutes les autres *comedias* le palais est le cœur du pouvoir politique. Parmi elles, trois s'y déroulent exclusivement : la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*, *El maestro de Alejandro* et *No hay contra el honor poder*, même si le discours des personnages offre parfois une échappée vers un espace extérieur référé⁶⁴⁰. Ces pièces qui se déroulent dans un lieu unique suggèrent un enfermement des personnages condamnés à se côtoyer dans un espace réduit et clos, et donc un sentiment d'étouffement et de violence des échanges qui prennent ainsi la dimension d'un corps à corps permanent. La *comedia* consacrée à don Gil de Albornoz est exemplaire à cet égard car elle débute avec l'arrivée du cardinal à la cour et s'achève avec son départ. Entre les deux, la tension du conflit est notamment rendue par la promiscuité des personnages et leurs inévitables rencontres, caractérisées par une violence verbale et physique.

Le palais royal, impérial ou pontifical selon Enríquez Gómez a en outre la particularité de n'être qu'un espace intérieur : nul jardin⁶⁴¹, nul *terrado*, nul rempart, tels qu'on les rencontre couramment chez les dramaturges contemporains. On ne trouve pratiquement pas non plus d'ouverture sur l'extérieur. Il n'apparaît qu'un balcon dans *Quien habla más obra menos*, sur lequel nous reviendrons, et une fenêtre dans la tour de Babel d'où le *gracioso* Caimán ne contemple pas l'horizon mais un précipice : « *esta ventana... ¿qué es esto? / Doce mil estados hay / al Tigris y de*

640 *El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*, don Gil fait un bref récit des événements de Gibraltar. Alejandro relate dans *El maestro de Alejandro* la bataille dont il sort victorieux, comme Rodrigo dans *No hay contra el honor poder*.

641 Nous comptons une exception située au deuxième acte d'*El médico pintor san Lucas* où un jardin à la cour d'Antioche est le lieu de l'action : « Sale Alejandro y Tiberio. Alejandro: *En este jardín podemos / ajustar las pretensiones / del Estado.* », *op. cit.*, fol. 8 r° b ; mais s'il y a palais – il n'est pas mentionné –, il s'agit d'un palais ducal et non royal, car Antioche est citée comme dûché deux vers plus bas. Un jardin du palais est référé mais non représenté dans *El obispo de Crobia san Estanislao* : « *Llevome a un jardín la reina / en cuyo hermoso vergel / se coronaba el imperio / del uno y del otro mes* », *op. cit.*, fol. 202 r° a ; un autre dans une lettre de Niquea a Federico dans *Los dos filósofos de Grecia* : « *si me quieres ver / esta tarde en el jardín, / sabrás la traza y el modo / que ha dado mi entendimiento / para nuestro casamiento* », *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, fol. 126 r° a ; un troisième dans ce dialogue entre la servante Estefanía et le *galán* Rodrigo : « *para entrar / más seguro, la ventana / que sale al jardín podrá / ser norte de tu esperanza* », *El rey...*, *op. cit.*, p. 40-41, v. 658-661 ; un quatrième se situe en coulisse dans *Quien habla más obra menos* : « Duque: (...) *aquí una puerta abren, / y podrá salir por ella. / Isabela: Por esta puerta que sale / al jardín de donde siempre / tengo yo oculta esta llave* », *op. cit.*, p. 29.

*aquí al suelo, / digo, al agua, es piedra viva*⁶⁴². » Cette *comedia* est en outre la seule où un accès extérieur est évoqué et représenté puisque Caimán est nommé portier de la tour : « Membrot: (...) / *Esta puerta que primero / portillo fue de la torre / ha menester un portero: / Caimán lo será*⁶⁴³. » La porte n'est toutefois pas un lieu de passage libre, puisque seul le tyran peut l'emprunter : « *la [puerta] principal te encomiendo, / nadie ha de entrar por ella, / sino yo*⁶⁴⁴ ». Une autre issue est évoquée, mais elle sert exclusivement de moyen d'exécution :

*Esta puerta poderosa
cae por la parte de adentro
al Tigris, bajando a un lado
hay cierto despeñadero
para castigar delitos*⁶⁴⁵.

Ces choix font des palais des espaces encore plus claustrophobiques, et surtout illustrent la volonté de contrôle des espaces de la part du souverain.

Le palais est le lieu symbolique du pouvoir, incarnant *a priori* une puissance stable, mais aussi celui de tous les déséquilibres nécessaires à l'évolution des intrigues dramatiques. Ces deux fonctions, symbolique et dramatique, nous permettent de dégager trois types d'espaces dans le palais. D'abord ceux, essentiellement symboliques et proxémiques, où s'exerce le pouvoir politique et où les courtisans peuvent se mouvoir plus ou moins librement : salle du trône et autres salles où se déroule la vie publique du monarque, où se donne à voir son corps politique. Ensuite les lieux privés dont l'accès est frappé d'un interdit légal – les appartements du corps physique du roi – ou moral – les chambres des dames –, ce qui leur confère un potentiel dramatique. Enfin, les geôles, antithèse du lieu de pouvoir d'où l'on est pas libre de sortir.

a. Les espaces publics du palais

La salle du trône est l'espace du palais le plus sacré. Dans *La soberbia de Membrot*, elle n'est que la pièce appelée « *sala real*⁶⁴⁶ » où siège le roi, seul, au cœur de sa tour, et elle est confondue avec la chambre du roi⁶⁴⁷, ce qui est cohérent avec la figure de ce monarque qui n'a pas de corps politique, comme nous le verrons plus loin. Dans d'autres *comedias*, elle est réservée aux cérémonies de couronnement du roi comme cela apparaît dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*, lors des intronisations de Carlos comme roi d'Espagne et empereur d'Allemagne, dans *El rey más perfecto* lors de celle du roi Fernando III ou dans *Engañar para reinar* pour celle

642 *El primero rey...*, *op. cit.*, p. 539, v. 2538-2541.

643 *Ibid.*, p. 558, v. 2506-2509.

644 *Ibid.*, v. 2522-2524.

645 *Ibid.*, v. 2517-2521.

646 *Ibid.*, v. 2511.

647 « *¿Este cuarto es de Membrot?* », *ibid.*, p. 561, v. 2587.

de Ludovico. Nous avons déjà évoqué ces scènes dans la partie consacrée à l'origine du pouvoir. Retenons maintenant ces commentaires relatifs à l'espace : le trône est signalé dans les didascalies, mais il n'est qu'un élément de l'apparat du pouvoir parmi d'autres, car les acclamations, la musique, la couronne, la mise en scène – l'entrée simultanée des personnages de chaque côté –, le prestige de l'assemblée, les discours emphatiques et, le cas échéant, le type de vers employé signifient tous ensemble la solennité du lieu et du moment. Voici par exemple les didascalies introductives de *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto* :

*Tocan chirimías, y descúbrese un trono donde se verá el emperador Carlos Quinto, la reina doña Juana su madre, el infante don Fernando y el rey está con corona en la silla, y los demás a los lados, y salgan a un tiempo por las dos puertas el duque de Alba, el duque del Infantado, don Pedro Girón, Monsiur de Gebres, el obispo de Astorga, don Pedro Martínez de Gúzman*⁶⁴⁸.

Le couronnement comme empereur se présente de la même manière, mais Carlos n'est pas encore investi et il entre donc avec les autres personnages, et un dais est ajouté⁶⁴⁹. Le trône du couronnement de Fernando III est quant à lui désigné dans les didascalies interne par le terme de « *silla* » ou « *silla regia*⁶⁵⁰ », le faste de la cérémonie étant aussi exprimé par les autres éléments de la mise en scène mentionnés précédemment⁶⁵¹. L'accession symbolique du jeune roi au pouvoir est ici rendue par le décor puisque Fernando passe d'un tabouret à la chaise royale. La scène de couronnement d'*Engañar para reinar* reprend ces éléments mais les personnages sont désormais séparés en deux groupes déterminés entrant chacun par un côté⁶⁵². On retrouve cette organisation dans la scène finale du mariage :

*Tocan chirimías. Sale por una parte Ludovico, acompañamiento y la guarda; y por otra el rey, el condestable, Isbella, Lauro y Bato, Flora, Tebandro y guarda. Descubran un trono*⁶⁵³.

L'affrontement de deux factions pour l'accès au pouvoir est ainsi rendu par la répartition dans un espace dont le centre et l'enjeu est le trône. Une autre source signale également une musique martiale dans ces deux scènes qui accentue l'agressivité de l'atmosphère⁶⁵⁴. Comme on le constate, les mariages royaux sont célébrés dans la salle du trône. Cela est aussi le cas dans *El maestro de Alejandro* où ce meuble entre dans le jeu de la machinerie : « *En acabando esta música,*

648 *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 118 v°.

649 « *Tocan chirimías, y descúbrese un trono y dosel, y salgan Carlos Quinto, el arzobispo de Numancia, el duque de Sajonia, el duque de Alba* », *ibid.*, fol. 126 r° b.

650 « *Arzobispo: (...) / El príncipe es heredero / legítimo de Castilla, / y debe ocupar la silla / como señor verdadero / de este reino.* », *El rey...*, *op. cit.*, p. 10, v. 165-169. « *Reina: (...) / Vuestra majestad, señor, / ocupe la silla regia. Siéntase el rey en la silla* », p. 14, v. 239-240+.

651 « *Tocan chirimías y debajo de un dosel se descubre la reina madre, y por las dos puertas salga el santo rey don Fernando, Álvaro Núñez, el arzobispo ; y el rey se siente junto a la reina en un taburete* », *ibid.*, p. 2.

652 « *Descúbrese un trono y en él, sentado, Ludovico, y salen por una parte el Condestable, Conrado y acompañamiento con música; y por la otra parte salga Isbella de luto y acompañamiento* », *Engañar...*, *op. cit.*, p. 79, v. 1076+.

653 *Ibid.*, p. 146, v. 3024+.

654 Celle éditée par l'Imprenta de la viuda de Joseph de Orga, Valencia, n°37, *Comedia famosa de Engañar para reynar de don P. Calderón de la Barca*, respectivement p. 12 b et p. 30 b.

*baja Octavia en una nube o trono, al tablado*⁶⁵⁵. » Le fauteuil royal est également mentionné dans la première partie de *Fernán Méndez Pinto* où la reine Pantalisa rend la justice et reçoit un ambassadeur. Le décor et d'autres éléments destinés à signifier la majesté royale dans sa fonction de justice – musique, figurants, accessoires, costumes – sont décrits avec force détails, chose rare dans les pièces que nous étudions⁶⁵⁶. Mais la mention du trône dans notre *corpus* est globalement peu fréquente puisque ce sont là les seules occurrences. Sa fonction est de symboliser visuellement la puissance royale, et le plus souvent l'accession au pouvoir avec éventuellement les luttes qui ont lieu pour y parvenir.

En dehors de ces cérémonies, la vie publique du souverain se déroule dans un espace peu défini, parfois nommé avec le terme générique de « *cuadra* », ainsi qu'on le constate par exemple dans *A lo que obliga el honor* qui s'ouvre sur ce vers prononcé par le roi : « *Despejad la cuadra todos*⁶⁵⁷. » Dans ce type de salle les puissants exercent leurs prérogatives : ils tiennent conseil, consultent leur favori, échangent avec les courtisans, reçoivent des ambassadeurs et des généraux vainqueurs, distribuent les grâces ou rendent la justice. De rares éléments de décor viennent signifier une fonction momentanée de cet espace : une estrade et des coussins transforment une pièce en salle de bal, ou une table et des couverts une autre en salle à manger, ou encore une table et une écritoire une troisième en bureau dans *El maestro de Alejandro* ou *Engañar para reinar*⁶⁵⁸.

L'accès à ces espaces est variable selon la fonction qui leur correspond. Le roi Fernando et l'archevêque ont par exemple un désaccord sur cette question dans *El rey más perfecto* :

Santo rey: *Dad orden
que no entre ninguno dentro
desta cuadra si no fuere
pobre soldado o plebeyo
que venga a pedir justicia.*
Vase don Gómez
Arzobispo: *Salvo tu divino acuerdo,
fuera justo que no entrara
ninguno, porque el gobierno*

655 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 196 r° b.

656 « *Tocan chirimías, y descúbrese un trono con un dosel con cinco gradas, y en él una silla, y salga grande acompañamiento, y la Infanta de negro suba, y siéntese, y a sus lados en pie estén dos niños, uno vestido de morado con una espada; otro vestido de blanco, con una palma, al derecho el que tiene la espada. En el teatro estará un bufete con papeles, y por un lado, y por otro del tablado vayan saliendo con mucha solemnidad, y detrás de los presos salga un fiscal, Tituliana, y Fernán Méndez Pinto, Duarte, y una mujer* », *Fernán...*, *op. cit.*, p. 126, v. 1934+.

657 *A lo que obliga el honor...*, *op. cit.*, p. 501, v. 1.

658 « *Tocan chirimías y atabalillos, y salen Aristóteles, el Rey, la Princesa, el Infante, el Principe; y para danzar el sarao, el Mariscal y damas; y si hubiere dos, mejor. Las damas se sientan a su tiempo en unas almohadas a la esquina del estrado, y toda la compañía repartida a los lados* », *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 183 r° b, « *Salen a poner la mesas, con la ostentación posible, criados y Tabaco y Elena* », fol. 187 v° b, et « *Ponense luces, bufete, recado de escribir* », fol. 193 r° a. Voir aussi : « *Rey: Llega ese bufete, (...) / trae luz y mientras pongo / de acuerdo estas cartas, Bato, / retírate* », *Engañar...*, *op. cit.*, p. 134, v. 2648-2652.

*pide quietud*⁶⁵⁹.

Le problème posé ici est celui de la disponibilité du souverain auprès de ses vassaux. Le bon roi doit-il être à l'écoute de ses sujets et donc leur donner libre accès, quitte à interrompre son travail lors de la tenue d'un conseil ? Ou doit-il vivre isolé d'eux pour sa tranquillité et celle qu'exige l'administration du royaume ? L'organisation de l'espace est donc une indication donnée sur la manière dont le roi envisage son pouvoir.

On remarque que certains souverains consacrent une attention particulière à la fermeture des portes de ce type de salle, ce qui prend le sens symbolique de leur contrôle du palais et donc de leur mainmise sur le pouvoir politique. Ainsi, l'empereur Marco Aurelio prend-il soin de fermer les portes avant de réprimander son épouse et son fils dans *Amor con vista y cordura*. Il le fait par soucis de discrétion, pour que les courtisans restent dans l'ignorance des querelles familiales, mais aussi pour affirmer son autorité, ce qui engendre la crainte de sa colère : « Salga el emperador cerrando la cuadra de la cuadra. Faustina: *El César la cuadra cierra*⁶⁶⁰. » Le roi Pedro de la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* insiste aussi auprès de son favori pour que la porte soit close avant leur conversation :

Rey: (...) (*cerraré las puertas todas
para que sepa de hoy más
quién es don Pedro.*) Arzobispo: (*¿Qué es esto?
Las puertas cierra. (...)*)
Rey: *Ya están
cerradas las puertas.* Arzobispo: (...)
*¿Por qué cerrastes las puertas*⁶⁶¹?

En fermant la porte lui-même, et non en ordonnant à un sujet de le faire comme cela est habituel, le roi veut affirmer sa maîtrise de l'espace du palais et son pouvoir sur don Gil. Ce dernier exprime d'ailleurs de l'inquiétude car il comprend vite que ce mouvement signifie une récupération symbolique du pouvoir royal qui lui avait été en partie délégué. Suite à leur conversation, le roi confirme cette idée en donnant aux portes et aux clefs un sens métaphorique :

*Pues, si yo os cerré las puertas,
vos hicistes, si se nota,
lo mismo al alma, de suerte
que mis llaves generosas
temieron, don Gil, las vuestras.
Ya os abren todas gozosas:
mas las vuestras, Arzobispo,
con fuerza tan poderosa
cerraron al alma el paso,
que es imposible responde*⁶⁶².

659 *El rey...*, op. cit., p. 114, v. 1809-1817.

660 *Amor...*, op. cit., p. 372, v. 1300+-1301.

661 *El gran cardenal...*, op. cit., p. 245, v. 2064-2080.

662 *Ibid.*, p. 256, v. 2436-2445.

En établissant un parallèle entre les portes du palais et les portes de l'âme, le roi exprime la perte de confiance qu'il a en don Gil et donc son prochain exil, qu'il appelle « liberté » mais qui n'est rien d'autre qu'un renvoi au-delà des portes du palais : « *vos quedáis libre y yo preso*⁶⁶³ ». Cet exemple confirme par ailleurs que le palais est un espace d'enfermement comme on l'observe aussi dans ces paroles du *gracioso* Caimán de *La soberbia de Nembrot* qui constate que la seule issue est la mort :

*Salirme de palacio
no es pusible, ¡vive el cielo,
que tiene cien mil candados
la torre! Cerrado quedo,
por todas partes la llave
es esta. Abriré, mas veo
que es locura declarada.
Acuérdome, si me acuerdo,
que me dijo que aquí había
un cierto despeñadero*⁶⁶⁴.

Observons également que dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto* le palais royal de Madrid devient une prison pour le roi de France Francisco suite à la défaite de Pavie, bien que son geôlier, l'empereur Carlos, s'en défende⁶⁶⁵.

Ces salles où le souverain est dans l'exercice officiel de son pouvoir n'ont d'autre symbolique que d'être situées dans le palais royal et rarement une autre fonction dramatique que de mettre en présence les personnages. Mais cette fonction est un recours dont Enríquez Gómez tire le plus grand profit. Ces pièces sont en effet souvent des non-lieux qui ont pour particularité d'être des passages vers d'autres salles, notamment les espaces privés que sont les chambres, et c'est cette contiguïté vers le hors-scène qui offre un fort potentiel dramatique. Elles sont propices aux rencontres inattendues⁶⁶⁶, aux guet-apens⁶⁶⁷, aux *quiproquo* et à l'espionnage grâce à l'écoute « au voile ». Roland Barthes nomme « antichambre » ou « anti-chambre » cet espace qu'il trouve dans les tragédies raciniennes et qu'il décrit dans des termes qui s'appliquent aussi parfaitement à notre *corpus* :

663 *Ibid.*, v. 2448.

664 *El primero rey...*, *op. cit.*, p. 559, v. 2545-2554.

665 Le duc d'Albe parle bien de la captivité de François : « *tenéis por prisionero / un rey Francisco de Francia.* », *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 133 v° a, et Carlos la déplore devant son conseiller – « *De un cristianísimo Marte / siento la prisión* », *ibid.*, – mais la nie devant son prisonnier : « *Rey: Señor, vuestro preso fui / por decreto soberano. Emperador: No, señor, mi buen hermano / y mi amigo libre sí.* », fol. 133 v° b et « *En España no estáis preso* », fol. 134 v° a.

666 Don Gil croise inopinément doña María devant la chambre du roi, et celui-ci les surprend à son tour dans la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* : « *Arzobispo: ¡Válgame Dios! ¿A estas horas / señora, aquí, v. excelencia? / (...)/ Sale el rey. Rey: ¿Qué es esto?* », *op. cit.*, p. 266-269, v. 2720-2795.

667 Cómico et quatre hommes de main guettent le retour de Cloviana devant sa chambre pour l'enlever dans *Amor con vista y cordura* : « *Cómico: Pisad todos con secreto / los umbrales de esta cuadra, / entre tanto que por ellos / sale con su luz el alba* », *op. cit.*, p. 396, v. 1993-1996.

L'Antichambre, espace éternel de toutes les sujétions, puisque c'est là qu'on attend. L'Antichambre (la scène proprement dite) est un milieu de transmission ; elle participe à la fois de l'intérieur et de l'extérieur, du Pouvoir et de l'Événement, du caché et de l'étendu ; saisie entre le monde, lieu de l'action, et la chambre, lieu du silence, l'Antichambre est l'espace du langage : c'est là que l'homme tragique, perdu entre la lettre et le sens des choses, parle ses raisons⁶⁶⁸.

Lors du final de *Celos no ofenden al sol*⁶⁶⁹, tous les personnages se croisent ainsi dans la nuit devant la porte de la chambre conjugale d'Alejandro et de Rosaura et créent alors la plus grande confusion. Les didascalies montrent combien cet espace dramatique permet de jouer avec la présence et l'absence des personnages : « *Salgan el rey y Otavio* », « *Vase Otavio* », « *Sale Federico poco a poco* », « *Éntrase por donde entró Rosaura* », « *Éntrase el rey y sale Julio* », « *Sale Rosaura como que se levanta de la cama, y el rey* », « *Sale la reina de espacio* », « *Sale Alejandro de otra parte, de la misma suerte* », « *Sale Camila con una luz* », « *Vanse todos. Quedan el rey y Alejandro* », « *Va a entrar [Alejandro] y salga Federico* », « *Rosaura y la reina a diferentes puertas* » et « *Salen todos* » Le public voit les personnages se croiser sur scène dans cette pièce du palais mais peut aussi les imaginer dans les chambres en coulisses : Federico sort de scène par la même porte que Rosaura, puis celle-ci revient sur scène comme si elle se levait du lit ; cette porte est donc de toute évidence celle de sa chambre où se trouve encore Federico. Puis Alejandro et Federico se croisent sur le seuil de la chambre, ce qui permet à Alejandro d'imaginer la même chose que le public et en concevoir une forte inquiétude : « *La duda toda / de mi honor se queda en pie*⁶⁷⁰. » En revanche d'autres personnages n'étaient pas ensemble avant d'entrer en scène : la reine et Alejandro arrivent depuis une pièce différente – mais l'obscurité fait que le roi s'interroge quand même : « *¿Alejandro / y la reina aquí*⁶⁷¹? » –, tout comme Rosaura et la reine plus tard. Dans ce contexte les éléments de décor que sont les portes prennent une importance stratégique et acquièrent un sens métaphorique, ainsi que l'on peut le constater dans cette réplique de Federico : « *Fue de mi honor custodia / esta puerta*⁶⁷². »

On trouve un cas de figure comparable dans *Quien habla más obra menos* où le gracioso Chamalote est posté en faction dans le noir devant la porte des appartements de la princesse Diana avec pour mission de ne laisser entrer personne d'autre que son maître, don Juan. Mais le roi puis le duc parviennent à passer à la faveur de l'obscurité et de la négligence de Chamalote. Lorsque Juan

668 Roland Barthes, *Sur Racine*, Editions du Seuil, Collection Points Essais, 1963, p. 16. Rojas Zorrilla utilise le terme de *antecámara*, que l'on ne trouve pas chez Enríquez Gómez, par exemple dans *Del rey abajo ninguno* : « Don García: (...) / *Aquí fuera hablaros quiero / para un negocio importante, / que el Rey no ha de estar delante.* / Don Mendo: *En la antecámara espero* », http://www.cervantesvirtual.com/portales/francisco_rojas_zorrilla/obra-visor/del-rey-abajo-ninguno—0/html/fedcff3c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_7_, jornada 3, v. 662-665.

669 *Celos...*, *op. cit.*, à partir de p. 260, v. 2597 jusqu'à la fin.

670 *Ibid.*, p. 273, v. 2986-2987.

671 *Ibid.*, p. 266, v. 2755-2756.

672 *Ibid.*, p. 273, v. 2972-2973.

arrive à son tour, son serviteur l'informe de la présence des intrus dans la pièce qu'il garde et le *galán* exprime sa jalousie : « Juan: ¡Cielos! ¿Qué aguardo? Sabré⁶⁷³. »

Des didascalies internes de *La defensora de la reina de Hungría* situent l'action de la fin du deuxième acte devant la chambre de la reine : « Rey: Conde, con todo secreto, / a ver a la reina he venido, / (...) / abrir pretendo la puerta⁶⁷⁴. » Barthes parle en ces termes de la porte : « un objet tragique qui exprime de façon menaçante à la fois la contiguïté et l'échange, le frôlage du chasseur et de sa proie (...). On y veille, on y tremble ; la franchir est une tentation et une transgression⁶⁷⁵ » C'est sur le seuil de cette porte que se noue l'intrigue puisque le roi surprend la cour que fait son frère à son épouse, mais dans la confusion favorisée par l'obscurité, il accuse à tort le comte Otavio de cette trahison et condamne son épouse au martyre. La chambre n'est pas représentée, mais on entend ce qui s'y passe, notamment la musique, signal de séduction, – « *Dentro música*⁶⁷⁶ » – et on voit y entrer et en sortir des personnages – « *Al ir el rey a abrir, sale el infante* », « *Saca la espada el infante, y el rey, y sale el conde Otavio* », « *Sale la reina con Elena, y luz*⁶⁷⁷. » Le public a la même perception que le roi de ce qui se passe dans la chambre⁶⁷⁸, mais contrairement à lui, il sait dénouer le *quiproquo* car il voit entrer en scène le comte depuis une autre porte que celle de la reine. Pour le roi, la transgression dont parle Barthes a cependant eu lieu : « *El conde por esa puerta / alevemente salió, / profanando él y la reina / lo sagrado de mi honor*⁶⁷⁹. » Lors de ce ballet d'ombres, rien ne se passe véritablement sous les yeux du spectateur mais en coulisse et surtout dans les personnages eux-mêmes qui sont bouleversés par les émotions, les peurs et les désirs.

Les personnages au voile se trouvent précisément sur le seuil qui sépare un lieu où il ne se passe rien d'un lieu où se déroule un épisode clef de l'action dramatique⁶⁸⁰. Barthes décrit ainsi le voile :

La Porte a un substitut actif, requis lorsque le Pouvoir veut épier l'Anti-Chambre ou paralyser le personnage qui s'y trouve, c'est le Voile (...); le Voile (ou le Mur qui écoute) n'est pas une matière inerte destinée à cacher, il est paupière, symbole du Regard masqué, en sorte que l'Anti-Chambre est un lieu-objet cerné de tous côtés par un espace-sujet⁶⁸¹.

673 *Quien...*, *op. cit.*, p. 72.

674 *La defensora de la Reyna de Ungría. Comedia famosa de don Fernando de Zárate*, dans *Parte veinte y nueve de comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España*, Madrid, 1668, p. 167 a-b.

675 R. Barthes, *Sur Racine*, *op. cit.*, p. 16-17.

676 *La defensora...*, *op. cit.*, p. 167 b. « *La música del jardín / me dio luz del deshonor* », dit plus loin le roi, p. 169 a.

677 *Ibid.*, p. 168 a.

678 « Rey: (...) *¿Mas, qué armonía / de acordados instrumentos / con el aire se acreditan / de Orfeos, y entre las sombras / de la noche al viento trinan?* », *ibid.*, p. 167 b.

679 *Ibid.*, p. 169 a.

680 Nous étendrons l'appellation « *al paño* » à toutes les situations où un personnage en observe et écoute d'autres sans être vu par eux et depuis le seuil de la pièce où se déroule l'action. On trouve dans notre *corpus* des personnages qui épient depuis une fenêtre ou une jalousie sans que la didascalie précise « *al paño* », mais les implications dramatiques sont les mêmes.

681 R. Barthes, *Sur Racine*, *op. cit.*, p. 17.

Cette analyse convient à notre *corpus* à ceci près que le voile n'offre pas seulement un point de vue sur les anti-chambres mais sur tout espace public du palais : le roi de la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* épie ainsi par exemple son favori qui rend la justice⁶⁸². Les espions au voile se trouvent dans la position des personnages devant les portes mais le public voit cette fois l'action se produire sous ses yeux et non seulement sous ceux du témoin qui la voit ou l'entend et la réfère partiellement au public : « la scène racinienne est ainsi doublement spectacle, aux yeux de l'invisible et aux yeux du spectateur⁶⁸³ », écrit encore Barthes. Les scènes où un personnage est au voile sont ainsi l'inverse des précédentes. Et dans ce cas aussi la perception qu'il en a peut être biaisée, non pas cette fois par l'obscurité ou une perception partielle, mais par le mensonge. Parfois, l'espion est un amant qui observe l'objet de son amour faire une déclaration à un ou une autre. Il en conçoit une jalousie infondée car cette déclaration est une manipulation ayant une finalité politique. On trouve un exemple de ce cas de figure dans *Engañar para reinar* où le roi Iberio fait une fausse promesse à Isbella sans savoir qu'Elena l'entend :

Isbella: (...) *Hoy la palabra te pido de esposo.* Rey (aparte): *¡Válgame Dios!*
 (...) Elena: *Conformes están los dos.*
¡Yo muero! (...)
 Rey: *Quién tanto, Isbella, te ama, ¿cómo lo podrá negar?*
 Aparte. *Menester es engañar esta constante mujer.*
¡Ay, Elena!, pretender este engaño contra ti no puede excusarse en mí.
Hoy aquí me he de perder.
Digo, Isbella, que te doy palabra... Elena: *¡Lance cruel!*
 Rey: *...que será tuyo el laurel*⁶⁸⁴.

Mais le plus souvent, l'espionnage au voile permet avant tout la divulgation d'un secret à qui devait impérativement l'ignorer. Le palais d'*A lo que obliga el honor* se prête spécialement à ce jeu. Tous les secrets y sont révélés de la sorte jusqu'au final tragique, comme nous le détaillerons dans la partie consacrée au secret.

Ces lieux du palais où se déroule l'action représentée, devant la chambre d'une dame, valent donc plus par leurs seuils que par leur fonction intrinsèque. Ils sont des espaces ouverts sur d'autres où se produisent les faits essentiels mais qui ne sont pas représentés autrement que par les bruits et les personnages qui en viennent et les commentaires de ceux qui n'y sont pas. Ils sont aussi caractérisés par l'obscurité fréquente qui y règne du fait de la nuit ou de l'absence de fenêtre. Ils

682 « El rey por una celosia. Rey: (*Ver pretendo / si en esto estoy engañado. / El gobierno de don Gil / es por todos celebrado. / Saber la verdad deseo*) », *El gran cardenal...*, op. cit., p. 204, v. 899-903.

683 R. Barthes, *Sur Racine*, op. cit., p. 17.

684 *Engañar...*, op. cit., p. 122-123, v. 2297-2325.

permettent l'ellipse de ce que le dramaturge ne veut ou ne peut représenter, mais surtout, en ne représentant pas ce qui se produit, ils suggèrent ce qui ne se produit pas afin de faire naître des événements virtuels qui instillent le doute, la jalousie et la rancœur chez les personnages exclus de l'espace de l'action principale. On y perçoit seulement partiellement ce qui importe vraiment et cela permet la distorsion de la perception de l'action véritable et fait du palais l'espace de l'illusion et la métaphore des conflits intérieurs du souverain.

Nous voudrions terminer cette étude des espaces publics du palais royal en nous arrêtant sur une salle à part. Il s'agit du seul espace palatin représenté qui soit ouvert sur l'extérieur, si l'on exclut la fenêtre de la tour de Babel qui n'est pas véritablement une ouverture : la pièce où se battent les amants rivaux de *Quien habla más obra menos*, dont le titre est peut-être inspiré d'un vers de Calderón dans une scène de *La hija del aire* où sont mis en regard comme ici la parole et l'action⁶⁸⁵. Juan défie dans cette pièce le duc Astolfo à l'épée après avoir fermé la porte et jeté la clef par la fenêtre dans la mer, ce qui l'oblige à agir et non plus seulement à parler :

*Quedo,
para vengar mi enojo
la llave quito, y en la mar la arrojo;
ya, duque, está perdida.
Búsuela el que quedare con vida.
Y pues la puerta la miráis cerrada,
solo resta sacar la espada*⁶⁸⁶.

Alors que le combat commence, une voix venue de l'extérieur l'interrompt : « Dentro: *Que se anega, que se ahoga / Diana entre los cristales*⁶⁸⁷. » Juan renonce à se battre et saute dans l'eau depuis le balcon pour sauver la belle : « *pues arrojé la llave, / bajaré por el balcón / sobre los hombros del aire*⁶⁸⁸ », prouvant ainsi par ses actes l'amour que ses paroles n'avaient su promouvoir. Il accomplit de la sorte la quête diégétique qui est la conquête de Diana. Le duc échoue parce qu'il se refuse à l'action quand Juan l'invite à le suivre dans le vide : « Juan: *Seguidme, pues sois su amante. / Duque: Cielos, Diana se anega. / Pero aquí una puerta abren, / y podrá salir por ella*⁶⁸⁹. » Sortir de l'espace clos du palais par un acte de courage et de noblesse semble être une nécessité pour l'accomplissement du destin des héros.

Mais pour l'instant enfonçons-nous encore plus en avant dans les entrailles du palais.

685 « Lidoro: *Quien menos habla, obra más.* », Pedro Calderón de la Barca, seconde partie de *La hija del aire...*, op. cit., p. 214, v. 517.

686 *Quien...*, op. cit., p. 28.

687 *Ibid.*, p. 29.

688 *Ibid.*

689 *Ibid.*

b. Les espaces privés du palais

« ¡En mi cuarto Cloviana / y el príncipe! ¿Este respeto / se guarda al sacro palacio⁶⁹⁰? »

Les espaces privés que sont les appartements royaux et les chambres des courtisans, au-delà des antichambres et des portes, sont également représentés lorsque les personnages parviennent à approcher ce qui constitue l'objet de leur désir : le pouvoir ou la dame. De même qu'approcher la dame en public ne permet pas au *galán* d'obtenir l'amour qu'il obtiendrait dans sa chambre, il importe au courtisan d'approcher le roi dans un lieu où il pourra obtenir de lui des secrets politiques ou des faveurs exclusives. Il doit donc pénétrer l'espace privé du souverain, celui de son corps physique.

La vie privée du monarque a pour espace dédié les appartements royaux désignés par le terme de *cuarto del rey* ou *cámara del rey*. Il s'agit de pièces interdites aux autres personnages sans l'accord du souverain. Quiconque y pénètre clandestinement commet un acte de lèse-majesté, situation qui se répète dans notre *corpus*, mais pas forcément pour se rapprocher du monarque. Ainsi, dans la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*, le roi don Pedro surprend les amours de don Juan et doña Ana dans sa chambre – « ¡Cielos, qué es esto que veo! / Don Juan, pues vos en mi cuarto, / y sin luz⁶⁹¹. » –, ce qui conduit don Gil à condamner à mort son propre frère. S'ils avaient été surpris dans la chambre de la dame, le sacrilège eût été moindre et le drame moins saisissant. Doña Ana justifie le choix risqué de la chambre du roi pour la rencontre par la puissance de l'amour et peut-être le plaisir de la transgression : « Solo amor pudiera hacer / tan notable atrevimiento⁶⁹². » En miroir de cette scène, le cardinal reproche à doña María d'être « con llave, con luz y sola / cerca de la misma puerta / de la cámara del rey⁶⁹³ ». On retrouve cette offense à la majesté dans *Amor con vista y cordura* : « Emperador: (...) / ¡En mi cuarto Cloviana / y el príncipe! ¿Este respeto / se guarda al sacro palacio⁶⁹⁴? », mais cette fois le châtement décrété ne consiste qu'en une incarcération des coupables. Toutefois, la chambre royale prend ici un sens métaphorique dans la description qu'en fait Cloviana : « Era ese paso lóbrego y obscuro, / y por él conjeturo / que iba mi honor, por dilatado abismo, / labrándose un sepulcro de sí mismo⁶⁹⁵. » Signalons que la chambre est dans ce passage décrite dans les mêmes termes que les prisons que

690 *Amor...*, *op. cit.*, p. 350, v. 664-665.

691 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 200, v. 804-806.

692 *Ibid.*, p. 197, v. 735-736.

693 *Ibid.*, p. 266, v. 2728-2730.

694 *Amor...*, *op. cit.*, p. 350, v. 664-665. Dans cette même *comedia*, Felisardo et Cloviana qui n'apprennent pas de leurs erreurs conçoivent également le projet de se réunir dans la chambre de la reine pour fuir ensuite le palais : « Pues esta noche al cuarto de Faustina / –rigurosa de amor fatal ruina– / podrás venir, y me hallarás amante, / tan firme en el valor como constante », p. 384, v. 1697-1700.

695 *Ibid.*, p. 351-352, v. 706-709.

nous étudierons plus bas. La dame fait ici de la chambre du roi un espace par nature périlleux pour son honneur : « *Dirás cómo en abismo tan oscuro / salió mi honor tan puro*⁶⁹⁶. » Mais les appartements royaux semblent attirer irrésistiblement les amants de notre *corpus* comme s'ils étaient chargés d'une puissance érotique. L'interdit pèse sur tout le palais d'*El rey más perfecto*, et non seulement sur la chambre du roi, lorsque des personnages s'y introduisent nuitamment : « *Santo rey: Desde una ventana al suelo / dos hombres se han arrojado. / ¿Quién el divino sagrado / del palacio ofende*⁶⁹⁷? » Chez Moreto ou Calderón également le palais entier est un espace sacralisé où tirer son épée est considéré comme un crime de lèse-majesté⁶⁹⁸.

Nous verrons dans la partie consacrée à la conquête du pouvoir des favoris combien la chambre du roi est difficile d'accès pour les courtisans qui convoitent une part du pouvoir royal grâce à l'exemple de la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*. Le palais de Pékin où se déroule une partie de l'action de *Fernán Méndez Pinto* constitue une exception présentée comme réaliste parce qu'exotique. Il montre en effet les dangers d'un accès trop libre aux appartements royaux car il offre aux séditeux des opportunités de s'en prendre au souverain. Le roi de Tartarie en profite en effet pour tuer le roi endormi :

*Rey de Tartaria: Diez puertas el cuarto tiene
del rey, costumbre que guardan
los monarcas de este imperio,
solo en una está la guarda,
y así, sin ser visto, puedo
gozar empresa tan alta*⁶⁹⁹.

Fernán, attiré dans la pièce par les bruits de l'assassinat⁷⁰⁰ – les premiers indices de la violence et de la mort sont très fréquemment des bruits dans notre *corpus* –, arrive le premier sur place depuis une pièce contiguë et il est accusé du régicide. Lors de son procès, il démonte l'argumentaire du procureur en décrivant à nouveau l'organisation du palais :

*El decir que nadie entró
a hablar al rey en su cuarto
sino yo, ¿cómo se puede
dar crédito en este cargo?
Y si es costumbre en la China
tener diez puertas el cuarto
del rey, por mayor grandeza
de sus leales vasallos,
y si en una está la guarda,
las nueve, ¿no es caso llano
que son testigos de abono,*

696 *Ibid.*, p. 355, v. 823-824. Dans son discours au prince Cómado, elle utilise aussi l'abîme comme métaphore de son déshonneur : « *antes que llegue a dar en el abismo, / se aplicará el postrero parasismo.* », p. 366, v. 1129-1130.

697 *El rey...*, *op. cit.*, p. 100, v. 1625-1628.

698 Voir Agustín Moreto, *El valiente justiciero*, <https://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/ValienteJusticiero.pdf>, p. 54-55, v. 1639-1656, ou Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, Don W. Cruickshank (éd.), Cátedra, 2012, p. 119-120, v. 983-986.

699 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 122, v. 1807-1812.

700 « *Aunque es muy poco el ruido, / si el oído no me engaña, / sin duda despertó el rey* », *ibid.*, p. 123, v. 1849-1851.

*que los doy en mi descargo*⁷⁰¹?

Fernán dénonce ici le peu de sécurité qu'offre un tel système, mais signale également l'avantage qui existe pour les sujets loyaux à pouvoir accéder facilement à leur roi.

Lorsqu'il s'agit de la chambre de la reine consort, le sacrilège est double puisqu'il affecte à la fois la majesté royale et la vertu de la reine : « Rey: *Viven los cielos, / que el conde Octavio – ¡Ah traidor!– / es el que salió del cuarto / de la reina*⁷⁰² », peut-on ainsi lire dans *La defensora de la reina de Hungría* où le comte et la reine sont condamnés à mort. Mais aucune chambre de reine n'est représentée dans notre *corpus*.

Les chambres des autres courtisans sont désignées également par les termes de *cuarto*, *cuadra* ou *aposenato*, et même *casa* lorsqu'il s'agit des appartements d'un couple, et constituent aussi des espaces privés dont l'accès est contrôlé. C'est le cas de la chambre du prince Alejandro dans *El maestro de Alejandro* où des laquais l'habillent et des musiciens le distraient au début de la *comedia*⁷⁰³. Tello, le conseiller du prince Sancho, se retrouve enfermé dans la chambre de son maître et y est surpris par le roi et son favori dans *No hay contra el honor poder*. Cette scène nous intéresse pour deux raisons. D'une part elle nous rappelle l'interdit qui pèse sur l'accès aux chambres de la famille royale : « Rey: *¿Cómo, pues, Tello está aquí?* / Don Rodrigo: *¿Escondido aquí don Tello?* / (...) / Rey: *Pues, don Tello, ¿cómo es esto?* / *¿vos cerrado en este cuarto*⁷⁰⁴? » D'autre part elle métaphorise le contrôle qu'exerce le roi sur les espaces du palais :

Don Rodrigo: *Yo cerré el cuarto y prometo
que por cumplir, gran señor,
con el orden y el secreto
no le visité, pues solo
la doble eché con intento
de cumplir con vuestro gusto.*
Rey: *Don Rodrigo, mi deseo
es saber quién a don Sancho
escribe*⁷⁰⁵

Le roi, par la possession et l'usage des clefs, peut accéder aux espaces privés et donc aux secrets qui s'y cachent. Cela lui permet ici de soumettre Tello pris en faute à la question et de lui soutirer de précieuses informations.

Une partie du palais peut être réservée aux chambres des dames ainsi qu'on l'observe dans *Amor con vista y cordura* où il s'agit d'un espace difficile d'accès, car il serait indécent qu'il soit ouvert à tous :

Nise [a Cómodo]: *Príncipe, si a Cloviana
quieres hablar con secreto,*

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 132, v. 2215-2226.

⁷⁰² *La defensora...*, *op. cit.*, p. 168 a.

⁷⁰³ *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 174 v° a-b.

⁷⁰⁴ *No hay...*, *op. cit.*, p. 369-370, v. 2181-2185.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 369, v. 2168-2176.

*ella al cuarto de las damas
ha de pasar, y aunque el riesgo
es tan grande como sabes,
válete de este silencio.
El paso es éste, y podrás
conseguir mejor tu intento*⁷⁰⁶.

Cette qualité fait que ces chambres peuvent, le cas échéant, servir de cachette. Dans *Engañar para reinar*, le roi Iberio, clandestinement de retour au palais pour préparer un coup d'État, est surpris par son demi-frère Ludovico et cherche refuge dans la chambre d'Isbella : « Rey: *Mi hermano es este, / qué desdicha! Poco a poco / el cuarto de Isbella busco*⁷⁰⁷. » Quant à Elena, elle est cachée dans la chambre du connétable pour ne point être découverte par Isbella⁷⁰⁸.

Lorsqu'il s'agit de la chambre d'une dame ou d'une chambre conjugale, la transgression est source d'un conflit bien plus souvent amoureux que politique, comme cela est le cas dans *No hay contra el honor poder* où, durant toute la pièce, la chambre de Blanca est l'espace à pénétrer pour le prince Sancho et celui à surveiller pour son mari Rodrigo. La *comedia* s'ouvre sur une première intrusion du prince : « Doña Blanca: *Vuestra alteza mire bien / que don Rodrigo de Lara / es de aquesta casa dueño*⁷⁰⁹ ». Une deuxième tentative est déjouée au premier acte par Rodrigo dans les appartements privés du couple malgré l'avertissement du *gracioso* Enaguas à Sancho et Tello :

*Suplicoos en cortesía
despejéis aquesta sala,
que mi señor, don Rodrigo,
de la mesa se levanta
y es fuerza pasar por ella*⁷¹⁰.

Mais l'obscurité crée un premier *quiproquo* car Rodrigo croit que le roi, qui espionnait son fils pour prévenir ses frasques, voulait s'introduire nuitamment dans la chambre. Il est intéressant de constater que le roi donne à ce moment là l'ordre à Rodrigo de fermer la porte : « Rey: (*¡Fuerte lance!*) *Cierra agora / la puerta de aqueste cuarto.* / Don Rodrigo: *Ya, señor, la cierro. (¡ay, honra*⁷¹¹!) » Le roi remet ainsi symboliquement de l'ordre dans le palais et protège l'honneur de son favori qu'il sait menacé par le prince. Blanca l'a bien compris qui reproche à sa nièce Elvira de favoriser l'entrée de Sancho chez elle : « *Tú diste ocasión, tú diste / entrada, para que de ella / mi perdición resultara*⁷¹². » Une nouvelle confusion a lieu au troisième acte lorsque Sancho parvient à entrer dans la chambre et tente de séduire Blanca. Rodrigo se fait alors passer pour Tello à la faveur

706 *Amor...*, *op. cit.*, p. 348, v. 611-618.

707 *Engañar...*, *op. cit.*, p. 136-137, v. 2741-2743.

708 « Rey: *La traza, / mi bien, que aquí nos importa / es que con Bato te vayas / al cuarto del condestable, / porque ya la noche baja / y no es bien que aquí te vean* », *ibid.*, p. 131, v. 2560-2565.

709 *No hay...*, *op. cit.*, p. 301, v. 1-3.

710 *Ibid.*, p. 330, v. 909-913.

711 *Ibid.*, p. 332, v. 942-944.

712 *Ibid.*, p. 362, v. 1915-1917. Voir également : « *el príncipe no tenga entrada en mi cuarto* », p. 367, v. 2104-2105.

de la pénombre et le viol est évité. Là encore l'enjeu se situe dans le contrôle des accès, symbolique de celui de la vertu de la dame :

Rodrigo: (...) *Por otra puerta sali
de su cuarto [del rey] con intento
de no venir por la parte
acostumbrada, que Tello
me suele estar aguardando
como otras veces lo ha hecho,
y ahora nadie me ha visto,
pero apenas, ay Dios, llego
a mi cuarto cuando aquí
a Casilda con luz veo
entrar en aquesta cuadra*⁷¹³.

Mais cette convoitise de la chambre de la dame n'est pas spécifique au palais, comme on le constate dans *A lo que obliga el honor* où Enrique, qui habite hors du palais, surprend le prince Pedro dans la chambre de son épouse Elvira, ou dans *Mudarse por mejorarse* où la maison de Laura/Porcía échappe à l'entendement du prince.

L'enjeu de ces espaces privés est donc leur accès. On trouve trois moyens de pénétrer dans les chambres. Le premier est d'en posséder la clef. Le favori jouit souvent du privilège de détenir celle des appartements du monarque. Ainsi on peut lire dans *Amor con vista y corudra* : « Emperador: *Felisardo, (...). Los papeles / están, sin duda, aquí dentro. / Abrid, pues tenéis la llave*⁷¹⁴. » Mais Felisardo n'a pas sa clef puisqu'il l'a donnée à Cloviana avec qui il a rendez-vous dans la chambre. Le prince Cómodo possède lui-aussi le passe pour y accéder : « *de aquesta cuarto / yo y Felisardo tenemos / llave maestra, y de noche / nuestro padre Marco Aurelio / no asiste en él* », dit-il à sa sœur⁷¹⁵. Lorsque la dame fait un récit rétrospectif de ce qui s'y est passé, elle insiste sur le rôle de la porte et de la clef :

*Llegamos yo y Lirón junto a la puerta;
abrió, dejola abierta.
(...) Entré, fuese, cerré.
(...) «¿Cómo has entrado, Felisardo –dije–,
si yo tengo la llave?» «Quien elige
un medio tan costoso como grave
–quedo me respondió– no en una llave
funda su honor.» Llegose hacia la puerta
abrió con otra llave, y dando vuelta,
a esa primera entrada
volvió, y al punto la dejó cerrada*⁷¹⁶.

713 *Ibid.*, p. 396, v. 2951-2961.

714 *Amor...., op. cit.*, p. 349, v. 640-646. Dans *Engañar para reinar*, Tebandro livre le récit d'un événement de sa jeunesse quand il était le favori du roi son frère et qu'il possédait lui aussi la clef de sa chambre : « *Una noche que él había / retirádose a su cuarto, / fue forzoso hablarle yo / sobre negocios de Estado, / y como llave tenía, / al mudo silencio aguardo / para informarle mejor / de un negocio grave y largo* », *op. cit.*, p. 73, v. 895-902.

715 *Amor...., op. cit.*, p. 348, v. 619-623.

716 *Ibid.*, p. 352-353, v. 716-763.

La favorite peut aussi être en possession de la clef des appartements du roi, ce qui engendre un conflit de pouvoir avec le favori dans *El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* : « Doña María: (...) / *hablar podré al rey, pues tengo / la llave, para que entienda / amor, que solo en el mundo / declaradamente reina*⁷¹⁷. » La clef et la porte prennent une valeur métaphorique dans ce monologue de don Gil : « *acabó de cerrar / el sueño al mundo la puerta / con llave del descanso*⁷¹⁸ ». Ces exemples nous invitent à associer les portes closes à l'ordre moral et politique au palais, et à considérer l'effraction de la chambre royale comme une métaphore de la conquête amoureuse ou politique. Le roi Ladislao de *La defensora de la reina de Hungría* possède quant à lui un passe qui lui permet de rendre une visite inopinée et malencontreuse à la reine :

*Y porque la nueva cierta
de mi venida ignorada
la coja más descuidada,
abrir pretendo la puerta
que pues yo tengo la llave
maestra*⁷¹⁹...

On trouve un cas intéressant dans *El rey más perfecto* où la servante Estefanía organise une rencontre de sa maîtresse avec le *galán* Rodrigo :

Estefanía: *Mi señora quiere hablarte
una noche...* Capote: *¡Bueno va!*
Estefanía: *...en su mismo cuarto.* Capote: *¡Zape!*
Estefanía: *Por esa puerta vendrás
que sale al segundo cuarto
de la reina, y para entrar
más seguro, la ventana
que sale al jardín podrá
ser norte de tu esperanza.
Vendrá contigo...* Capote: *¡Galbán!*
Estefanía: *...Capote, por que se quede
por espía.* Capote: *¡Barrabás!*
Estefanía: *La llave es esta, señor.*
Capote: *Pues que la llave le da,
no la quiere hacer cerrada.*
Don Rodrigo: *¿Hay mayor felicidad?*
Estefanía: *Esto te digo en secreto.*
*¡Ojo, alerta, avizorar
ocasión mejor! ¡Adiós*⁷²⁰!

Les conseils d'Estefanía et les commentaires inquiets de Capote montrent toute la transgression du rendez-vous. En outre, il semble qu'il faille passer par la chambre de la reine mère pour accéder à celle de la dame, comme pour signifier que la fonction royale implique la protection de la chasteté des dames du palais.

⁷¹⁷ *El gran cardenal...*, op. cit., p. 265, v. 2680-2684.

⁷¹⁸ *Ibid.*, v. 2696-2699.

⁷¹⁹ *La defensora...*, op. cit., p. 167 b.

⁷²⁰ *El rey...*, op. cit., p. 40-42, v. 653-671.

Le second moyen d'investir la chambre de la dame est celui d'un passage secret. C'est ce subterfuge qu'utilise le prince Sancho dont le conseiller Tello fait creuser une porte vers la chambre de Blanca et Rodrigo pour que son maître puisse y accéder discrètement dans *No hay contra el honor poder*. Enríquez Gómez essaye en vain de justifier par la voix de Tello cet expédient irréaliste auquel Sancho croit lui-même à peine :

Tello: *Tu cuarto es este, yo hallé...*
 Sancho: *No sé si podré creello.*
 Tello: *...que como el de Blanca está tan cerca del tuyo aquí, esta puerta al suyo abrí, haciéndome escolta allá el secreto y el poder que te asiste, y fue de modo que tuve ventura en todo porque la vino a romper el artífice, ajustada con la misma colgadura, que nos dice y asegura la cautela disfrazada. (...)*
 Sancho: *La puerta está milagrosa*⁷²¹.

Rodrigo constate aussi cette rupture de la logique car il a vu entrer la servante Casilda dans la chambre mais ne l'y trouve pas : « *¿Qué enigma es esta? En la cuadra / no parece. ¿Es esto sueño*⁷²²? » C'est là une manifestation du chaos qui règne au palais car si les portes échappent au contrôle du pouvoir, c'est la vertu des dames et l'honneur de leurs époux qui sont en danger : « *por esta puerta, cielos, / se ha causado mi deshonra* », s'exclame Rodrigo⁷²³. Mais aussi l'autorité du souverain : « Rey: *En mi palacio, ¿qué es esto? / ¿voces?, ¿y en el mismo cuarto / de don Rodrigo?, ¿qué veo, / don Rodrigo*⁷²⁴? » La porte creusée pour Sancho devient alors la preuve de son insoumission et de l'échec du roi à maintenir l'ordre à la cour et dans son royaume. Ce dernier le comprend bien et refuse que cet échec soit formulé verbalement : « Don Rodrigo: *¿Véis aquella puerta?* Rey: *Sí.* / Don Rodrigo: *Pues esa el príncipe ha hecho / para ocasionar...* / Rey: *No más*⁷²⁵. »

Le troisième moyen est la magie qu'utilise Caiden dans *La soberbia de Nembrot* pour pénétrer dans la tour de Babel : « Caiden: *Haga la ciencia su efecto. Salga Caiden con un hacha. / Caimán: ¡Vive Dios!, que abrió sin llave / y que se entró acá dentro*⁷²⁶. » Caiden emploie ensuite la persuasion pour accéder à la chambre du roi Nembrot :

Caiden: *Muestra esa llave. (...)*
 Abre esa puerta. Caimán: *Si tú*

721 *No hay...*, op. cit., p. 376-377, v. 2363-2393.

722 *Ibid.*, p. 396, v. 2965-2966.

723 *Ibid.*, p. 397, v. 2988-2989.

724 *Ibid.*, p. 412-413, v. 3478-3481.

725 *Ibid.*, p. 413-414, v. 3503-3505.

726 *El primero rey...*, op. cit., p. 560, v. 2570-2572.

eres tan buen cerrajero
 que sin llave te has entrado,
 ¿para qué es la llave? Caiden: Necio,
 muestra la llave. Caimán: Hela aquí. (...)
 Caiden: ¿Este cuarto es de Membrot?
 (...) Esta puerta he de abrir. Caimán: Abre
 todo el palacio. ¿Qué es esto?
 Abre una puerta, y aparezca Membrot sentado en una silla⁷²⁷.

Dans cette *comedia*, la chambre du roi, la salle du trône et le palais tout entier se confondent car le pouvoir royal y est réduit au corps physique du roi.

c. Les prisons

« Del centro y del olvido / de esta cueva espantosa / ha salido una voz tan dolorosa / que el alma me ha turbado⁷²⁸. »

Dans notre *corpus*, tout un chacun peut se retrouver en prison, quel que soit son statut social – depuis l’aristocrate jusqu’au serviteur –, son rôle politique – roi, prince, conseiller ou autre vassal – ou sa fonction dramatique – *galán*, dame, *gracioso* ou saint. L’incarcération peut être réalisée conformément au droit en attendant un procès, comme c’est le cas par exemple de celle de Fernán Méndez Pinto accusé de régicide dans la première partie de la *comedia* qui lui est consacrée, ou par effet de la décision tyrannique d’un puissant, comme en est victime Octavia dans *El maestro de Alejandro* où le roi Filipo la fait séquestrer en dehors de tout cadre légal, ou encore Alejandro emprisonné par le favori Federico à l’insu du roi lui-même dans *Celos no ofenden al sol*.

Il existe deux types de prison dans notre *corpus*, chacune adaptée à une fonction précise : la tour et le château. On retrouve couramment dans le théâtre baroque l’emploi des deux termes pour désigner la prison, mais pas toujours avec la distinction qu’établit Enríquez Gómez⁷²⁹. La première est un élément de fortification incluse dans les murs du palais, plutôt réservée à des prisonniers que l’on souhaite extraire de la cour tout en maintenant leur dignité. Cette prison est appelée *torre*, *fuerte* ou *fortaleza*. Le fait que le palais de Membrot soit une tour est cohérent avec la fonction coercitive de cette construction car le roi qui l’habite est le pire des tyrans⁷³⁰ ; en outre le terme

727 *Ibid.*, p. 561-562, v. 2579-2604+.

728 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 80, v. 70-73.

729 Chez Agustín Moreto par exemple, « *torre* » et « *castillo* » ont sensiblement la même fonction carcérale ; dans *El Eneas de Dios* : « Capitán [a doña Gracia]: (...) *El Rey mandó / que a vuestra alteza la lleve a una torre* », <https://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/EneasDios.pdf>, p. 60, v. 1910-1912, ou *El hijo obediente* : « Don Bernardo, / llevad al príncipe preso / al castillo de Monroy. », *op. cit.*, p. 31, v. 953-955. Voir aussi chez Rojas Zorrilla, par exemple dans *No hay ser padre siendo rey* : « Rey: Duque Federico, / a aquesa primera torre / llevad a Rugero », http://webliblioteca.uv.es/europeana/pdf/uv_im_b15633858_p0001-0030.pdf, p. 25 b. Il en va de même chez Calderón, par exemple dans *El médico de su honra* : « Rey: (...) / Presos os llevad al punto; / en dos torres los tened », *op. cit.*, p. 120, v. 989-990.

730 On retrouve dans *La torre de Babilonia* l’association de la tour et de la prison : « *Pase el hombre al calabozo eterno de Babilonia, condenado por todos los días de su vida* », *op. cit.*, *vulco* II, p. 10.

signifie l'isolement du personnage, la concentration du pouvoir dans sa seule personne, et même son tombeau dans ces vers :

*Sacad, sacad el acero
y esta púrpura abrasada,
torre de Babel, el trueno
de mármol, para que sea
urna, pira y monumento
de mi horrorosa persona*⁷³¹.

C'est dans une tour qu'est ainsi conduite Cloviana que le souverain d'*Amor con vista y cordura* veut ménager, eut égard à sa noblesse et à sa faible culpabilité : « *Felisardo, llevad luego / a esa torre de palacio / a Cloviana*⁷³² ». Cloviana garde ainsi à ses côtés sa servante, Elena. C'est aussi dans une tour qu'est confiné Fernán Méndez Pinto non pas pour le punir mais pour le protéger d'une menace imminente, la vengeance des nobles du palais en l'occurrence : « *Tituliana: Español fuerte y bizarro, / súbete a la torre luego / del muro de ese palacio / si salir quieres con vida*⁷³³ ». Au premier acte de *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*, le roi Teobildo veut incarcérer son fils dans une tour ; il négocie ainsi sa rédition contre une condamnation légère⁷³⁴. Cet espace permet d'isoler un personnage plutôt que de le châtier mais la tour reste bien une prison comme le signale Cloviana qui y est conduite – « *Vamos, Felisardo mío, / a vivir a la prisión*⁷³⁵. » – ou l'infante qui en sort Fernán – « *No es esa buena color, / la prisión te la ha robado*⁷³⁶. » Dans certains cas le condamné est assigné à résidence dans le palais entier, et non seulement dans l'une de ses tours. Le roi de France est un prisonnier trop prestigieux pour être enfermé dans un espace réduit, c'est pourquoi nous avons vu que c'est l'ensemble du palais qui est une prison pour lui dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*. Il jouit ainsi d'une chambre et semble pouvoir se déplacer à son gré, accompagné de sa suite⁷³⁷. De même, le roi Bolosio d'*El obispo de Crobia san Estanislao* consigne Cristina dont il est épris dans l'un de ses palais, celui de Bertana⁷³⁸ ; il en fait de même avec la reine : « *en virtud de mi decreto / no salga de este palacio / la reina*⁷³⁹. » C'est le

731 *El primero rey...*, *op. cit.*, p. 569, v. 2760-2765.

732 *Amor...*, *op. cit.*, p. 350, v. 679-681.

733 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 99-100, v. 882-885.

734 Le *gracioso* Zerote fait alors croire grâce à un déguisement qu'il est le prince pour faciliter sa fuite : « *Rey: Dadle la espada [a Conrado]. Zerote: ¡Qué exceso! / Y en dándola, ¿qué he de hacer? / Rey: Ir a una torre. Zerote: A mi ver, / vos me queréis poner preso. / Rey: Preso vais.* », *Mártir...*, *op. cit.*, p. 8 b.

735 *Amor...*, *op. cit.*, p. 358, v. 909-910.

736 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 190, v. 801-803.

737 « *Emperador: A su cuadra hemos llegado. / (...) Salga el rey Francisco y acompañamiento* », *ibid.*, fol. 133 v° a-b, et « *Vase el rey Francisco.* », fol. 135 v° a.

738 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 210 r° b.

739 *Ibid.*, fol. 215 r° a.

cas aussi d'Elvira, dame chrétienne d'*El noble siempre es valiente*, otage au palais du roi maure Búcar et que les lois de la courtoisie présentent comme une invitée⁷⁴⁰.

En revanche, lorsque le puissant veut punir sévèrement un sujet, il le fait enfermer sur une simple parole dans un cachot situé le plus souvent dans un château, et non un palais : « *Fabricio, vos / con los soldados de guardia / del castillo de Esión, / llevad preso al conde.* », ordonne par exemple le roi de *La defensora de la reina de Hungría*⁷⁴¹. On ne sait pas toujours où se trouvent les geôles, mais elles ne sont jamais explicitement situées dans le palais royal, à l'exception de celles de *Quien habla más obra menos* où le roi fait enfermer le traître Lucidoro dans une tour : « *Rey [a Juan]: (...) / A ese hombre que ves parado, / ponle preso en una torre, / la más fuerte de palacio*⁷⁴². » Dans ce cas, le superlatif absolu confère à la tour le caractère violent du cachot et la différencie des cas étudiés précédemment. La prison est en revanche un château contigu au palais dans *Fernán Méndez Pinto* : « *ese castillo, que es / [d]el palacio foso y cerco, / pues le guarda las espaldas*⁷⁴³ ». Le « *castillo de Girana* » où est séquestrée la duchesse Octavia à deux reprises se trouve à une demi-heure en carrosse du palais royal où se déroule l'action d'*El maestro de Alejandro*⁷⁴⁴. Dans *Celos no ofenden al sol*, elle se trouve au plus profond d'un souterrain labyrinthique de la forteresse du favori Federico, probablement en pleine campagne puisque le roi s'y rend à l'occasion d'une partie de chasse⁷⁴⁵. Les personnages qui y pénètrent sont fascinés par son architecture qui pourrait être celle d'un palais : « *¡Notables cuadros! No he visto / obra tan bien acabada*⁷⁴⁶. » Le roi Bolosio fait enfermer Masilio dans le château de Tirento, dont le nom évoque la tyrannie⁷⁴⁷. La prison où Cómodo purge sa peine n'est pas dans le palais car Faustina, lorsqu'elle

740 « *Infanta: Pues a la guerra has venido / a ver, cristiana, a tu amante, / vente a Valencia conmigo, / que desde allí te enviaré, / con decoro debido / a tu persona, a la raya / de Castilla, que el peligro, / si te diera libertad / ahora, fuera delito / de mi grandeza* », *El noble...*, *op. cit.*, fol. 23 r°. L'infante parle bien de privation de liberté et le roi qualifie plus loin Elvira d'esclave : « *Cristiano, esa esclava noble, / no es posible que la infanta / te la conceda* », fol. 30 r°. Elvira semble pourtant jouir d'une liberté de déplacement dans le palais : « *Salga Elvira y Brianda* », fol. 29 v°.

741 *La defensora...*, *op. cit.*, p. 168 b. Voir également : « *Rey: Llevadle [a Federico] a la fortaleza / adonde estuvo Alejandro* », *Celos...*, *op. cit.*, p. 216, v. 1233-1234, ou « *Secretario: El gran principe Lisipo / me manda que os ponga presos / en el castillo de Epiro* », *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, fol. 131 r° a, ou encore « *Santo rey: Con cuidado / llevad preso a don Rodrigo / al castillo de Montano / hasta que ordene otra cosa* », *El rey...*, *op. cit.*, p. 144, v. 2329-2332.

742 *Quien...*, *op. cit.*, p. 49. Cette construction est aussi employée dans *Celos no ofenden al sol* pour Tiberio : « *en la más secreta parte / de esta fortaleza* », *op. cit.*, p. 225, v. 1490-1491. Le superlatif, seulement utilisé pour eux, semble équivaloir à la condamnation à mort ou à perpétuité qui est finalement leur peine.

743 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 103, v. 1015-1016.

744 L'endroit est décrit au premier acte, notamment dans ces vers : « *Salí a una cuadra, señor; / cuyo dórico edificio / con un trono autorizaba / la majestad de su sitio* », *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 178 v° a, puis il est nommé au troisième acte, fol. 193 r° b.

745 Elle est appelée tour à tour *quinta*, *palacio*, *castillo*, *fuerte* et *fortaleza*.

746 *Celos...*, *op. cit.*, p. 181, v. 126-131. Voir également : « *las cuerdas del castillo / son de Creta otro traslado* », p. 180, v. 108-109.

747 « *Rey: (...) / al marqués preso llevad / al castillo de Tirento* », *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 210 r° b.

intercède en sa faveur, demande pour lui le même régime que Cloviana : « *Concededle libertad, / otorgadme este favor: / en palacio puede estar, / si vos gustáis, en prisión*⁷⁴⁸. » Qu'elles soient représentées ou juste évoquées, les autres prisons ne sont pas localisées, comme celles de *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo, El vaso y la piedra* ou la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* où don Juan attend son exécution. Les tours du palais comme les prisons annexes sont sous la responsabilité d'un gardien en chef appelé *alcaide* dont la fonction dramatique sera étudiée dans la partie portant sur les vassaux.

Les conditions de détention différencient les tours des cachots. Dans ces derniers, les prisonniers sont retenus par des chaînes, désignées par les termes de *cadena*, *prisiones* ou *grillos* : « *Salen con una cadena Fernán Méndez Pinto y Duarte, en prisión*⁷⁴⁹. » Federico en fait un usage métaphorique dans cet exemple : « *Reparad que la cárcel / es hoy grillo de mi honor*⁷⁵⁰. » Les cachots sont en outre décrits comme des lieux obscurs et profonds : « *oscuro sitio*⁷⁵¹ », « *oscura cárcel*⁷⁵² », « *abismos de horror*⁷⁵³ », « *del abismo bostezo*⁷⁵⁴ », « *del abismo calabozo, / bóveda de las tinieblas*⁷⁵⁵. », « *calabozo / (...) oscuro y tenebroso*⁷⁵⁶. Cela les rend sinistres et effrayants, notamment dans *Celos no ofenden al sol* où les prisonniers sont enfermés dans un souterrain labyrinthique : « *¡Terrible sitio!* », « *¡Triste y temeroso sitio!* », « *primero caos* », « *lóbrego palacio*⁷⁵⁷ ». Ils sont en conséquence associés régulièrement à l'oubli et à la mort : « *un laberinto fuerte, / propio olvido de la muerte*⁷⁵⁸ », « *te han de llevar preso adonde / sepulte, con el olvido, / el estado de tu persona*⁷⁵⁹ », « *de la vida mausoleo*⁷⁶⁰ », « *el fuerte mauseolo*⁷⁶¹ », « *al bajar un caracol / de la muerte retorcido, / entendí que me llevaban / al sepulcro del abismo*⁷⁶² ».

On torture et on assassine bien souvent dans ces lieux. Les boureaux, appelés *sayón*, *ministro* ou *soldado*, y pratiquent des sévices variés : empalement, lapidation, décapitation ou

748 *Amor...*, *op. cit.*, p. 360, v. 945-948.

749 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 192. Voir aussi : « *Sale Hermenegildo vestido de penitente, con cadena.* », *Mártir...*, *op. cit.*, p. 24, ou « *Salgan Pedro y Zabulón con cadenas presos.* », *El vaso...*, *op. cit.*, p. 91 a, « *véese Alejandro sentado en una silla y cargado de prisiones.* », *Celos...*, *op. cit.*, p. 182, v. 160+. Il n'est pas précisé dans cette dernière comedia que le traître Federico soit enchaîné lorsqu'il est à son tour emprisonné : « *Salgan Alejandro y Federico en prisión.* », p. 217, v. 1244+. Federico accueille même Alejandro dans sa cellule comme s'il était chez lui : « *pasa adelante* », v. 1246, et le nouveau favori qualifie sa visite à l'ancien de « *embajada* », v. 1266.

750 *Ibid.*, p. 220, v. 1356-1357.

751 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 178 v° a.

752 *Amor...*, *op. cit.*, p. 369, v. 1210.

753 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 196, v. 1019.

754 *Celos...*, *op. cit.*, p. 182, v. 151.

755 *Mártir...*, *op. cit.*, p. 23 b-24 a.

756 *Ibid.*, p. 25 b.

757 *Celos...*, *op. cit.*, p. 182, v. 144, 152-153 et p. 183, v. 179.

758 *Ibid.*, p. 198, v. 688-689.

759 *Mártir...*, *op. cit.*, p. 11 b.

760 *Ibid.*, p. 24 a.

761 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 178 v° a.

762 *Ibid.*

crucifixion dont la description peut être l'objet de commentaires burlesques du *gracioso*, comme dans cet exemple tiré de *Fernán Méndez Pinto* :

Duarte: *¿Qué muertes hay por acá?*
 Tucapel: *Por acá se desmalluca.*
 Duarte: *¿Qué llama desmallucar?*
 Tucapel: *Poner el cuerpo en un palo,*
y con un martillo dar
tres golpes al corazón
y al estómago. Duarte: *¿No más?*
 Tucapel: *Antes hay, de lo que digo,*
de plomo, hasta cantidad
de diez libras. Duarte: *¿Derretido?*
 Tucapel: *Sí, amigo, abrasando*
va las entrañas. Duarte: *Adelante,*
que es ese lindo manjar.
 ¿Hay saetas? Tucapel: *A la postre*⁷⁶³.

Octavia est victime d'une mise en scène macabre destinée à l'effrayer dans *El maestro de Alejandro* :

Salió de una cuadro
un riguroso ministro
con alfanje en la mano,
cubierto el rostro atrevido.
'Ejecuta, dijo Fabio,
presidente vengativo,
de aquel tirano consejo
nuestro decreto. En los siglos
no quedé memoria, no,
*de este hermoso basilisco*⁷⁶⁴.

Les scènes de martyre de *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo* et *El vaso y la piedra* insistent quant à elles sur l'exemplarité de la souffrance des saints. Dans la première de ces deux *comedias*, après l'échec d'une première mise à mort⁷⁶⁵, le public entend la voix des victimes commentée par le *gracioso* horrifié⁷⁶⁶ – ce personnage est ici dans « l'anti-chambre » de la mort et de la sainteté pour reprendre le terme avec lequel Barthes qualifie les non-lieux d'où l'on entend l'action principale – et peut ensuite voir, grâce à un dévoilement, les corps monter au ciel accompagnés par un ange⁷⁶⁷. San Pedro échappe à la lapidation décrétée par Hérode avant d'être

763 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 137, v. 2422-2435. Se reporter à la scène parallèle de la seconde partie : « *¿Qué tormentos suelen dar / en esta tierra a los presos? / Tucapel: Desgraciado eres, Duarte. / Guardia: Ponen dos planchas de hierro / ardiendo, y por ellas suelen / andar dos horas los presos / hasta decir la verdad.* », p. 190-191, v. 829-835, et à celle d'*El vaso y la piedra* : « *Soldado: Pedro, Herodes le condena / a que muera apedreado. / (...) También os condena a vos [Zabulón] / a empalar, y ha de ser luego. / Zabulón: ¡A empalar! ¿Qué dice? ¡Fuego / del cielo, fuego de Dios! / Soldado: Antes de un hora. Zabulón: Esto es malo. / Soldado: Que habéis de morir, esto es cierto. / Zabulón: Primero se caiga muerto, / miren qué lindo regalo* », p. 91 b.

764 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 178 v° b.

765 « *Salga de la gruta de la prisión un león. (...) Pónele [Hermenegildo] el pie en la cabeza* », *Mártir...*, *op. cit.*, p. 26 a-27 b.

766 « *Zerote: (...) / ¿Pero qué voces funestas / se escuchan?* », *ibid.*, p. 27 b.

767 « *Tocan chirimías, y por un bufetón aparezca un ángel, y descúbrase un árbol, adonde se vea en él, abajo en el tronco, a Hermenegildo y Everinta, en vuelos de gloria y resplandor* », *ibid.*, p. 28 a.

martyrisé aux côtés de san Pablo sur l'ordre de Nerón dans la seconde *comedia*⁷⁶⁸. Là encore, la voix des suppliciés arrive aux oreilles des personnages présents sur la scène et leurs corps sont ensuite dévoilés :

Dentro Pedro: *Jesús, mil veces Jesús.*

Pablo: *Mi espíritu se encomienda en vuestras manos, Dios mío.*

Nerón: *Aquestas voces funestas son de Pedro y son de Pablo.*

Descubridlos, porque vean que no pude obedeceros.

Descúbrese en cruz San Pedro, y San Pablo degollado⁷⁶⁹.

Ce processus baroque permet au dramaturge d'éviter la représentation directe de la torture et d'en accentuer la dimension pathétique, puis de réaliser un effet spectaculaire lors du dévoilement afin de sidérer le public par la représentation des cadavres suppliciés, technique propre aux *comedias* de saints.

Alejandro assiste depuis une fenêtre⁷⁷⁰ au meurtre d'Arnesto « *bañado en su propia sangre*⁷⁷¹ » dans *Celos no ofenden al sol* et en fait le récit de la scène la plus cruelle et la plus sanglante de notre *corpus*, mais rien n'est montré cette fois. Bien souvent, seuls les cris des condamnés poussés en coulisses permettent à d'autres personnages et au public de découvrir ces prisons et leur violence. On retrouve ce procédé par exemple dans *El Eneas de Dios* de Moreto⁷⁷². Le bruit des chaînes a aussi cette fonction dans *Celos no ofenden al sol*⁷⁷³. La voix des malheureux qui croupissent dans le cachot sert de fil d'Ariane pour atteindre le centre du labyrinthe : le roi retrouve ainsi Alejandro qui lui même a perçu les cris désespérés d'Arnesto⁷⁷⁴. Comme le rappelle ainsi le protagoniste à Federico, les prisons ne sont pas hermétiques et l'on perçoit souvent depuis l'extérieur ce qui se passe dedans : « *No os fiéis en las prisiones, / que en las más secretas partes /*

768 « Soldado: *El emperador Nerón / que os ponga presos ordena, / y desde luego os condena, / por seguir la religión / de Cristo, a muerte de Cruz / a Pedro, y a degollar/ a Pablo* », *El vaso...*, *op. cit.*, p. 99 a-b.

769 *Ibid.*, p. 101 a-b.

770 « *Desde una ventana veo / a los rayos luminosos / de un farol que le ocupaba / que Federico alevoso, / con una daga en la mano, / daba muerte al más heroico / varón que tuvo Sicilia* », *Celos...*, *op. cit.*, p. 192, v. 485-501 (il apparaît ici une erreur dans le décompte des vers de l'édition).

771 *Ibid.*, p. 193, v. 505.

772 « Sale doña Gracia a una reja baja que habrá en un lado, medio desnuda y el cabello suelto. Gracia: *¡Ay, infeliz de mí!* / Luis: *¿No has oído aquella voz?* », A. Moreto, *El Eneas de Dios*, *op. cit.*, p. 64, v. 2012+-2014.

773 « Ruido de cadenas dentro, y diga Alejandro. Alejandro: *¡Valedme, cielos divinos!* Dentro. Rey: *Este, Otavio, es Alejandro.* Otavio: *La voz salió del abismo* », *ibid.*, p. 181, v. 131+-134.

774 « Otavio: *El oído / oyó a esta parte la voz / más clara. (...) / Entremos por esta puerta, / que el eco, luz del oído, / nos llevará a la prisión* », *ibid.*, p. 182, v. 142-147, « *oí una tremenda voz, / fue el acento doloroso, / porque anhelado del centro / rasgó el aire de tal modo / que se atravesó en el alma, / pues al pasar por los poros / de la tierra, se quedaron / los alientos más penosos / y en la violencia del centro / se me malograron todos* », p. 191-192, v. 453-462, « *El eco trémulo escucho, / mal pronunciado le oigo, / y por conocerle más, / con paso más perezoso / pisé* », p. 192, v. 473-477.

*hay ventanas que reciben / humor de inocentes sangres*⁷⁷⁵. » On retrouve donc ici le procédé du hors-scène évoqué plus haut.

Ces prisons sont comparables à d'autres espaces d'enfermement ou de mort, tel le gouffre où est piégé Fernán Méndez Pinto au début de la *comedia*, décrit comme un antre effrayant d'où remonte aussi la voix du protagoniste : « Fernán: ¡Cielos, piedad! Infanta: *Del centro y del olvido / de esta cueva espantosa / ha salido una voz tan dolorosa / que el alma me ha turbado*⁷⁷⁶. » C'est le cas également de la maison où a lieu un meurtre dans la seconde partie ; elle est comparée à un palais⁷⁷⁷, est plongée dans l'obscurité⁷⁷⁸, Fernán et Duarte y sont enfermés⁷⁷⁹, le *gracioso* a peur⁷⁸⁰ et ils trouvent le cadavre ensanglanté d'une jeune femme⁷⁸¹. La ruine isolée dans la forêt où les traîtres d'*A lo que obligan los celos* veulent assassiner Laura a aussi les caractéristiques de la prison des autres *comedias*. Là encore, c'est la voix de la victime qui y attire les personnages – « *Del abismo / sale esta voz*⁷⁸². » – et cet espace est décrit avec la même expression que dans *Celos no ofenden al sol* – « *el lóbrego palacio / de esa ruina*⁷⁸³ ». Un autre endroit se rapproche par la description qui en est faite de ces espaces lugubres. Il s'agit du palais gardé par un *alcaide* où le roi fait amener la future reine Elena dans *Los dos filósofos de Grecia*, comme le fait le roi Filipo avec la duchesse Octavia dans *El maestro de Alejandro*, mais sans la contrainte. La reine rapporte cette scène dans un récit rétrospectif fait aux deux philosophes :

*Llegamos donde una roca,
planta horrible del abismo,
nos abrió lóbrego paso
en las entrañas de un risco.
Abrió un alcaide la puerta
de aquel natural castillo
y dimos en un palacio
tan oculto y escondido
que pudiera competir,
por ser mausoleo el sitio,
con los pirámides sacros*

775 *Ibid.*, p. 219, v. 1323-1326.

776 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 80, v. 70-73.

777 « ¡*Hermoso palacio!* », *ibid.*, p. 209, v. 1523. Voir aussi : « ¡*Linda arquitectura y fuerte!* », p. 210, v. 1533.

778 « *Aunque sin luz, son las cuerdas / espaciosas.* », *ibid.*, p. 209, v. 1526.

779 « Cierran la puerta. Duarte: ¡*En el alma / la llave me dio! Esto es hecho, / cogiéronnos en la trampa* », *ibid.*, p. 210, v. 1580-1582. Voir également : « Fernán: ¿*Si hay por aquí una puerta falsa?* / Duarte: *No la buscamos nosotros, / pues no imagines hallarla.* / Fernán: ¿*Si hay ventana?* Duarte: ¿*Ventana aquí?* / *No hay tan sola una guarda.* / Fernán: ¿*Ni claraboya?* Duarte: ¿*Qué es claraboya?* », p. 212, v. 1630+-1636.

780 « Duarte: (...) *andar de sala en sala / causará temor.* Fernán: ¿*A quién?* / Duarte: *A mí* », *ibid.*, p. 209, v. 1528-1531.

781 « Fernán: (...) *sobre la nevada / mano que miro un arroyo / de púrpura dilatada / se divisa.* Duarte: *Dices bien, / sangre en mi tierra se llama.* », *ibid.*, p. 210, v. 1556-1560. Voir également : « Fernán: ¡*Válgame Dios! Una dama / a quien la muerte volvió / cadáver de blanca plata / he descubierto* », v. 1572-1575.

782 *A lo que obligan los celos*, *op. cit.*, p. 90, v. 1324-1325.

783 *Ibid.*, p. 97, v. 1459-1460.

*que besa el sagrado Nilo*⁷⁸⁴.

La description récurrente des espaces d'enfermement sous la forme de gouffre morbide et minéral d'où s'échappent parfois des cris de souffrance⁷⁸⁵ nous invite à les interpréter comme une métaphore du destin funeste des personnages, mais aussi, du fait de l'emploi réitéré du terme de *palacio* pour les qualifier, comme des métaphores du palais, lui-même décrit souvent comme une prison.

Les prisons sont aussi caractérisées par un paradoxe qui les rapproche aussi du palais. Ce sont des lieux de passage et de rencontre, d'où il est parfois aussi facile de sortir que de rentrer, aussi bien pour les prisonniers que pour les autres personnages. Tous les protagonistes d'*Amor con vista y cordura* se retrouvent ainsi réunis dans la pièce où est recluse Cloviana au deuxième acte⁷⁸⁶, concentrant dans la prison les conflits de tout le palais et en en offrant une image condensée. Les représentants du pouvoir ont libre accès aux cellules : les *alcaldes* et gardiens, bien sûr, puisque leur fonction les y autorise, mais aussi les souverains et les favoris qui viennent s'entretenir avec le prisonnier, comme c'est le cas dans *Celos no ofenden al sol* et *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*. Dans la première de ces deux *comedias*, Alejandro puis le roi Eduardo viennent soutirer à Federico des informations sur la conspiration qu'il a fomentée⁷⁸⁷. Dans la seconde, Belino, le favori démoniaque du roi Teobildo, veut convaincre Hermenegildo de renier sa foi⁷⁸⁸. Les partisans du captif entrent parfois clandestinement dans la prison pour lui porter des nouvelles – c'est ce que fait Tiberio dans *Celos no ofenden al sol* – ou organiser son évasion – Tituliana dans la seconde partie de *Fernán Méndez Pinto*. D'autres viennent annoncer la libération, ainsi que le font Tituliana et l'infante Pantalisa qui veulent chacune porter la bonne nouvelle à Fernán dont elle sont amoureuses dans la première partie de la *comedia*⁷⁸⁹. D'autres encore viennent libérer le prisonnier comme le font le roi Eduardo et Otavio qui retrouvent Alejandro retenu au fond du souterrain de Federico. Chez les autres dramaturges du XVII^e siècle, les prisons ne sont pas mieux gardées, telle celle d'*El Eneas de Dios* de Moreto :

784 *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, 118 r^o a.

785 Voir *La vida es sueño*, de Calderón : « Segismundo: ¡Ay, misero de mí, ay, infelice! / Rosaura: ¿Qué triste voz escucho? », Ciriaco Morón (éd.), Cátedra, 2008, p. 85, v. 78-79.

786 Le prince Cómodo et Felisardo s'y battent à l'épée, la servante Elena, le *gracioso* Lirón et l'*alcaide* Ludovico, font irruption attirés par les bruits du combat, mais dans l'obscurité provoquée par Cloviana, le prince tue par erreur Ludovico. Le couple impérial, Marco Aurelio et Faustina, ainsi que la princesse Nise, alertés par le scandale, entrent alors également, *Amor...*, *op. cit.*, p. 363-371, v. 1035-1280.

787 Voir *Celos...*, *op. cit.*, p. 217-222, v. 1245-1409.

788 « *Ahora es tiempo de entrar / a que escuche de mi ciencia / la solícita doctrina / Hermenegildo.* », *Mártir...*, *op. cit.*, p. 26 a.

789 « *Infanta: (...) / ¿Cómo fácil mujer / vienes al castillo a ver / al extranjero español? / Tituliana: Como tu padre ha mandado / que salga libre de aquí, / quise... Infanta: No te toca a ti / ese discreto cuidado.* », *Fernán...*, *op. cit.*, p. 101, v. 922-928.

Celia: *La prisión donde él [don Luis] está
con el cuarto mío confina
y tiene una puerta en él que,
olvidada por antigua,
no se abre. Pues yo ahora
he determinado abrirla
con una llave maestra
que tengo y, aunque advertidas
las guardas están, no saben
que allí hay tal puerta escondida*⁷⁹⁰.

Les prisonniers sont libérés soit grâce à une décision du puissant qui les a enfermés, soit à celle d'une autre autorité. Pour ce qui est du premier cas de figure, le souverain gracie Federico dans *Celos no ofenden al sol*⁷⁹¹, Rodrigo dans *El rey más perfecto*⁷⁹² et Juan dans *El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*⁷⁹³, fait relâcher Fernán Méndez Pinto innocenté par les aveux de l'assassin⁷⁹⁴ et échange le roi Francisco contre l'infant et le dauphin⁷⁹⁵. Cómodo est quant à lui libéré par sa mère Faustina à l'insu de l'empereur⁷⁹⁶, comme Masilio l'est sur l'ordre de la reine⁷⁹⁷ et Alejandro retenu par le favori Federico l'est par le roi dans la scène d'ouverture. Un autre moyen de sortir de la prison est l'évasion facilitée par une complicité extérieure. Fernán et Duarte s'évadent de leur troisième prison avec le concours de Tituliana, et san Pedro est secouru par Dieu qui envoie un ange qui l'emporte des geôles d'Hérode⁷⁹⁸. Les autres captifs périssent en prison. San Pedro meurt finalement en martyr avec san Pablo, tout comme Hermenegildo et Everinta. Manfredo et Lucidoro sont exécutés par décret royal. Arnesto est assassiné dans sa geôle par Federico et Tiberio. On a pas de nouvelles de ce dernier à la fin de *Celos no ofenden al sol* et le public imagine qu'il est incarcéré à vie et oublié⁷⁹⁹.

790 A. Moreto, *El Eneas de Dios*, op. cit., p. 69, v. 2175-2184.

791 « Alejandro [al rey]: *Despacharé diligente / una persona al castillo / pues que ya tu majestad / hoy le ha dado libertad [a Federico]* », *Celos...*, op. cit., p. 254, v. 2388-2391. Voir aussi : « Federico [al rey]: *Vine, señor, a esta hora / a agradecer a Alejandro / la acción que mi vida logra, / pues alcanzó mi perdón* », p. 273, v. 2960-2963.

792 « Reina: (...) *pues le habéis casado / con doña Elvira, a quien debo / la asistencia que sabéis, / os suplico, pido y ruego / que le concedáis, señor, / la libertad que deseo.* / Santo rey: *Solo por vos tiene vida* », *El rey...*, op. cit., v. 2485-2491.

793 *El gran cardenal...*, op. cit., p. 236.

794 « Infanta [a Tucapel]: *Que luego al punto suspenda / la muerte del español / mi justicia.* », *Fernán...*, op. cit., p. 140, v. 2560-2562.

795 « Rey: *En rehenes dejaré, / pues la paz está asentada, / a mi hermano y al delfín* », *Las tres coronaciones...*, op. cit., fol. 135 r° b.

796 « Cómodo: *De la prisión me ha sacado / mi madre Faustina* », *No hay...*, op. cit., p. 363, v. 1035-1036. Voir également : « Emperador: (...) / *¿Y quién de la oscura cárcel / sacó al príncipe?* Faustina: *El amor, / causa de mayores males. / Yo, gran señor, le saqué.* », *No hay...*, op. cit., p. 369, v. 1210-1213. Marco Aurelio ordonne que le prince reste en prison : « *Quede Cómodo en prisión* », p. 371, v. 1253. Mais cette décision n'est pas appliquée car il semble jouir d'une totale liberté de déplacement jusqu'à la fin de la *comedia*.

797 « Rey: *¿Quién le dio a Masilio / libertad?* Terencio: *Señor, Alberto, / por mandato de la reina / le dio libertad.* », *El obispo...*, op. cit., fol. 215 r° a.

798 « Ángel: *El ángel soy de tu guarda. / Sígueme, apóstol divino, / que Dios manda que te saque / de la prisión. Llévalo* », *El vaso...*, op. cit., p. 92 b. Voir le récit qu'en font *Les actes des apôtres*, chapitre 12.

799 Tiberio est mentionné pour la dernière fois au début du troisième acte : « Rey: (...) / *Tiberio se quede preso / pues fue de todo el autor* », *Celos...*, op. cit., p. 254, v. 2393-2394.

La clef est l'accessoire essentiel de la prison, comme elle l'est de la chambre, car elle referme les portes sur les condamnés et les ouvre pour libérer le prisonnier ou faire entrer un complice. Ainsi le roi Eduardo exige de Federico les clefs du château où il retient Alejandro : « *Las llaves de este castillo / me dad luego*⁸⁰⁰. » Pour ce faire, il retient lui-même son favori dans une pièce close, préfigurant ainsi son futur enfermement : « Rey: (...) *Federico, / cerrad la puerta del cuarto. / (...) / Federico: La llave es esta*⁸⁰¹. » Les clefs sont ensuite transmises à Otavio qui assiste le roi – « *Aquestas son / las llaves de este castillo / donde está Alejandro*⁸⁰². » –, puis au nouveau favori – « Rey [a Alejandro]: *Toma las llaves del fuerte*⁸⁰³. » Cette double transmission des clefs est symbolique du processus de récupération et délégation du pouvoir de la part du roi. La clef est aussi un enjeu symbolique dans la rivalité qui oppose l'infante Pantalisa et Tituliana. Le deuxième acte de la première partie de *Fernán Méndez Pinto* commence ainsi :

Infanta: *Suelta la llave. Tituliana: Señora.*
 Infanta: *Bueno está. Tituliana: Yo no quería*
sino saber... Infanta: ¡Por vida mía,
que te disculpes ahora!
Tú con la llave a esta hora
contra la voluntad del Sol
*manchas su claro arrebol*⁸⁰⁴

Ici encore, détenir le pouvoir politique ou avoir l'emprise amoureuse et posséder la clef signifient la même chose.

Pour qui n'a pas la clef, convaincre l'*alcaide* ou un garde d'ouvrir la geôle est un autre moyen d'entrer ou de sortir. C'est ce que fait Cómodo en jouant de son autorité pour pénétrer dans la tour où Cloviana est captive :

Cómodo: *Yo he de hablar a Cloviana.*
 Alcaide: *Advierte, mira, señor,*
qué mandó el emperador.
 Cómodo: *Todo mi poder lo allana.*
*Retírate y cierra el fuerte*⁸⁰⁵.

En demandant au geôlier de fermer le fort, Cómodo y enferme son désir avec l'objet de son désir. Tituliana, qui n'a pas l'autorité d'un prince, promet récompense et protection pour soudoyer Torboan, le gardien de la cellule où sont détenus Fernán et Duarte. Celui-ci ouvre la porte et ote les fers aux prisonniers :

Tituliana: *¡Ayude amor mi esperanza!*
Retírate, Torboan.
 Guarda: *Solo tú vencer pudieras*

800 *Ibid.*, p. 180, v. 102-103. Se reporter aussi à : « Rey [a Otavio]: (...) *Aquestas son / las llaves de este castillo / adonde Alejandro está* », p. 181, v. 117-119.

801 *Ibid.*, p. 177, v. 4-7.

802 *Ibid.*, p. 181, v. 117-119.

803 *Ibid.*, p. 196, v. 631.

804 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 101, v. 914-921.

805 *Amor...*, *op. cit.*, p. 363, v. 1039-1043.

*mi valor: Tituliana: De tu lealtad
me avisa el efecto mismo,
premiado de mí serás⁸⁰⁶*

La corruption est une pratique courante dans les prisons du théâtre de *comedia* ; on la retrouve par exemple dans *Los áspides de Cleopatra* de Rojas Zorrilla où Marco Antonio achète sa liberté avec de l'or : « *Venció a las guardas el oro. / Salí del castillo al campo, / que el oro es llave que ha abierto / los alcázares más altos⁸⁰⁷.* » C'est ainsi que semble également procéder Octavia dans *El maestro de Alejandro* : « *Alcaide, vuestra lealtad / en riesgo tan conocido / sabrá premiar Alejandro⁸⁰⁸.* » Les geôliers prennent dans ces exemples des risques considérables car ils trahissent leur souverain, et ils ne manquent pas de signaler que leur vie est en jeu : « *En tu mano está mi vida⁸⁰⁹* », rappelle par exemple à Cómodo l'alcaide Ludovico qui ne croit pas si bien dire puisque le prince le tue par accident dans la scène qui suit, rétablissant ainsi une sorte de justice immanente⁸¹⁰. Et quand le roi arrive sur les lieux, il restaure l'ordre ébranlé – « *Ludovico muerto yace; / anda el palacio revuelto / y la justicia sin parte⁸¹¹.* » – en faisant fermer les portes, allumer les lumières et enlever le cadavre : « *¡Cerrad el fuerte! ¡Alumbrad! / (...) / Retirad ese cadáver⁸¹².* »

Un moyen de déjouer la vigilance des gardiens de prison est le déguisement d'ouvrier qui sert à Tiberio à dissimuler son identité pour s'introduire dans la cellule de Federico : « *Sale Tiberio disfrazado. Tiberio: Desconociome el alcaide⁸¹³.* » Fernán et Duarte s'évadent en revêtant les habits de charbonniers fournis par Tituliana :

*En este fuerte castillo
desde ayer entrando van
para su gasto carbón,
y tan de mañana están
los villanos que aun apenas
se ve la luz divisar.
Dos vestidos de este traje*

806 Fernán..., *op. cit.*, p. 192, v. 869-874. Voir aussi : « Tituliana [a Fernán y Duarte]: (...) *para quitar / las prisiones, esta posta / viene de acuerdo de dar / libertad en las cadenas, / y acabados de librar / los dos, pretende ausentarse / a mis estados* », p. 195-196, v. 1004-1010, et « Tituliana: *Quita esas cadenas ya. / (...) Quítales las cadenas. Posta: Ya tienes a los dos libres* », p. 198, v. 1126-1133.

807 Francisco Rojas Zorrilla, *Los áspides de Cleopatra, Obras Completas, Vol. VI, Segunda parte de comedias*, Instituto Almagro de teatro clásico, F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal et M. Rodríguez Cáceres (éd.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La-Mancha, 2017, p. 295, v. 2845-2848.

808 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 193 r° a.

809 *Amor...*, *op. cit.*, p. 363, v. 1044. « *Mira el peligro en que quedo.* », dit Torboan à Tituliana, Fernán..., *op. cit.*, p. 193, v. 878, et « *Mi vida fio de vuestra grandeza.* », dit l'alcaide Federico à Octavia.

810 Le propre Cómodo avait aussi annoncé ce funeste accident : « *Hoy he de ser homicida / de la fortuna y la suerte* », *Amor...*, *op. cit.*, p. 363, v. 1045-1046, puis : « Cómodo [a Felisardo]: *¡Viven los dioses, cobarde, / que has de morir!* Alcaide: *Muerto soy. Dale el príncipe una estocada al alcaide, y cae muerto. Lirón: ¡Despacharon al alcaide!* », p. 368-369, v. 1192-1194.

811 *Ibid.*, p. 370, v. 1240-1242.

812 *Ibid.*, p. 369, v. 1199-1204.

813 *Celos...*, *op. cit.*, p. 222, v. 1409+-1410. Voir également : « Rey: (...) / *¿Tiberio, vos en Sicilia? / ¿Vos en tan oculto traje? / Vos en esta fortaleza?* », p. 223, v. 1429-1431, et « Rey: (...) / *Mas, ¿cómo venís, Tiberio, / en tan disfrazado traje? / Tiberio: Quise hablar a Federico / primero, y como se trae / obra en esta fortaleza, / de un peón pude tomarle / para lograr mi intención* », p. 224, v. 1143-1449.

*os traigo*⁸¹⁴.

L'évasion est entièrement représentée : Fernán et Duarte se déguisent, quatre charbonniers arrivent puis les deux prisonniers se mélangent à eux et sortent avec deux d'entre eux ; les gardes, constatant que deux charbonniers restent, donnent l'alerte et l'*alcaide* Pinol acourt et se lamente⁸¹⁵. Cette scène contribue à présenter Fernán comme un aventurier réalisant des actions extraordinaires telles que se montrer plus fort que celui qui possède les clefs, c'est-à-dire que le pouvoir. C'est aussi en se travestissant qu'Hermenegildo et Everinta fuient le palais du roi arien Teobildo qui est devenu pour eux une prison après leur conversion au catholicisme⁸¹⁶. Cette technique est commune dans le théâtre du Siècle d'or : Cleopatra s'échappe par exemple en se déguisant en homme dans *Los áspides de Cleopatra* de Rojas Zorrilla⁸¹⁷.

De même que la prison peut donner des désordres du palais tout entier une image densifiée – *Cómodo y* montre toute la violence de son désir, la trahison de Federico y apparaît dans toute son horreur, Teobildo y révèle toute sa cruauté –, elle sert aussi de métaphore des conflits intérieurs des personnages. Rosaura emploie ainsi les concepts de prison et de torture à la fois dans leur sens littéral et dans leur sens figuré dans cette réplique qu'elle adresse à Alejandro : « *Púsose preso la envidia, / y al gozar tú la prisión, / pasaba yo los tormentos, / que son muchos los de amor*⁸¹⁸. » De même, Alejandro évoque son emprisonnement passé comme celui de son honneur plus que de sa personne : « *soberano sepulcro a mi nobleza / fue de Federico la fortaleza*⁸¹⁹ ».

L'ordre du palais veut que les portes soient fermées, celles des prisons comme celles des chambres, parfois aussi celles des espaces publics. Les portes ouvertes entraînent les intrusions, les évasions, les amours interdites, les secrets révélés et mettent en péril l'autorité du maître des lieux, le roi. Cette conclusion nous permet de redéfinir les espaces palatins.

D'abord les espaces publics du pouvoir où se déroule une action codifiée par les règles politiques, sociales et morales de la cour : couronnements, conseils, entrevues officielles, décisions de justice, distribution des grâces, bals et mariages. Il s'agit des espaces du droit et de la civilisation où l'étiquette du palais impose des comportements policés et où les souverains et les courtisans contrôlent leurs émotions et dissimulent leurs pulsions de puissance et d'amour. Lorsque, malgré

814 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 195, v. 997-1004.

815 *Ibid.*, p. 199-202, v. 1139-1240.

816 « Zerote: (...) *está cercado el palacio, / y te vienen a prender / cien sayones arrianos. Hermenegildo: Ya no es posible salir, / Everinta, de este cuarto / porque me han de conocer. / De un arbitrio nos valgamos. / Zerote. Zerote: Señor. Hermenegildo: Troquemos / los vestidos y entretanto que te reconoce a ti / la guardia, me dará paso / el tuyo para salir de este peligro* », *Mártir...*, *op. cit.*, p. 7 b.

817 Francisco Rojas Zorrilla, *Los áspides...*, *op. cit.*, p. 293, v. 2799-2818.

818 *Celos...*, *op. cit.*, p. 241, v. 1985-1988.

819 *Ibid.*, p. 257, v. 2487-2488.

ces restrictions, les passions éclatent en public, le pouvoir vacille et la violence se déchaîne : don Gil échappe à un assassinat, le grand chancelier de Chine est tué, Ludovico est renversé.

Ensuite les espaces interdits où l'on aime et où l'on tue secrètement, les chambres et les prisons convoitées et contrôlées, mal fermées par des portes et des clefs, mal surveillées par des maris jaloux et des *alcaldes* soudoyés. Comparés à des gouffres obscurs du fond desquels remontent des bruits de chaîne, des cris de souffrance ou des musiques langoureuses, ces pièces sont les chambres de résonance des pulsions des personnages tourmentés par leur désir de pouvoir, de mort et d'amour. Les complots les plus machiavéliques s'y trament, les crimes les plus sanglants y sont commis et les amours les plus passionnelles s'y déclarent. Don Juan, à l'image du héros tirsien éponyme, parvient à s'en affranchir en sautant par la fenêtre. Il incombe au roi d'en contrôler l'accès, sans quoi les mœurs s'amollissent, l'injustice se répand et les coups d'État menacent. Il est le gardien des clefs qui symbolisent son pouvoir – ces clefs de Séville qui sont remises à San Fernando à la fin d'*El rey más perfecto*⁸²⁰ – et sa capacité à les conserver et en faire bon usage fera de lui un bon roi, apte à maintenir l'harmonie au palais et dans le royaume. Ce n'est pas là une particularité d'Enríquez Gómez puisqu'on la retrouve fréquemment chez ses contemporains⁸²¹.

Entre les deux premiers espaces se trouve le troisième, non-lieu, antichambre, couloir, seuil, espace indéfini et obscur, sans autre fonction dramatique que de permettre aux personnages de se frôler et d'exprimer leur désir de franchir la porte ou leur frustration de n'oser ou ne pouvoir le faire. C'est l'espace de l'impuissance du faire et des potentialités du dire, du *quien habla más obra menos* que refuse justement Juan d'occuper. C'est là que tout se joue finalement : les espoirs et les déceptions, les blessures de l'honneur et de la jalousie, les désirs de vengeance et les aspirations au pouvoir.

Chaque palais devient la meilleure métaphore du souverain qui l'occupe. Il est le lieu où s'affrontent le désir pulsionnel et l'autorité civilisationnelle, l'ordre et le chaos, l'absolutisme et la liberté. C'est un milieu oppressant où les rois souffrent de leur enfermement. Les métaphores qui

820 « Descúbrase la ciudad de Sevilla con la Giralda y su puerta que estará abierta ; y un moro en un plato lleve unas llaves, y el rey don Fernando (...) recibiendo la llaves », *El rey...*, *op. cit.*, p. 158 et 160, v. 2587+.

821 Moreto insiste par exemple sur le contrôle des accès de la part du roi d'*El valiente justiciero* : « Cerrad, Gutierre, esa puerta, que no ha de salir de aquí », *op. cit.*, p. 62, v. 1854-1855.

expriment cette angoisse sont nombreuses : labyrinthe⁸²², gouffre, souricière⁸²³ forêt⁸²⁴, tour⁸²⁵ et bien sûr prison, comme nous l'avons déjà constaté et comme le confirme cette réplique de l'empereur d'*Amor con vista y cordura* : « *Los reyes que están guardados / en su palacio no son / reyes nunca, y si lo son, / son reyes emparedados*⁸²⁶. » Sortir du palais devient donc une nécessité.

2. Le souverain hors de son palais

« *Esta noche los dos salir podemos / de palacio*⁸²⁷ »

Sortir du palais est une obsession pour certains personnages d'*Amor con vista y cordura*. Ainsi Felisardo propose-t-il à Cloviana : « *Esta noche los dos salir podemos / de palacio (...). / Nuevos climas nos den su justo amparo*⁸²⁸ », et plus loin : « *Vámonos, señora, a Grecia*⁸²⁹ ». L'impératrice pousse quant à elle le prince à enlever la dame : « *Esta, noche, con secreto, / llevándote a Cloviana / del palacio, queda llana / la venganza en el efeto*⁸³⁰. » Mais ils n'y parviennent pas, car toujours les y ramène l'autorité de l'empereur – « [a Cómodo] *Preso estás. ¿Y sin licencia / mía salir a rondar*⁸³¹? » et « *Retiraos vos a palacio*⁸³² » – ou la passion contrôlée de Cloviana – « *Demos a palacio vuelta, / que sin amor no tiene vista, / en mi honor ha de tenerla*⁸³³. »

822 « Faustina: (...) *¿Adónde vas, / Lirón? Lirón: Señora, a morir / en cada paso que doy, / pues gastando en ellos voy / vida* », *Amor...*, *op. cit.*, p. 381-382, v. 1606 à 1610. Luis Dado de Dios nous offre aussi un exemple : « *El palacio es un laberinto del entendimiento* », *op. cit.*, p. 59.

823 « *Cogíote en la ratonera.* », dit le gracioso Lirón a Felisardo dans *Amor convista y cordura*, *op. cit.*, p. 386, v. 1738.

824 Cloviana compare le palais à une « *dudosa selva* », *ibid.*, p. 406, v. 2300. Lirón métaphorise le palais dans des termes comparables dans la même comedia : « *(He dado al palacio vuelta, / saltando de rama en rama / las flores de este edificio, / o de esta selva encantada, / y mi amo no parece.)* », p. 396, v. 2005-2009.

825 *La torre de Babilonia* nous offre une belle description des palais comme symbole de la vanité des hommes : « *mira aquellos palacios suntuosos que compiten con las estrellas, repara en sus soberbios edificios, considerando a su dueño intratable como las mismas piedras, pues a fuerza de poder, de oro y de soberbia, oprime, fatiga, cansa y acaba los míseros oficiales, procurando que frise su palacio con el cóncavo de la luna* », *op. cit.*, vulco XIV, p. 307.

826 *Amor...*, *op. cit.*, p. 399, v. 2093-2396.

827 *Ibid.*, p. 384, v. 1679-1680.

828 *Ibid.*, v. 1679-1683. Le couple de leurs serviteurs les imite en mode burlesque : « *Elena: Con secreto / puedes, mi Lirón, venir. / Tuya soy y lo he de ser. / (...)* / Lirón: *¿Qué es lo que dices, mujer? / ¿Yo de palacio sacarte, / yo robarte, Elena mía? / Fui yo París algún día? / ¿En qué Troya tuve parte?* », p. 394, v. 1935-1944.

829 *Ibid.*, p. 406, v. 2284.

830 *Ibid.*, p. 381, v. 1595-1598.

831 *Ibid.*, p. 402, v. 2158-2159.

832 *Ibid.*, p. 403, v. 2181.

833 *Ibid.*, p. 407, v. 2328-2330.

Les demandes de congé d'Alejandro dans *Celos no ofenden al sol*⁸³⁴ ou de Gil dans *El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*⁸³⁵ sont pareillement rejetées par le roi.

Les souverains aussi aspirent souvent à sortir du palais. Certains y restent pourtant tout au long de la *comedia*, tel le couple impérial d'*Amor con vista y cordura*, la reine de *Celos no ofenden al sol*, le roi don Pedro d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*, le roi Alfonso de *No hay contra el honor poder* ou celui de *Quien habla más obra menos*⁸³⁶. Les autres en sortent sous différents prétextes. Certains ont à voir avec la fonction politique du souverain : se faire couronner, guerroyer, négocier la paix, faire un pèlerinage, recueillir des conseils, mieux connaître son royaume et ses vassaux ; d'autres s'inscrivent dans une démarche privée : surveiller le prince, chasser, aimer et même s'encanailler. C'est pourquoi certaines sorties se font dans un cadre officiel et d'autres dans un cadre privé, certaines publiquement et d'autres *incognito*, sans qu'il y ait une correspondance stricte entre le cadre officiel et la vie publique ou le cadre privé et l'anonymat. Cela conduit les souverains vers des espaces très variés : d'autres palais, l'espace urbain, l'espace guerrier ou l'espace naturel.

a. Les autres palais

« Rey: (...) *Esta noche he de rendir / esta fortaleza casta*⁸³⁷ »

Certains monarques vont de palais en palais pour accomplir les obligations liées à leur statut, tout particulièrement dans les *comedias* mettant en scène des saints apostoliques. On voit par exemple les puissants d'*El médico pintor san Lucas* aux deux premiers actes à la cour d'Antioche où Diana est l'infante et Tiberio vice-roi, et au troisième à celle de Thèbes où règnent désormais la princesse Octavia et son époux Alejandro. Les quatre puissants se déplacent ensemble entre les deux villes pour célébrer leur deux mariages, et la souveraineté sur les lieux de l'action passe d'un couple à l'autre, tout en restant pareillement assujétis à Rome d'où le sénat leur envoie ses

834 « Alejandro: (...) *Los negocios dan lugar / a suplicaros, pues tengo / merecido este favor; / que me déis licencia...* Rey: *¡Cielos! / ¿Qué escucho?* / Alejandro: *...para partirme / a una aldea donde quiero / aliviar tantos cuidados / como tienen los recelos / de una pasión poderosa, / imagen de mis aumentos. / (...)* / Rey: *No sé, Alejandro, si diga / que es falta de entendimiento / o de voluntad pedirme / la licencia que no puedo / daros* », *Celos...*, *op. cit.*, p. 254-255, v. 2403-2429. Voir aussi la demande de la reine également éconduite : « Reina: *Gócense [Alejandro y Cloviana] felices años, / y sea, si vos gustáis / en saliendo de palacio.* Rey: *Eso no ha de poder ser; / que es mi privanza Alejandro* », p. 247, v. 2186-2190.

835 « Arzobispo: *El [el atrevimiento de quien quiso asesinarlo] me avisa, señor; / que a las cuevas me retire / de un monasterio (...)* / Rey: (...) / *Si retiraros queréis / porque muera vuestro hermano, / el gobierno soberano / os mando que no dejéis* », *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 234-236, v. 1742-1795.

836 Nous pourrions ajouter certains souverains que l'on ne voit que dans une seule scène en leur palais, mais qui ne semblent pas pour autant spécialement enfermés dedans : les reines mère Berenguela d'*El rey más perfecto* et Juana de *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*.

837 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 212 v° b.

décrets⁸³⁸. On voit Nerón dans son palais romain au troisième acte d'*El vaso y la piedra* mais aussi avant à Joppé – l'actuelle Jaffa –, où il reçoit san Pedro et décide, malgré l'hostilité de Simón Mago, d'organiser à Rome un débat entre les deux adversaires. La raison de sa présence en Palestine semble être militaire puisqu'il déclare : « *Quede decretado / que cuando yo vuelva a Roma / victorioso, en mi palacio / disputéis los dos*⁸³⁹. » Dans ces deux cas, la représentation du pouvoir des souverains n'évolue pas du fait d'un changement de palais. En revanche, les rois de Marseille, lorsqu'ils arrivent à Rome au troisième acte de cette même *comedia*, n'ont plus l'autorité qu'ils avaient sur leurs terres et ne peuvent que constater impuissants la tyrannie de l'empereur : « Rey: ¡*Qué disgusto!* Reina: ¡*Qué tristeza!* / Rey: ¡*Qué sentimiento!* Reina: ¡*Qué angustia!* / Rey: ¡*Qué sangrienta tiranía*⁸⁴⁰! ». En revanche, le roi de France Francisco garde toute son autorité et même une certaine insolence malgré sa condition de prisonnier au palais de Madrid et devant un empereur, ce qui le montre en désaccord avec une hiérarchie présentée dans le reste de la *comedia* comme voulue par Dieu. Le roi de France qui apparaît dans la seconde partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* n'est pas désigné par un nom, mais il ne peut être que Jean II le Bon qui accède au trône en 1350, l'année où le cardinal arrive en Avignon ; leur rencontre et plus encore leur complicité sont apocryphes. Ce roi assume dans le Palais des Papes la vacance du pouvoir pontifical :

*Ya que el tiempo se ha llegado
del consejo y del valor,
ya que para tan gran junta
y tan venturosa empresa
me llamó Su Santidad
y al gran duque de Florencia,
y por hallarse indispuerto
en mi este cuidado deja,
razón será que acordemos
lo que conviene a la Iglesia*⁸⁴¹

Le roi de France apparaît donc ici dans toute la majesté du pouvoir.

838 « Tiberio: (...) / ¿*Qué ordenan los senadores?* / Alejandro: *Que yo case con la infanta, / mi prima, llevando en dote / el ducado de Antioquia, / y vos, notable desorden, / que caséis con la princesa / de Tebas* », *El médico...*, *op. cit.*, fol. 8 r° b.

839 *El vaso...*, *op. cit.*, p. 78 a.

840 *Ibid.*, p. 101 b.

841 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 306, v. 35-44. Ce remplacement du pape par le roi de France s'explique par une volonté de simplification de l'argument. C'est en effet Innocent VI qui fait de don Gil de Albornoz son légat en Italie à deux reprises (1353-1357 et 1358-1367) – « Don Gil: *Digo que el papa Inocencio / (...) / me ha dado título y cargo* », p. 344-345, v. 1027-1032 –, mais c'est son successeur, Urbain V, qui accueille le cardinal à Viterbe avant que celui-ci ne meure en 1367. Ce n'est que lors de cet épisode du troisième acte qu'apparaît le personnage du pape pour la première fois. Le manuscrit de la bibliothèque vaticane – *Segunda parte del cardenal de España, don Gil de Albornoz, restaurador del estado de la Iglesia*. Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Borg. Lat. 637 – fait apparaître le pape lors de la scène d'ouverture pour confier la légation à don Gil. Ce choix nous semble plus fort d'un point de vue dramatique mais oblige à créer deux personnages de pape dans un souci de réalisme historique.

D'autres monarques se rendent dans des palais qui ne sont pas les leurs, mais situés dans leur royaume. L'espace reste donc sous leur souveraineté, mais ils n'y sont plus soumis avec la même rigueur à la représentation codifiée de leur statut. Ils s'y déplacent pour des motifs officieux – comme le roi Filipo d'*El maestro de Alejandro* qui séquestre la duchesse Octavia dans le palais-prison que nous avons évoqué plus haut –, voire privés comme le font le roi Bolosio d'*El obispo de Crobia san Estanislao* et le roi sans nom d'*A lo que obligan los celos*. Le souverain polonais sort trois fois du palais royal, une fois par acte, pour se rendre dans des châteaux ou palais où réside la comtesse Cristina, et donner ainsi une illustration de sa tyrannie. La première visite au château de Castibel a pour objectif de déclarer à la comtesse son amour et de lui proposer le mariage après avoir répudié la reine. Le *gracioso* Torrezno annonce son arrivée « *sin ceremonia*⁸⁴² » pour signifier la volonté de discrétion de la démarche, mais aussi l'absence de symbolique royale qui signifie que c'est le corps physique du roi qui agit ici. Face au refus de la comtesse, la deuxième visite se fait de nuit et grâce à la complicité d'une domestique : « *Rey: Por la puerta del jardín / Licia nos abrió, llevada / del interés de criada*⁸⁴³. » Le viol du domicile est métaphorique du viol de Cristina : « *Haga la fuerza, Terencio, / lo que no pudo el amor*⁸⁴⁴. » On retrouve ici les éléments constitutifs de l'effraction des chambres des dames au palais royal. L'irruption de l'évêque et de la reine avorte la tentative et le roi justifie sa présence par un mensonge, dissimulant l'élan de sa passion sous un prétexte politique :

*Yo he venido
a solo justificar
si en este oculto lugar
estaba Otavio escondido,
aquel traidor que alteró
en la guerra de Sitonia
la corona de Polonia*⁸⁴⁵.

La troisième tentative se déroule au palais de Bertana ou Bracana⁸⁴⁶ où est enfermée doña Cristina. Le viol est à nouveau métaphorisé par l'effraction de l'espace privé : « *Rey: (...) Esta noche he de rendir / esta fortaleza casta*⁸⁴⁷ » et des musiciens veulent donner une illusion de

842 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 203 r° b.

843 *Ibid.*, fol. 205 v° b.

844 *Ibid.* Plus loin, le roi se défend de vouloir forcer le domicile et Cristina : « *No pretendo, condesa, / ofender el pundonor / de vuestra casa, ni llevo / aquella ciega razón, / aquel engaño común / de gozar lo que adoro / por deseo poderoso* », fol. 206 r° b, mais emporté par sa passion, il profère quand même la menace de la violence : « *Pero si ruegos, finezas, / ansias, coronas, honor, / majestad y señorío / no bastaren (¡ciego estoy!) / a reducirnos, yo vengo / resuelto (¡loca pasión!) / a llevaros esta noche / a Sitonia (¡esto es amor!) / para que en ella seáis, / o por fuerza, o por rigor, / mi esposa* », fol. 206 v° a.

845 *Ibid.*, fol. 207 r° b.

846 Le palais où est enfermée Cristina a été appelé Bertana. La reine parle désormais du palais de Bracana : « *Reina: (...) A los jardines de Ircania / le dije al rey que venía; / y con secreto este día / al palacio de Bracana.* », *ibid.*, fol. 212 r° b. Il s'agit sans doute d'une négligence de l'auteur ou d'une erreur d'édition car il ne serait pas cohérent qu'il s'agisse d'un autre palais. Peut-être le palais tire-t-il son nom de la commune de Brácana, sise dans la province de Grenade et que le dramaturge connaissait sans doute.

847 *Ibid.*, fol. 212 v° b.

séduction conventionnelle à laquelle Cristina fait semblant de succomber⁸⁴⁸. Car cette rencontre a été organisée en sous-main par la reine elle-même qui confond ainsi son époux. Les palais de cette *comedia* sont donc des espaces comparables aux chambres et aux prisons du palais royal dans lesquels le puissant entre illégalement pour donner libre cours à ses appétits et tombe dans le piège de l'excès de ses passions.

A l'inverse, le roi de Hongrie d'*A lo que obligan los celos* se rend dans le château d'Anarda afin de retrouver Laura en faisant valoir son autorité – « *Yo vengo a usar del poder / de mi grandeza*⁸⁴⁹ » –, mais avec une toute autre intention. Il prétend être un juge qui enquête sur le meurtre d'Astolfo, le conseiller de son favori Ricardo, et l'enlèvement d'une dame. Il demande pour ce faire à la maîtresse des lieux de conserver son anonymat : « *No digas quién soy*⁸⁵⁰. » Ce changement d'identité est un ressort dramatique courant dans le théâtre baroque⁸⁵¹ qui permet d'établir une complicité avec le public, qui est dans la confidence, et d'observer deux personnages révéler leur véritable personnalité : le *galán* Lisardo fait preuve de noblesse⁸⁵² et le *gracioso* Gilote d'une lâcheté comique⁸⁵³. Cette fois, le palais est le lieu de la vérité et non plus du mensonge et de la tromperie puisque l'anonymat du roi permet l'anagnorisis, comme il l'avait d'ailleurs annoncé : « *Remedio en todo pondré*⁸⁵⁴. » Le favori Ricardo et son conseiller Astolfo sont bien des traîtres, Laura est la duchesse de Belflor et Lisardo est son fils et celui du roi. Ce dernier a pu observer, retranché derrière l'anonymat, combien le prince est digne de lui⁸⁵⁵. L'ordre est ainsi rétabli, le roi épouse la duchesse et s'absout de la sorte des crimes commis dans sa jeunesse :

Rey: (...) *Soy el mesmo
que gozó vuestra hermosura
con el nombre de Roberto.
Vuestro esposo soy, duquesa,
y vos, Lisardo discreto,
mi hijo. Y pues ha querido
por este camino el cielo
descubrir tantos engaños*

848 « Terencio: *Aquí los músicos vienen, / y la condesa a esta sala / sale a dar luz a la noche*. Cantan los músicos y va saliendo Cristina por una puerta (...) / Cristina: *Son tantas vuestras finezas, / ¡jay de mí!, duro rigor / es fingir aborreciendo* », *ibid.*, fol. 213 r° a-b.

849 *A lo que obligan los celos*, ..., *op. cit.*, p. 127, v. 2166-2167.

850 *Ibid.*, p. 130, v. 2246.

851 Il est même structurant d'une œuvre telle que *Del rey abajo ninguno* de Francisco Rojas Zorrilla : « *Pues yo, Conde, le he de ver [a don Garcí]; / dél experiencia he de hacer; / yo y don Mendo solamente / y otros dos hemos de ir; / pues es el camino breve, / la cetrería se lleve / porque podemos fingir / que vamos a caza, que hoy / desta suerte le he de hablar; / y en llegando [a]l Castañar / ninguno dirá quién soy* », *op. cit.*, jornada 1, v. 182-192.

852 « Rey aparte: *(Valor / tiene el hombre, ¡vive el cielo! / Cuanta cólera traía / se me ha quitado con verlo)* », *ibid.*, p. 138, v. 2462-2465.

853 « Rey: (...) / *Cuanto este ha dicho es mentira, / que con el temor y el miedo / dijo cien mil disparates* », *ibid.*, p. 134, v. 2372-2374.

854 *Ibid.*, p. 130, v. 2245.

855 Cette scène en évoque d'autres du théâtre aurisécular, telle celle dans la *comedia* de Moreto intitulée *Como se vengan los nobles* : « *¡Qué bien muestra ser mi hijo!* », dit en aparté le roi de Navarre devant Ramiro qu'il sait maintenant être son fils, <https://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/ComoSeVengan.pdf>, p. 26, v. 750.

*dalde la mano al momento
a Anarda, pues por tener
ella, y yo, tan justos celos,
se ha descubierto esta historia,
a pesar de tanto enredo*⁸⁵⁶.

Comme le palais du souverain, ces autres palais sont le reflet de la pratique du pouvoir du monarque, de ses turpitudes ou de sa clairvoyance. Mais ils permettent de les exprimer autrement : le roi Bolosio apparaît plus tyrannique encore lorsqu’il exerce son oppression dans le palais même de sa victime, car la métaphore du viol de la dame par le viol de l’espace privé est plus forte encore que lorsque c’est une chambre du palais royal qui est forcée. Hors de son palais ce roi est en outre dénudé de la symbolique de son pouvoir et n’apparaît plus que comme un être mû par le désir, ce qui le rend plus libre de s’y laisser aller mais aussi plus vulnérable. C’est pourquoi la reine l’en fait sortir et le force ainsi à se dévoiler : nul prétexte politique ne peut alors excuser sa démarche. A l’inverse, en déplaçant le lieu de l’action du palais royal au château d’Anarda, le roi de Hongrie peut cacher son identité pour dévoiler celle de la duchesse et de son fils et démasquer les conspirateurs, ce qu’il n’aurait pu faire en son palais contrôlé par les traîtres. En se dépouillant ainsi de son autorité royale, le roi rejoue la scène originelle de l’intrigue – le viol qu’il a commis *incognito* sur la duchesse dans sa jeunesse et, là encore, dans le palais de la dame – mais en exerçant cette fois la justice et non la force. Il répare ainsi sa faute par la restitution des identités et un mariage chrétien. Ces deux *comedias* offrent ainsi deux versions complémentaires de la même situation dramatique.

b. L’espace urbain

« *Toda la noche rondé / de aquesta ciudad las calles*⁸⁵⁷ »

La rue est l’espace du peuple. Les monarques, qui se situent au sommet de la hiérarchie nobiliaire, n’y ont donc pas leur place⁸⁵⁸. C’est pourquoi ils s’y rendent rarement et toujours anonymement. Les raisons de ces sorties sont à chaque fois différentes. Le roi Pedro de la première partie d’*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* sort de son palais nuitamment pour aller

856 *Ibid.*, p. 145-146, v. 2647-2659.

857 P. Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, *op. cit.*, p. 143, v. 1405-1406.

858 Une des recommandations du roi de *Mudarse por mejorarse* au prince est de ne pas fréquenter les dames dans la rue : « *Que si has de apetecer las celebradas / partes de alguna [mujer], contra mis consejos, / ni en las calles las ves muy apartadas, / ni es menos lindo lo que está más lejos* », *Mudarse...*, *op. cit.*, p. 130.

donner dans les rues libre cours à ses pulsions meurtrières, ce qu'il appelle « *rondar*⁸⁵⁹ » et que son favori déplore :

*Las más noches, o todas,
reñís, y aun matáis a veces,
acuchillando la ronda
por vuestro gusto no más;
y disgustado a la aurora
venís a palacio siempre*⁸⁶⁰

Le caractère maladif et obsessionnel de la pathologie du roi se révèle particulièrement lors de ces sorties qui ne rassèrent en rien son inclination pour la violence puisqu'il en revient insatisfait. Le roi Pedro se rapproche en cela de Néron, tyran emblématique dont Suétone raconte les excès⁸⁶¹.

L'empereur Marco Aurelio fait un usage bien différent de ces rondes nocturnes dans *Amor con vista y cordura*. Il les présente comme une obligation attachée à sa fonction⁸⁶² inspirée de Néron, non pas cette fois le tyran mais l'empereur soucieux de justice : « *Los principios del Nerón / se pudieron envidiar*⁸⁶³. » Il en explique l'utilité à son favori :

*Mucho gano, poco pierdo
en tener ese cuidado.
Entre estas obscuridades,
de la justicia crisol,
salen más claras que el sol,
Felisardo, las verdades.
Con arrimarme a una esquina,
oigo quién gobierna mal,
y esta diligencia es tal
que me excusa una ruina.
El vulgo en lenguas veloces
me dice si soy culpado,
y salgo tan enmendado
de esta confusión de voces
que enmiendo primero en mí
que en otro mi propio daño,
siendo en este desengaño
juez de aquello que vi*⁸⁶⁴.

859 « Rey [al arzobispo]: (...) / *Si a rondar salgo, de forma / lo sentís que en muchos días / no os veo alegre* », *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 246, v. 2107-2109. Le terme « *rondar* » est utilisé dans notre corpus dans les deux premières acceptions qu'en donne le *Diccionario de Autoridades* : « *Andar de noche, visitando la Ciudad, o Plaza, para estorbar los desórdenes, el que tiene este ministerio a su cargo.* » et « *Vale también andar de noche paseando las calles. Especialmente se dice de los mozos que pasean la calle, donde vive alguna muger que galantean* », <http://web.frl.es/DA.html>.

860 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 250, v. 2255-2260

861 Suétone, *La vie des douzes césars*, livre VI, chapitre 26.

862 « *Así debe, Felisardo / rondar un emperador* », *Amor...*, *op. cit.*, p. 398, v. 2065-2066. Voir aussi : « *Salir de noche a rondar / para conservar la ley, / es propio oficio del rey / si pretende gobernar* », p. 400, v. 2101-2103.

863 *Ibid.*, p. 399, v. 2071-2072. L'édition d'Almudena García González et Milagros Cáceres Rodríguez renvoie pour cette référence à la politique de réforme de la justice de Néron au livre VI, chapitre 15, de *La vie des douze césars* de Suétone.

864 *Ibid.*, p. 399, v. 2075-2092.

La sortie est bénéfique puisque l'empereur surprend le prince qui vient d'enlever Cloviana⁸⁶⁵. Calderón évoque aussi les rondes du roi Pedro el Cruel dans *El médico de su honra* mais les présente à la façon de Marco Aurelio :

*Toda la noche rondé
de aquesta ciudad las calles;
que quiero saber así
sucesos y novedades
de Sevilla, que es lugar
donde cada noche salen
cuentos nuevos; y deseo
desta manera informarme
de todo, para saber
lo que convenga*⁸⁶⁶.

Comme lui, le roi de *Mudarse por mejorarse* sort en ville dans le but d'observer ce qui s'y passe. Il prend soin lui aussi de cacher son identité : « *Abajo queda embozado / el rey* », explique le capitaine de la garde Arnaldo⁸⁶⁷. Mais à la différence de Marco Aurelio, ce n'est pas son peuple qu'il veut écouter mais le prince qu'il veut observer :

Arnaldo: *Su alteza y César son.*
Rey: *Pues llega, Arnaldo,
llega a reconocelle,
que quiero ver qué puede ocasionalle
para ver lo que basta a reportalle*⁸⁶⁸.

La sortie est encore fructueuse puisque le roi peut constater combien le prince sait se comporter avec honneur : « *El príncipe es aquel, lisonja ha sido / para mí el escuchalle, / y velle estar, por merecer su nombre / sin el papel de príncipe tan hombre*⁸⁶⁹. » Il peut dès lors tomber le masque : « *Rey: Detén la espada. / Príncipe: ¿Quién es? Rey: ¿No me conoces*⁸⁷⁰? »

Ces sorties clandestines sont une démarche profitable au bon gouvernement du royaume, car en renonçant momentanément à son autorité ostentatoire le souverain a accès *incognito* à des informations que lui confisquent les pratiques du palais, sa structure fermée et les mensonges qui s'y professent. L'anonymat des rues le ravale un temps au rang de vassal et lui offre une perspective non déformée sur la vérité du royaume. Les scènes de sortie clandestine du roi sont devenues un motif régulier dans la *comedia* baroque car elles permettent des situations dramatiques riches : relation directe du souverain avec ses vassaux, découverte d'une réalité sociale, révélations impossibles au palais, renversement des rapports hiérarchiques. Le premier acte d'*El valiente justiciero* de Moreto en est une bonne illustration. Mais abandonner ainsi la majesté de la fonction

865 « Reconoce el emperador a Cómodo. Emperador: ¡Cómodo! Cómodo: ¡Señor! Emperador: ¿Qué es esto? / Cómodo: No reconocer la prudencia / que vos me habéis enseñado », *ibid.*, p. 402, v. 2152+-2155.

866 Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, *op. cit.*, p. 143-144, v. 1405-1414.

867 *Mudarse...*, *op. cit.*, p. 194.

868 *Ibid.*, p. 204.

869 *Ibid.*, p. 206.

870 *Ibid.*, p. 207.

ne doit pas impliquer une déchéance de la dignité qui lui est attachée. Les sorties destinées à satisfaire les bas instincts du roi Pedro provoquent médisances et trahisons : « *Divididos en tropas / murmuran los cortesanos / entre sus lenguas traidoras* », constate don Gil⁸⁷¹.

c. L'espace guerrier

Nous distinguerons deux types d'espaces relatifs à la guerre. Le camp est l'espace du repos du guerrier et reproduit le palais en mode mineur. Le champ de bataille est l'espace de la violence et de la bravoure où le roi se révèle tel qu'il est.

i. Le camp retranché

« *Todo el campo, como ves, / está sepultado en sueño*⁸⁷². »

Le roi de Tartarie de la première partie de *Fernán Méndez Pinto* est assisté dans son camp de son conseiller Hilerio et de serviteurs, notamment Tibalde⁸⁷³, et un musicien tente en vain d'apaiser sa mélancolie⁸⁷⁴. Le confort de la tente militaire est donc semblable à celui des appartements royaux des palais tels que nous avons pu les décrire⁸⁷⁵. L'entourage du roi est bien quelque peu réduit puisqu'un seul musicien entreprend de le divertir quand dans les palais de notre *corpus* ils sont souvent plusieurs, mais c'est surtout la garde qui est diminuée : « Hilerio: (...) / *retirémonos, Tibalde. / Queden algunos soldados / aquí de guarda*⁸⁷⁶ ». Le camp du roi Saúl est plus martial : nulle tente, nul serviteur, nul musicien et seul Abner assiste le roi. Par ailleurs le confort est moindre, notamment du fait de la chaleur qui provoque la soif⁸⁷⁷, mais la garde n'est pas plus efficace malgré la confiance d'Abner⁸⁷⁸, et les tranchées du camp ne valent pas les douves des châteaux : « Rey David: *Poco a poco hemos entrado / en el campo, y aun sospecho / que en las trincheras del rey / estamos*⁸⁷⁹. »

871 *El gran cardenal...*, op. cit., p. 250-251, v. 2261-2263.

872 *La prudente...*, op. cit., p. 626, v. 1849-1851.

873 « *Salen el Tártaro, y Tibalde, y Hilerio, y gente* », *Fernán...*, op. cit., p. 145.

874 « *Tartaria: Cantad, si pueden mis penas / con la música alegrarse. / (...) Hilerio: Deja de cantar, que el rey / ha mostrado en el semblante / que quiere quedar solo* », *ibid.*, p. 146, v. 2781-2803.

875 On trouve une scène comparable dans le palais du roi de Macédoine d'*El maestro de Alejandro* où le prince Alejandro est diverti de sa mélancolie par des musiciens et des serviteurs au début du premier acte.

876 *Fernán...*, op. cit., p. 146, v. 2804-2806.

877 « *Rey Saúl: La noche, aunque es algo oscura, / es calurosa. Abner: Este prado / podrá servir de sagrado, / si acaso la calma dura, / a tu majestad, señor. / Arrime el rey el venablo, y recuéstense todos en el tablado a dormir. Abner: Da treguas en el desierto / al sueño. Rey: Una Libia es / esta campaña que ves. / Arrimad el mejor puerto / de la sed hacia esta parte, / que el agua es sumo consuelo / del corazón.* », *La prudente...*, op. cit., p. 625, v. 1817-1831.

878 « *Yo recelo / que fue arbitrio de buen arte / traer tu gente a este llano.* », *ibid.*, v. 1831-1833.

879 *Ibid.*, p. 626, v. 1841-1844.

Dans la première de ces deux *comedias*, Fernán et la reine Pantalisa se sont introduits dans la tente du roi de Tartarie à la faveur d'un déguisement, de la nuit et du sommeil de l'armée tartare, les mêmes adjuvants des effractions nocturnes que dans les palais. La reine envoie son favori venger la mort de son père⁸⁸⁰, mais Fernán ne veut pas tuer celui qui lui a sauvé la vie, lui déclare sa loyauté et permet ainsi sa réconciliation avec l'infante⁸⁸¹. Dans la deuxième, David, comme Fernán, profite de la nuit et ne se met en position de tuer Saúl qui le persécute que pour lui prouver sa loyauté en y renonçant. Il en garde pour preuve des objets personnels du roi⁸⁸². Les commentaires de David sur le manque de vigilance des gardes royaux sont nombreux : « Rubén: *La guarda está durmiendo*. Rey David: *¿Así defienden a su rey⁸⁸³?* » Cette scène du troisième acte reproduit le récit qui est fait au premier d'une situation identique. La *comedia* s'ouvre en effet sur un affrontement entre les deux mêmes protagonistes : « Rey Saúl: *¿Quién eres (...) / que, alterando mi reposo, / ocasionaste peligros, / émulo del rayo rojo⁸⁸⁴?* » David avait cette fois aussi pénétré avec les mêmes précautions dans le camp de Saúl, une grotte, pour lui voler pendant son sommeil un morceau de son manteau pourpre, preuve de la possibilité qu'il eut de tuer le roi :

Rey David: *paso a paso, poco a poco
entro en el bostezo obscuro
de este escalón tenebroso,
y veo que, recostado
al lado del territorio,
dabas al sueño tributo,
descuidado de ti propio.
(...) Llegué a tu púrpura sacra,
y dividiéndolo un trozo,
me aparté de ti⁸⁸⁵*

La grotte est ici décrite comme les cachots et les espaces obscurs où les personnages cotoient la mort, ce qui illustre toute la fragilité du pouvoir de Saúl.

Les rois endormis sont ainsi toujours en danger dans notre *corpus*, surtout en campagne militaire, lorsque les murs du palais ne les protègent plus, mais pas seulement : le roi de Chine est tué dans son sommeil⁸⁸⁶, Tebandro est accusé à tort d'avoir voulu tuer son frère le roi qui dormait,

880 « Salen la infanta y Fernán Méndez Pinto vestidos de tártaros, y la infanta da el alfanje a Pinto. Infanta: *Esta es la tienda, Fernando. / Disfrazados con los trajes / de los tártaros podremos / seguir empresa tan grande* », Fernán..., *op. cit.*, p. 145, v. 2756+-2760.

881 « Tartaria: *Español, ¿cómo llegaste / a mi presencia? ¿Qué es esto?* / Fernán: *Ser tu amigo y declararme / por leal y agradecido* », *ibid.*, p. 147, v. 2831-2835.

882 « Rey David: *Rubén, / no hay sabio como el ingenio. / Toma la lanza y el agua, / y con el mismo secreto / que entramos en la campaña, / saldremos de este desierto* », *La prudente...*, *op. cit.*, p. 628, v. 1925-1930.

883 *Ibid.*, p. 626, v. 1862-1863. Voir également : « *Todo el campo, como ves, / está sepultado en sueño. / ¡Que así Saúl me persiga!* », v. 1849-1851, et « Rey David: *¿Así guardáis vuestro rey? / ¡Vive el Señor, que el delito / que habéis cometido todos / condena a muerte a los cinco!* », p. 631, v. 1977-1980.

884 *Ibid.*, p. 559, v. 9-12.

885 *Ibid.*, p. 563, v. 90-103.

886 « Tartaria: (...) / *Retirada está la guarda, / el palacio es un letargo / y en los retretes y salas / guardan respeto al silencio. / (...) Dale muerte. Muere, tirano* », Fernán..., *op. cit.*, p. 122-123, v. 1802-1839.

d'après le récit qu'il donne dans *Engañar para reinar*⁸⁸⁷, et son neveu, le roi Iberio, assoupi n'échappe à la mort que grâce à la maladresse de son frère Ludovico⁸⁸⁸. Le sommeil du roi métaphorise le relâchement de la vigilance et la fragilité du souverain : « Rey David: (...) / *Bien dicen que hasta los cetros / corren peligro la hora / que en ellos asiste el sueño*⁸⁸⁹. » Quevedo utilise lui aussi le motif du sommeil du roi pour signifier sa vulnérabilité et sa négligence :

*Rey que duerme, gobierna entre sueños; y cuando mejor le va sueña que gobierna. De modorras y letargos de príncipes adormecidos adolecieron muchas repúblicas y monarquías: ni basta al rey tener los ojos abiertos para entender que está despierto, que el mal dormir es con los ojos abiertos. Y si luego los allegados velan con los ojos cerrados, la noche y la confusión serán dueños de todo y no llegará a tiempo alguna advertencia*⁸⁹⁰.

Le camp est un lieu de repos propice au meurtre, un palais sans murs et sans douves toujours facile à pénétrer.

Nous trouvons dans notre *corpus* un autre cas de roi dans un camp qui semble bien différent des deux précédents, mais qui possède aussi quelques ressemblances qui nous éclairent sur le sens de cet espace dans le théâtre d'Enriquez Gómez. Il s'agit du camp du Cid qui assiège Valence dans *El noble siempre es valiente* et où le roi Alfonso se rend *incognito* et de nuit pour éprouver la loyauté de son vassal ; c'est donc cette fois le roi qui pénètre un camp d'un vassal dont il se méfie et non l'inverse :

*Solo con Bermudo vengo
a ver al Cid recatado,
mas no sepa que he llegado,
que aunque tan seguro tengo
de un vasallo tan leal
el pundonor y la ley
debida siempre a su rey
por derecho natural,
pretendo que le digáis,
Álvar Fáñez, que yo soy
un caballero que voy
a servirle*⁸⁹¹.

887 « *Abrí la puerta, y estaba [el rey] / en la mejilla la mano, / rindiendo al sueño tributo; / al entrar tropiezo y caigo, / y juntamente saliose / de mi vaina, ¡notable caso!, / la daga, recordó al punto, / el puñal temblando alzo, / y él, despavorido y fiero, / dio voces, diciendo: '¡Octavio, / Ricardo, guardas, que quiere / darme la muerte Tebandro!'* », *Engañar...*, op. cit., p. 73, v. 903-914.

888 « *Ludovico: (...) / sacaré la daga, y sea / aquí de la punta al pomo / teñida en su aleve sangre. / ¡O, qué lance riguroso! / ¡Válgame Dios!, de turbado / se apagó la luz* », *ibid.*, p. 136, v. 2733-2737. La ressemblance de ces deux scènes, ainsi que d'autres concomitances, est frappante et nous invite à considérer le destin parallèle d'Iberio et de Tebandro comme une clef de construction de la *comedia*.

889 *La prudente...*, op. cit., p. 627, v. 1880-1882. Voir aussi *Sansón nazareno* : « *Entra Morfeo luego, divirtiéndolo / en mar tranquila la dormida nave, / y al son del agua el marinero fuerte / navega en golfo de su misma muerte* », op. cit., livre XIII, 53, v-viii, p. 680.

890 Francisco Quevedo, *Política de Dios...*, op. cit., p. 80.

891 *El noble...*, op. cit., fol. 30 v°-31 r°.

Cette tromperie permet au roi de constater combien le Cid lui est fidèle⁸⁹². L'occultation de l'identité, la nuit et la révélation de l'authenticité des sentiments sont des éléments que nous avons rencontrés dans les exemples antérieurs. Le camp s'enrichit donc de cette faculté de faire surgir la vérité chez les rois, notamment celle de la loyauté de ses vassaux, le Cid, David ou Fernán. Lorsque l'ennemi attaque par surprise, Alfonso se retrouve au milieu des combats bien malgré lui et le Cid retrouve la fonction qui et la sienne auprès du souverain, celle de le protéger. Le duo du roi et du meilleur des vassaux y redevient effectif :

Dentro los moros. Rey Moro: *Mataldos
o llevaldos por cautivos.*
Cid: *Moros son, no os dé cuidados,
que si vos estáis conmigo
toda el África es poca.*
¡Perros! Rey: *Mueran, Rodrigo.*
Cid: *No os apartéis de mi lado.*
Salgan los moros y métenlos cuchilladas.
Ali: *Válgame Alá, qué prodigio.*
*Retirémonos*⁸⁹³.

Le roi est fragile dans le camp, mais cette fragilité même lui donne l'opportunité de remettre de l'ordre dans son royaume : Saúl et Alfonso y guérissent de leur méfiance malade et le roi de Tartarie se fait pardonner le meurtre du père de Pantalisa.

ii. Le champ de bataille

« *A los ecos militares / los dos campos bélicos / respondieron con las armas*⁸⁹⁴ »

La guerre dans notre *corpus* peut être évoquée, relatée ou représentée. Dans les deux premiers cas, elle est un événement secondaire dans l'intrigue qui engendre une réorganisation des jeux de pouvoir au palais. Ainsi la reine Elena de *Los dos filósofos de Grecia* n'envoie à la guerre ses deux prétendants que dans l'espoir qu'ils n'en reviendront pas, ce qui se produit dans le cas d'Andronico, mais pas dans celui de Lisipo⁸⁹⁵. Le départ du roi Ladislao de *La defensora de la reina de Hungría* pour combattre les Polonais implique une régence et déclenche le conflit amoureux⁸⁹⁶. La menace militaire de ses frères et celle des Français obligent le roi Sancho de *La montañesa de Burgos* à ourdir un plan qui constitue la principale péripétie de la *comedia*⁸⁹⁷. Dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*, invasions, villes prises et perdues, alliances

892 « ¡O buen Rodrigo, / O vasallo el más leal / que tuvo príncipe invicto! », *ibid.*, fol. 32 r°.

893 *Ibid.*, fol. 32 v°.

894 *Mártir...*, *op. cit.*, p. 2 b.

895 « Demócrito: *Dos contrarios tiene Grecia: / uno es persa belicoso, / otro el medo que confina / con la Grecia ultramarina. / Y así, Lisipo famoso / puede el persa conquistar; / y al fiero medo tirano, / Andronico soberano, / gran príncipe de la mar. / Y en volviendo victoriosos, / nos dirá Marte fiel / a quien le toca el laurel* », *Los dos...*, *op. cit.*, fol. 122 r° b.

896 « Rey [al infante]: (...) / Y supuesto que la guerra / contra Polonia me llama, / y que es forzosa la ausencia, / mi esposa la reina y vos / por gobernadores quedan / de todo el reino de Hungría », *La defensora...*, *op. cit.*, p. 151 a.

des ennemis et trahison des alliés sont des rebondissements qui contraignent constamment le souverain à modifier sa stratégie politique⁸⁹⁸ et dans cette même *comedia*, le roi de France Francisco découvre le véritable sens de la prophétie de son astrologue après la défaite de Pavie. Deux rois qui périssent à la guerre sont évoqués dans notre *corpus* : Alfonso XI meurt de la peste lors du siège de Gibraltar, ainsi que le relate don Gil dans la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*⁸⁹⁹ et Sancho II, assassiné par Bellido Dolfos lors du siège de Zamora comme cela est évoqué à plusieurs reprises dans *El noble siempre es valiente*⁹⁰⁰. Dans ces deux cas la mort du roi provoque des doutes sur la loyauté du favori : don Gil est-il l'auteur du testament du roi défunt ? Et le Cid a-t-il laissé échapper le régicide ?

Dans plusieurs *comedias*, certaines de ces guerres font l'objet d'une relation de la part d'un soldat vainqueur. Ces longues tirades ont pour principale fonction d'offrir aux spectateurs des *corrales* un récit de bataille dont ils sont friands. Les rois ne sont jamais les auteurs de ces descriptions ; ce sont des princes dans deux cas⁹⁰¹, un favori dans un autre⁹⁰² et des *galanes* dans deux autres encore⁹⁰³ qui rapportent leurs exploits militaires dont ils sont le plus souvent les protagonistes – seul Pedro ne fut qu'un soldat parmi d'autres dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*. En revanche les monarques sont presque systématiquement les destinataires de ces discours ; Jafer uniquement, qui n'a pas de roi, s'adresse à Calmana dans *La soberbia de Nembrot*. Les souverains sont en outre ceux qui accueillent le général vainqueur avec

897 « Tello: *Dicen, gran señor, que Urraca, / Elvira, Alfonso y García / sienten que la has muerto [a Costanza] y tanta / es la común opinión / que viene, señor, de Francia / Henrico (que por la parte / de su madre es de Costanza / primo hermano) a hacerte guerra. / Y para que esto cesara / fuera importante al Estado / que pareciera tu hermana / para sosegar, señor, / (hasta prevenir las armas) / los ánimos de esta gente* », *La montañesa...*, *op. cit.*, fol. 21 v°-22 r°.

898 Les exemples sont nombreux. En voici deux : « Emperador: *Lo que contiene, arzobispo, / el concierto es que las armas / del papa y de Carlos Quinto / por iguales partes echen / de Italia y de su distrito / todas las armas francesas, / que las ciudades que ha dicho / de Parma y Plasencia vuelvan / a la Iglesia, que a Francisco / Esforcia se restituya / (aunque el derecho es mío) / el Estado de Milán* », *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 127 r° b, et « Lee el duque de Alba: *El gran turco Solimán, / con las fuerzas otomanas, / cuyo número, señor, / de Alarves en la campaña / pasa de doscientos mil, / entra talando las plazas / de Hungría, y sin duda alguna, / corre peligro Alemania, / y toda la cristiandad, / Dios volverá por su causa, / ganó la isla de Rodas* », fol. 136 r° a.

899 « Arzobispo: (...) / Dios, / cuya inteligencia sacra / solo en sí misma se mide, / quitó del mundo el monarca / mayor, don Alonso el Bueno, / vuestro padre, que Dios haya. / Rey: ¿Murió mi padre? Arzobispo: *En el cerco / de Gibraltar, con las armas / en defensa de la fe, / dio nueva gloria a su fama* », *El gran cardenal...*, p. 171-172, v. 21-30.

900 Notamment au premier acte, *El noble...*, *op. cit.*, fol. 4 v°-5 r°.

901 Hermenegildo relate devant la cour sa victoire sur les troupes du général Rosimundo dès la scène d'ouverture de *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*, *op. cit.*, p. 2 a-4 b. Alejandro revient vainqueur des Perses au troisième acte dans *El maestro de Alejandro*, *op. cit.*, fol. 190 v°-191 r°.

902 Rodrigo fait le récit de sa campagne victorieuse contre le maure Celín dans *No hay contra el honor poder*, *op. cit.*, p. 311-320, v. 294-588.

903 Jafer raconte comment il a défait l'armée de Belo dans *La soberbia e Nembrot*, *op. cit.*, p. 488-492, v. 788-892. Pedro rapporte la victoire des troupes espagnoles contre l'envahisseur français dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*, *op. cit.*, fol. 127 v° a-129 r° a.

honneur⁹⁰⁴, déclenchent le récit⁹⁰⁵ et donnent des récompenses⁹⁰⁶. Ces récits sont l'occasion de conférer à un personnage le prestige d'une victoire militaire, ce qui le place en position avantageuse à la cour. L'héroïsation du général vainqueur transmise au public par le récit des batailles contraste avec la situation statique du roi parfois vieillissant enfermé dans son palais. Le souverain est alors mis dans une position où il révèle sa personnalité. Alfonso le Sage et Carlos Quinto sont reconnaissants des services rendus et se montrent généreux : le héros est pour eux un instrument de leur pouvoir qu'il doivent ménager. A l'opposé, Teobildo se sent en danger face au prince qui, par ses victoires et sa conversion, devient pour lui un rival politique.

Dans *La soberbia de Nembrot*, une bataille a lieu en coulisse, relatée depuis la scène par le *gracioso* Caimán⁹⁰⁷, mais celui-ci est bientôt pris dans les combats malgré lui : « *Salgan por una puerta Membrot y soldados. / (...) / Pasan por encima de Caimán todos a la sierra donde esté Jafer*⁹⁰⁸. » Ce cas rejoint donc les situations suivantes. Les guerres auxquelles nous avons fait allusion jusqu'ici, évoquées dans le discours des personnages, modifient les forces en présence au palais par l'absence du roi ou le retour glorieux d'un puissant et déclenche les intrigues. Les épisodes de guerre mis en scène constituent quant à eux un moment de basculement des destins. Elles figurent la résolution d'un conflit par le défi des armes et apparaissent comme une décision divine issue d'une tradition médiévale. Deux princes en conflit contre leur père les défont sur le champ de bataille et prouvent ainsi la justesse de leur cause : dans *El rey más perfecto* comme dans *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*, après l'échec de négociations de paix, l'armée d'un roi est vaincue par celle du prince⁹⁰⁹, qui est un saint, et ce dernier sauve son père de la mort en arrêtant

904 Teobildo reçoit par exemple ainsi Hermenegildo : « Rey: *Vasallos, con el triunfo que se debe / a quien de Marte los alientos bebe, / a Hermenegildo, amado / hijo del corazón tan amado, / recibid, coronando sus victorias / con la inmortalidad de las memorias* », *Mártir...*, *op. cit.*, p. 1 b.

905 « *¿Quedó vencido el persa?* », demande Filipo à Alejandro, *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 190 v°. « Rey: *Celín, ¿quedó en efeto despojado?* / Rodrigo: *Sí, gran señor.* Rey: *¿Y cómo ha sucedido?* », *No hay...*, *op. cit.*, p. 311, v. 292-293. « Emperador: *¿Quedó el francés derrotado?* / Don Pedro: *Sí, señor.* Emperador: *No me pudiera / después del blasón augusto / venir nueva más de gusto. / ¿Cómo fue?* », *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 127 v° a.

906 Voir par exemple : « Emperador: (...) *¿Es vuestro nombre?* Don Pedro: *Don Pedro / de Silva soy, que a Alemania / vengo, señor, a serviros.* / Emperador: *Acudid al duque de Alba, / que yo le diré que premie / vuestro aliento* », *ibid.*, fol. 129 r°.

907 « *Quiero mirarlos / desde la más alta peña / porque no hay gusto mayor / que ver en alto la guerra / y contarla a letra vista, / diciendo 'halleme yo en ella'*. », *El primero rey...*, *op. cit.*, p. 480, v. 637-642.

908 *Ibid.*, p. 482, v. 665+-669+.

909 « *Dase la batalla unos con otros, y luego sale el rey de León solo.* Rey: *Perdí el caballo, pero no hay fortuna, / si puede haber alguna, / que humille mi valor. ¡Soldados míos! / ¿Así desmayan los marciales bríos? / Nobles leoneses, fuertes caballeros, / ¡para agora se hicieron los aceros! / Retirándose van, y yo he perdido, / de mí mismo vencido* », *El rey...*, *op. cit.*, p. 72, v. 1172+-1180.

ses propres troupes⁹¹⁰, ce qui donne lieu à une réconciliation⁹¹¹. Ce qui différencie ces deux scènes, c'est la sincérité ou la fourberie de chaque roi qui apparaît aux yeux du public tel qu'il est. Alonso, celui d'*El rey más perfecto*, exprime des sentiments authentiques. Il croit son fils blessé à mort et en conçoit une tristesse et des remords vrais, ce qu'Enriquez Gómez rend par cette scène touchante :

Rey: (...) ¡Oh, qué indiscreto anduve!
Justo castigo fue; la culpa tuve.
 ¡Guerra a mi hijo! Dios me ha castigado:
 ¿Sabéis si mi Fernando ha peligrado
 en la batalla? Santo Rey: *De ella salió herido...*
 Rey: ¡Herido! ¿Qué decis? Pierdo el sentido.
 Santo rey: *...y con peligro grande de su vida.*
 Rey: ¡Oh, pese a la fortuna mal creída!
Llevadme, amigo, a verle. Santo Rey: *(¡Ay, padre amado!)*
 Rey: ¿Fernando en tal estado?
 ¡Perezca, como Job, el triste día
 en que nació, pues la desdicha mía...!
 Santo Rey: *Advertid...* Rey: ¡Nada escucho, venid luego!
 Santo Rey: *Sosegaos.* Rey: ¡Loco estoy, amor es ciego!
 ¡Hijo, Fernando, aguarda! Santo Rey: *Es escusado:*
que yo lo soy, señor. Rey: ¡Ay, hijo amado⁹¹²!

En revanche, comme nous le verrons dans le chapitre consacré au machiavélisme, le roi Teobildo ne propose la paix que parce qu'il y est contraint par les armes. Le premier reconnaît sa défaite et son tort et se rend à la volonté de son fils⁹¹³. Le second feint cette même réaction pour mieux tromper le prince. Dans la première pièce, la bataille permet le dépassement d'une querelle interne et une réorientation de l'effort militaire vers les objectifs de la Reconquête. Dans la seconde, la tromperie provoque la capture d'Hermenegildo et l'accomplissement de son martyre. Les circonstances particulières de la guerre contribuent donc à révéler au public qui sont véritablement les rois et accélèrent l'accomplissement de leur destin.

La guerre est aussi un moment de vérité dans la seconde partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* où la victoire de don Gil sur Juan Vico lui permet de montrer sa

910 « Rey: *Con mi caballo herido, / he llegado hasta aquí.* Santo Rey: ¡Cielos! ¿Qué he oído? / *En el mío os subid; que yo os defiende. / Pero el confuso estruendo / de los soldados llega.* Rey: ¡Lance fuerte! / Santo Rey: *No os dé pena, señor; que de esta suerte / os libraré mi espada.* Salen soldados con las espadas, y él los retira a estocadas. / Rey: *Leonés valeroso, coronada / de laurel debe ser tu valentía.* Vuelve a salir. Santo Rey: *Libre estáis, gran señor* », *El rey...*, op. cit., p. 72-73, v. 1187-1196. « Salgan, por un lado, unos soldados acuchillando al rey, y tras de ellos, el demonio y la reina, y por el otro, san Hermenegildo y Everinta deteniendo a los soldados. Rey: *Traidores, no he de rendirme.* / Hermenegildo: *Soldados, tened las armas* », *Mártir...*, op. cit., p. 21 a-b.

911 « Rey: ¡Ay, hijo amado! *Abrázanse* », *El rey...*, op. cit., p. 74, v. 1212. « Rey: ¿Hermenegildo? Hermenegildo: *Señor, / rendido estoy a tus plantas.* / Rey: ¡Válgame el cielo! ¿Qué miro? / Hermenegildo, levanta, / llega a mis brazos. Hermenegildo: *En ellos / tomó puerto mi esperanza.* / Rey: *Impulso ha sido del cielo.* / *Ajústense en la campaña, / hijo, nuestras diferencias* », *Mártir...*, op. cit., p. 21 b.

912 *El rey...*, op. cit., p. 74, v. 1197-1212.

913 « Rey: *Quedo. Yo la culpa tengo. / Vuestra majestad se humilla.* / Santo Rey: *Yo cumplo con lo que debo.* / Rey: *Siempre cumplí como rey, / y esta bendición que os echo: / conforme el cielo, seáis / señor de muchos imperios; / a vuestro brazo sujete / Dios los divididos reinos / de los godos, que usurpados / están de moros soberbios. / Coluna de la fe santa / sois, y en el número eterno / de los reyes santos ponga / la Iglesia el divino celo / de vuestra fe vigilante, / de vuestro cristiano pecho* », *ibid.*, p. 76, v. 1222-1238.

miséricorde. La représentation des combats dans *El noble siempre es valiente* sert à illustrer l'évolution de Martín Peláez qui de couard, devient courageux, mais aussi la valeur du Cid qui prouve devant son roi combien il est un chevalier loyal. Dans *La soberbia de Nembrot*, la guerre n'est représentée que sous la forme d'un duel entre Nembrot et Jafer. Les deux adversaires se neutralisent en chutant tous les deux dans un abyme ; le tyran qui veut rivaliser avec Dieu montre sa dimension humaine par cet échec. La guerre est bien le lieu de la révélation des identités et de l'accomplissement des destins.

d. L'espace naturel

« *Todo es mentira en la corte, / todo es verdad en los campos*⁹¹⁴. »

Une grande partie des *comedias* de notre *corpus* sont construites autour d'une alternance entre l'espace du palais et celui de la nature, et le va-et-vient des personnages royaux structure l'évolution de leurs sentiments, de leur pouvoir et du destin du royaume. Mais cette nature n'est pas toujours la même et prend des sens différents selon les cas. Elle peut être la nature sauvage et barbare où règne la loi du plus fort et où il faut tuer pour survivre, et elle prend alors la forme d'une montagne ou d'une forêt et souvent des deux à la fois. A l'inverse, elle peut être une nature amène et domestiquée régie par une harmonie idyllique, et elle est alors plaine ou clairière⁹¹⁵.

i. La montagne et la forêt

« *Lo que hay de montes a fieras / hay desde monte a palacio*⁹¹⁶. »

La montagne est toujours associée dans *La soberbia de Nembrot* à l'idée de puissance en fonction d'une échelle de valeur reliant le haut avec le fort et le bas avec le faible. Rose, Rodríguez Cáceres et Marcello ont insisté sur la dimension visuelle du spectacle offert par la pièce⁹¹⁷, et cette dernière confirme notre thèse : « *Predomina en la acción el movimiento ascendente y descendiente, siendo el monte/ el llano el espacio dramático del enredo*⁹¹⁸. » On peut le constater dès la scène d'ouverture où se font face deux groupes, chacun juché « *por lo alto del tablado*⁹¹⁹ » ; ce premier

914 Tirso de Molina, *La prudencia...*, *op. cit.*, p. 244, v. 2754-2755.

915 Sur le traitement de l'espace naturel dans *Las academias morales*, voir Álvaro Alonso de Miguel, « La mezcla de géneros en *Las academias morales de las musas* de Antonio Enríquez Gómez: 2 La tradición pastoril », dans (dir.) Fernando Díaz Esteban, Madrid, *Los judaizantes en Europa y la literatura castellana del Siglo de Oro*, Letrúmero, 1994, p. 35-38.

916 P. Calderón de la Barca, *La vida...*, *op. cit.*, p. 132, v. 1434-1435.

917 C. H. Rose, « *La soberbia de Nembrot...* », *op. cit.*, p. 711. M. Rodríguez Cáceres, « La sombra... », *op. cit.*, p. 127. E. Marcello, « Prólogo a *El primero rey del mundo* », *op. cit.*, p. 435-436.

918 *Ibid.*, p. 436.

919 *El primero rey...*, *op. cit.*, p. 451, v. 0+.

niveau de la scène baroque est désigné dans les dialogues comme le mont Arfajad⁹²⁰. Une musique martiale souligne le contexte belliqueux : « *Toquen clarines y cajas* ». L'axe vertical de la scène est donc d'emblée utilisé pour signifier la puissance de deux communautés qui se défient. Ces deux groupes se distinguent par leurs costumes et accessoires. Ainsi, apparaît « *Nembrot con un roble en la mano, vestido de pieles pulidas, y con él Caimán, gracioso, y otros, vestidos todos de pieles* ». Ces peaux, qui renvoient à la tradition talmudique du personnage, et l'arme primitive leur donnent l'apparence de sauvages et suggèrent un temps pré-civilisationnel où l'établissement du droit n'aurait pas encore tiré les hommes de la barbarie. Face à eux se tient une troupe de soldats habillés à l'ancienne mais élégamment – « *todos vestidos a lo antiguo bizarramente* » –, ce qui les caractérise comme une communauté plus évoluée, proto-civilisationnelle. Il s'agit de celle de Calmana, issue des branches de Sem et Jafer, qui vit dans la plaine. Le camp de Nembrot constitué des descendants de Cham sera lui toujours associé à l'espace de la montagne. Tous deux s'affrontent pour le titre de Prince de l'Orient⁹²¹.

La montagne a pour fonction, en plus d'être l'un des espaces de l'action, de constituer l'élément essentiel d'une échelle de valeur symbolique mais aussi la principale métaphore de la puissance de Nembrot : « *la cifra de mi ser* », dit-il au deuxième acte⁹²². Nembrot la présente ainsi comme son palais en lui associant un élément architectural – la colonne dorique – qui insiste sur sa verticalité :

*Ese monte eminente
ya dórica columna del Poniente,
ese peñón horrible,
bandera de los vientos inmóvil,
que, por ser tan constante,
de medio arriba se volvió diamante, (...)
es mi palacio altivo*⁹²³;

Plus loin, les troupes de Nembrot trouvent refuge dans les montagnes qui ne sont plus maintenant un palais mais un château que Delbora décrit en utilisant cette fois des termes d'architecture défensive :

*Si los homenajes
de Arfajad le guardan, puede*

920 « Membrot : *Hijos de Sem, y de Jafer. Calmana : ¿Quién llama, / que de los montes de Arfajad aclama / el nombre de Jafer?* », *ibid.*, p. 452, v. 1-3. Nous reproduisons partiellement la note de Marcello portant sur ce terme : « Arfajad: o Arfajad, como se escribe en la tradición impresa (...). Como es sistemática en el manuscrito, la conservamos. Arfajad designa en la comedia unos cerros que reciben su nombre del primer colono, uno de los hijos de Sem, cuyo patronímico significa regenerador, rehabilitador (Génesis, 10, 22-24; 11, 10-15; 1 Crónicas, 17-24). Lucas, 3, 36, lo recuerda por ser padre de Cainán. Debe, por tanto, excluirse la identificación con Alfaxad –y nótese la divergencia gráfica–, el 'rey de los medos que fue vencido por Nabucodonosor' », « Prólogo de *El primero rey del mundo* », *op. cit.*, p. 452-453, note 2. Plus en avant dans la comedia, il apparaît qu'Arfajad est assimilé au mont Ararat où s'échoua l'arche de Noé lors du déluge, *Génèse*, 8:4.

921 *Ibid.*, p. 454-456, v. 19-38.

922 *Ibid.*, p. 501, v. 1081.

923 *Ibid.*, p. 457, v. 55-65

*hacer otra vez alarde;
pongamos remedio en esto,
y caigan los baluartes
de esos caucacos de nieve
antes que en ellos se guarde
este monstruo⁹²⁴ (...).*

La montagne est aussi un lieu violent et chaotique où les bêtes sauvages ont trouvé leur maître. Nembrot est d'ailleurs constamment associé à la sauvagerie avec des qualificatifs tels que barbare, brute, féroce, géant ou monstre. Reprenant à son compte le motif talmudique, Enríquez Gómez présente Nembrot comme le roi des animaux auxquels il s'est imposé par son simple regard, confortant ainsi la loi naturelle du plus fort⁹²⁵. Sa puissance est alors hyperbolisée par sa domination sur des animaux symboliques du pouvoir ou de la force tels que le lion ou l'aigle, le taureau ou l'éléphant.

Des exemples précédents et d'autres que nous évoquerons plus bas, il ressort également que les montagnes sont des lieux dépeuplés, minéraux, froids et stériles. L'albâtre, le verre, le marbre ou le diamant sont régulièrement évoqués pour les décrire et créer une image lunaire qui met en rapport Nembrot avec ce satellite concurrent du soleil. Car l'orgueil de Nembrot dépasse la verticalité de l'axe haut-bas pour atteindre l'espace en trois dimensions des cieux. Et la puissance évocatrice de la montagne devient trop faible pour signifier son ambition. Ainsi dans cet exemple, où Nembrot se présente à ses adversaires, la montagne est un simple marchepied d'où atteindre l'espace céleste :

*¿No os dijo el viento,
barrenando el furor deste elemento,
que soy pasmo del día,
príncipe de la regia monarquía
que de este monte fiero
mide la luz el mayoral lucero,
portento a la fortuna,
emperador del cetro de la luna⁹²⁶?*

La montagne n'est déjà plus ici qu'un promontoire d'où atteindre les astres car Nembrot souhaite, de l'éminence où il se trouve, dominer non seulement le monde mais aussi les cieux en se mesurant au soleil – « *el mayoral lucero* ». La verticalité est ainsi étirée à son maximum et dépasse sa première fonction symbolique de puissance terrestre pour atteindre celle du pouvoir céleste. Cette rivalité avec Dieu est ici aussi signifiée par la lune dont il se prétend empereur et qui renvoie à l'idolâtrie face au soleil qui est l'image du Tout Puissant.

924 *Ibid.*, p. 493, v. 902-908.

925 « *Vuela el ave rapante, / ruge el león soberbio, y arrogante, / el tigre se embravece, / la onza falta, y el bramido crece, / erizase el espín, el toro brama, / el jabalí se llama, / el dragón abre el filo, / del acerado estilo, / el elefante gime, / y cuando al monte oprime / el eco irracional, que está criado, / señoreo su voz desde un collado, / procuran halagarme, / con el silencio quieren saludarme, / y si acaso me enfado, / hago teatro el monte, y el collado: / mas están ya de suerte, / que los mata primero que la muerte / mi vista, y la victoria / la gana la lisonja a la memoria, / y en estos desaciertos / cuando llega mi brazo ya están muertos* », *ibid.*, p. 461-463, v. 161-186.

926 *Ibid.*, p. 452-453, v. 3-10.

Le monde est plus loin présenté comme une arche volant dans l'immensité vide ou un globe nécessitant un Atlas qui le porte. Car lorsque cette sphère s'épuise, seule la force d'un Hercule descendu dans les abîmes de la terre peut la soutenir et redonner aux planètes et aux étoiles la vigueur nécessaire à un équilibre originel et supposément immuable :

*Ese campo de nieve,
imán cristal, que sin cesar se mueve,
es un arco volante
y todo junto en sí, con ser diamante,
a tener no bastara
el volumen del mundo cara a cara,
si yo en él no estuviera,
y así, cuando valor falta a su esfera,
bajo al vago sombrío
de esa gruta cruel y al centro frío,
en hombros le levanto,
y, verdadero Alcides deste encanto,
el globo a tener vengo,
y así el desmayo al cielo le entretengo;
cobran fuerza los astros,
animanse otra vez los alabastros
de las columnas bellas,
respiran con aliento las estrellas
y, dando yo una voz al monte fiero,
se queda el mundo como fue primero⁹²⁷.*

On retrouve la fonction de la montagne comme simple échelon vers le pouvoir céleste dans le passage suivant où Nembrot dompte les nuages pour rétablir l'ordre sur terre :

*Cuando se enoja el cielo
y se enmaraña el cristalino velo
de racimos de nubes,
que son de esta región varios cherubes,
y veo mis ganados
balar con el dolor por estos prados,
subo a este blanco risco,
ya pedazo del cielo su obelisco,
y levantando el brazo,
lunar del orbe, de la nube le abrazo,
y dando alrededor con ella un vuelo,
le refresco el calor al cuarto cielo⁹²⁸*

Le combat de Nembrot est donc mené contre Dieu – le soleil a son siège au quatrième ciel – au profit d'une paix sur terre. Nous avons là les premiers éléments d'un discours politique dans lequel Nembrot propose de mettre sa puissance au service des hommes pour maintenir un ordre dont il serait le garant. Dans ce discours, la montagne a la fonction d'illustrer sa puissance, mais elle est aussi un symbole de l'orgueil puisqu'elle est l'instrument de la rivalité de Nembrot avec Dieu. Enríquez Gómez développe ici une poétique de la tyrannie dont le paysage démesuré, chaotique et

927 *Ibid.*, p. 459-460, v. 105-124.

928 *Ibid.*, p. 460, v. 125-135.

sidéral est la principale image. On retrouve cette rhétorique de l'outrance dans toute son œuvre dramatique, comme nous le verrons, mais aussi dans ses autres productions littéraires⁹²⁹.

Après que Dieu eut écroulé la tour de Babel, Nembrot tourne son agressivité vers l'arche de Noé échouée au sommet du mont Ararat⁹³⁰. Il entreprend donc l'ascension des monts d'Arménie, « *sobrecejo hermoso / del Asia y el Europa*⁹³¹ », espace montagneux où il se sent dans son élément :

Rey [a Caimán]: *El primero escalón hemos subido.
¿Ves esos tigres, osos y leones?
Son, para mí, victorias y blasones;
con todos he luchado
en la sierra, en el valle, monte y prado.
Cualquiera será amigo*⁹³².

Le paysage arménien est décrit avec les mêmes hyperboles célestes que le mont Arfadg :

Rey: *¿No es este monte espantoso
alma de Armenia? ¿No es este
el embarazo y estorbo
de las nubes? ¿No descansa
en sus levantados hombros
el arca de Noé*⁹³³?

Mais cette fois Nembrot, malgré son orgueil, ne parvient pas à dompter la nature car Dieu, par l'entremise de Noé, le précipite dans un gouffre au moment où il s'apprêtait à détruire l'arche⁹³⁴. La montagne est donc aussi le lieu qui métaphorise la vanité de Nembrot et non seulement sa puissance et sa sauvagerie ; elle est le principal motif de la poétique de la tyrannie du premier des rois.

On trouve un autre roi tyrannique dans un espace montagneux. Teobildo y poursuit le prince dans *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo* et décrit le paysage en fonction de ses propres passions suivant la poétique de la démesure empruntée à *La soberbia de Nembrot* : « *Soldados, cercad el monte, / trepad por esos olimpos, / pues ya el sol corona a rayos / sus soberbios obeliscos*⁹³⁵. » A l'inverse, la montagne est pour le saint la métaphore de son élévation vers Dieu :

San Leandro: (...) *subíos sobre ese risco
y en el árbol de la cruz
hallaréis senda y camino
para escapar de un tirano.
Yo, entretanto, al uno y trino*

929 Voir par exemple dans *El siglo pitagórico* à propos de la figure de l'orgueilleux : « *Cubrióse de los pies a la cabeza / de aquella buena pieza / de que se honró Nembrot, y sin decoro, / fiado en la soberbia y en el oro, / ser planeta quería / de cuantas luces ilumina el día* », *op. cit.*, p. 313-314.

930 « *Pues ya que no tuvo efeto / el intento de la torre, / yo, sacrílego al precepto, / yo, incrédulo a su poder, / yo, pertinaz a su ejemplo, / he de acabar con el arca* », *El primero rey...*, *op. cit.*, v. 2781-2785.

931 *Ibid.*, p. 573, v. 2868-2869.

932 *Ibid.*, p. 574, v. 2899-2904.

933 *Ibid.*, p. 579, v. 2995-3000.

934 « *Noé: Bárbaro, atrevido y loco, / el arca nadie la ha visto; / esta es su sombra y yo solo, / que la asisto, no consiento / ni aun en su sombra su oprobio. / Caiga de Cus el encanto. Caigan todos tres abajo* », *ibid.*, p. 584, v. 3130-3135+.

935 *Mártir...*, *op. cit.*, p. 11 a.

*haré oración por vosotros*⁹³⁶.

Cette *comedia* hagiographique – et cela est vrai aussi pour *Santa Pelagia* ou *San Antonio Abad* qui ne figurent pas dans notre *corpus*⁹³⁷ – donne donc de la montagne une représentation contraire à celle de la *comedia* biblique. C'est dans ce cas la chute provoquée par le démon qui va à l'encontre de la quête diégétique, alors qu'elle est la finalité poétique de *La soberbia de Nembrot*.

Le second type d'espace naturel sauvage de notre *corpus* est la forêt. Celle-ci est également souvent escarpée et la verticalité la structure donc comme la montagne de Nembrot, mais, loin de signifier la puissance du roi, la forêt est plutôt une métaphore de sa confusion. La montagne du premier des rois est dépourvue de végétation, offre une vue dégagée vers les cieux et permet d'arriver à hauteur de Dieu. La forêt montagnaise est à l'inverse un espace clos et ténébreux⁹³⁸, mais tout aussi violent et cruel. Elle est à cet égard l'espace privilégié de la chasse, activité de roi par excellence⁹³⁹. Nombreuses sont les *comedias* de notre *corpus* qui incluent une scène de pratique de l'art cynégétique : *A lo que obligan los celos*, *Engañar para reinar* et la première partie de *Fernán Méndez Pinto* s'ouvrent sur une partie de chasse du roi. La seconde partie de *Fernán Méndez Pinto* et *A lo que obliga el honor* se terminent par de telles scènes. Dans *Mudarse por mejorarse* et *Celos no ofenden al sol*, nous en avons le récit. Dans quatre cas, le gibier est délaissé au profit de l'être aimé et la chasse devient l'expression du désir amoureux⁹⁴⁰. Dans quatre cas elle se transforme en persécution d'un personnage et devient l'expression de la volonté de tuer⁹⁴¹. *La*

936 *Ibid.* Plus loin, un miracle sauve Hermenegildo et Everinta de la persécution du roi en les faisant s'envoler : « Hermenegildo: *Al árbol santo me arrimo / de la gracia, en ella espero / amparo, puerto y asilo. (...) el uno y trino... / Everinta: ...nos ampara con su diestra: / sea su nombre bendito. Vuelan* », p. 11 b.

937 « *Este monte es mi sagrado, / mi palacio es este risco* », dit la sainte, *Santa Pelagia*, dans *Parte quarenta y quatro de comedias nuevas nunca impresas escogidas de los mejores ingenios de España*, a costa de Juan Martín Merinero, mercader de libros, Madrid, 1678, p. 188 b. Les parallélismes sont nombreux entre ces trois *comedias*, notamment dans l'utilisation qui est faite de l'espace montagneux et la représentation du miracle.

938 Le roi Iberio le décrit ainsi dans *Engañar para reinar* : « *este alcázar de robles / cuyas peladas almenas / son claraboyas del sol* », *Engañar...*, *op. cit.*, p. 45, v. 77-79.

939 « *Es mi ejercicio el cazar, / por ser esta de la guerra / viva imagen* », dit Elena dans *Engañar para reinar*, *ibid.*, p. 52, v. 289-291. Le pronom « *esta* » ne peut désigner que « *la caza* » qui n'est pourtant pas mentionnée. Voir aussi dans *A lo que obligan los celos* : « *la caza / (...) / fortuna propia de nobles / y venturoso ejercicio* », *op. cit.*, p. 45, v. 176-179. On retrouve cette idée qui est un cliché dans la littérature du Siècle d'Or par exemple chez Calderón : « *Nino: (...) / Por ser imagen la caza / de la guerra, salgo a ella* », première partie de *La hija...*, *op. cit.*, p. 115, v. 1317-1318, ou Tirso de Molina : « *Ese ejercicio es honesto / y propio de la grandeza / de un rey* », *La prudencia...*, *op. cit.*, p. 241, v. 2687-2689.

940 Dans *A lo que obligan los celos*, le roi rencontre Laura dans la forêt ; dans *Engañar para reinar*, le roi Iberio délaïse le gibier pour Elena ; dans la première partie de *Fernán Méndez Pinto*, l'infante Pantalisa poursuit un lion et trouve Fernán ; dans *Mudarse por mejorarse*, le prince poursuit un sanglier et découvre une belle inconnue.

941 Dans *Engañar para reinar*, le roi chasseur devient proie ; dans la seconde partie de *Fernán Méndez Pinto*, le héros en fuite rencontre le couple royal lors d'une partie de chasse ; dans *Celos no ofenden al sol*, le roi prend prétexte de la chasse pour interroger l'infant Federico, et Alejandro est capturé par le favori lors d'une partie de chasse ; dans *A lo que obliga el honor*, c'est lors d'une partie de chasse qu'Enrique provoque la mort d'Elvira.

prudente Abigail nous offre en outre la représentation d'une chasse à l'homme puisque le roi Saúl y harcèle David dans la plaine, le désert et la montagne.

David: (...) *¿Por qué me persigues? ¿Cómo me vas siguiendo en los campos, en los valles y en los sotos, en los montes y collados, imitando codicioso al cazador cuando acecha perdiz en el cinamomo*⁹⁴²?

La chasse qui se déroule au plus profond des forêts est l'occasion pour l'auteur d'explorer les pulsions de vie et de mort les plus enfouies de ses personnages : « *La caza / es un encanto que llena / el espíritu y el alma*⁹⁴³. » Afin de comprendre comment l'espace de la forêt exprime ces désirs, intéressons-nous à ces scènes dont le roi est le protagoniste : celles d'*A lo que obligan los celos* et d'*Engañar para reinar*, deux *comedias* « hongroises » écrites à la même période que *La soberbia de Nembrot*, avant 1634.

Dans les deux cas, le public perçoit, avant même l'apparition des personnages et venant des coulisses, la rumeur de la chasse et la voix des chasseurs, et est ainsi plongé dans une ambiance oppressante. Dans *Engañar para reinar* les didascalies signalent « *Haya ruido de caza*⁹⁴⁴ », puis est suggérée une scène où un sanglier aux abois tente d'échapper à la mort : « Unos: *¡Por aquí va el jabalí!* / Otros: *¡Al agua se va tiradle!* / Unos: *¡Ataja, ataja, miradle!* / Otros: *¿Por dónde va?* Unos: *¡Por aquí*⁹⁴⁵! » Dans *A lo que obligan los celos*, les didascalies initiales offrent plus de détails sur les effets sonores qui caractérisent le cadre naturel : « *Habiendo habido primero ruido de caza, agua, tormenta y truenos*⁹⁴⁶ ». L'atmosphère orageuse est confirmée par une voix qui semble annoncer une tragédie : « Dentro : *Recójanse los monteros / porque el Cielo ha desatado / un abismo de desdichas / sobre un diluvio de rayos*⁹⁴⁷. » Dans ces deux scènes d'ouverture, le public est immédiatement saisi par le sentiment d'un danger imminent et est ainsi préparé aux bouleversements psychiques que s'apprête à vivre le roi. Comme dans le cas des supplices des prisonniers, le risque de mort est annoncé par des bruits en coulisses qui laissent libre cours à l'imagination et donc aux images mentales les plus violentes.

Les bois des rives du Danube sont en effet dans *Engañar para reinar* le cadre d'une traque dans laquelle le roi Iberio harcèle un gibier qui n'est bientôt plus un animal mais une femme. Cette substitution évoque une chasse érotique où le désir de tuer est remplacé par le désir d'aimer. Les personnages entrent en scène costumés en chasseur mais aussi en rapport avec l'espace qui est le

942 *La prudente...*, *op. cit.*, p. 564, v. 132-138.

943 *Engañar...*, *op. cit.*, p. 87, v. 1332-1334.

944 *Ibid.*, p. 42, v. 0+.

945 *Ibid.*, v. 1-5.

946 *A lo que obligan los celos*, p. 38, v. 0+.

947 *Ibid.*, p. 38, v. 1-4.

leur : le roi Iberio est vêtu conformément à son identité culturelle – « *Salga Iberio, rey de Hungría, vestido a lo húngaro* » – et Elena a une apparence en adéquation avec l’environnement sylvestre et la sensualité qu’elle est sensée dégager – « *con un venablo en la mano, y ella vendrá vestida con unas pieles blancas, bien aderezada, el cabello suelto, con arco y flecha*⁹⁴⁸ ». La chasseresse devient proie et illustre un système d’inversion des situations qui se reproduit tout au long de la *comedia* puisqu’Iberio sera lui-aussi bientôt pourchassé avant de redevenir chasseur. La poursuite s’effectue dans un mouvement ascendant : « *Dentro el rey: Si al firmamento te subes, / te he de seguir. Dentro Elena: La aspereza / de este monte me valdrá*⁹⁴⁹ ». La verticalité est aussi signifiée par des métaphores architecturales qui font du relief un château où se réfugie la belle⁹⁵⁰. Comme dans le cas de *La soberbia de Nembrot*, la verticalité de la montagne-forteresse est étirée à son maximum pour permettre à Elena d’atteindre le soleil, et même d’entrer en concurrence avec lui :

Rey: (...) volando
 en tu misma ligereza,
 o diste lección al rayo,
 o te soñaste saeta,
 o bebiste exhalaciones,
 o a la sacra inteligencia
 quitaste el móvil sagrado
 para el curso de tus ruedas⁹⁵¹

Elle devient même pour le roi l’axe autour duquel tourne le monde :

Cuando diste la vuelta
 a la falda de aqueste Olimpo,
 entendí que el mundo andaba,
 y tú, de nieve cubierta,
 al paso que se movía,
 pasando el austro por niebla,
 fatigaste el fuego activo
 donde habitan las centellas,
 y hecho cogollo de mayo,
 tan una de tu entereza
 te quedaste⁹⁵²

Elena trouve refuge dans les sommets dont le roi la fait souveraine – « *Semíramis con flecha*⁹⁵³ » – et déesse – « *Palas con arco*⁹⁵⁴ ». C’est pourquoi il qualifie la montagne d’Olympe et

948 *Engañar...*, *op. cit.*, p. 42, v. 8+. Des comparaisons animales contribuent aussi à associer Elena avec son milieu : « *monstruo* », « *águila volante* », « *armiño* », « *cisne* », « *hipogrifo* », p. 42-46.

949 *Ibid.*, p. 42, v. 5-8. Voir aussi : « *Elena: (...) / mi sagrado el monte sea* », p. 54, v. 370.

950 « *Obelisco* » deux fois, « *pirámide de esas selvas* », « *torre* », « *alcázar* » deux fois, « *escala* », « *almenas* », « *tosco palacio* », « *muralla* », *ibid.*, p. 43-47.

951 *Ibid.*, p. 43, v. 17-24. Voir également : « *Rey: (...) entendí por cosa cierta / (...) que subida a tu esfera, / ibas a beber los rayos / al farol de esta centella, / o que derramando copos, / pareciendo el alba mesma, / o que ella misma quería / por hacerte competencia, / hacerte celeste concha / para guardarte por perla* », v. 30-40, et « *al llegar / a la esfera más perfecta, / al campo del firmamento, / alzando tú la cabeza, / pasaste plaza de luz, / sin reparar las estrellas / en tener más un lucero / en su máquina diversa* », p. 44, v. 53-60.

952 *Ibid.*, p. 44, v. 42-53.

953 *Ibid.*, p. 45, v. 84. Se reporter aussi à : « *armiño de mi imperio* », « *la majestad más suprema* », « *la más superior alteza* ». Elena s’attribue également le titre royal : « *[soy] la reina de estas montañas* », p. 44-53.

954 *Ibid.*, p. 44, v. 83. Voir aussi : « *monstruo de Venus* », « *asombro de Marte* », « *cuarto planeta* », « *Diana* », « *la deidad más invencible* », « *Elena divina* », p. 42-54.

qu'il y voit un trône – « *silla regia*⁹⁵⁵ ». Il décrit ainsi Elena comme un être divin qui se suffit à lui-même, ce qu'il exprime par la répétition des pronoms personnels réfléchis tel que dans cet exemple : « *te excedes a ti misma*⁹⁵⁶ ». On trouve ces mêmes constructions pour qualifier Nembrot dans la *comedia* qui lui est consacrée où elles signifient l'exclusion du tyran de la lignée des hommes, c'est-à-dire sa divinisation⁹⁵⁷.

Le roi projette ainsi sur Elena toute la puissance de sa passion en utilisant des images que l'on a trouvées chez le premier des rois pour signifier la puissance de son orgueil. Ce même système métaphorique de la montagne-forteresse concurrente du ciel sert donc l'expression de l'intensité du sentiment plus que du sentiment lui-même. Mais le paysage est ici un milieu hostile au roi alors qu'il était l'élément naturel de Nembrot. C'est pourquoi il suggère maintenant la frustration du désir d'amour et non plus l'expression d'un désir de puissance. La déclivité du terrain permet par exemple au roi de jouir d'une perspective en contre-plongée sur sa proie propre à attiser des pulsions d'un amour inaccessible : « *Entre nubes traes oculto / lo luciente de tu esfera*⁹⁵⁸ ». Mais c'est surtout par son élocution haletante qu'Iberio exprime son désir inassouvi. L'accumulation désordonnée des impératifs⁹⁵⁹, les interrogations⁹⁶⁰ et les anaphores⁹⁶¹ ainsi que la prosopopée finale de son discours sous forme d'énumération⁹⁶² révèlent son émoi. Iberio confesse que son entendement est troublé : « *Entendí por cosa cierta que (...) y que (...) o que (...) o que (...) entendí que*⁹⁶³ (...) » Il est donc perdu dans la forêt – « *lo profundo de sus valles, / lo intrincado de sus peñas*⁹⁶⁴ » – comme dans son désir : « *Elena: Perderaste en esta empresa. Rey: Ya lo estoy de tu*

955 *Ibid.*, p. 45, v. 70.

956 *Ibid.*, p. 46, v. 126. On trouve aussi : « *Volando en tu misma ligereza* », « *Te soñaste saeta* », « *Te remontaste* », « *Tú sola aquí te acompañas* », « *Tú misma la causa llevas* », *ibid.*, p. 43-46. Elena aussi recourt à ce type de construction pour parler d'elle-même : « *Yo me doy nobleza / a mí misma, que me basta* », p. 51, v. 272-273.

957 Comme Nembrot, elle est vêtue de peaux, comme lui, elle se prétend née spontanément : « *Yo soy parto de estos montes* », *ibid.*, p. 47, v. 147, car, comme lui, elle appartient à une lignée exclue des hommes – « *mi ascendencia no la sé* », p. 51, v. 271 – et en conçoit pareillement un orgueil qui la place au-dessus de tous les autres, si prestigieux soient-ils : « *tan vana y soberbia / estoy en aquesta parte / que laureles y diademas, / cuando se quieren alzar / a coronar mi cabeza, / aun de las manos no pasan, / entendiendo esta empresa / invencible, y entre sí / ocupados, de vergüenza / se precipitan al suelo, / y humildes los pies me besan.* », p. 271-272, v. 274-284. Toujours à l'image de Nembrot, elle domine le genre animal « *Por no dejar solo al monte / sin generación, no lleva / mi brazo cuanto aquí tope, / que se quejara la tierra / si de una vez le quitara / su bruta naturaleza* », p. 52, v. 305-310.

958 *Ibid.*, p. 43, v. 15-16

959 « *Detente (...) aguarda (...) detente (...) espera (...) aguarda (...) detente (...) di (...) habla (...) espera (...) aguarda (...) Tenedla (...) tenedla (...) servid (...) haced (...) mirad* », *ibid.*, p. 42-55.

960 « *¿Quién eres (...)?* », « *¿Quién a estos montes te trajó?* », *ibid.*, p. 43.

961 « *O diste (...) / o te soñaste (...) / o bebiste (...) / o (...)* », p. 43, v. 19-21, et « *todo ese campo de estrellas / todo ese zafir de luz, / todo ese muro de perlas, / todo ese cristal lucido, / todo ese mar de centellas, / todo ese nevado espejo* », *ibid.*, p. 46, v. 112-117.

962 « *Claros arroyos, olimpos, fuentes, (...) rosas, (...) espinos, zarzas y yedras* », *ibid.*, p. 55, v. 377-380.

963 *Ibid.*, p. 43-44, v. 30-45.

964 Cette version est celle de l'édition de Valence ; García González et Gutiérrez Gil proposent : « *lo profundo de sus valles, / lo altivo de sus almenas.* » *Ibid.*, p. 47, v. 133-134. D'autres personnages font le même constat : « *Isbella: ¿Mi primo el rey perdido? / Duque: Entre ese laberinto, guarnecido / de alfombras de corales, / tejidas del abril para sus males, / siguiendo un ciervo herido, / gallardo y atrevido, / atravesó ese llano* », p. 56, v. 419-425.

*hermosura*⁹⁶⁵. » L'image de l'aimant est employée pour signifier l'attirance irrationnelle dont il se sent l'objet : « *si de piedra imán te vistes, / tú misma la causa llevas, / que atraes con tu hermosura / todo cuanto el sol penetra*⁹⁶⁶ ». La traque dure trois heures, selon une didascalie interne⁹⁶⁷, et Iberio, probablement à bout de souffle du fait de la course et d'une tirade de 117 vers, est un personnage déchiré par son désir insatisfait. Pour qualifier cette passion, Elena emploie l'expression de « *oculta deidad*⁹⁶⁸ » comme si elle était une puissance autonome qui se serait emparée du roi jusqu'à lui ôter la parole : « *parece que dilatas / desde tu pecho a la lengua / la razón*⁹⁶⁹ ». Le chasseur est devenu la proie de son désir et en perd son âme : « *el alma me lleva*⁹⁷⁰. » Iberio est donc un roi dominé par ses pulsions puisqu'il perd la raison, la parole et jusqu'à son âme pour leur obéir. Il devient aussi la proie des puissants du royaume qui veulent le tuer pour placer son frère bâtard Ludovico sur le trône et doit à son tour s'enfoncer dans la forêt pour s'échapper :

Condestable: *Escapa, señor, la vida,
todo el monte está cercado,
imposible es la defensa (...)
Pon espuelas al caballo,
éntrate en esta montaña
que con curso acelerado
se escuchan estos traidores*⁹⁷¹.

Tous au palais le tiendront désormais pour mort. Mais en fuyant les conspirateurs dans la forêt, Iberio perd sa dignité de roi. Son propre comportement semble l'étonner : « *¿De un vil bastardo ofendido, / que darme muerte ha intentado, / y de Isbella, que aborrezco, / vengo huyendo? ¡Caso extraño*⁹⁷²! » Ce parallélisme entre le trouble psychique du roi et celui politique du royaume nous invite à envisager la fuite dans l'espace naturel sauvage comme leur métaphore commune. Le roi lui-même exprime son double désarroi par des images spatiales :

*¿A dónde camino, que hallo
a cada idea un prodigio,
a cada paso un encanto,
un imposible a la vista,
que le toco con las manos,
y desvanecido al viento,
fue exhalación, trueno o rayo*⁹⁷³?

Il est un autre personnage royal de cette même *comedia* pour qui la forêt est la projection de ses angoisses. Il s'agit de Ludovico qui est couronné après avoir confisqué le pouvoir. La nature

965 *Ibid.*, p. 55, v. 374-375.

966 *Ibid.*, p. 46, v. 103-106. Nous verrons que le motif de l'aimant est aussi utilisé dans le sens d'une influence politique dans la partie consacrée aux conseillers du roi, notamment dans la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*, de la même époque.

967 « *Tres horas ha que me sigues* », dit la dame, *ibid.*, p. 46, v. 129.

968 *Ibid.*, p. 47, v. 135.

969 *Ibid.*, p. 54, v. 357-359.

970 *Ibid.*, p. 55, v. 382.

971 *Ibid.*, p. 62, v. 581-595.

972 *Ibid.*, p. 63, v. 605-608.

973 *Ibid.*, p. 62-63, v. 598-604.

sauvage lui fait peur. Déjà lorsque son frère s'y égare, il préfère aller le chercher dans les espaces amènes et envoie lâchement Isbella fouiller les bois :

*¿Perdido el rey mi hermano?
Ve, Isbella, y con tu gente
corre ese monte altivo y eminente,
que yo prometo hallalle
en lo florido de este valle⁹⁷⁴.*

Plus tard, devenu un roi tyrannique et orgueilleux comme Nembrot, il se perd à son tour dans la forêt labyrinthique lors d'une nouvelle partie de chasse⁹⁷⁵. A nouveau, nous assistons à un renversement de situation puisque Ludovico, qui traquait son frère au premier acte, en devient la proie au second. Le tyran a conscience de jouer une scène identique où les rôles seraient inversés, et craint de subir le même sort que son frère : « *acuérdome, por Dios, que mi hermano / se perdió de esta suerte, / y que otro caso tal le dio la muerte⁹⁷⁶*. » Lorsque celui-ci surgit, c'est une vision fantomatique qui s'impose à lui :

Ludovico: (...) *la rama toda se estremece,
y de un lado ha salido
un bruto, de unas pieles guarnecido.
Sale el rey vestido de pieles.
Rey: ¿Ludovico? Ludovico?
Ludovico: ¡Qué he escuchado!
(...) ¡Qué veo⁹⁷⁷!*

Iberio, devenu bête sauvage, est pour lui un monstre revenu des morts⁹⁷⁸. Il est ainsi saisi d'une angoisse qui lui fait confondre la réalité et l'imagination :

Octavio: *¿Qué has visto?* Ludovico: *Nada: un horror,
una sombra que se puso
fuerte a la imaginación,
un espanto, un desatino,
un pensamiento, un rigor⁹⁷⁹.*

La forêt est pour lui aussi le lieu où il est confronté à ses propres peurs⁹⁸⁰, celle d'être puni pour avoir tué son frère et celle d'être renversé et tué à son tour. Pour Iberio, elle est devenue un

974 *Ibid.*, p. 56, v. 426-430.

975 « *¡Que del venablo herido, / entre este laberinto divertido / de juncias y espadañas, / guarnición de estas ásperas montañas, / se metiese el venado! / Pero, ¿dónde he venido, / que siguiendo esta fiera divertido / en la mayor maleza / que tiene esta aspereza, / mi engaño me ha dejado / terriblemente de soberbia armado?* », *ibid.*, p. 88, v. 1347-1357.

976 *Ibid.*, p. 89, v. 1362-1364.

977 *Ibid.*, p. 90, v. 1392-1399.

978 « *Tus cenizas al tiempo sepultadas, / ya borrada tu historia, / perdida de tu nombre la memoria, / a los pies derribada tu corona, / diré que eres, villano, / horror del aire o mágico tirano* », *ibid.*, p. 91, v. 1436-1442. Il qualifie aussi Iberio de « *trasunto de mi hermano* », p. 90, v. 1412, et de « *horror y sombra desasida* », « *sombra fiera* », p. 93, v. 1498 et v. 1505.

979 *Ibid.*, p. 93, v. 1508-1512. Il parle aussi de « *terrible confusión* » et de « *terrible imaginación* », et conclut : « *lleno voy de confusión* », p. 93-94, v. 1500-1528.

980 « *Confieso que he tenido / pavor de haber venido / a parte semejante* », *ibid.*, p. 90, v. 1387-1389. Il parle aussi de « *Olimpo fiero* », p. 88, v. 1359, et de « *monte gigante* », p. 90, v. 1390.

milieu où il a domestiqué ses pulsions et où il peut désormais affirmer qui il est, lancer un défi à son demi-frère et entreprendre ainsi la reconquête du pouvoir :

*Pues ¿cómo a mi persona
te atreves a quitarle la corona?
¿A mi laurel gallardo
quieres anteponerle? Dí, bastardo,
loco desvanecido:
Iberio vive, y de valor ceñido:
¿tú con tanta osadía?
Mirame bien, infante: el rey de Hungría
es el que a verte viene,
y el que a quitarte el reino se previene⁹⁸¹.*

A lo que obligan los celos s'ouvre sur un déluge d'éclairs qui évoque un espace apocalyptique. La nature prise de convulsions devient un monstre destructeur dont le roi de Hongrie décrit la furie en empruntant au corps humain des métaphores elles-mêmes chaotiques :

*¡Válgame Dios, y qué horrible
del aquilón parda nube
preñado cristal aborta,
sobre los vidrios azules!
(...) La oscura noche se cierra,
todo en horror se confunde,
no habiendo poro celeste
que con el temor no sude.
(...) Los relámpagos y truenos
tan tremendamente crujen
que se miraron los astros
a la luz de su vislumbre.
Toda la tierra oprimida
tremendamente discurre,
intercadencias padece⁹⁸²*

Cette vision effrayante d'une nature déchaînée rappelle encore celle décrite dans *La soberbia de Nembrot* qui engendra le premier tyran⁹⁸³. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si, lorsque le favori Ricardo retrouve son roi perdu dans la tempête, c'est par l'expression « *Babel de confusiones*⁹⁸⁴ » qu'il décrit les bois. Mais dans cette *comedia*, le roi ne se mesure pas à la force brute des éléments. Il croit au contraire qu'il va succomber à leur violence et pense à sa postérité : « *Llore Hungría de su Rey / el nombre, que tanto lustre / dio a las letras y a las armas*⁹⁸⁵. » Quand l'orgueilleux Nembrot nie son inscription dans l'histoire des hommes en se présentant comme un rival de Dieu, ce roi de Hongrie insiste sur sa dimension civilisationnelle en rappelant son œuvre culturelle et militaire. Il apparaît ainsi comme un simple humain soumis à la puissance de la nature. Celle-ci n'est pas cette fois une métaphore de la folle ambition d'un despote mais bien de la confusion des

981 *Ibid.*, p. 93, v. 1387-1396.

982 *Ibid.*, p. 38-39, v. 5-35.

983 Elle évoque par exemple le déluge dans ces mots prononcés par le roi : « *Presume / el cielo acabar la tierra* », *ibid.*, p. 41, v. 68-69.

984 *Ibid.*, p. 40, v. 63.

985 *Ibid.*, p. 40, v. 47-49.

passions humaines. Et comme dans *Engañar para reinar*, la forêt est labyrinthe et reflète l'égaré du roi : « *Yo piso / inhabitables florestas / y confusos laberintos*⁹⁸⁶. » Di Pinto pense plus précisément que la tempête est une représentation de la tempête intérieure qu'est la jalousie⁹⁸⁷. Guidés par les voix des rabatteurs et à tâtons, le roi et le favori tentent de retrouver leur chemin dans l'obscurité⁹⁸⁸, mais Ricardo est un mauvais conseiller qui ne saurait orienter convenablement le souverain qui s'égaré à nouveau.

Dans ces trois *comedias*, la nature sauvage représentée par des images qui semblent empruntées à l'enfer dantesque révèle l'identité profonde des rois : l'orgueil de Nembrot est à l'image de la barbarie des montagnes, la forêt labyrinthe est une métaphore de la confusion des rois de Hongrie. Mais si pour le premier des rois, la montagne est son milieu naturel, son palais et le symbole de sa puissance, pour les deux autres, la forêt est un cadre hostile où ils apparaissent dans toute leur faiblesse, dépouillés des attributs de leur pouvoir, seuls et perdus. Elle est aussi le lieu d'une rencontre amoureuse qui met à jour la force de leur désir et les contraint à modifier leur identité de roi. Cette transformation se produit dans un espace naturel différent.

ii. La plaine et la clairière

« *¡Qué hermosa la primavera / sale a dar luz al abril, / siendo este prado gentil / lisonja de esta ribera*⁹⁸⁹! »

Dans ces trois *comedias*, l'espace naturel sauvage contraste avec un espace naturel amène. À la verticalité des montagnes et à l'obscurité des forêts s'opposent l'horizontalité de la plaine et la luminosité des clairières. Ainsi Nembrot affronte-t-il les hommes qui vivent dans un espace décrit comme prospère, fertile et civilisé et non plus aride, stérile et sauvage, tantôt la belle rive du Tigre⁹⁹⁰, tantôt une verte vallée. La plaine est même une métonymie du monde en voie de civilisation : « *Mi palacio es el mundo* », affirme Calmana⁹⁹¹. La nature y est à l'image de Dieu, harmonieuse et bienfaitrice. Plus loin elle est le lieu amène stéréotypé de la poésie gongorine, un « *sitio (...) apacible* » en contraste avec « *aqueste monte horrible*⁹⁹² » :

*Esta estancia milagrosa,
acierto del paraíso,*

986 *Ibid.*, p. 43, v. 121-123.

987 Elena Di Pinto, « La obligación de los celos... », *op. cit.*, p. 135.

988 « *Con el horror de la noche / sin duda Ricardo ha sido / fábula de su desprecio / en los brazos de su abismo. / La oscuridad fue de suerte / que entre jaras y lentiscos / sin duda los cuatro vientos / se arrojaron vengativos. / Cada rama es un volcán / con la exalación. Yo piso / inhabitables florestas / y confusos laberintos* », *A lo que obligan los celos.*, p. 42, v. 112-123.

989 *El primero...*, *op. cit.*, p. 498, v. 1027-1030.

990 « *Ya los soberbios gigantes / dejan la hermosa ribera / del Tigris y en los sagrados / montes de Arfadag y Armenia / se han recogido (...)* », *El primero rey...* p. 487, v. 777-781.

991 *Ibid.*, p. 470, v. 363.

992 *Ibid.*, p. 97, v. 998-999.

*la naturaleza quiso
darle parte milagrosa,
la clavellina, y la rosa,
divino albergue han tomado,
y este sitio es consagrado
al velo azul, pues parece,
que él mismo al cielo se ofrece
en azafate dorado*⁹⁹³.

L'espace édénique de la vallée est sacré – « *estancia milagrosa* », « *divino albergue* » – et est présenté comme une offrande au ciel, et non comme son rival, telles les montagnes. La plaine est donc un lieu où les hommes vivent dans la paix et le respect de Dieu.

Selon le système symbolique mis en place par l'auteur, la descente de la montagne vers la plaine est un déplacement de la violence vers la paix, de la sauvagerie vers l'humanité, de la barbarie vers la civilisation, de l'idolâtrie vers Dieu. Par exemple, lors de la scène d'ouverture, les personnages, après s'être défiés, descendent dans la vallée dans une démarche pacifique : « Delbora : *Pues ataja / el verde llano y de ese Olimpo baja / que de paz te aguardamos. / Membrot : Los descendientes de Canam bajamos*⁹⁹⁴. » Au deuxième acte, lorsque Nembrot quitte les sommets pour espionner ses ennemis dans la plaine, c'est l'amour qu'il rencontre en la personne de Calmana endormie. Il la décrit comme une œuvre de la nature, non pas de la nature minérale et hostile des montagnes, mais d'une nature amène inspirée par le ciel :

*Pudo hacer naturaleza
con el poder natural,
pintura tan principal
de tanta gracia y belleza;
sin duda que su destreza
se vio en tan alta ventura
turbada, pero segura
en su acierto y su desvelo,
pidió pinceles al cielo,
y así acertó su pintura*⁹⁹⁵.

L'antithèse montagne / plaine est donc aussi celle qui oppose l'amour de soi – c'est-à-dire l'orgueil – et l'amour pour l'Autre, ainsi que la tyrannie du premier des rois et la république des hommes d'une pré-civilisation biblique. Et lorsque Nembrot devenu roi bâtit la tour de Babel dans la plaine, il clame sa supériorité là où les hommes étaient tous égaux. La tour symbolise sous forme de palais royal la puissance politique et la verticalité de la montagne dressée contre Dieu. Elle est d'ailleurs édifiée sur des pitons rocheux : « *El fundamento es tan recio / como lo dicen las peñas / que lo abrazan*⁹⁹⁶ ».

993 *Ibid.*, p. 499, v. 1057-1066.

994 *Ibid.*, p. 454, v. 15-18.

995 *Ibid.*, p. 503, v. 1145-1154.

996 *Ibid.*, p. 559, v. 1512-1514.

Dans les deux *comedias* palatines, la forêt sauvage trouve son complément dans un espace idyllique dont le décor est emprunté à la poésie pastorale et qui se situe à un stade initial du développement civilisationnel. Il s'agit d'un espace rural en passe d'être domestiqué par l'homme et dont une chaumière – désignée par les termes génériques de « *quinta* », « *choza* » ou « *casa* », l'oxymore « *humilde palacio* » ou l'hyperbole « *alcázar*⁹⁹⁷ » – symbolise l'état de développement humain. Cette chaumière est le centre d'une ébauche d'organisation sociale qui comprend une famille avec un père qui incarne l'autorité : c'est Tebandro qui est le barbon sous le pseudonyme d'Albano dans *Engañar para reinar*, et Octavio dans *A lo que obligan los celos*⁹⁹⁸. Le foyer est aussi composé de jeunes gens qui sont, au moins officiellement, ses enfants⁹⁹⁹, et des domestiques *graciosos* qui illustrent la rusticité dans sa dimension burlesque¹⁰⁰⁰. Cette cellule familiale imparfaite – pas de mère, des enfants adoptés, de faux noms – vit en harmonie loin de la civilisation des villes et surtout des palais. Car dans les deux cas, la nature pastorale est le refuge de courtisans victimes de violence à la cour : un ancien favori injustement accusé de tentative de régicide et une duchesse violée. Pour les rois, ce cadre est celui où, après avoir purgé leurs passions dans l'espace naturel sauvage, ils renaissent et peuvent réapprendre à régner débarrassés des angoisses du désir et du pouvoir.

Iberio voit dans les circonstances de sa fuite une bonne opportunité de retrouver la belle chasseresse¹⁰⁰¹. Pour rejoindre Elena, il devra d'abord s'enfoncer au plus profond de la forêt et des cavités creusées dans les rochers pour en ressortir dans une clairière. La montagne accouche d'un roi :

*Al lado de medio día
una peña se bosteza
de una cueva lobregosa,
y medio cuarto de legua
entrada se viene a dar
a una plaza, donde asienta
primavera la suya
de monarca de las hierbas*¹⁰⁰².

997 Dans *La prudente Abigail* où l'on trouve un espace comparable, c'est le terme de *cabaña* qui est employé.

998 « *Un caballero / cuyo valor ha rendido, / como a las canas, el tiempo / de la lisonja del siglo* », *ibid.*, p. 46, v. 204-207. Pour un éclaircissement du sens de ces vers, voir la note de l'édition de notre source.

999 Elena et Lauro sont les enfants de Tebandro, Laura, la fille adoptive d'Octavio.

1000 Bato et Flora dans *Engañar para reinar*.

1001 « *Por aquí / aquel prodigio, o milagro / de hermosura ha de vivir* », *ibid.*, p. 63, v. 613-615.

1002 *Ibid.*, p. 50, v. 221-228.

Par un raccourci irréaliste, ce passage conduit de la plaine du Danube à la vallée du Pô, c'est-à-dire de la barbarie slave à la civilisation italienne¹⁰⁰³. Au milieu de cet espace opulent et ordonné, illuminé d'un soleil qui ne brûle plus, se trouve la chaumière d'Elena :

*En medio, en fin, de este sitio,
un palacio se sustenta,
breve albergue de la aurora,
cuya hermosura opulenta
es propio espejo del sol,
donde riza su guedeja,
donde arrebola sus rayos
y donde sus luces peina*¹⁰⁰⁴.

Pourtant, Iberio semble bien arriver au plus profond d'un labyrinthe comme le signifie l'énumération des risques d'un retour au palais¹⁰⁰⁵. Cas exceptionnel dans notre *corpus*, il renonce à la couronne : « *Yo hallo / por mejor dejar el reino*¹⁰⁰⁶ ». La nature amène est donc apparemment une voie sans issue politique, mais aussi l'occasion d'un renouveau pour ce roi qui a tout perdu, a dû traverser la nature sauvage et renaît pour réapprendre à vivre et à régner. Le premier apprentissage qu'il doit suivre est linguistique car il demande son chemin au rustique Bato qui ne parle pas le même langage que lui : « *Rey: ¿Qué es lo que decís, hermano? / (...) / Bato: Habrá en nuestra lengua, hermano*¹⁰⁰⁷. » Souvenons-nous qu'Iberio avait perdu sa capacité d'expression dans la forêt, ailleurs comparée à Babel où Dieu créa la diversité des langues. Mais c'est bien aussi son métier de roi qu'il réapprend : « *Dejo el ser rey por pastor / solo para examinarlo, / que buen rey nadie lo ha sido / si no ha tomado el cayado*¹⁰⁰⁸. » Ces vers confirment que c'est dans un cadre naturel que le roi va puiser des ressources pour résoudre les conflits insolubles du palais. Cette résolution commence par la dévoilement de l'identité du barbon qui n'est pas Albano, le nom que lui donnent ses enfants, mais Tebandro ; il est l'oncle d'Iberio, autrefois favori du roi son frère dont le parcours passé ressemble au sien présent. Iberio retrouve ainsi une famille accueillante qui contraste avec la famille hostile de la cour. Le roi oublie cependant pendant trois ans les intrigues du palais pour s'adonner aux plaisirs simples et insoucians de la vie pastorale. Le *locus amoenus* est complété par l'opposition, récurrente au Siècle d'Or, entre ville et champs selon le modèle de *alabanza de aldea y menosprecio de corte* : « *dejo el cetro por el arado, / dejo el reino por un monte, / dejo el solio*

1003 « Elena: (...) / *Por la mitad de este abismo, / sale un arroyo que lleva / por cristal púrpura roja; / es la causa una secreta / mina, o tierra de color. / Tan al vivo se le pega / que desguazando hasta el Po, / al entrar por su carrera, / parece rojo coral, / banda de sangre violenta, / cuya majestad y gala, / altivez y gentileza / le robó Neptuno amante / para ser del Po cometa* », *ibid.*, p. 48, v. 179-192.

1004 *Ibid.*, p. 50, v. 243-250. La nature y est paisible et harmonieuse, sans excès, comme l'illustrent ces vers: « *Los elementos templados / hicieron felices treguas / de paz* », ou « *el viento (...) / desasido de su curso / a su infancia se refrena* », v. 233-238.

1005 *Ibid.*, p. 75-77, v. 967-1017.

1006 *Ibid.*, p. 77, v. 1018-1019.

1007 *Ibid.*, p. 65, v. 657-672.

1008 *Ibid.*, p. 77, v. 1045-1048. *La culpa del primer peregrino* établit également un rapprochement entre le métier de roi et celui de paysan : « *No hay del cetro al arado más distancia / que reinar o labrar* », *op. cit.*, p. 172.

*por el campo, / deajo el ser rey por pastor*¹⁰⁰⁹ ». Iberio est donc un roi qui semble ne pas assumer sa fonction, et pour Dille c'est là le sujet principal de la *comedia* : « *the overriding concern of the playwright is the conduct of a prince and the responsibility to his subjects*¹⁰¹⁰. » Il est toutefois difficile de savoir quelle est la raison principale de son abdication de fait. Il en expose trois : le danger mortel que représente Ludovico¹⁰¹¹, son refus d'épouser Isbella¹⁰¹² et son amour pour Elena¹⁰¹³. « *Iberio's justification of this tacit abdication is a strange mixture of pragmatism and self-indulgence* », écrit Dille¹⁰¹⁴. Le fait est qu'il laisse ses sujets entre les mains d'un tyran qui arrache le pouvoir après trois ans de guerre civile. Cependant, et ce n'est pas là la moindre de ses ambiguïtés¹⁰¹⁵, il envisage son retrait de la vie publique comme une parenthèse et n'exclut pas un retour à la faveur d'un événement politique : « *vivir en estos montes / hasta ver estos tiranos, / o con nuevos sucesores, / o a la tierra tributarios*¹⁰¹⁶. »

Le processus est comparable jusqu'à un certain point dans *A lo que obligan los celos*. Car, après l'orage, la forêt s'éclaircit¹⁰¹⁷ avec l'apparition d'une belle montagnarde munie d'une torche dont le roi tombe amoureux. Laura, qui a de nombreux traits communs avec Elena¹⁰¹⁸, est associée à la fois à la vie des montagnes par son costume de « *serrana* » et à la civilisation par son élégance : « *ricamente vestida*¹⁰¹⁹ ». Avec elle la nature redevient un lieu amène rythmé par le cycle de la vie où le jour succède à la nuit, le printemps à l'hiver et la débâcle au gel. Mais dans la chanson qu'elle déclame pour en décrire la beauté, son état animique contraste par sa tristesse, car elle déplore dans

1009 *Ibid.*, p. 1042-1045.

1010 G. F. Dille, « The originality of Antonio Enríquez Gómez... », *op. cit.*, p. 52.

1011 « *Ludovico, al fin bastardo, / de traidor tomando el nombre, / pretende el laurel: Ricardo / y otros traidores le ayudan* », *Engañar...*, *op. cit.*, p. 76, v. 992-995.

1012 « *Si yo vuelvo a mi palacio, / es fuerza casarme luego / con Isbella: imaginarlo / no quiero, porque me ofendo, / y lo tengo por agravio* », *ibid.*, p. 75, v. 972-976.

1013 « *Perder a Elena, ¡qué necio / pensamiento! Es un engaño / que aun el propio se ha corrido / solamente de pensarlo* », *ibid.*, p. 75-76, v. 977-980. C'est cette raison qu'Iberio met en avant auprès du Connétable au deuxième acte lorsqu'il lui présente son épouse : « *esto es en breves palabras, / la ocasión porque perdí / la corona soberana* », *ibid.*, p. 116, v. 2109-211.

1014 G. F. Dille, « The originality... », *op. cit.*, p. 53.

1015 Il dit plusieurs fois à Elena qu'il la préfère à son royaume : « *Elena, Paris no soy, / sino tu esposo, que ha hallado / vida en tu vista, en tus ojos / regalo, gloria, y descanso: / porque más quiero contigo / ser un humilde villano, / que cinco reinos ni imperios, / que sin gusto todo es falso* », *Engañar...*, *op. cit.*, p. 78, v. 1051-1058, ou « *Elena: ¿El reino dejas por mí? / Rey: ¿Qué reino si en ti lo gano?* », v. 1067-1068.

1016 *Ibid.*, p. 77, v. 1023-1026.

1017 « *Laura: (...) / si tormenta habéis pasado / en esos valles y riscos, / sosegad, que ya los cielos / benévolos y divinos, / van descubriendo la cara* », *A lo que obligan los celos.*, p. 45, v. 180-184.

1018 Toutes deux sont rendues par des images communes : l'hermine, le héron, la divinisation, et le roi, saisi d'amour, réagit de façon comparable par un questionnement réitéré : « *Divina mujer, ¿quién eres?* », v. 140, « *Quién, dime, aquí te acompaña?* / (...) *hecha armño del império* », v. 150-151, « *¿Quién eres?, digo otra vez / (...) garza de estos olimpos* », v. 164-165, *ibid.*, p. 44-45. En outre, Laura ignore aussi son ascendance : « *su sangre no soy [de Octavio]* », p. 46, v. 210. Cela fait aussi quinze ans qu'elle est la reine de ces lieux – « *en quince [años] que con él vivo, / soy señora de estos montes / y reina de estos olimpos.* », v. 215-217 – tout comme Elena : « *tres lustros* », *Engañar...*, *op. cit.*, p. 51, v. 256.

1019 *A lo que obligan los celos*, *op. cit.*, p. 41, v. 72+.

le refrain qu'elle ne peut jouir de ce spectacle : « *y nunca la ha gozado el alma mía*¹⁰²⁰ ». On apprend bientôt la cause de ce sentiment : le viol impuni dont elle a été victime.

A la confusion nocturne qui met en présence les deux personnages succède ainsi une confusion des sentiments qui se propage au roi émerveillé par l'apparition de la dame. Leur rencontre commence par un *quiproquo* qui illustre cette confusion : Laura croit avoir entendu ses amis Lusidoro, Tirán ou Silvio ; le roi la prend pour un berger¹⁰²¹. Il reconnaît qu'il est perdu et demande de l'aide : « *perdido en ese monte / busco amparo, busco abrigo / en tu voz*¹⁰²². » Cet appel justifié parce qu'il est égaré dans la nuit peut s'appliquer également à la situation émotionnelle et politique d'un personnage qui ne parvient pas à mettre de l'ordre dans ses sentiments – « *tan otro queda de verte / mi ya confuso sentido*¹⁰²³ » – ni dans les affaires publiques. Une fois de plus, la voix est le premier instrument de l'accomplissement du destin car elle sert ici de guide au roi.

Comme Iberio, mais avec plus de facilité, car la belle est moins farouche, le roi de Hongrie accède à la chaumière de la dame : « *Entrad, que en ella [la casa] hallaréis / lo que un noble ha concedido / a un hidalgo caballero*¹⁰²⁴ ». D'autres éléments différencient les deux *comedias* quant à la place du roi dans cet espace naturel amène. D'abord, le souverain ne s'y fait pas connaître comme tel¹⁰²⁵. Ensuite, il n'y séjourne pas car on le retrouve au palais au début du deuxième acte. En revanche, comme dans *Engañar para reinar*, un secret fondateur de l'intrigue y est dévoilé. Le vieillard Octavio révèle en effet au roi que Laura est en réalité Isabela, duchesse de Belflor, réfugiée chez lui après une sinistre affaire, nouvel exemple de fuite depuis la cour vers l'espace rural. Quinze ans auparavant, en Sicile, alors qu'elle était promise en mariage à FlorAlberto, un homme s'introduisit masqué chez elle en se faisant passer pour son amant Roberto, à la manière du don Juan du *Burlador de Sevilla*. Lorsque l'amant fit irruption, l'intrus le tua et s'enfuit. Le public comprend grâce à des apartés du roi que c'est lui l'usurpateur¹⁰²⁶. Nous avons donc affaire à un monarque meurtrier et violeur. Si du premier de ces crimes il ne sera pratiquement plus question¹⁰²⁷, il s'agit tout de même d'un méfait peu compatible avec la majesté royale. Quant au second, il sera

1020 *Ibid.*, p. 41 et 42, v. 85, 98 et 111 ; le pronom « *la* » renvoie à la gaité ou au printemps.

1021 « Laura: (*Ruido sienta.*) *¿Es Lusidoro? / ¿Eres tú Tirán, o Silvio? / Rey: No soy Silvio ni Tirán. / Un hombre soy que, perdido / con la noche a socorrerme...* / Laura: (*La voz he desconocido, / mas presto sabré quién es.*) Vase / Rey: *Digo, pues, pastor amigo(...)* », *ibid.*, p. 43, v. 124-131. Cette scène de confusion nocturne est aussi la répétition d'une scène passée qui sera bientôt évoquée. La voix du roi n'est d'ailleurs pas inconnue de Laura.

1022 *Ibid.*, v. 132-134. Laura constate aussi cet égarement, métaphorique cette fois, lorsqu'il commence sa cour : « *Mirad que venís perdido.* », p. 47, v. 237, ce que le roi confirme : « (*Yo voy perdido*) », p. 48, v. 257.

1023 *Ibid.*, p. 44, v. 152-153.

1024 *Ibid.*, p. 47, v. 222-224.

1025 « Laura: *¿Y quién sois vos en la corte? / Rey: Un caballero que sirvo / al rey de su secretario* », *ibid.*, p. 48, v. 254-256.

1026 « *Yo tomo a mi cuenta, Octavio, / el remediar este agravio / (pues fui quien lo cometi)* », *ibid.*, *op. cit.*, p. 61, v. 591-593.

1027 Isabela l'évoque lorsqu'elle raconte à Lisardo le secret de sa naissance, *ibid.*, p. 123, v. 2081.

effacé comme toujours, par un mariage chrétien. Ce récit permet toutefois une relecture de l'épisode de la forêt. Celle-ci est la métaphore du souvenir d'amour et de mort qui hante le roi – nous apprenons plus tard que le roi a longtemps refusé de se marier, contre l'avis des sages du royaume, car il espérait retrouver Isabela depuis l'épisode sicilien¹⁰²⁸. Son égarement dans la nuit et sous l'orage représente sa confusion intérieure et la rencontre avec Laura la première étape de la rédemption de ses crimes. Chez Octavio, la duchesse accoucha d'un enfant, fruit de la tromperie. Mais celui-ci disparut à l'âge de trois ans, enlevé par les troupes du roi lors du pillage d'une ville rebelle. Le public fait le lien avec une scène précédente où Anarda explique à son amant Lisardo qu'il a été recueilli par son père dans ces mêmes circonstances¹⁰²⁹. Le roi retourne au palais avec le projet de faire d'Isabela la reine¹⁰³⁰, ce qui va déclencher une conspiration.

Le dévoilement de ces faits a donc des conséquences politiques opposées : le renoncement momentané au pouvoir et la réclusion dans *Engañar para reinar*, et un retour à la cour et le choix d'une reine dans *A lo que obligan los celos*. Mais dans les deux cas il produit ou renforce le conflit politique : Elena et Isbella, toutes deux cousines d'Iberio, sont désormais en rivalité pour le statut de reine ; quant à Laura-Isabela, elle va perturber l'équilibre précaire de la vie palatine. L'espace naturel amène dans ces deux *comedias* le lieu de l'inflexion des parcours où se produisent la révélation des identités, la domestication des sentiments et l'apprentissage de l'exercice du pouvoir.

Ce cheminement est comparable jusqu'à un certain point à l'action de la *comedia* historique *La montañesa de Burgos* beaucoup plus tardive. Le roi Sancho II de Castille (1038-1072) y est le protagoniste de l'intrigue politique. Ce roi est récurrent dans la littérature espagnole, mais ce sont les épisodes de la réunification du royaume de Léon qui ont surtout inspiré les chroniqueurs, les poètes et les dramaturges. En effet, Sancho s'est estimé spolié, car étant l'ainé, il n'a hérité que du royaume de Castille quand ses frères cadets ont obtenu le royaume de Léon et celui de Galice et ses sœurs Toro et Zamora. Si ce contexte nous est rappelé dès la première scène¹⁰³¹, Enríquez Gómez choisit l'argument fantaisiste de lui attribuer une demi-sœur en plus, nommée Costanza.

Comme Laura et Elena, Costanza trouve refuge loin de la cour dans un espace qui rappelle les chaumières de Tebandro et d'Octavio. Située dans un village, elle est qualifiée de « *rústica*

1028 « *No quiso mi majestad / conceder con los más graves / consejos del reino, siendo / de contrario parecer / en casarme, por mover / a los cielos, pues creyendo / que guardaban a Isabela, / la dio el alma por esposa, / y esta esperanza dichosa, / adonde amor se desvela, / veo cumplida* », *ibid.*, p. 76, v. 946-956.

1029 « *Rebeldose, a la falda cristalina / del Danubio, una villa inobediente / a la corona real, y al saquealla, / entre la fiera y desigual batalla, / os trujo [mi padre] a vos, Lisardo, tan pequeño, / que tres años os dio el cielo de vida* », *ibid.*, p. 52, v. 362-367.

1030 « (...) *yo haré que el mundo sepa / quién soy, coronando, Laura, / con el laurel tu cabeza* », *ibid.*, p. 66, v. 729-731.

1031 « *Mi padre, como has sabido, / contra las leyes marciales, / entre partes desiguales / dejó el reino repartido. / A García sin razón / dio a Galicia a quien humilia, / a mí el reino de Castilla, / y a don Alfonso a León. / A Urraca la dio Zamora, / y a Elvira contra el decoro / del estado le dio a Toro* », *La montañesa...*, *op. cit.*, fol. 5 r°.

*fortaleza*¹⁰³² », ce qui illustre sa situation intermédiaire entre la nature sauvage et la cour. Le maître des lieux est encore un vieillard caractérisé par sa sagesse : Pedro Hurtado. C'est là aussi un lieu sûr, protégé des intrigues de palais, loin de la futilité de la vie courtisane de Burgos. Le motif du *menosprecio de corte y alabanza de aldea* fonctionne à nouveau parfaitement dans ce cas car Fernando, le fils de Pedro, revient de la cour où il a dilapidé l'argent de son père en vaines dépenses¹⁰³³. Comme son *alter ego* Tebandro, Pedro Hurtado vit retiré de la vie publique¹⁰³⁴. Il a en effet été conseiller du défunt roi Fernando de Léon qui a recommandé à son fils de le consulter en cas de problème politique épineux¹⁰³⁵, illustrant ainsi ces lignes empruntées à la *Política angélica* : « *Los vasallos que profesan virtud y honra, aunque se retiren de la grandeza a la humildad de una cabaña, en la necesidad fueron buscados y llamados*¹⁰³⁶. » C'est ce que fait Sancho, prouvant par là qu'il sait écouter les conseils qu'on lui donne, comme doit le faire un roi prudent.

Mais la présence de Costanza, qui se fait passer pour Laura, « *labradora (...), hija (...) de un hidalgo de Briviesca*¹⁰³⁷ » au service de Feliciano, la fille de Pedro, éveille sa sensualité et son sentiment amoureux :

*Desde que entré he reparado
en aquella labradora
muy más bello milagro
de perfección y belleza.
(...) Es un traslado
del amor, es un prodigio*¹⁰³⁸.

Le roi perd ainsi la gravité de sa fonction et redevient simplement humain : « *La majestad poderosa / también la sujeta amor*¹⁰³⁹. » Comme dans le cas des deux rois hongrois, l'amour de Sancho pour la belle montagnarde enclenche un processus de domestication des passions et d'apprentissage du pouvoir. Cet amour est bien sûr incestueux mais Sancho ne perçoit pas les allusions que Laura/Costanza fait à leur parenté¹⁰⁴⁰. Contrairement aux *comedias* hongroises, la résolution du conflit ne passe pas par un itinéraire depuis la nature sauvage jusqu'au palais, mais

1032 *Ibid.*, fol. 6 r°. Cette maison est aussi parfois appelée « *quinta* », fol. 27 v° par exemple.

1033 « Fernando: *No me vea / en aqueste traje nuevo / mi padre, que su disgusto / temo, Perote. Perote: Lo creo. / El quiere ser labrador. / Tú quieres ser caballero* », *ibid.*, fol. 9 r°.

1034 « Pedro Hurtado de Herrera, / un hidalgo a quien venera / cuanto en estos montes dora / el sol, de cuya nobleza / penden las casas mayores / deste reino, y los señores / de más lucida grandeza, / aquí vive retirado, / labrador y ganadero », *ibid.*, fol. 8 r°.

1035 « Pedro Hurtado, el rey mi padre, / de quien soldado y ministro / fuisteis un tiempo, igualando / lo militar con el juicio, / un mes antes que muriera / como tan cuerdo me dijo / que si algún negocio grave / se me apreciase, preciso / al Estado, que tomase / el consejo peregrino / de vuestra mucha experiencia », *ibid.*, fol. 12 r°.

1036 *Política angélica [primera parte]*..., *op. cit.*, p. 197.

1037 *La montañesa*..., *op. cit.*, fol. 14 v°. Briviesca est une commune de la province de Burgos.

1038 *Ibid.*, fol. 14 r°.

1039 *Ibid.*, fol. 16 v°.

1040 « Rey: *¿Ha mucho que a Pedro Hurtado / servís?* Costanza: *Con la voluntad / le he servido muchos años / porque por padre le tengo.* / Rey: *¿Murió el vuestro?* Costanza: *Este verano.* / Rey: *¿Tenéis hermanos?* Costanza: *Señor, / uno que se llama Sancho.* / Rey: *¿Adónde asiste?* Costanza: *En la corte.* / Rey: *¿Qué ejercicio?* Costanza: *Es gran soldado* », *ibid.*, fol. 14 v°. Ce jeu est plusieurs fois repris, fol. 17 v°-18 v° et fol. 23 r°.

par un aller-retour campagne-cour-campagne. C'est que le roi Sancho n'est pas sous la menace d'une conspiration de palais. Au contraire, il doit apprendre à domestiquer sa rancœur pour régner avec justice, en nourrissant pour ses frères des sentiments fraternels et non une haine fratricide, non plus qu'un amour illicite. C'est pourquoi le rétablissement de l'ordre doit se réaliser à la campagne et que l'épisode au palais ne fait qu'ajouter à la confusion.

En effet, le retour à la cour est un échec. L'intrigue politique et l'intrigue amoureuse s'entremêlent plus encore lorsque l'on apprend que les frères du roi pensent que celui-ci a tué leur demi-sœur, et que le roi de France, apparenté avec Costanza par sa mère, menace de faire la guerre¹⁰⁴¹. Tello, le favori de Sancho, estime nécessaire que Costanza réapparaisse pour calmer les esprits, mais celle-ci étant introuvable, il propose un stratagème : faire passer Laura pour Costanza et l'amener à la cour car, grâce à un portrait de l'infante, il sait qu'elle ressemble à la paysanne. La proposition a de nombreux avantages :

*El francés quede seguro,
sin recelo tus hermanos,
tus vasallos satisfechos
y sin alboroto España,
fuera de que si pretendes
gozar de aquesta serrana
la has de sacar desta aldea*¹⁰⁴².

L'idée plaît à Sancho et on devine à quel argument il a été le plus sensible : « *Tello, tu arbitrio me agrada*¹⁰⁴³. » Le verbe « *agradar* » semble effectivement plus renvoyer à une notion de plaisir qu'à une satisfaction intellectuelle. C'est sans aucun doute pourquoi, après avoir décidé l'enlèvement nocturne de Laura, il justifie son départ avec hypocrisie, par des motifs qui n'incombent qu'à sa charge de roi :

*Conviene
quien tantos cuidados tiene,
Pedro Hurtado, con valor
ser un Argos vigilante,
en la paz como en la guerra,
para defender su tierra*¹⁰⁴⁴.

Pedro Hurtado confirme cette opinion en insistant sur une qualité de roi dont justement Sancho manque, lui qui n'a pas su reconnaître sa sœur dans Laura :

*En un rey es importante
la vigilia y el desvelo
para saber gobernar
pues tiene el mismo lugar
que tiene el sol en el cielo,*

1041 « *Dicen, gran señor, que Urraca, / Elvira, Alfonso y García / sienten que la has muerto, y tanta / es la común opinión / que viene, señor, de Francia / Henrico (que por la parte / de su madre, es de Costanza / primo hermano) a hacerte guerra* », *ibid.*, fol. 21 v°-22 r°.

1042 *Ibid.*, fol. 22 r°.

1043 *Ibid.*

1044 *Ibid.*, fol. 22 v°.

*comunicando, señor,
a su imperio sin segundo
los rayos como hace al mundo
ese planeta mayor*¹⁰⁴⁵.

Mais la ruse tourne mal car Tello enlève la grossière Gila au lieu de l'infante. Lorsque celle-ci, habillée comme une dame, est présentée à la place de Laura, le roi sent tout le ridicule de sa situation : « *¡Vive Dios, que estoy corrido*¹⁰⁴⁶! » Il en profite néanmoins pour s'enquérir auprès d'elle des sentiments de Laura et Fernando, ce qui attise sa jalousie. Plus tard l'infante lui fera remarquer combien ce sentiment est inapproprié : « *Vuestra alteza tiene celos / de una montañesa humilde*¹⁰⁴⁷. » Sancho décide de retourner chercher Laura au village, là encore pour des raisons à la fois politiques et sentimentales :

*Tello (...) los dos
nos partiremos al alba
a traer a Laura, pues
ha de fingirse la infanta
para salir destas dudas
y para que pueda el alma
aliviar un pensamiento
que por instantes le mata*¹⁰⁴⁸.

Laura donne cette fois son accord pour feindre d'être celle qu'elle est vraiment. Mais le roi continuant à la poursuivre de ses assiduités, elle lui explique que, puisqu'elle doit désormais être officiellement la sœur du roi, il faudra cesser ces démonstrations d'amour :

*¿Qué dirán vuestros vasallos
si en público y en secreto
enamoraís a vuestra hermana? (...)
¡Jesús! ¿Con mi hermano yo
amores y galanteos?
No me faltaba a mí más
sino a sentar un incesto*¹⁰⁴⁹.

Admiratif de la vivacité d'esprit de Laura, Sancho continue de montrer qu'il en est dépourvu : « *Ni mi hermana pudiera / hablarme con más acuerdo*¹⁰⁵⁰. » Il devient la dupe de la pièce, continuellement ridiculisé par sa sœur :

Rey: *Laura*. Costanza: *¿Qué nombre? No entiendo.*
Rey: *Costanza*. Costanza: *Señor*. Rey: *Mi amor
logrará su pensamiento.*
Costanza: *Señor, mirad lo que habláis
porque si os conocen tierno
estos villanos, sin duda
daréis con todo en el suelo*¹⁰⁵¹.

1045 *Ibid.* Ce passage est à mettre en rapport avec ce que nous avons dit plus haut sur le sommeil du souverain.

1046 *Ibid.*, fol. 28 r^o.

1047 *Ibid.*, fol. 32 v^o.

1048 *Ibid.*, fol. 29 r^o.

1049 *Ibid.*, fol. 33 v^o-34 r^o.

1050 *Ibid.*, fol. 34 v^o.

1051 *Ibid.*, fol. 35 r^o.

Mais la manigance n'est pas tenable. Les Français ont franchi les Pyrénées et menacent la Navarre. Les frères du roi ne croient pas à la réapparition de Costanza et exigent un courrier signé de sa main. « *En peligro, don Tello, está el Estado*¹⁰⁵² », conclut le roi. L'infante, qui n'a pas totalement confiance dans son frère, lui révèle qu'elle sait où se cache sa sœur. Le roi donne sa parole de ne pas la persécuter¹⁰⁵³. Lorsque paraît Costanza, « *de Laura (...) vivo traslado*¹⁰⁵⁴ », il met un certain temps à comprendre ce qui se passe – « *Pero, ¿qué veo? Es encanto. / Esta no es Laura don Tello. / ¿Dónde está Laura*¹⁰⁵⁵? » – mais tient sa promesse : « *Costanza, / mejor estará en mis brazos / una infanta de Castilla.* », accorde la main de sa sœur à Fernando et lui donne en dot des terres. Le texte est abîmé à cet endroit et on ne peut comprendre précisément de quel territoire il s'agit, mais on peut lire : « *en dote doy a Costanza / a Briviesca XXXX / de Solón y su contorno*¹⁰⁵⁶. » L'important est de remarquer que Sancho qui déplorait la perte de villes au profit de ses sœurs est désormais plus magnanime. Son apprentissage est terminé.

Le roi hors du palais n'est plus le roi. Qu'il perde son trône comme Iberio, ou dissimule volontairement son identité derrière un masque comme Marco Aurelio, ou un mensonge comme le roi d'*A lo que obligan los celos*, ou les deux comme le roi Alfonso d'*El noble siempre es valiente*, ou encore qu'il laisse sa personne physique prendre le pas sur sa personne politique ainsi que le font Sancho, Bolosio et Pedro le Cruel, le monarque est en partie privé de l'autorité de son titre quand il quitte l'édifice qui symbolise son pouvoir. Mais cette perte ne lui est pas forcément préjudiciable. Certes, elle implique toujours une vulnérabilité : les conspirations vont bon train au palais lorsque le roi est à la chasse ou à la guerre, des souverains manquent d'être assassinés dans la tente de leur camp et risquent leur vie sur les champs de bataille. Mais surtout elle permet de faire émerger la nature profonde du monarque : Pedro le Cruel donne la meilleure illustration de son surnom lors de ses sorties nocturnes, Saúl poursuit David dans le désert avec une agressivité obsessionnelle, Iberio laisse libre cours à son désir érotique dans la forêt, le roi sans nom d'*A lo que obligan los celos* s'y confronte à un souvenir obsédant. Les monarques qui ont une capacité de rédemption peuvent ainsi purger des passions qui auraient dégénéré en conflits si elles étaient restées au palais : Alfonso reconnaît la loyauté du Cid comme Saúl celle de David et les rois de Chine celle de Fernán, et d'autres rois trouvent l'amour d'une reine ou Sancho au contraire se réconcilie avec sa demi-sœur. Ainsi débarrassés de ces conflits intérieurs, les souverains peuvent alors faire face aux conflits

1052 *Ibid.*, fol. 38 r°.

1053 « *Tú serás, Laura dichosa, / la paz de aquestos Estados. / Cuanto me dices otorga / el corazón mi palabra. / Cumpliré porque me importa, / Laura, quererla y servirla, / que en fin es mi sangre propia* », *ibid.*, fol. 38 v°.

1054 *Ibid.*, fol. 40 r°.

1055 *Ibid.*

1056 *Ibid.*, fol. 40 v°-41 r°.

politiques : Iberio reconquiert le pouvoir, le roi d'*A lo que obligan los celos* démasque les traîtres, Marco Aurelio et le roi de *Mudarse por mejorarse* maintiennent leur autorité sur le prince. D'autres qui n'ont pas la prudence de ces souverains permettent malgré eux une amélioration de la situation politique : Bolosio et Ladislao assistent à un miracle qui leur fait entendre raison, Ludovico perd ses moyens puis le trône. L'espace extérieur peut donc être celui d'une inflexion dans l'éthique du pouvoir du roi. Pourtant dans le palais comme en dehors, Pedro le Cruel et Francisco conservent leur cruauté et leur machiavélisme. Le paradigme du tyran est bien sûr Nembrot que l'orgueil aveugle au point de maintenir le même sentiment de puissance en tout lieu : pour lui l'espace ne modifie en rien son destin et c'est pourquoi son palais doit s'écrouler pour que son pouvoir soit renversé.

C. L'éthique du pouvoir

« Pour grands que soient les rois, ils sont ce que nous sommes ; / ils peuvent se tromper comme les autres hommes¹⁰⁵⁷. »

Nous tenterons dans cette partie d'établir quelles sont les règles qui président à l'exercice du pouvoir des rois et empereurs de notre *corpus*. La lecture attentive des pièces que nous étudions nous a permis d'observer que les conflits politiques tournent exclusivement autour de deux questions : en premier lieu la compatibilité entre les aspirations personnelles du souverain et ses obligations officielles, c'est-à-dire le conflit entre les deux corps du roi ; en second lieu la morale confrontée à l'efficacité de l'action politique, c'est-à-dire la question du machiavélisme.

1. Les deux corps du roi

« Saúl: Soy hombre y soy rey, harto he dicho¹⁰⁵⁸. »

Lorsqu'Ernst Kantorowicz publie en 1957 sa théorie sur les deux corps du roi, il s'appuie entre autres sur les représentations qu'en donnent les dramaturges anglais du XVII^e siècle¹⁰⁵⁹. Les Espagnols avaient eux aussi perçu et exploité ce conflit intérieur des souverains partagés entre leur personne symbolique, incarnant un pouvoir d'origine divine, et leur personne terrestre et mortelle, traversée comme tout être humain par des désirs plus ou moins bien contrôlés. Fadrique Furió Ceriol commence *El consejo y consejeros del príncipe* par cette remarque : « *Todo príncipe es*

1057 Pierre Corneille, *Le Cid, Théâtre complet*, Alain Niderst (éd.), t. I, vol. II, Publications de l'Université de Rouen n°105, Edition du Tricentenaire, p. 655, v. 151 et 152.

1058 *La prudente...*, *op. cit.*, p. 640, v. 2274.

1059 Ernst Kantorowicz, *Les deux corps du roi*, dans *Œuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2000.

*compuesto casi de dos personas. La una es obra salida de manos de Naturaleza, en quanto se le comunica un mesmo ser con todos los otros hombres. La otra, es merced de Fortuna, i favor del Cielo, hecha para gobierno i amparo del bien público, a cuia causa la nombramos persona pública*¹⁰⁶⁰. » Les poètes tiennent là la matrice de nombreux conflits dramatiques et tous la développent abondamment, tel Moreto qui insiste sur la scission que ressent le roi don Pedro dans *El valiente justiciero* : « *Don Pedro dice que sí / y el Rey os dice que no*¹⁰⁶¹. » Enríquez Gómez, lui aussi, traite ce motif. La reine Beatriz de *La defensora de la reina de Hungría* rappelle par exemple dans ces termes la féture qui caractérise tout prince de *comedia* : « *el príncipe más constante, / el monarca de más honra, / el rey de mayor fineza, / no le excusó la corona / de ser hombre*¹⁰⁶². » Le potentiel dramatique de cette déchirure est grand car elle met en opposition dans un même personnage les obligations du pouvoir et les exigences passionnelles, à tel point que ce qui différencie un tyran d'un roi juste dans notre *corpus* est précisément sa capacité ou non à dominer son corps physique. « *Nacen los reyes señores de sus vasallos, pero no señores de sus pasiones; estas se deben vencer, si aquellos gobernar* », peut-on lire dans *Luis Dado de Dios*¹⁰⁶³.

Certains souverains se laissent entièrement dominer par leurs passions et sont les tyrans les plus féroces – le roi Ludovico d'*Engañar para reinar* obéit à sa rancœur car il souffre d'un sentiment d'injustice¹⁰⁶⁴, et le roi Bolosio suit ses pulsions érotiques¹⁰⁶⁵ mais est réprimé par la reine et son favori¹⁰⁶⁶ – ; d'autres luttent avec plus ou moins de vigueur et d'efficacité pour se plier à leur devoir de monarque – le roi Saúl, jaloux de David¹⁰⁶⁷, cède à sa peur d'être renversé¹⁰⁶⁸ dans *La prudente Abigail* mais reconnaît finalement sa loyauté, tout comme Alfonso VI avec le Cid dans *El*

1060 Fadrique Furió Ceriol, *El concejo y consejeros del príncipe*, dans *Raison et altérité chez Fadrique Furió Ceriol*, Henri Méchoulan (éd.), Paris, Mouton, La Haye, 1973, p. 90. « *Por ser uno rey, no deja de ser hombre, antes está obligado a aventajarse en lo que es propio del hombre* », peut-on aussi lire chez Rivadeneira, *Tratado...*, *op. cit.*, p. 31.

1061 A. Moreto, *El valiente justiciero*, <https://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/ValienteJusticiero.pdf>, p. 37, v. 1121-1122.

1062 *La defensora...*, *op. cit.*, p. 170.

1063 *Luis...*, *op. cit.*, p. 3. L'idée n'est pas originale, ni même dans le théâtre. On lit par exemple dans *El amor constante* de Guillén de Castro, antérieure à 1599 : « *Quien no se gobierna a sí / mal gobernará a su pueblo.* »

1064 « *Si mi hermano, / como rey, goza el imperio, / es cosa injusta* », *Engañar...*, *op. cit.*, p. 55, v. 383-385.

1065 « *Yo estoy perdido / de amor y celos* », *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 205 r° a.

1066 De même, Pedro le Cruel est animé par une violence qu'il tente en vain de juguler ; Teobildo veut donner l'illusion qu'il n'agit que pour défendre la foi arienne, mais il est en fait dominé par sa crainte de voir son fils le détrôner ; le roi Ladislao de Hongrie n'est pas particulièrement tyrannique jusqu'à ce qu'il croie être trompé par la reine et que son honneur blessé prenne alors le contrôle de son corps physique : « *la majestad ofendida / a la venganza apeló.* », *La defensora...*, *op. cit.*, p. 170 a.

1067 « David: (...) / *las doncellas de Sión / en el discurso festivo / dijeron: 'Saúl gallardo / mató de los enemigos / mil; pero David, diez mil', / y alterando tus oídos / esta razón, te quedaste / estatua de mármol frío. / Desde entonces, desde entonces, / como si yo hubiera sido / el autor de mi alabanza, / llevaste mal mis desinios* », *La prudente...*, *op. cit.*, p. 635, v. 2115-2126.

1068 « *No sé / cómo vengarme podré / de David, pues falsamente / se pretende coronar, / a pesar de mi valor.* », *ibid.*, p. 605, v. 1240-1244.

*noble siempre es valiente*¹⁰⁶⁹ – ; d’autres enfin sont à peine sujets aux élans de leur corps physique – l’empereur Marco Aurelio d’*Amor con vista y cordura*, le roi Alfonso de *No hay contra el honor poder*, le roi sans nom de *Mudarse por mejorarse* ou l’empereur Carlos dans la *comedia* éponyme. Seuls les saints, tel San Fernando dans *El rey más perfecto*, sont imperméables aux passions humaines.

a. Le corps physique du roi tyrannique

« *Un tirano (...) / solo su gusto procura*¹⁰⁷⁰ »

Le tyran est précisément le souverain qui n’est guidé que par les exigences de sa personne physique, au détriment des obligations attachées à son statut de monarque, c’est-à-dire celui qui se comporte comme si le pouvoir qui lui a été conféré par Dieu pouvait l’exempter des obligations qui y sont attachées et qui méprise le droit pour satisfaire sa passion. Il ne conserve donc du corps politique que la puissance qu’il peut en tirer, mais ignore les règles qui régissent la société des hommes. Rojas Zorrilla développe cette idée dans *Del rey abajo ninguno* : « *Las pasiones de un rey / no se sujetan al freno / ni a la razón* », déplore don García persuadé que le roi est amoureux de sa femme¹⁰⁷¹. Calderón en fait de même dans *El cisma de Inglaterra* où le roi Enrique dit : « *las pasiones del alma, / ni las gobierna el poder, / ni la Majestad las manda*¹⁰⁷². »

Le profil de Nembrot est paradigmatique de ce cas de figure puisqu’étant le premier des rois, le corps politique ne lui préexiste pas ; il tire donc sa puissance politique uniquement de son corps physique. Les passages où il décrit sa force sont nombreux et caractérisés par le recours à l’hyperbole et les images planétaires et célestes. En voici un exemple :

*Ese campo de nieve,
imán cristal que sin cesar se mueve,
es un arco volante
y todo junto en sí, con ser diamante,
a tener no bastara
el volumen del mundo cara a cara,
si yo en él no estuviera,
y así, cuando valor falta a su esfera,
bajo al vago sombrío
de esta gruta cruel y al centro frío,
en hombros le levanto
y, verdadero Alcides deste encanto,*

1069 C’est aussi le cas du roi Sancho de *La montañesa de Burgos* qui s’estime dépossédé d’une partie de son héritage, du roi Eduardo *Celos no ofenden al sol* qui cède à son indolence et laisse son royaume aux mains des traitres, du roi Alfonso d’*A lo que obliga el honor* qui veut satisfaire son amitié pour son favori en dépit de la raison, du roi sans nom de *Quien habla más obra menos* qui oublie un temps l’intérêt du royaume et privilégie son sentiment amoureux ; on a aussi vu que le roi sans nom d’*A lo que obligan los celos* était agité par un sentiment de culpabilité et que le roi Iberio d’*Engañar para reinar* était traversé de pulsions érotiques.

1070 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 203 r° a.

1071 F. Rojas Zorrilla, *Del rey...*, *op. cit.*, jornada 2, v. 804-806.

1072 P. Calderón de la Barca, *La cisma de Inglaterra*, F. Ruiz Ramón (éd.), Clásicos Castalia, 1981, p. 115, v. 930-932.

*el globo a tener vengo,
y así el desmayo al cielo le entretengo;
cobran fuerza los astros,
ánimanse otra vez los alabastros
de las columnas bellas,
respiran con aliento las estrellas
y, dando yo una voz al monte fiero,
se queda el mundo como fue primero¹⁰⁷³.*

Muni d'une telle puissance, il peut donner libre cours à sa passion sans nulle restriction, jusqu'à se croire l'égal de Dieu : « *silla merezco en el cielo*¹⁰⁷⁴ ». Luis Dado de Dios reprend cette figure pour illustrer l'ambition démesurée des politiques :

Nembrot, político de la soberbia, apadrinado de la tiranía, sin reparar en todo el cuerpo de la naturaleza, juzgándose alma de los astros, pretendió hollar con sus pies el firmamento, midiendo con la idea, todo el cóncavo de la luna, y era tan vana su confianza y tan rebelde, que dijo Dios: «no desdirán de lo intentado, bajemos y confundamos¹⁰⁷⁵.»

Le Nembrot d'Enríquez Gómez n'est pas sans rappeler d'autres tyrans de la scène auriséculaire dont le roi Baltasar de Moreto qui, lui aussi, méprise le jugement de Dieu : « *Sobre mi sacro laurel / ni hay Dios ni otro poder vi; / que el cielo está sobre mí / por servirme de dosel*¹⁰⁷⁶. »

La *comedia* de notre auteur est construite pour éclairer un désir absolu de pouvoir dans un contexte pré-civilisationnel où aucune structure institutionnelle ne peut s'opposer à sa passion tyrannique. Or cette passion est justement l'orgueil qui le pousse à la jouissance du pouvoir : « *Yo soy hijo del poder / de mí mismo, y no conozco / en el mundo todo quien / pueda igualarme*¹⁰⁷⁷ » et « *Quiero, pues que de ello gusta / mi idea, ser rey de todos*¹⁰⁷⁸. » L'égoïsme du personnage est révélé par l'emploi répété de la première personne que l'on trouve dans les propositions sujet comme dans les propositions complément, ce qui signifie un retour sur soi-même et un enfermement dans son désir¹⁰⁷⁹. Nembrot se suffit à lui-même, il naît de lui-même – « *Nembrot os habla, hijo de sí mismo*¹⁰⁸⁰ » – et n'est mû que par sa propre passion. Il est ainsi réduit à son corps physique. Le corps politique étant ce qui relie le souverain à la collectivité des hommes, il est coupé d'eux, ignore leurs droits et bafoue leurs libertés. C'est là le fondement de la tyrannie selon dans le

1073 *El primero...*, *op. cit.*, p. 459-460, v. 105-124.

1074 *Ibid.*, p. 549, v. 2245. Voir aussi l'interjection « *¡Vivo yo!* » que Nembrot détourne de l'habituel « *¡Vive Dios!* », p. 484, v. 702.

1075 *Luis...*, *op. cit.*, p. 43.

1076 A. Moreto, *La cena del rey Baltasar*, <https://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/CenaBaltasar.pdf>, v. 2379-2382.

1077 *El primero...*, *op. cit.*, p. 534, v. 1918-1921.

1078 *Ibid.*, p. 464, v. 216-217.

1079 Les expressions « *Que fuerza mi fuerza tiene* », *ibid.*, p. 514, v. 1439, ou « *general / de mí mismo* », p. 552, v. 2318-2319, illustrent aussi cette idée que Nembrot ne se nourrit que de lui-même. Voir pour un développement de cette idée ce qu'en écrit Marcello dans *Un arquetipo del tirano...*, *op. cit.*, p. 473-474. Pour compléter, lisons Pedro de Rivadeneira qui, lorsqu'il décrit les pratiques machiavéliques, insiste aussi sur l'égoïsme qu'implique cette doctrine : « *Enseña que el príncipe debe creer más a sí que a ningún sabio consejo* », *Tratado...*, *op. cit.*, p. 22.

1080 *El primero...*, *op. cit.*, p. 453, v. 11.

théâtre d'Enríquez Gómez. Et comme Nembrot en est le protagoniste, cette *comedia* est pour nous une occasion d'observer de près les mécanismes de la genèse de la tyrannie.

La plupart des autres rois qui cèdent aussi aux inclinations de leur corps physique obéissent au même processus, mais, contrairement à Nembrot, ils doivent faire face aux exigences de leur corps politique, ce qui explique qu'ils soient tiraillés par des aspirations contradictoires, ainsi que le déplore le roi Bolosio d'*El obispo de Crobia san Estanislao* :

*Es una pasión que guía
mi espíritu, pues después
que con imperio ha tomado
en el alma posesión,
no se sujeta a razón*¹⁰⁸¹.

Luis Dado de Dios décrit en ces termes le même mécanisme néfaste des passions des rois :

*Es notable intérprete la pasión, declara lo que no se pronuncia y descifra lo que no se escribe, y lo peor es que muchas veces se desengaña, y hallándose empeñada del primer impulso, no retrocede la ejecución (delito grande blasonar de fuerte por no confesar flaqueza)*¹⁰⁸²

On constate que les passions des souverains sont très variées – l'amour n'en est qu'une parmi d'autres –, mais elles tendent toutes à apparaître chez différents sujets : Nembrot est par exemple aussi animé par le désir sensuel¹⁰⁸³, Ludovico par la peur¹⁰⁸⁴ ou Bolosio par la rancœur¹⁰⁸⁵ et tous les tyrans par l'orgueil qui semble être le pire défaut d'un roi pour Enríquez Gómez¹⁰⁸⁶. Cela s'explique par le fait qu'il est la passion qui se réalise précisément dans la jouissance de son propre pouvoir, c'est-à-dire que le corps physique trouve sa satisfaction par l'exercice des prérogatives du corps politique. Ludovico l'exprime très bien dans *Engañar para reinar* par une métaphore justement corporelle :

*Y una vez puesto el laurel,
el bello círculo de oro
queda estampado en la frente,
hecho carácter de modo
que solo la muerte quita*

1081 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 199 r° b.

1082 *Luis...*, *op. cit.*, p. 69.

1083 La vision de Calmana rend Nembrot amoureux au début du deuxième acte : « *estoy loco, ¡ciel santo! / ¿No es Calmana la que miro, / que en un laurel recostada / hace gloria dilatada / todo este jardín que admiro?* », *El primero rey...*, *op. cit.*, p. 503, v. 1134-1138.

1084 Nous avons évoqué la panique dont est saisi Ludovico lorsqu'il s'égaré dans la forêt.

1085 Le troisième acte est consacré à la racune que ressent Bolosio envers l'évêque qui contrarie son amour pour Cristina : « *Terencio: Todos aquestos consejos / son de Estanislao. Rey: Al punto / le quiten los herederos, / pierda la heredad y pierda / a pesar suyo el derecho / que tenía, y no entre más en palacio* », *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 215 r° a.

1086 Les termes de *soberbia* ou *altivez* sont employés à un moment ou à un autre pour qualifier le comportement des tyrans : « *venganza no tomo / de tu ingratitud soberbia* », dit David à l'endroit de Saül, *La prudente...*, *op. cit.*, p. 562, v. 76-77. Le connétable parle par exemple de la « *soberbia ambición* », de Ludovico, *Engañar...*, *op. cit.*, p. 60, v. 540. L'archevêque parle de « *la soberbia / de los leoneses* », pour qualifier le comportement du roi Alonso, *El rey...*, *op. cit.*, v. 832-833. Le roi Don Pedro est qualifié d'orgueilleux dans *Política angélica [primera parte]* : « *Don enrique granjeó por piadoso lo que su hermano don Pedro alcanzó por soberbio* », *op. cit.*, p. 160.

*aqueel arco luminoso*¹⁰⁸⁷.

Política angélica condamne aussi en premier lieu la passion de l'ambition de pouvoir qu'elle associe à la tyrannie :

*La ambición en los príncipes es siempre enemiga de la prudencia, porque aquella insaciable sed de los tesoros desbarata totalmente esta virtud. Ningún príncipe ambicioso se escapó de tirano, tiene más de cruel este gobierno que de interés, todo pone en desorden, oprime la libertad del pueblo y debarata el lustre de la nobleza*¹⁰⁸⁸.

Pour Quevedo aussi l'orgueil est le défaut dont les puissants doivent se méfier le plus : « *Muy enfermizos son deste achaque de soberbia los que mandan y los que pueden sobre todos, porque tienen aquella grandeza que la soberbia quiere y a que anhela y hace anhelar*¹⁰⁸⁹. »

Les rois justes ne sont pas non plus exempts du sentiment de l'orgueil : « *No puede ser un rey tan justo que no se roce con alguna pasión* », écrit Enríquez Gómez dans *Luis Dado de Dios*¹⁰⁹⁰. Alfonso le Sage est ainsi vexé que son fils méprise la qualité qui lui valut son surnom : « *mis estudios ignorados / aun de la naturaleza / con ser justos y gallardos / los murmuráis atrevido*¹⁰⁹¹. »

Chez les tyrans, on retrouve dans l'expression de leur orgueil la poétique de l'outrance rencontrée chez Nembrot. Ainsi le roi Francisco exprime-t-il son ambition de conquête avec des images grandiloquentes tournées ici en dérision par l'auteur :

*Llegaré a Madrid adonde
en su cristalino río
beban mis fuertes frisonas,
pues siendo del rey Francisco,
esfera corta es el Betis,
piélago corto es el Nilo,
arroyo humilde es el Tajo,
lágrima el Po fugitivo,
cristal sin alma es el Tanais
y el Tigris poco rocío*¹⁰⁹².

Lorsque l'on connaît les satires dont étaient l'objet le Manzanares au XVII^e siècle, cette tirade prête au rire plus qu'à l'effroi. Selon le *gracioso* Bato, les nobles de Hongrie flattent le roi félon Ludovico avec des hyperboles empruntées à Nembrot : « *Coloca tu fortuna / sobre el cóncavo hermoso de la luna, / pues tienes de tu parte / el natural valor, rayo de Marte*¹⁰⁹³. » L'infante de Libonia possédée par Lucifer s'exprime avec une véhémence comparable à celle du premier roi lorsque la princesse fait l'éloge du Christ :

1087 *Engañar...*, *op. cit.*, p. 139, v. 2803-2808.

1088 *Política angélica [primera parte]...*, *op. cit.*, p. 159.

1089 Francisco Quevedo, *Virtud militante*, A. Rey (éd.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1985, p. 153.

1090 *Luis...*, *op. cit.*, p. 15.

1091 *No hay...*, *op. cit.*, p. 355, v. 1716-1718.

1092 *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 126 r^o a-b.

1093 *Engañar...*, *op. cit.*, p. 144, v. 2965-2968. Iberio qualifie d'ailleurs à la suite son frère de Nembrot : « *caiga al suelo este Nembrot* », v. 2972. Comme nous l'avons vu plus haut, l'expression « *cóncavo de la luna* » est utilisée dans *Luis Dado de Dios* pour illustrer l'orgueil de Nembrot.

*¡Que esto escuche mi soberbia! (...)
O, pesia el cielo y la tierra,
astros, planetas y polos.
¿Qué aguardo? ¿Qué no desquicio,
qué no arranco, qué no rompo
toda la cadena eterna
de eslabonados escollos,
orbes de luces los unos,
y de elementos los otros¹⁰⁹⁴?*

Chez les auteurs contemporains les tyrans expriment aussi leur frustration de puissance par des images d'une nature déchaînée : « *Etna soy, llamas aborto, / volcán soy, rayos respiro* », s'exclame par exemple Semíramis dans *La hija del aire* de Calderón¹⁰⁹⁵, mais chez Enríquez Gómez, les hyperboles empruntent plus souvent leur registre aux astres.

Ce qui réunit l'orgueil et les autres passions qui animent les rois, c'est l'envergure qu'elles prennent lorsqu'elles se combinent avec la puissance : « *El poder todo lo allana¹⁰⁹⁶* ». La possibilité qu'offre le pouvoir de les assouvir les décuple jusqu'à prendre le contrôle de leur volonté. « *No puedo vencer / mi pasión horrible y fea* », dit ainsi Bolosio pour qui sa passion est un mal sans remède auquel il doit céder : « *Es terrible la pasión, / no admite remedio humano¹⁰⁹⁷*. » Il parle aussi de passion aveugle : « *¡Ciega pasión!* », s'exclame-t-il à plusieurs reprises¹⁰⁹⁸. Chez l'infante d'*El médico pintor san Lucas*, la perte de contrôle d'elle-même est métaphorisée par la possession de Lucifer¹⁰⁹⁹.

L'aveuglement orgueilleux des tyrans les contraint à s'isoler dans le palais et à se couper du reste du royaume, n'admettant que la présence du conseiller qui flattera le mieux leur penchant : « *Retírate al cuartel si estás quejoso / de una razón tan justa; / tu vida de la mía se disgusta* », ordonne ainsi Saúl au prince Jonatán¹¹⁰⁰. Quant à Nembrot, il n'écoute personne puisqu'il décide « *sin más consejo que el mío¹¹⁰¹* ». Luis Dado de Dios restitue cette idée de la façon suivante : « *Los*

1094 *El médico...*, *op. cit.*, fol. 4 r° a-b. Voir aussi : « *Rabio ¡O pesar de mi furia! / Arrancaré el firmamento, / desquiciaré de los polos / los ejes, y al universo / haré pedazos.* », fol. 4 v° b. On trouve aussi chez l'infante l'emploi du pronom réfléchi en substitution de *Dios* propre à Nembrot : « *¡O, reniego de mí mismo!* », *ibid.*

1095 P. Calderón de la Barca, seconde partie de *La hija...*, *op. cit.*, p. 227, v. 879-880.

1096 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 201 r° b. On a vu que le prince Cómodo employait cette même expression dans *Amor con vista y cordura*, p. 363, v. 1039-1043. « *Desgraciados los reinos cuyo príncipe tiene más amor a su poder que a su sabiduría* », lit-on dans la *Política angélica [primera parte]...*, *op. cit.*, p. 167.

1097 *Ibid.*, fol. 207 v° b. Voir également : « *A tal extremo ha llegado [ese accidente] / que ningún remedio siente.* », fol. 199 r° a.

1098 *Ibid.*, fol. 206 r° b et une autre occurrence, fol. 206 v° a. L'aveuglement est un topique du comportement du tyran que l'on trouve par exemple dans la *Política de Dios* de Quevedo : « *No se han de persuadir los reyes que no están ciegos porque no tienen tapados los ojos, porque no tienen nubes ni cataratas. Hay muchas diferencias de mal de ojos en los reyes. Quien les aparta la vista de su obligación les sirve de cataratas [...] de venda que les cubre los ojos [...] este les hace el cetro bordón, y ellos tientan y no gobiernan* », *op. cit.*, p. 169.

1099 « *Su espíritu tiraniza / sin duda alguna el demonio* », explique san Lucas, *El médico...*, *op. cit.*, fol. 4 r° b.

1100 *La prudente...*, *op. cit.*, p. 624, v. 1806-1808. « *No entres más en mi consejo. / (...) / No me habléis más, que no gusto / de consejos tan resueltos* », dit aussi Bolosio à l'évêque, *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 212 r° a. « *Sois un necio, ya os he dicho / que dejéis de aconsejarme.* », répond Ludovico au connétable, *Engañar...*, *op. cit.*, p. 257, v. 2468-2469. Et le roi Pedro finit par chasser son meilleur conseiller.

1101 *El primero...*, *op. cit.*, p. 547, v. 2205.

*príncipes, señor, que levantan estatuas para su consejo, justo es que se transformen en su misma confianza*¹¹⁰². »

L'échec de l'accomplissement de leur désir provoque chez les rois tyranniques une frustration qui se manifeste toujours par de la colère. « *La demasiada cólera en los príncipes es perjudicial. No hay humor que tanto aborrezca la sabiduría como la cólera perspicaz, porque totalmente desbarata la parte racional* », lit-on dans *Política angélica*¹¹⁰³. Elle est une humeur qui se répand dans tout le corps physique comme l'atteste cette réplique de Ludovico : « *La ira ya por sus venas se esparce*¹¹⁰⁴. » C'est souvent le regard qui exprime en premier ce sentiment, ainsi que Teobildo le fait remarquer : « *Si he recibido dolor / de haberte oído, mis ojos / te dirán, en sus enojos, / que no puede ser mayor*¹¹⁰⁵. » Pedro a conscience des excès où peut le mener cette colère qu'il essaye plusieurs fois de réprimer, et l'on comprend dans cette tirade qu'il est traversé par un conflit entre sa sagesse et son courroux : « *Mucho he de hacer si me debo / a mí propio esa cordura, / que se apresura el incendio / de mi cólera*¹¹⁰⁶. » *Política angélica* prend également ce roi comme exemple pour illustrer les méfaits de la colère chez les monarques : « *Este humor acabó al rey don Pedro, dándole nombre de cruel, despreciando los consejos saludables y tomando los vengativos*¹¹⁰⁷. » A l'inverse, chez Moreto, ce roi est montré comme justicier et sait contrôler sa colère : « *Sólo mi furor olvido / cuando miro lo que soy*¹¹⁰⁸. » Bolosio tente quant à lui non pas de calmer ses sentiments mais de les masquer : « *Disimule mi pesar, / el fuego de esa pasión*¹¹⁰⁹. »

Dans la plupart des cas, l'humeur colérique et l'intensité de la passion finissent par affecter la santé mentale du souverain tyrannique, parfois jusqu'à la folie – « *loco me tiene mi pesar* », déclare par exemple le roi de Pologne¹¹¹⁰ –, voire jusqu'à la crainte de la mort – « *¡Pena mortal!* », dit-il encore¹¹¹¹. L'infante est victime d'un trouble de la personnalité : « *¿Quién soy?* », demande-t-

1102 *Luis...*, *op. cit.*, p. 7.

1103 *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 168.

1104 *Engañar...*, *op. cit.*, p. 102, v. 1755-1756. Se reporter également à : « *La terciaria / de la cólera penetra / los espíritus vitales.* », *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 272, v. 2908-2910.

1105 *Mártir...*, *op. cit.*, p. 4 b. Voir aussi : « *Rayos mis enojos son.* », prévient Bolosio, *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 207 r° a, et « *viéndome enojado, / la cólera conocida / en los ojos y en los labios* », *No hay...*, *op. cit.*, p. 347, v. 1432-1434.

1106 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 200, v. 818-821. Anne L. Mackenzie fait une bonne analyse de la complexité psychologique du personnage dans « *Una comedia...* », *op. cit.*, p. 388-391.

1107 *Política angélica [primera parte]...*, *op. cit.*, p. 168. On retrouve ce motif dans *Luis Dado de Dios* : « *La ira del rey (...) es mensajera de la muerte.* », *op. cit.*, p. 68, ou « *no se paga una sospecha soberana sino con la muerte* », p. 69.

1108 A. Moreto, *El valiente justiciero*, *op. cit.*, p. 32, v. 957-958.

1109 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 214 r° a. Voir également : « *Disimule mi pesar.* », fol. 200 v° b et « *sea la prudencia / rémora de mi pesar* », fol. 205 r° a.

1110 *Ibid.*, fol. 204 v° b. Voir aussi : « *Tengo el corazón / celoso y desesperado, / loco y perdido de amor* », fol. 206 r° b, « *¡Loca pasión!* », fol. 206 v° a, « *Loco me lleva el pesar* », fol. 208 v° a, et « *¡Loco estoy!* », fol. 214 r° a. La folie affecte aussi Nembrot : « *Espera, / que estoy loco, cielo santo* », *El primero rey...*, *op. cit.*, p. 503, v. 1133-1134.

1111 *Ibid.*, fol. 204 r° b. On trouve aussi : « *No recibe / alivio en el corazón / quien muere de su pasión.* », fol. 198 v° b.

elle au *gracioso*, puis s'évanouit¹¹¹². Le symptôme suivant de la tyrannie est la violence que le tyran exerce lui-même ou délègue à d'autres¹¹¹³. Les menaces de mort sont très fréquentes : « *esta noche he de gozalla / o le he de quitar la vida* », dit par exemple Ludovico à propos d'Isbella¹¹¹⁴. Pedro se vante même des exactions qui lui valurent son sobriquet de Cruel : « *derribé más cabezas / al suelo que tiene luces / esa campaña diversa* », rappelle-t-il au cardinal¹¹¹⁵. Aucun monarque tyrannique ne connaît la miséricorde qui caractérise les rois justes, ainsi que le concède par exemple Bolosio : « *Ninguna piedad admito*¹¹¹⁶. » Les sentiments de Saúl le poussent même à retourner son arme contre son propre fils, comme le lui rappelle David :

*Mil veces quisiste darme
la muerte a mí, y a tu hijo
Jonatán, (...)
la lanza real le tiraste
porque quiso, peregrino,
ser ejemplo de amistad*¹¹¹⁷.

La violence du tyran finit par s'appliquer au royaume entier, y compris à sa propre personne : « *Yo podré perder la vida / el reino y la majestad, / pero vos con el marqués / no habéis de casar jamás* », menace Bolosio¹¹¹⁸. Les références à la folie de Néron, à la destruction de Troie ou aux éruptions de volcans sont alors régulièrement convoquées, comme dans cet exemple tiré d'*El obispo de Crobia san Estanislao* : « *Amor y celos, / si fueron horror a Grecia, / serán de Polonia fuego, / Troya de Cronobia, y ruina / de polacos y suecios*¹¹¹⁹. » La folie du tyran atteint son

1112 *El médico...*, *op. cit.*, fol. 4 v° a.

1113 Lorsque Pedro surprend don Juan et doña Ana dans sa chambre, il pense à tuer le *galán* de sa main, mais réfrène cette pulsion : « *Si me siento / por declarado, me obligo / a que con su propio acero / le dé la muerte.* », *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 200, v. 814-817. L'infante d'*El médico pintor* tente d'étrangler le *gracioso* : « *¡O, perro infame, alevoso / platicante de la muerte! Agárrale.* », *op. cit.*, fol. 4 r° b. Mais le plus souvent, le roi en proie à la colère donne des ordres plutôt que des coups d'épée.

1114 *Engañar...*, *op. cit.*, p. 132, v. 2596-2597, « *si me enojo con vos, / haré que de un vuelo baje / vuestra cabeza a mis pies.* », dit encore Ludovico au connétable, p. 100, v. 1699-1701. Voir aussi : « *¡Al marqués sabré matar! / (...) / En vuestra misma presencia / ese traidor morirá.* », promet Bolosio à Cristina, *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 205 r° a ; « *Rey: (...) / Muera en la prisión el conde, / y en el monte de Tirol / le saquen los ojos luego / a la reina, y con horror / le despedacen las fieras* », *La defensora...*, *op. cit.*, p. 169 a. « *hoy cesará su fama* », dit le roi Sancho lorsqu'il apprend l'existence d'une demi-sœur, *La montañesa...*, *op. cit.*, fol. 5 r°.

1115 *Ibid.*, p. 270, v. 2845-2847. Des dramaturges contemporains jouent aussi avec ce surnom de Cruel propre à don Pedro, en concurrence avec celui de Justicier, tel Calderón dans *El médico de su honra* ou Moreto dans *El valiente justiciero*.

1116 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 210 v° b. Voir encore : « *Aunque a lástima me mueven / sus lágrimas y sus ruegos, / mi pasión no da lugar / a sentimiento* », fol. 214 v° b. Ladislao n'est pas plus sensible à la supplique de son épouse à qui il tourne le dos : « *Piedad, esposo querido, / gran señor, misericordia, / príncipe heroico, justicia / contra la envidia alevosa. / Vase el rey. ¿Las espaldas me volvéis? / ¿Así, señor, se malogran / mis suspiros? ¿Así os vais?* », *La defensora...*, *op. cit.*, p. 172 a-b.

1117 *La prudente...*, *op. cit.*, p. 636, v. 2131-2137. *Política angélica* fait aussi allusion à cet épisode biblique, *op. cit.*, p. 171.

1118 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 205 r° a.

1119 *Ibid.*, fol. 215 r° a. Voir également : « *Mi decreto consultad / con vos misma, antes que llegue / mi poder a ejecutar / de un agravio dos venganzas, / dos oprobios de un pesar, / dos muertes de un menosprecio / y mil troyas de un volcán* », fol. 205 r° a-b, « *Cristina: Pediré al cielo venganza. / Rey: Yo incendios a mi pasión. / Lisbia: Esto va malo, la luz, / con el aire se apagó. / Torrezno: Vinose a pedir de boca, / por que la encienda Nerón* », fol. 207 r° a ; « *¿Qué puede decir Polonia / ni el mundo? ¿Que un rey agravia / en el honor a un vasallo? / ¿Que la reina*

paroxysme lorsqu'il exprime cette alternative morbide et radicale, énoncée ici par Bolosio: « *con vos me he de casar / o se ha de perder Polonia*¹¹²⁰. » Nembrot menace pareillement de détruire le monde s'il n'est pas obéi :

*Pues vivo yo, sol del mundo,
que si viniera la escuadra
del firmamento y el orbe
de las flores y las ramas
formara ejército de hombres
que con mi diestra quitara
el poder a los dos mundos*¹¹²¹.

Et il synthétise l'effet de sa passion et celle de tous les tyrans dans la liste de cataclysmes suivante :

*Soy ira, ceguera,
perdición, desdicha, pasmo,
vituperio, oscuridad,
terror, asombro, desmayo,
enojo, rabia, pesar,
oprobio, escarmiento, rayo,
castigo, riguridad,
daño, cometa, fortuna,
áspid, dragón, tempestad,
tormenta, abismo, diluvio*¹¹²²

Política angélica décrit aussi les méfaits de la passion, l'ambition en l'occurrence : « *es un fuego que sale de la palabra del príncipe, rayo en la ejecución, todo lo abrasa, todo lo arruina y todo lo destruye, hasta su misma fama no se libre del incendio*¹¹²³ ».

Les passions deviennent véritablement tyranniques lorsqu'elles ont un impact dans le champ politique, c'est-à-dire lorsque le tyran dégrade sa fonction en la mettant à leur service. Bolosio utilise ainsi de la couronne comme un argument de séduction de la dame :

*Procurando
vuestra beldad coronar
con el laurel soberano
de la mayor majestad,
quiero, porque así conviene
a la reina repudiar*¹¹²⁴.

repudiada / queda por mi gusto? / Pues si lo murmura Italia, / lea en sus mismas historias / de mil Troyas abrasadas / las ruinas, y hallará », fol. 212 v° b-213 r° a ; « *lanzas de fuego le arrojó, / diluvios y monjibelos / salgan, y en llamas abrasen / esos polos contrapuestos* », *El primero rey...*, op. cit., p. 569, v. 2753-2756. « *Infanta: (...) arrojó / contra tus palabras rayos, / volcanes, hidras y oprobios* », *El médico...*, op. cit., fol. 4 r° b.

1120 *Ibid.*, fol. 205 r° a. Voir aussi : « *o se ha de perder Polonia / o no ha de casar [Cristina] con él [Masilio]* », fol. 207 v° a.

1121 *El primero...*, op. cit., p. 512-513, v. 1405-1411.

1122 *Ibid.*, p. 553, v. 2350-2359.

1123 *Política angélica [primera parte]...*, op. cit., p. 159-160.

1124 *El obispo...*, op. cit., fol. 203 v° b. Nembrot en fait de même : « *reina serás de todo / porque soy tu dueño yo* », dit-il à Calmana, *El primero rey...*, op. cit., p. 506, v. 1213-1214.

Le roi de *Quien habla más obra menos* établit une hiérarchie indigne de sa fonction entre son désir amoureux et ses obligations royales. Préoccupé par une trahison qui met en péril le royaume, il donne priorité au plaisir : « *Primero es justo, / siendo más apetejada, / dar el remedio a la vida / con un amoroso gusto*¹¹²⁵. » Pour Saúl, son pouvoir politique devient une monnaie d'échange : « *Nabal, si puedes prendelle [a David], / te daré mi reino todo*¹¹²⁶. » Le corps politique est ainsi déprécié lorsqu'il est comparé aux appétits du corps physique : « *El reino más superior / sin tu vista es cautiverio* », déclare Bolosio à Cristina¹¹²⁷. Le roi de Pologne est celui qui détourne le plus la loi et la justice au profit de sa cause personnelle, en montant un procès truqué contre l'évêque, comme nous le verrons dans le chapitre consacré au thème de la justice, mais aussi en voulant répudier la reine en titre sous de faux prétextes juridiques :

*Yo deseo, pues que tengo
tan legítima la causa
del repudio, anteponer
al amor las leyes altas
del Estado, y conseguir
poder repudiar a Flamia*¹¹²⁸.

Le conflit entre les deux corps du roi apparaît clairement lorsqu'il justifie ainsi son projet ouvertement et en aparté : « *Por conveniencia de Estado, / (y por mi amor, que es lo más*¹¹²⁹) ». Ludovico agit avec la même logique mais sans dissimuler ses intentions, car une fois couronné, il se laisse guider par la haine de son frère et son amour pour Isbella au détriment du devoir de justice qui lui incombe, notamment lorsque sa cousine lui demande l'autorisation de se retirer dans un couvent :

Ludovico: *¿Isabela, monja?* Condestable: *Ya sabes
cuánto ha sentido la muerte
de tu hermano. Ludovico: Bien, ¿qué partes
tuvo mi hermano mejores?
Yo haré que conmigo case
o le quitaré la vida.
(...) [a Isbella] Sabré cortarte
las alas, que sobre el viento
desvanecida te traen.
¿Mi hermano acaso igualome*¹¹³⁰?

Tous les tyrans abusent ainsi de leur pouvoir pour tuer, emprisonner, torturer, violer, corrompre et spolier, et ils le font sous couvert de leurs prérogatives royales :

*Esto no tiene respuesta
por ser decreto imperial,
empeño de mi grandeza,*

1125 *Quien...*, op. cit., p. 36.

1126 *La prudente...*, op. cit., p. 608, v. 1339-1340.

1127 *El obispo...*, op. cit., fol. 202 v° b.

1128 *Ibid.*, fol. 199 v° a-b. Voir également : « (...) *Y consultado mi intento / con teólogos, que dan / libre asilio a tan justa potestad, / vos habéis de ser mi esposa / y os habéis de laurear / con el laurel de Polonia* », fol. 203 v° b.

1129 *Ibid.*, fol. 204 r° a.

1130 *Engañar...*, op. cit., p. 100-102, v. 1690-1743.

*acción de mi libertad,
finezza de mi albedrío
y mandamiento real*¹¹³¹.

La volonté du corps physique s'abrite donc derrière l'autorité du corps politique. Une fois de plus, c'est Bolosio qui illustre le mieux cette situation avec cette réplique synthétique : « *Mi gusto es ley*¹¹³². » « *Dejarse llevar los reyes de la palabra que dice: 'Esto quiero, esto mando y valga mi voluntad por ley' es usar de la potencia real, no de la justicia* », lit-on dans *Luis Dado de Dios*¹¹³³. Les tyrans ne se sentent pas tenus par l'application du droit et en inversent la hiérarchie en privilégiant la loi du désir à la loi du royaume : « *la majestad del rey / no se sujeta a la ley / donde el vasallo se inclina* », affirme encore Bolosio¹¹³⁴. « *Primero debe el príncipe obedecer a la ley que el vasallo* », semble répondre Enríquez Gómez dans son traité d'éducation du prince¹¹³⁵. En se plaçant au-dessus des lois communes et de l'honneur de leurs sujets, les tyrans bafouent les libertés individuelles et affectent la puissance de l'État : « *No es posible que mi vida / importe más que la fama / de una mujer*¹¹³⁶. » *Política angélica* explique les conséquences de ce mépris pour les lois : « *Cuando el príncipe quiere proceder de hecho, atropellando las leyes de sus antepasados aprobadas en el pueblo con la experiencia, pierden las mismas leyes su fuerza y el mismo príncipe su poder*¹¹³⁷. »

En raison de ces prévarications, certains tyrans sont punis, soit par les hommes, dans les *comedias* palatines, soit par Dieu, dans les *comedias* hagiographiques et bibliques. Ludovico est ainsi finalement renversé par son frère et Nembrot est précipité dans le vide par Noé :

Calmana: *¿Qué es esto Jafer? Jafer: ¿Qué? Dar
el mismo Dios testimonio
de su castigo. Membrot
despeñado cayó al foso
de esa cava, confundido
en su soberbia*¹¹³⁸.

Bolosio et Ladislao assistent à l'intervention divine qui rétablit par un miracle la justice et l'ordre qu'ils avaient bafoués. Ils sont punis dans le sens où ils doivent définitivement renoncer à leur passion et restaurer publiquement l'honneur de leurs sujets. On peut considérer que ces deux monarques auront appris de cette expérience et ne seront désormais plus tyranniques. L'histoire de ces saints exotiques que ne connaît pas forcément le public nous apprend toutefois que Bolosio et Ladislao restent comme des modèles de despotes. Le roi de Pologne tua en effet saint Stanislas en

1131 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 204 r° a.

1132 *Ibid.*, fol. 210 r° b. Voir aussi « *No os toca a vos [el obispo] condenar / lo que yo tengo dispuesto / o por ley, o por mi gusto* », fol. 211 v° a.

1133 *Luis...*, *op. cit.*, p. 10.

1134 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 200 r° b.

1135 *Luis...*, *op. cit.*, p. 10.

1136 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 207 v° b.

1137 *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 156.

1138 *El primero rey...*, *op. cit.*, p. 584, v. 3139-3144.

pleine messe dans la cathédrale de Cracovie, et Ladislav IV fut excommunié et répudia la reine Isabelle d'Anjou. Teobildo, mais aussi Nerón, constatent quant à eux la volonté de Dieu, sans émettre de regret pour autant. Il n'est pas précisé qu'ils soient châtiés pour cela. Dans ces deux cas, la finalité de la pièce est le martyre des saints, et non la rédemption des tyrans. Le roi Pedro n'est pas non plus puni pour sa tyrannie, mais le public connaît sa fin tragique à Montiel. Saúl reconnaît s'être trompé sur le compte de David et n'apparaît dès lors plus sur scène, alors qu'Alfonso VI reprendra la Reconquête dans la continuité du Cid. Tous ces monarques connaissent donc des destins différents, depuis la mort punitive jusqu'à la rédemption, en passant par la persévérance dans le despotisme et la prise de conscience momentanée.

b. Le corps politique du roi juste

« Emperador: (...) / *En mí no reina la pasión más grave*¹¹³⁹. »

Le corps politique étant toujours en représentation, il devra afficher constamment une vertu que le corps physique ne connaît pas forcément. Cette incohérence est la matière des arguments de nombre de nos *comedias* : « *anteponer la delicia / a la virtud justa y santa / no es de príncipe cristiano* », rappelle san Estanislao à Bolosio¹¹⁴⁰. Juan Antonio Maravall nous éclaire sur la relation entre la personne physique et la personne politique du monarque telle qu'elle est perçue par la philosophie politique espagnole du XVII^e siècle :

*Le prince ne peut pas s'écarter de la vertu. D'abord parce qu'il reste un homme comme les autres, bien qu'étant personne publique. En lui le prince absorbe, mais ne détruit pas l'homme, qui demeure assujéti aux devoirs moraux communs. Il a une âme qu'il doit sauver, et cette tâche intime et transcendante, propre à chacun de ses sujets, lui impose des obligations identiques aux leurs*¹¹⁴¹.

Les monarques justes doivent être à la hauteur de leur mission divine et s'en tenir à l'application du droit et des principes de la morale chrétienne justement parce qu'ils sont hommes et doivent tendre vers la vertu : « *Reprimir con tolerancia / a la libre juventud / es acción prudente y sabia* », enseigne encore Estanislao¹¹⁴². Dans *Luis Dado de Dios* Enríquez Gómez énonce sa façon de concevoir l'exercice vertueux du pouvoir : « *En los reyes se debe hallar este gobierno, y es que así como se antepone la luz a las tinieblas se debe anteponer el juicio a la delicia, la inteligencia al ocio y la sabiduría al poder*¹¹⁴³. »

1139 *Amor...*, *op. cit.*, p. 340, v. 399.

1140 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 200 r^o a.

1141 José Antonio Maravall, *La philosophie politique au XVII^e siècle dans ses rapports avec l'esprit de la Contre-Réforme*, traduit et présenté par Louis Cazes et Pierre Mesnard, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1955, p. 191.

1142 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 200 r^o a. On trouve plus bas : « *Lo que conviene, señor, / es enmendar la constancia / de vuestra vida que corre / por esa campaña vaga / como exalación que vuela / o relámpago que pasa.* », et fol. 200 v^o a : « *Pues vencamos, rey invicto, / este incendio que os abrasa, / esta Troya que os enciende / y este enemigo que os mata.* »

1143 *Luis...*, p. 100-101.

Parfois ce sont des tiers, Estanislao, don Gil ou David, qui parviennent à modérer la passion du roi et l'aider ainsi à contrôler ses pulsions : « *Tu voz me ha desengañado, / tu lealtad me ha dado gozo, / tu corazón esperanzas* », reconnaît ainsi Saúl devant son successeur¹¹⁴⁴. Mais le plus souvent, cet effort est solitaire. *Política angélica* cite Salomon sur cette question : « *La ira del rey, como dice Salomón, es mensajera de la muerte, pero el mismo sabio dice que el prudente la puede templar*¹¹⁴⁵. » Ainsi le roi Alfonso de *No hay contra el honor poder* domine-t-il ses émotions, comme il l'exprime dans cet aparté :

*Sin pasión, sin alteraros
volved, volved a la boca
las palabras mal formadas
y la sangre generosa,
ya que al corazón corrió,
vuelva a su primera forma*¹¹⁴⁶.

Apparaissent sur son visage des signes d'un courroux qui éclatera sans violence, d'après la description qu'en fait le prince Sancho : « *el grave rostro severo / y el color rojo turbado, / (...) / suspiros esparce al viento, / grave mal, terrible caso*¹¹⁴⁷. » De même Marco Aurelio refuse de céder aux appels de sa colère lorsqu'il est désobéi : « *La cólera no me deja, / entre fortuna tan grave / ni acelerar el castigo, / ni castigar libertades*¹¹⁴⁸. » Pourtant il est tenté par la fureur, comme il l'explique à l'impératrice : « *Si la prudencia mía / no temiera rigurosa / el escándalo que haría / mi crueldad en toda Roma, / una con otra [sangre] mezclara*¹¹⁴⁹. » Ce motif du *vencerse a sí mismo*, que Michel Foucault rend en français par « se gouverner soi-même¹¹⁵⁰ », c'est dans *La prudente Abigaíl* qu'on le trouve le plus, appliqué au roi Saúl : « *quien a sí se vence / tiene conquistada / para Dios y el mundo / la mayor hazaña*¹¹⁵¹. » C'est ce que dit aussi Enríquez Gómez dans *Luis Dado de Dios* : « *Cuando los reyes son señores de sus pasiones, son dueños de sus vasallos*¹¹⁵². »

1144 *La prudente...*, *op. cit.*, p. 567, v. 215-217. Bolosio cède devant les exigences morales de l'évêque : « *nadie me causó temor / sino este hombre* », confesse-t-il, *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 208 r° b. Le roi Pedro reconnaît l'influence du cardinal : « *vos me tenéis de forma / que cuando más enojado / estoy con vos, si me nombran / vuestro nombre, con oïllo, / todo el odio se revoca* », *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 247, v. 2127-2131.

1145 *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 152. On trouve aussi dans *Luis Dado de Dios* une invitation à calmer les élans de la colère : « *De parte de la prudencia se debe traer a la memoria al príncipe; que no condene por el movimiento de los labios, pues son tan difíciles de conocer los impulsos de la mente y los deseos del corazón, (...) acto más puro es vencer la antipatía, averiguando la verdadera inteligencia del ánimo* », *Luis...*, *op. cit.*, p. 68.

1146 *No hay...*, *op. cit.*, p. 332, v. 945-950. Voir aussi un peu plus bas : « *Si se quedan en la boca [las palabras], / es fuerza de majestad / y cordura artificiosa*. », p. 336, v. 1072-1074.

1147 *No hay...*, *op. cit.*, p. 346-347, v. 1409-1424.

1148 *Amor...*, *op. cit.*, p. 370, v. 1243-1246.

1149 *Ibid.*, p. 376, v. 1427-1431.

1150 « Le retour du stoïcisme concerne bien, au XVI^e siècle, cette réactualisation du problème : comment se gouverner soi-même », Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population, cours au Collège de France. 1977-1978*, Hautes études, Gallimard- Seuil, 2004, p. 92.

1151 *La prudente...*, *op. cit.*, p. 616, v. 1595-1598. De même : « *Rey David: (...) / Si Saúl se retira de agraviarme, / ganará, con dejarme, / el premio de vencerse* », p. 598, v. 1017-1019.

1152 *Luis...*, *op. cit.*, p. 6. Gracián a une formule très proche : « *Qu'il soit d'abord maître de soi, il sera ensuite maître des autres*. », cité par Maravall, *La filosofía...*, *op. cit.*, p. 206. Voir encore : « *Vencerse a sí para domar las pasiones es el fundamento de esta noble virtud [la prudencia]* », *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 159.

On retrouve cette éthique exprimée par beaucoup de rois du théâtre du Siècle d'or, comme par exemple chez Calderón : « Menón: *Señor, vencerse a sí mismo / un hombre es tan grande hazaña / que solo el que es grande puede / atreverse a ejecutarla*¹¹⁵³. »

Le corps physique doit donc se vaincre lui-même pour que le corps politique puisse assurer sa fonction. Le roi ne s'appartient plus en tant qu'homme. Une fois ses passions contrôlées, il peut régner vertueusement, c'est-à-dire en les mettant au service du pouvoir, autrement dit, l'amour doit s'imposer à la colère : « *Así como la ira del príncipe es mensajera de la muerte, el amor es mensajero de la vida, adquiere mucho y conserva más*¹¹⁵⁴ ». Les souverains justes peuvent être sujets à la colère ou au désir, mais ces pulsions n'affectent pas l'exercice de leur pouvoir, ou alors elles sont guidées vers un objectif politique. Ainsi Marco Aurelio se laisse-t-il aller à la menace violente, mais il le fait au nom du pouvoir de justice qu'il tient des dieux :

*Aquel que no gustare
de cumplir mi mandamiento,
que será ley inviolable,
públicamente un verdugo
le dividirá al instante
la cabeza de los hombros,
pues los dioses inmortales
me dictan este decreto*¹¹⁵⁵

De même, san Fernando, le plus parfait des rois, et Carlos Quinto, qui est presque autant exalté que lui, ne connaissent pas les accès violents de Ludovico ou Pedro le Cruel, mais ils cèdent à la colère une fois chacun et dans les mêmes circonstances, lorsqu'il est fait allusion devant eux à l'hérésie. Le premier brûle alors un livre albigeois¹¹⁵⁶ et le second empoigne son épée contre le luthéranisme¹¹⁵⁷. Il s'agit dans les deux cas d'une sainte colère, d'une manifestation du courroux de Dieu par l'intermédiaire de son représentant sur terre. Ce n'est donc pas le corps physique qui s'exprime ici, mais le corps politique, voire mystique, qui obéit en premier lieu à la loi divine et applique les principes chrétiens.

Toutefois ce contrôle permanent de leurs sentiments est une lourde contrainte pour les rois qui doivent constamment refouler les passions qui font d'eux des hommes. Seul un saint comme Fernando III peut y parvenir totalement. C'est ce que rappelle Quevedo :

1153 P. Calderón de la Barca, première partie de *La hija...*, *op. cit.*, p. 148, v. 2142-2145.

1154 *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 144.

1155 *Amor...*, *op. cit.*, p. 371, v. 1270-1277.

1156 « *Que como yo quemo al fuego Quema el libro. / su libro, los quemen luego. / Ni aun memoria de sus nombres / haya en el mundo, y ¡por Dios!, / que a faltar quien encendiera / la leña, que les pusiera / yo mismo fuego* », *El rey...*, *op. cit.*, v. 2458-2464.

1157 « *Emperador: ¿Es la secta de Lutero? / Sajonia: Sí, gran señor. Baja del trono el emperador empuñando la espada. Emperador: ¿Qué decis / Duque de Sajonia?* », *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 126 v° b. Sur les rapports entre théâtre et guerre sainte au Siècle d'or, voir David García Hernán, *La cultura de la guerra y el teatro del siglo de Oro*, Madrid, Silex, 2006.

¿Quién no ha sido vasallo de alguna pasión, esclavo de algún vicio? Si los cuenta la verdad, pocos. Y éstos serán los santos que ha habido reyes. Prolijo estudio será referir los más que se han dejado arrastrar de sus pasiones; imposible todos. [...] No hallarás alguno sin señor en el alma. Donde la lujuria no ha hallado puerta, que se ve raras veces (y fáciles de contar, si no de creer), ha entrado a ser monarca o el descuido, o la venganza, o la pasión, o el interés, o la prodigalidad, o el divertimento, o la resignación que de todos los pecados hace partícipe a un príncipe¹¹⁵⁸.

Nous ne savons ainsi rien des aspirations du corps physique de ces rois vertueux, notamment rien de leurs amours. Fernando n'épouse la reine – qui n'apparaît pas sur scène – que pour des motifs relevant de la raison d'État. Il n'est fait aucune allusion au mariage de Carlos Quinto, pas plus qu'à celui d'Alfonso le Sage. Quant à Marco Aurelio, il entretient avec l'impératrice Faustina des rapports très peu passionnels. Ces monarques n'apparaissent d'ailleurs jamais dans leurs espaces intimes, chambres et appartements privés, et très peu dans les antichambres, mais presque toujours dans les salons officiels du palais, sur les champs de bataille ou dans des lieux publics. Le seul moment d'intimité représenté est l'extase mystique et onirique de San Fernando destinée à nous montrer l'harmonie entre son corps physique vertueux et son corps politique en communication avec le divin.

L'exercice du pouvoir semble en conséquence contraindre les rois exemplaires à la solitude : « *Cerca está el príncipe de perderse, dice Xenofonte, que funda en el cetro su felicidad¹¹⁵⁹.* » C'est le prix à payer pour apparaître comme un roi juste aux yeux de l'empire, comme l'explique Marco Aurelio à Faustina :

*Emperador soy de Roma,
el senado me respeta,
y si la plebe me adora,
la nobleza me idolatra,
todos 'el Justo' me nombran¹¹⁶⁰*

Nous verrons ainsi plus loin que le roi Eduardo de *Celos no ofenden al sol* souffre de carence affective, si l'on peut dire. Entourés de courtisans flatteurs, d'infants jaloux, de favoris ambitieux, les souverains ne peuvent satisfaire le besoin de chaleur humaine de leur corps physique sans mettre en péril leur corps politique. Fernando doit faire la guerre à son propre père, Carlos Quinto s'imposer sur le trône d'Espagne au détriment de son frère et Marco Aurelio et Alfonso X le Sage sont en conflit avec leur fils. C'est en partie la raison pour laquelle ils envisagent le pouvoir comme une charge ou un sacerdoce, plus que comme un privilège : « Santo Rey: *De sólo tenerla tiembla / mi espíritu. Don Rodrigo, / mucho una corona pesa¹¹⁶¹* », dit l'un ; « *No soy emperador,*

1158 F. Quevedo, *Política de Dios...*, *op. cit.*, p. 48-50.

1159 *Luis...*, *op. cit.*, p. 13.

1160 *Amor...*, *op. cit.*, p. 375-376, v. 1406-1410. *Luis Dado de Dios* reprend cette idée : « *Hubo gran competencia entre el senado de Roma y el emperador Marco Aurelio, quién era más dichoso, el senado teniendo tan justo emperador, o el emperador que alcanzaba tan perfecto senado; pero los doctos juicios hallaron que la justificación de Marco Aurelio excedía a la del senado* », *op. cit.*, p. 5-6.

1161 *El rey...*, *op. cit.*, p. 18, v. 296-298.

*que soy esclavo. / (...) / El imperio / es un pesado y noble cautiverio*¹¹⁶² », dit l'autre¹¹⁶³. Elus par Dieu pour souffrir en son nom, ces rois présentent ainsi leur règne comme un martyr qui les rapproche des saints des *comedias* hagiographiques : « *Los príncipes, como soberanos en la tierra, deben tener fortaleza para sufrir el grave peso del gobierno* », lit-on aussi dans *Política angélica*¹¹⁶⁴. Calderón nous fournit une source de cette idée dans *La vida es sueño* : « *el Séneca español, / que era humilde esclavo, dijo, / de su república un rey*¹¹⁶⁵ ».

Enjoins de faire preuve de vertu du fait de leur statut, les monarques doivent tendre vers la sainteté pour être à la hauteur de leurs fonctions. Mais ce n'est pas une tâche à la portée de tous ces rois qui sont d'abord des hommes. Enríquez Gómez décline les situations qui en résultent entre les deux cas extrêmes que sont Nembrot, corps physique sans corps politique, roi tyrannique et parangon d'hybris, et San Fernando, corps politique sans corps physique, modèle de *rex iustus*. Entre les deux se déploient des figures de *rex negligens* plus ou moins prudents, simples humains sur lesquels est échue la fonction de roi et qui tentent, parfois avec succès, souvent en échouant, de mener à bien leur mission royale tout en faisant avec leurs pulsions passionnelles. Cette fragilité est rendue par l'image de la couronne de verre dans ces paroles de David : « *La corona, / aunque de oro, es de vidrio, / y fácilmente se parte / en el golpe del peligro*¹¹⁶⁶. » Certains rois montrent à l'occasion une vertu qui fait leur force quand d'autres succombent au vice et perdent leur pouvoir. Lorsque la vertu chrétienne s'applique à la politique, le débat posé est celui du machiavélisme.

2. Le machiavélisme

« Aussi est-il nécessaire à un prince, s'il veut se maintenir, d'apprendre à pouvoir n'être pas bon, et d'en user et n'en user pas selon la nécessité¹¹⁶⁷. »

La pensée de Machiavel introduit une rupture dans la philosophie politique occidentale. Ayant affirmé la prépotence de l'État comme pouvoir central souverain, et du même coup rejeté l'idée d'un universalisme chrétien, il dégage des enseignements à partir de l'observation de l'Histoire de Rome dans ses *Discours sur la première décade de Tite-Live* (1512-1519) :

L'unité politique, condition de l'existence sociale, repose sur un *acte* instituant l'État, acte qui est celui d'un *législateur* définissant une fois pour toutes le juste et l'injuste et le plein exercice du

1162 *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 126 r° b.

1163 C'est là un lieu commun de la représentation de la fonction royale. On le retrouve par exemple chez Tirso de Molina, dans *La prudencia en la mujer* : « Fernando: *Madre, infinito pesa esta corona. / Abájeme de aquí, que estoy cansado. / Reina: ¿Pesa, hijo? Decís bien, pues ocasiona / su peso la lealtad que os ha negado / el interés que a la razón cautiva* », *op. cit.*, p. 130, v. 355-359.

1164 *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 170.

1165 P. Calderón de la Barca, *La vida...*, *op. cit.*, p. 111, v. 840-842. Probablement tiré du *De Clementia*, 1,8.

1166 *La prudente...*, *op. cit.*, p. 641, v. 2287-2290. On peut aussi lire dans *Sansón nazareno* : « *Que no hay corona con firmeza alguna / debajo de los orbes de la luna* », *op. cit.*, livre XIII, 44, vii-viii, p. 677.

1167 Nicolas Machiavel, *Le prince*, Yves Levy (éd.), GF Flammarion, Paris, 1980, p. 149.

pouvoir ; cet acte d'institution est un *principe* qui doit être maintenu constamment (...) et cela quels que soient les moyens utilisés par le législateur ou son successeur¹¹⁶⁸.

Dans *Le prince* (1513), il précise que « les considérations morales et religieuses doivent être écartées du calcul grâce auquel on établit et on maintient l'État¹¹⁶⁹ » et

met en évidence la nature stratégique de l'activité politique : la *virtù* du prince – qualité qui renvoie tout à la fois à la fermeté de caractère, au courage militaire, à l'habileté calculatrice, à la capacité de séduction, à l'inflexibilité, à la force – a pour ennemis ses adversaires, mais aussi la « fortune » ; il réussira si, sachant apprécier « le bon moment », il parvient à la mettre de son côté¹¹⁷⁰.

Ce que propose Machiavel, c'est donc une éthique de l'efficacité politique au détriment d'une éthique de l'efficacité morale. « Pour Machiavel, le prince doit être un homme prêt à sacrifier son salut », écrit Maravall¹¹⁷¹.

La pensée européenne rejette globalement cette option à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle, mais le principe de réalité énoncé par le Florentin sert malgré tout d'appui au développement de la pensée politique. Giovanni Botero forge ainsi le concept de raison d'État qu'il définit comme la connaissance des moyens propres à fonder, conserver et accroître l'État¹¹⁷². Dans l'Espagne du XVII^e siècle, on interprète dans une quasi-unanimité le machiavélisme comme une œuvre démoniaque : « *La concepción maquiavelista de la política como ciencia separada, por tanto, de la moral choca con el carácter religioso providencialista y la pretensión de una fuerte integración moral en nuestro país* », écrit Marín Ruiz¹¹⁷³. Il développe :

Su planteamiento naturalista, secularizado e independiente de lo religioso que llevaba, a veces, a posiciones contrarias a la moral católica será rechazado por los españoles que calificaron al maquiavelismo con las cualidades más vejatorias de la época: naturalismo protestante, ateísmo, infidelidad y desobediencia para con la Iglesia, absolutismo tiránico e, incluso, (...) demócrata, en una época en que se defendía la Monarquía de origen divino¹¹⁷⁴.

Cette radicalité est favorisée par le contexte des guerres de religion dans la France voisine. Le parti des politiques, qui réunit les plus modérés des catholiques et des protestants, y met en pratique les préceptes de Jean Bodin. Ce dernier, bien qu'il ait pris ses distances avec la pensée de Machiavel, dans *La République*, de 1576, défend une monarchie absolue, seule capable de dépasser l'antagonisme entre papistes et huguenots au nom de la raison d'État. Les politiques voient dans l'héritier légitime du trône de France, Henri de Bourbon, roi de Navarre, l'unique figure capable de restaurer l'ordre et de défendre l'indépendance du royaume. Pour devenir Henri IV, celui-ci renie le

1168 Evelyne Pisier, *Histoire des idées politiques*, Quadrige/PUF, Paris, 1982, p. 35.

1169 *Ibid.*, p. 36.

1170 *Ibid.*, p. 36-37. Nous reviendrons sur cette notion de « bon moment ».

1171 J. A. Maravall, *La philosophie...*, *op. cit.*, p. 191.

1172 Giovanni Botero, *Della ragion di stato. Libri dieci, con tre libri delle cause della grandezza e magnificenza della città*, Appresso I Gioliti, Venise, 1589.

1173 José María Marín Ruiz, « Maquiavelo y el tacitismo en la España de los siglos XVI y XVII », *Baetica: Estudios de Arte, Geografía y Historia*, 15 (1993), p. 320.

1174 *Ibid.*, p. 323.

protestantisme et embrasse publiquement la foi catholique – « Paris vaut bien une messe » – ; il incarne désormais pour les Espagnols la duplicité machiavélique. Il n'est que de lire ces quelques lignes tirées du *Tratado del príncipe cristiano* de Rivadeneira, qui lance la littérature anti-machiavélique en 1595, pour comprendre le rejet que suscitent les idées du secrétaire florentin et de ses émules français : « *Como él era hombre impío y sin Dios, así su doctrina (como agua derivada de fuente inficionada) es turbia y ponzoñosa, y propia para atosigar los que bebieren della*¹¹⁷⁵. » L'impiété des princes machiavéliques consiste à considérer que la religion n'est qu'un instrument utile à la conservation de leur royaume :

*Tomando por fundamento que el blanco a que siempre debe mirar el príncipe es la conservación de su Estado, y que para este fin se ha de servir de cualesquiera medios, malos o buenos, justos o injustos, que le puedan aprovechar, pone entre estos medios el de nuestra santa religión, y enseña que el príncipe no debe tener más cuenta con ella que lo que conviene a su Estado, y que para conservarle, debe algunas veces mostrarse piadoso, aunque no lo es, y otras abrazar cualquier religión por desatinada que sea*¹¹⁷⁶.

Ils sont pires que des hérétiques, ils sont des athées ; Rivadeneira dénonce la « *libertad de conciencia que enseñan los políticos*¹¹⁷⁷ ». Pour lui et l'ensemble des auteurs espagnols de traités politiques, la principale qualité du prince est la vertu chrétienne et non la *virtù* machiavélique. « *Que la vertu attire la faveur divine et permette de conserver el pouvoir, telle est la thèse admise généralement par nos écrivains*¹¹⁷⁸ », conclut Maravall à leur propos, éclairant par là même comment doit être comprise la notion de providentialisme.

La perception d'Enríquez Gómez est globalement en accord avec cette pensée hégémonique comme l'écrivent Felipe Pedraza et Milagros Rodríguez Cáceres :

*A pesar de las coincidencias que se pueden encontrar entre las posiciones de Maquiavelo y de Enríquez Gómez, nuestro dramaturgo y tratadista político está convencido de predicar un decidido antimachiavelismo. Principios religiosos (tanto cristianos como judaicos), a los que nunca renunciará Enríquez Gómez, le impiden legitimar el descarnado juego del poder que desprecia cualquier criterio moral. En medio de sus tribulaciones (...), el poeta conquense necesita una referencia ética, con avales sobrenaturales, que dé algún sentido a la existencia humana*¹¹⁷⁹.

1175 P. de Rivadeneira, *Tratado...*, *op. cit.*, p. 22. Sur les politiques : « *la peor y más abominable secta que Satanás ha inventado es una que llaman políticos (...), salida del infierno para abrasar de una vez todo lo que es piedad y temor de Dios, y arrancar todas las virtudes que son propias de los príncipes cristianos* », p. 19.

1176 *Ibid.*, p. 22. Et plus loin : « *Los políticos y discípulos de Maquiavelo no tienen religión alguna, ni hacen diferencia que la religión sea falsa o verdadera, sino si es a propósito para su razón de Estado* », p. 23.

1177 *Ibid.*, p. 42.

1178 J. A. Maravall, *La filosofía...*, *op. cit.*, p. 191.

1179 F. B. Pedraza Jiménez et M. Rodríguez Cáceres, « Matar por razón de estado. El asesinato político en Enríquez Gómez », *La hora de los asesinos. Crónica negra del Siglo de Oro*, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua/GRISO, Universidad de Navarra, Burgos, 27-28 de julio de 2017. Cette communication sera prochainement publiée dans un recueil d'articles intitulé *Antonio Enríquez Gómez, Política, Sociedad, Literatura*. Nous ignorons à ce jour la numérotation des pages. Sur l'anti-machiavélisme d'Enríquez Gómez dans *El siglo pitagórico*, voir Cerstin Bauer-Funke, « Poder, autoridad y autoría en *El siglo pitagórico* y *vida de don Gregorio de Guadaña* (1644) de Antonio Enríquez Gómez », dans *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*. I, I. Arellano, C. Strosetzki et E. Williamson (éd.), Madrid/ Frankfurt am Main, Iberoamericana/ Universidad de Navarra/ Vervuert, 2009, p. 35-49.

Il reproche notamment aux politiques leur manque de confiance en Dieu et leur excessive confiance en leur bonne fortune : « *Los políticos del siglo más adoran una cumplida esperanza que llaman fortuna, que la que está en balanzas, pendiente del favor divino; aquella porque llegó (sabe Dios cómo) es idolatrada, y esta porque tarda es aborrecida*¹¹⁸⁰. » En cela ils se rapprochent de la figure paradigmatique de la tyrannie qu'est Nembrot :

*De semejantes Babeles se adornan los políticos cuando gobiernan por Estado, y no por inteligencia, implorando su fortuna y olvidando a Dios. No hay duda que aunque pongan montes sobre montes, alcancen con la mano a tocar la menor estrella, antes que salga el amago bajará el rayo, sin que lo pueda estorbar todo el imperio del poder, ni el arte de aconsejar*¹¹⁸¹.

La critique est évidente aussi dans ses écrits fictionnels : « *Luego que supo fulminar las leyes [el valido], / descansó de los reyes, / se armó de un Maquiavelo, / libro que fue de su señor agüelo*¹¹⁸². » On trouve dans le théâtre d'Enríquez Gómez quelques consignes générales de pratique du pouvoir, à défaut d'une théorie, qui s'oppose de façon radicale au machiavélisme : « *Señor, los cristianos reyes / guardaron preceptos dos: / uno fue el temor de Dios, / y otro venerar sus leyes* », explique par exemple l'évêque de Cracovie¹¹⁸³.

C'est dans ce cadre théorique que nous étudierons trois types de comportements des figures du pouvoir de notre *corpus* : les souverains machiavéliques, les anti-machiavéliques et les prudents.

a. Les souverains machiavéliques

« Qu'un prince, donc, fasse en sorte de vaincre et de maintenir l'État : les moyens seront toujours jugés honorables et loués d'un chacun¹¹⁸⁴ »

Les rois machiavéliques font fi des exigences morales dans leur action politique. C'est-à-dire qu'ils ont recours au mensonge, à la tromperie ou au parjure pour préserver leurs intérêts. Les pires d'entre eux sont même disposés à utiliser la religion à des fins politiques. Le roi wisigoth Teobildo de *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo* entre sans nul doute dans cette catégorie. Nous montrerons dans le chapitre consacré à la politique religieuse des souverains combien ce roi fait de la foi le prétexte de son action politique. Intéressons-nous pour l'instant à ses pratiques d'un point de vue moral. Comme tous les souverains machiavéliques, il se retranche derrière la raison d'État pour justifier un acte immoral, en l'occurrence l'arrestation de son propre fils : « *El estado /*

1180 Luis..., *op. cit.*, p. 34. Voir aussi : « *De políticos que adoran su opinión, guarde Dios la República, porque serán como los estadistas del rey Baltasar, que teniendo el enemigo a la puerta, entretenían al rey en banquetes, fiados en las buenas fortificaciones de Babilonia* », p. 41-42.

1181 *Ibid.*, p. 43-44. Ces politiques sont qualifiés de « *arrogantes* », p. 84.

1182 *El siglo...*, *op. cit.*, p. 116-117. On trouve plus loin le néologisme quévédien de « *maquidiablo* » qui associe les figures de Machiavel et du diable, p. 120. Les pratiques des « politiques » machiavéliques sont aussi dénoncées dans *La culpa del primer peregrino* : « *Mas ¡ay del que gobierna por estado, / político del tiempo laureado!* », *op. cit.*, p. 153.

1183 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 207 v° a.

1184 N. Machiavel, *Le prince*, *op. cit.*, p. 160-161.

se anteponga a mi dolor », déclare-t-il à cette occasion¹¹⁸⁵. Il ment probablement lorsque, pour obtenir sa rédition, il promet à Hermenegildo une peine légère : « *Ir a una torre*¹¹⁸⁶. » Il feint un amour paternel, qu'il présente dans un aparté comme un instrument d'une négociation, pour amadouer son fils rebelle : « *El amor haga su oficio. / En paz le he de hablar primero*¹¹⁸⁷. » Il se parjure en suivant ce conseil de son favori démoniaque Belino lorsqu'au troisième acte il est défait militairement :

Demonio: *Vuestra majestad conceda
al príncipe de palabra
todo aquello que pidiere,
que después, con justa causa,
se valdrá de su poder.*
Rey: *La prudencia nunca engaña
cuando tira a conservar
el imperio*¹¹⁸⁸.

La *prudencia* qu'il revendique consiste en la préservation de l'État, mais elle est différente de celle des rois prudents que nous étudierons plus loin. Il promet ainsi des concessions religieuses auxquelles il n'entend pas donner suite, et que son autre fils, Recaredo, rendra effective :

*Hermenegildo, en Toledo,
los de la Iglesia arriana
han hecho un concilio, y quedan
estas leyes asentadas:
primeramente confiesan
que la Trinidad sagrada
es trina y una en esencia.
(...) y os queda a vos reservada
la defensa de la Iglesia
Apostólica Romana*¹¹⁸⁹.

Simulation, mensonge et fausse promesse sont les éléments que l'on retrouve chez Teobildo et qui font de lui un roi machiavélique, et plus encore l'utilisation de faux arguments religieux. Son prénom sert d'ailleurs à occulter ses intentions puisque la racine *théo* semble renvoyer à Dieu, mais Teobildo se rapproche aussi de Theobald, prénom germanique signifiant « peuple hardi », ce qui est nous oriente vers une interprétation plus politique. Ce roi est en réalité Leovigilde qu'Enriquez Gómez a probablement rebaptisé pour donner au personnage cette complexité, mais aussi pour effacer l'évocation du lion, animal qu'il a préféré associer à son fils Hermenegildo.

Política angélica consacre plusieurs pages à la question de l'utilisation politique de la religion : « *Muchos políticos aseguran que el príncipe puede hacer materia de Estado de la religión* », déclare Philonio¹¹⁹⁰. La réfutation de Theogio est catégorique : « *Aristóteles (...) dice*

1185 *Mártir...*, *op. cit.*, p. 8 a.

1186 *Ibid.*, p. 8 b.

1187 *Ibid.*, p. 11 a.

1188 *Ibid.*, p. 21 b.

1189 *Ibid.*

1190 *Política angélica [primera parte]...*, *op. cit.*, p. 129.

*consistir la potencia de los emperadores en la religión, y que los políticos que la quieren hacer materia de Estado no son hombres sino demonios*¹¹⁹¹. » Dans *Luis Dado de Dios*, c'est l'exemple du roi Saül qui est employé : « *Cubrió Saül su depravado sacrilegio con capa de religión*¹¹⁹² ».

Francisco est un très bon exemple de souverain politique dans notre *corpus*. Le roi de France, tel qu'il apparaît dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*, ment en effet effrontément à l'empereur car, ayant perçu son sens de l'honneur, il sait en jouer afin d'obtenir sa libération après la défaite de Pavie. Il tire profit de sa position de prisonnier, qu'il rappelle régulièrement¹¹⁹³, en simulant une maladie pour que l'empereur accoure à son chevet¹¹⁹⁴. Lors des négociations portant sur sa libération, Francisco fait valoir au moment opportun son état de santé prétendument fragile pour infléchir la position de Carlos :

Rey Francisco: *Perdonad, que la quartana
me ha vuelto; pero no importa,
valor hay para postrarla.*
Emperador: *Por la fe de caballero,
que me ha enternecido el alma:
señor, la paz está hecha*¹¹⁹⁵.

Il a par ailleurs bien compris que l'objectif de Carlos est la défense de l'Église contre les Turcs et les luthériens¹¹⁹⁶. Il qualifie cet objectif de raison d'État – « *Señor, la razón de Estado / que decís, como tan sabia, / nadie la puede negar*¹¹⁹⁷ » –, ce qui suggère son machiavélisme, bien que, comme nous le verrons plus bas, l'expression ne soit pas réservée à ce système de pensée. Il l'utilise ensuite pour obtenir sa libération – « *Si yo llego a mi patria, / dándome vos libertad*¹¹⁹⁸... » – et son mariage avec doña Leonor, la sœur de l'empereur. Il se prétend amoureux pour expliquer cette demande, ce qui est une nouvelle simulation : « *En primer lugar, señor, / –el amor es quien os*

1191 *Ibid.*, p. 41. Le démon Belino en est la meilleure illustration. Le raisonnement est le suivant : « *Los políticos que hacen Estado la religión, como no la tienen, quieren hacer práctica de la política, pero los doctos príncipes y prudentes gobernadores buscan la teórica, y como sea la razón alma de la ley, y la ley del alma, la religión no consiente el juicio docto se sujete al estado material.* », p. 42. Voir aussi : « *los mayores delitos que se cometen, es so capa de religión* », p. 102.

1192 *Luis...*, *op. cit.*, p. 57. Saül est aussi utilisé comme exemple dans ce sens dans la *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 171, alors que l'on ne retrouve pas cette impiété chez le Saül de *La prudente Abigail*.

1193 « *Señor, vuestro preso fui / por decreto soberano.* », « *Ser vuestro preso es tener / imperio en la libertad* », *Las tres coronaciones...*, fol. 133 v° b.

1194 « *Con la prisión afligido / supe cómo enfermo estaba, / y aunque en Toledo me hallaba / en las Cortes, he venido / hoy por la posta a tratar / de su salud, como es justo, / y a que modere el disgusto / de su pasión singular, / y juntamente a poner / por obra su libertad* », *ibid.*, fol. 133 v° a. Voir également plus loin : « *¿de salud, donde me fundo, / se halla mejor?* », fol. 133 v° b. Cette attitude de l'empereur suscite l'ironie du duc : « *Esta visita imperial, / como antidoto real, / le ha de dejar aliviado* », fol. 133 v° a-b.

1195 *Ibid.*, fol. 135 r° a. On trouve aussi plus haut : « *Que moriré en prisión.* »

1196 « *¿Qué más poderosa hazaña / nos puede dar la fortuna / en el templo de la fama / que juntar cristianas lises, / leones y águilas pardas, / y a sangre y fuego talar / la herejía acreditada / en los países del norte? / ¿Qué coronas otomanas, / qué potentados herejes, / qué reyes o qué monarcas / inquietarán a la Iglesia / si Francisco, rey de Francia, / y Carlos Quinto, señor / de la no vencida España, / fatigaren la campaña?* », fol. 134 v° a.

1197 *Ibid.*

1198 *Ibid.*

*habla- / me habéis de dar por esposa / a doña Leonor*¹¹⁹⁹ ». Comble de cynisme, il propose de laisser en otage son fils et son frère : « *En rehenes dejaré, / pues la paz está asentada, / a mi hermano y al delfín*¹²⁰⁰. » Enríquez Gómez a bien pris soin de présenter cette clause du traité de paix comme spontanée de la part du roi de France afin que Carlos apparaisse comme miséricordieux et Francisco comme dépourvu de scrupules. Pour toute garantie, Carlos n'exige quant à lui que la parole du Français, qu'il lui donne bien volontiers :

Emperador: *Solo una cosa me falta
que advertiros, que los reyes
son reyes por su palabra.*
Rey Francisco: *Cumpliré lo prometido
o moriré en la demanda.*
Emperador: *Así lo creo y de hacer
lo contrario, la campaña
será de los dos la palestra.*
Rey Francisco: *Vuestra majestad cesárea
conocerá que le soy
amigo y hermano*¹²⁰¹.

A peine conclu le traité de paix, Francisco s'humilie avec ostentation pour mieux tromper l'empereur : « *Por tan singular favor, / me arrojaré a vuestras plantas. Vase a arrojar de rodillas*¹²⁰². » S'ensuit une stychomythie qui met encore plus en relief la duplicité du roi de France :

Emperador: *Mueran los herejes,...*
Rey Francisco: *...viva la fe sacrosanta,...*
Emperador: *...defendamos a la Iglesia,...*
Rey Francisco: *...favorezcamos al papa...*
Emperador: *...para que quede la memoria...*
Rey Francisco: *...en le templo de la fama...*
Emperador: *...que el invicto carlos Quinto...*
Rey Francisco: *...y Francisco, rey de Francia,...*
Emperador: *...destruyeron la herejía...*
Rey Francisco: *...y la gran casa otomana*¹²⁰³.

Le public sait qu'à peine de retour en France, François I^{er} aura oublié tous ses engagements – il pactisera notamment avec le Turc, contrairement à sa dernière promesse. Voici donc encore un roi qui renonce à toute probité morale pour obtenir un bénéfice personnel et politique. Son méfait le plus répréhensible, selon la pensée anti-machiavélique dominante, est d'avoir utilisé la foi catholique pour obtenir sa libération. *Política angélica* dénonce de même les « *políticos que dijeron que por conservar el Estado puede el príncipe ir contra la religión, y no cumplir su juramento y palabra, opinión verdaderamente del demonio*¹²⁰⁴. » Francisco est ainsi présenté comme le contrepoint moral de l'empereur. Cette image correspond à celle communément véhiculée dans l'Espagne

1199 *Ibid.*

1200 *Ibid.*, fol. 135 r° b.

1201 *Ibid.*

1202 *Ibid.*

1203 *Ibid.*, fol. 135 r° b-v° a.

1204 *Política angélica [primera parte], op. cit.*, p. 171.

des Habsbourg¹²⁰⁵. Son arrogance, telle que nous l'avons décrite, contraste avec l'humilité de Carlos qui se considère comme l'esclave de sa fonction. Les deux souverains s'opposent aussi par leur manière d'exercer la politique.

b. Les souverains anti-machiavéliques

« *Los reyes / son reyes por palabra*¹²⁰⁶ »

La question de l'origine de son héritage politique étant résolue, Carlos doit faire face au paradoxe de sa propre origine. Pour la première fois les Espagnols ont pour roi un étranger car Charles I^{er} est né en 1500 à Gand. Les hasards de l'histoire, ou les desseins de Dieu selon lui, en font l'héritier de quatre dynasties : celles des ducs de Bourgogne et des Habsbourg par son père, Philippe le Beau, et celles de Castille et d'Aragon par sa mère, Jeanne la Folle. La Castille n'est donc que l'une de ses possessions et ses sujets sont inquiets : ce roi élevé en Flandres selon l'étiquette bourguignonne saura-t-il s'occuper d'un royaume dont il ignore tout et ne parle pas la langue ? Enríquez Gómez nous montre un roi Carlos bien maladroit au moment de rassurer ses vassaux. En réalité, sourd aux conseils avisés de ses proches et de ses conseillers castillans, il accumule les bévues. Le premier acte en représente trois.

En premier lieu, il décide d'envoyer en Flandres son frère cadet Fernando¹²⁰⁷. Sa mère lui conseille de le garder auprès de lui, car, ayant été élevé à la cour d'Espagne, il en connaît mieux les usages¹²⁰⁸. Carlos maintient pourtant sa décision car il affirme que l'infant sera plus utile à la couronne espagnole en Flandres¹²⁰⁹. On peut imaginer que cette décision, prise sans doute sous l'influence de ses conseillers flamands, a pour objectif d'éloigner un rival potentiel. Cependant elle constitue aussi un désaveu du conseil de la reine mère et prive effectivement Carlos d'un allié qui s'avérera fidèle et qui aurait pu servir d'intermédiaire avec les cours castillanes et aragonaises et ses sujets espagnols en général.

La deuxième erreur politique commise par Carlos concerne la succession de l'archevêque de Tolède, Francisco Jiménez de Cisneros, dont on apprend le décès. Le roi souhaite attribuer le poste

1205 Rivadeneira écrit par exemple : « *Los reyes de Francia Francisco I y Enrico II, su hijo, con ser principes católicos, trayendo guerra muy reñida con el emperador Carlos V, rey de las Españas, por razón de Estado, el uno se confederó con el Turco, y procuró que con sus armadas infestase las marinas y costas de los reinos del Emperador; el otro hizo liga con los herejes protestantes de Alemania* », *Tratado...*, op. cit., p. 36.

1206 *Las tres coronaciones...*, fol. 135 r° b.

1207 « *Darle [al emperador] persona conviene, / que a sus órdenes acuda, / y así será bien que parta / sin oposición alguna / el Infante Don Fernando, / mi hermano, a Flandes, y supla, / con su presencia, y valor, / lo que el hado dificulta* », *Las tres coronaciones...*, op. cit., fol. 120 r° a.

1208 « *Y si podéis dilatar / el viaje del Infante, / pienso que será importante, / porque os puede aconsejar, / como nacido en España, / y en su nobleza criado / lo que conviene al Estado* », *ibid.*, fol. 120 v° b.

1209 « *Fernando, vuestra persona / en Flandes es de importancia, / que está muy soberbia Francia, / y conviene a esta Corona / que un Infante de Castilla / dome el ímpetu francés* », *ibid.*

vacant au neveu de son favori, Monsieur de Chièvres, appelé comme lui Guillaume de Croÿ¹²¹⁰. Fernando puis le duc d'Albe désapprouvent ce choix : « *El ser tan extranjero / hace alguna repugnancia*¹²¹¹ », dit le premier ; « *habiendo en España / igual sujeto, merece / más bien dignidad tan rara, / gran señor, el natural*¹²¹² », dit le second. La conversation dérive alors vers le cas du favori que nous étudierons plus en détail dans la partie consacrée aux conseillers. Mais là non plus, le roi ne cède pas et provoque le mécontentement du duc d'Albe : « *acordaos / que os dijo el duque de Alba, / don Fadrique de Toledo, / que a la elección le faltaba / la aprobación del natural*¹²¹³. »

Il est question d'amour dans la scène qui conclut le premier acte et qui illustre un troisième faux-pas de Carlos. C'est celui qu'exige le peuple espagnol de la part de son roi. En effet, dans une compression du temps historique, l'on apprend conjointement la mort de l'empereur Maximilien d'Autriche, survenue en janvier 1519, et l'élection de Carlos à sa succession cinq mois plus tard. Le roi désormais empereur décide de partir sur le champ pour son second couronnement. Un député intervient alors pour demander à son roi de rester en Espagne : « *El amor que os ha tenido / y tiene esta monarquía, / no merece que al principio / de su gloria la dejéis*¹²¹⁴ ». Là encore c'est prendre le risque de susciter des troubles : « *Son precisos los daños, / faltando el móvil primero / deste edificio*¹²¹⁵. » Carlos répond naïvement que l'amour suppléera à son absence : « *Basta el amor / que siempre me habéis tenido, / vasallos*¹²¹⁶. » Pourtant sa mère lui avait recommandé d'honorer les Espagnols en plus de les aimer : « *El quererlos, y el honrarlos / es la verdadera ciencia*¹²¹⁷ » L'amour est aussi une vertu des princes et ce qu'ils doivent en premier lieu obtenir de leurs sujets, selon *Luis Dado de Dios* : « *Infeliz será el reino (cuyo corazón es el príncipe) que se enfría en el*

1210 « *Pues queda vaca esta plaza, / y a Guillermo Croÿ, sobrino / del de Gebres, Alemania / le venera, por prodigio / de la ciencia, es acertada / la elección en su persona, / en su sangre, y en su Casa* », *ibid.*, fol. 121 r° b. Guillaume de Croÿ (1458-1521), Seigneur de Chièvres, fut précepteur et conseiller favori de Charles. Sa corruption et son clientélisme furent l'une des causes du soulèvement des *Comunidades* de Castille. Parmi les proches qu'il réussit à placer dans les hautes fonctions espagnoles, figure effectivement son neveu, Guillaume de Croÿ (1498-1521), déjà évêque de Cambrai, cardinal et donc archevêque de Tolède avant ses vingt ans.

1211 *Ibid.*

1212 *Ibid.* Lorsqu'il emploie le terme « *natural* » le duc pense peut-être à lui-même comme nous le confirme une seconde occurrence de ce terme quelques vers plus loin.

1213 *Ibid.*, fol. 121 v° a.

1214 *Ibid.*, fol. 124 v° b. On trouve dans la première partie de *Fernán Méndez Pinto* une scène comparable dans laquelle le favori du roi de Tartarie l'enjoint de ne pas s'absenter : « *Repara, gran señor, que no es consejo / justo para tu reino el ausentarte, / que si eres de Tartaria sol y espejo, / ¿cómo podrá sufrir el eclipsarte?* », *Fernán...*, *op. cit.*, p. 94, v. 659-662. Et encore dans *La defensora de la reina de Hungría*, avec la même métaphore solaire : « *No es justo que falte el rey / de su palacio, pues deja, / siendo sol de sus vasallos, / sin claridad las estrellas* », *op. cit.*, p. 151 a.

1215 *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 124 v° b.

1216 *Ibid.*

1217 *Ibid.*, fol. 120 v° b. Voir aussi *La torre de Babilonia* : « *No imagines (...) que el gobierno de una monarquía consiste en el rigor, sino en el amor. (...) Cuando vieres que un príncipe excluye de honor a los vasallos, dale por perdido, porque la conservación de un imperio consiste en el buen tratamiento y en la honra; esta perdida, aquel arruinado* », *op. cit.*, vulco XIII, p. 283.

*amor y se hiela en la ley*¹²¹⁸ », et « *el amor es el camino más segura de la lealtad*¹²¹⁹ ». Enríquez Gómez arrive ici à la conclusion inverse de celle de Machiavel qui consacre un chapitre à démontrer que mieux vaut pour un prince se faire craindre que de se faire aimer et conclut : « les hommes aimant à leur gré et craignant au gré du prince, il faut qu'un prince sage se fonde sur ce qui est sien, non sur ce qui est d'autrui : il doit seulement s'ingénier à éviter la haine¹²²⁰ ». *Política angélica* se rapproche du Florentin et oppose l'amour du roi juste à la haine suscitée par la mauvaise raison d'État, concept sur lequel nous reviendrons : « *No hay más falsa razón de Estado que la que se gobierna por el odio, si se siembra por el vulgo, solo por el gusto del príncipe. (...) es necesario que el príncipe revoque este odio en amor*¹²²¹. »

Ces trois décisions illustrent la candeur du personnage de Carlos Quinto tel que l'a créé Enríquez Gómez. Confiant dans la bonté de la nature humaine et dans les valeurs chevaleresques de respect en la parole donnée, de loyauté du vassal et de déférence envers la couronne, il n'entend pas les sages conseils de sa mère, de son frère, du duc d'Albe et du député. Mais ces épisodes sont aussi une expression de la vision politique de l'empereur. Dès son discours introductif il a insisté sur le destin providentiel de la Castille qui est d'être le socle de l'empire¹²²². C'est pourquoi il se présente comme un héritier d'Alexandre ou de Trajan¹²²³, premier empereur issu de la Bétique. Là où le député établit une hiérarchie de l'amour entre le royaume espagnol et l'héritage des Habsbourg, Carlos les considère comme un tout indissociable. Par exemple il pense que la conquête de l'Amérique est une œuvre de Dieu destinée à financer l'Espagne dans ses luttes contre les ennemis de l'empire et de la foi :

*El Cielo sagrado
nos favorece, y ayuda,
con haber Fernán Cortes,
soldado de la fortuna,
conquistado un nuevo mundo
cuyos tesoros anuncian
prosperidades para España (...).
Alentemos esta empresa, (...)*

1218 *Luis...*, *op. cit.*, p. 13. Voir également : « *La severidad en los reyes ha de ser hija del amor, no mensajera de la muerte.* », p. 9, et « *como la ley fue buena, los loores del príncipe son infinitos. De aquí nace el amor natural de vasallo, idolatrando los súbditos en su príncipe. Unos le llaman padre de la patria, otros señor, no solo de las haciendas sino de los corazones. Cada uno procura ensalzar su justicia, su misericordia, su rectitud, su grandeza y su poder.* », p. 115-116.

1219 *Ibid.*, p. 144.

1220 N. Machiavel, *Le prince*, *op. cit.*, p. 157.

1221 *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 206. Pour Machiavel, la haine peut être suscitée aussi bien par de bonnes que par de mauvaises œuvres, *Le prince*, *op. cit.*, chap. 19, p. 167.

1222 « *Y pues a España le toca / por esta dichosa junta / que la Casa de Austria ha hecho / con la regia sangre pura / de los Godos defender / a Flandes, provincia suya, / al Imperio por derecho / y a Italia por leyes justas* », *ibid.*, fol. 120 r^o b.

1223 « *Por defender vuestras vidas / seré atropellando injurias, / si Alejandro con la espada, / si el Trajano con la pluma.* », *ibid.* On retrouve ces mêmes allusions dans *Luis Dado de Dios*, appliquées à Louis XIII : « *Trajano en la justicia y Alejandro en el valor* », *op. cit.*, p. 2

*a un mismo tiempo daremos
fin a las menguantes Lunas,
terror a rebeldes pechos,
horror a heréticas plumas,
pavor a Francesas armas,
amparo a la Iglesia suma,
socorro a los Imperiales,
escribiendo el non plus ultra
de España (...)¹²²⁴.*

La Castille gagnera sa grandeur en se mettant au service de l'empire et de l'Église. C'est donc favoriser la Castille que d'envoyer Fernando en Flandres ou quitter l'Espagne pour aller se faire couronner empereur. Mais cette représentation globalisante et providentialiste de ses possessions lui fait omettre la dimension nationale de chaque royaume, et nommer des Flamands à des postes clé a sans doute été la plus funeste de ses erreurs. Il ne voit pas venir le soulèvement des *Comunidades* de Castille qui se déclenche en 1520. L'amour n'a pas suffi.

La posture anti-machiavélique est particulièrement évidente dans la scène qui oppose l'empereur à Francisco. Carlos Quinto est en effet le meilleur – voire le seul – exemple dans notre *corpus* de droiture morale comprise comme un refus absolu de tout acte immoral quand bien même il pourrait favoriser une stratégie. Chez lui la finalité religieuse de l'action de l'État implique un comportement tout aussi chrétien, et en aucun cas il ne saurait déroger à ses principes moraux au profit d'une victoire politique. Carlos la considère en effet comme une erreur la capture du roi de France et la déplore, contrairement au duc d'Albe qui défend une vision beaucoup plus pragmatique :

*Mejor fuera si en mi mano
estuviera la fortuna
prender la otomana luna,
que no un príncipe cristiano.
Sabe el cielo que quisiera,
y siempre lo presumí,
ganar la victoria, sí,
pero no que preso fuera. (...)
Fue temeraria osadía,
y que la siento advertid¹²²⁵.*

Le problème moral que cette capture lui pose est qu'elle entrave son objectif pieux de lutte contre l'hérésie luthérienne et la menace turque. Lors des tractations, Carlos explique qu'il a toujours fait la guerre pour des raisons relevant de la défense du droit et de l'Église et sans jamais abuser de sa position dominante : « *Yo, señor, no defendí / sino el decreto del papa* », « *si yo supe conquistarla [Génova] / también pude poseerla, / y no quise, porque estaba / de parte de los Adornos / la justicia soberana* » et « *todos los [Estados de Italia] que me tocan, / renuncio de*

1224 *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 120 v° a.

1225 *Ibid.*, fol. 133 v° a. Voir aussi plus bas : « *Fue error, / siendo un príncipe cristiano.* » et « *De un cristianísimo Marte / siento la prisión* ».

buena gana. » Dans le même temps, Francisco avance des justifications vagues ou despotiques : « *me tocaba el derecho / de Milán por muchas causas* » et « *el derecho de la guerra*¹²²⁶ ». Carlos invoque le pardon alors que Francisco s'y refuse obstinément : « Emperador: *Señor, el perdón ha sido / siempre la mayor hazaña.* Rey Francisco: *¡Yo, perdonar a Borbón*¹²²⁷! » Surtout, Carlos croit en la parole donnée par un prince chrétien : « *los reyes / son reyes por palabra*¹²²⁸ ». *Política angélica* avance aussi l'exemple de Charles Quint pour illustrer le respect de l'engagement : « *El mismo derecho divino y humano manda que se guarde la palabra al enemigo (...). Y en esta parte, Carlos Quinto, como emperador sabio y príncipe prudente, la guardó hasta con Lutero*¹²²⁹. » Dans notre pièce, lorsque le duc d'Albe émet des doutes sur la sincérité du roi de France, il n'en revient pas :

Duque de Alba: *Señor,*
en viéndose el rey en Francia,
de todo cuanto os promete
no ha de cumpliros palabra.
 Emperador: *¿Qué decis?* Duque de Alba: *Lo que escucháis.*
 Emperador: *¿Pues tan cristiano monarca,*
*ha de faltar a quién es*¹²³⁰?

La bonne foi de Carlos confine à la naïveté et le duc doit lui faire une leçon de réalisme politique¹²³¹, auquel l'empereur oppose une vision providentialiste de l'Espagne : « *tenemos, duque, / al gran Dios de las batallas*¹²³². » Les événements qui suivent confirment la perspicacité du duc et la crédulité de l'empereur. On apprend successivement par courrier, dans un nouveau raccourci de l'Histoire, trois revers de l'empire. D'abord le duc de Pescara informe de la constitution de la Ligue de Cognac qui réunit en Italie le pape, les Vénitiens, les Milanais, les Florentins et les Anglais, méfiants à l'égard de l'empereur¹²³³. Puis l'infant Fernando annonce depuis l'Allemagne l'alliance

1226 Pour toutes ces citations, *ibid.*, fol. 134 r°-v°.

1227 *Ibid.*, fol. 135 r° a.

1228 *Ibid.*, fol. 135 r° b.

1229 *Política angélica [primera parte]...*, *op. cit.*, p. 173. A l'inverse, le roi Saúl apparaît comme parjure dans *La prudente Abigail* : « *Quebrásteme la palabra / mil veces, mancha que ha sido / sobre la púrpura sacra / lunar en todos los siglos* », *op. cit.*, p. 636, v. 2139-2142. Cet exemple est celui défendu par Machiavel : « *Tels princes ont fait de grandes choses qui de leur parole ont tenu peu de compte* », *Le prince*, *op. cit.*, p. 159.

1230 *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 135 v° a.

1231 « *Al Estado no le faltan / pretextos para [no] cumplirla [la palabra]. / Él dirá que preso estaba, / que prometer no pudo / tanto número de plazas.* », *ibid.* Voir également : « *el rey Francisco no trata / sino de su libertad* », *ibid.*, fol. 135 v° b.

1232 *Ibid.*, fol. 135 v° a. *El noble siempre es valiente* offre aussi une évocation de cette mission sacrée de l'Espagne : « *el que pelea / por la fe lleva a Santiago / por patrón en su defensa, / y Santiago allá en Clavijo, / con apretar las espuelas al caballo, / se llevó en una santa carrera, / ciento y noventa mil moros. / Detúvole Dios la rienda, / quizá por nuestros pecados, / que según iba de prisa, / no queda moros en España / a quien no abra la cabeza.* », *op. cit.*, fol. 16 r°-v°, « Rey: *Está fuerte el enemigo.* / Cid: *Más fuerte está Santiago, / que no deja moro vivo / en saliendo a la campaña* », fol. 31 v°, et « Rey: (...) *Yo fio / del apóstol Santiago, / príncipe por quien vencimos / tan milagrosas batallas, / que con impulso divino / gobernara las escuadras / de los católicos hijos / de la militante Iglesia* », fol. 33 r°.

1233 De fait les Français participèrent aussi à cette Ligue de Cognac de 1526, mais il eût été incohérent de le mentionner à ce moment de la pièce puisque Francisco vient à peine de quitter la scène.

du duc de Saxe et du Landgrave de Hesse, tous deux devenus protestants¹²³⁴. Enfin les Turcs viennent de prendre Rhodes et menacent l'Allemagne après des victoires en Hongrie¹²³⁵. Carlos est abattu par ces défaites et ces trahisons : « *No hay príncipe en Europa / que contra España no salga*¹²³⁶ ». Il ne comprend pas le retournement opéré par le pape, jusque-là son allié, mais ne remet pas en cause son autorité : « *El Papa contra mí, basta, / yo debo de merecerlo, / siempre he ensalzado su Casa, / siempre defendí la Iglesia*¹²³⁷ ». Le duc estime qu'il faut revenir sur l'accord passé avec Francisco, mais Carlos refuse de renier sa parole : « *Si la paz está asentada, / ¿cómo es posible? (...) / Paciencia, más vale mi palabra / que todas esas provincias*¹²³⁸ » et « *Cumplamos, duque, nosotros / con la obligación cristiana*¹²³⁹. »

Cette situation en rappelle une précédente. Alors que de lourds soupçons d'hérésie luthérienne pèsent sur le duc de Saxe et que Carlos le tient à sa merci, il lui laisse le bénéfice du doute : « *Averigüemos primero / si lo es [luterano]*¹²⁴⁰. » Le duc d'Albe lui reproche ce laxisme quand le duc de Saxe se rebelle ouvertement : « *Si el de Sajonia, señor, / como yo os aconsejaba, / estuviera preso, nunca / el traidor se rebelara*¹²⁴¹. » Carlos est toutefois partisan de ne pas arrêter le duc de Saxe pour deux autres motifs, montrant cette fois un certain sens de la stratégie politique : « *Es preciso / admitirle en esa dieta / para saber sus designios* » et « *Es poderoso enemigo*¹²⁴². »

Mais le plus souvent, l'empereur ne comprend pas le machiavélisme de ses adversaires parce qu'il est attaché à des valeurs d'honneur et de loyauté qui n'ont plus cours dans la diplomatie du XVI^e siècle. Il est vertueux parce qu'il est mû par l'objectif chrétien de la lutte contre l'hérésie, mais il manque de réalisme politique pour servir ce projet avec efficacité. Là où Machiavel rejette la confiance en Dieu comme principe politique, Carlos l'applique systématiquement. Mais il n'est pas ainsi suffisamment armé pour relever les défis de son règne et échouera à éradiquer le luthéranisme. Pourtant l'Histoire donne raison en partie à l'empereur : la capture du roi de France qu'il déplora a eu comme funeste conséquence la Ligue de Cognac, la révolte des *Comunidades* de Castille est

1234 Ils créent la Ligue de Smalkade en 1531 et entrent en guerre contre l'empire en 1545.

1235 Soliman emporte l'île de Rhodes en 1522 et la victoire de Mohacs, en Hongrie, en 1526. Charles se console dans la pièce de la perte de Rhodes en concédant Malte aux hospitaliers de Saint-Jean, prouvant une fois de plus son attachement aux œuvres saintes : « *No importa, ya tengo a Malta / la religión de San Juan / tiene segura esta plaza* », *ibid.*, fol. 136 r° a.

1236 *Ibid.*, fol. 136 r° b.

1237 *Ibid.*, fol. 135 v° b.

1238 *Ibid.*

1239 *Ibid.*, fol. 136, v° a.

1240 *Ibid.*, fol. 127 r° b.

1241 *Ibid.*, fol. 136 r° a.

1242 *Ibid.*, fol. 127 r° b et 127 v° a. Cette tactique, ici infructueuse, est évoquée dans *Política angélica* comme une manifestation de la *prudencia* du prince : « *Cuando hay sospechas de infidelidad, la prudencia del príncipe la disimula. Si el castigo fuera la basa principal de esta materia de Estado, pocos leales hubiera pues consta a la política más nobles que la prudencia redujo grandes ánimos a la lealtad, y la ira de leales hizo traidores* », *op. cit.*, p. 80. Voir aussi p. 99.

matée et l'empereur laissera à son fils un empire sur lequel le soleil ne se couche jamais. La foi comme principe politique n'est donc pas entièrement dépréciée. Enríquez Gómez suggère cette réussite dans son entreprise de séduction des Espagnols par quelques allusions. Tout d'abord, lors du couronnement d'Aix-la-Chapelle, il montre qu'il a pris conscience des dangers qui couvent en Castille : « *Dejé mi querida España / sujeta a muchos peligros*¹²⁴³. » Ensuite, lors de l'invasion française de la Navarre, la noblesse espagnole donne la preuve de sa loyauté malgré « *domésticos impulsos / que vuestra ausencia causaba*¹²⁴⁴ » et défait l'envahisseur. Don Pedro, le *galán* de la *comedia*, fait à l'empereur un récit épique de cet épisode dans lequel sont énumérés nommément les nobles titrés qui emportèrent la victoire¹²⁴⁵. Enfin, le troisième acte débute par une bonne nouvelle : non seulement les Castillans et les Andalous ont financé les guerres extérieures, mais ils l'ont fait de bonne grâce, donnant ainsi à l'Espagne la dimension impériale de Rome :

Emperador: *Duque, el Reino ha hecho
más de lo que pudo hacer
Roma en su antiguo poder,
yo he quedado satisfecho
de su amor.* Duque: *Doscientos cuentos
os concedió en aquel día
Castilla, y Andalucía,
y todos quedan contentos*¹²⁴⁶.

Le dramaturge suggère ainsi que la politique d'amour envers les Castillans a finalement été efficace jusqu'à un certain point et il ne s'attarde pas sur la brutale répression qui suivit la victoire sur les rebelles *comuneros*. C'est ainsi que Felipe Pedraza et Milagros Rodríguez Cáceres comprennent le positionnement philosophique d'Enríquez Gómez : « *Frente a la razón de estado maquiavélica, basada en la violencia y el engaño, Enríquez Gómez no se cansa de predicar que la seguridad de la monarquía se engendra en el amor y la magnanimidad del príncipe*¹²⁴⁷. »

Carlos est un souverain pieux, sincère, fidèle à la parole donnée et entièrement tourné vers la défense des intérêts de la foi catholique. Il est pour cela partisan de la théologie politique augustinienne. Il est donc l'image inverse de celle du politique machiavélique, c'est-à-dire un empereur anti-machiavélique. Et c'est ainsi que le montre également Rivadeneira¹²⁴⁸. Mais cette

1243 *Ibid.*, fol. 127 r° a.

1244 *Ibid.*, fol. 127 v° b.

1245 *Ibid.*, fol. 128 r° b.

1246 *Ibid.*, fol. 133 r° b-v° a.

1247 F. B. Pedraza Jiménez, M. Rodríguez Cáceres, « Matar por razón de estado... », *op. cit.* Et il est vrai que sur la question de son départ d'Espagne, Carlos Quinto contredit une nouvelle fois Machiavel qui recommande au prince de résider dans le royaume nouvellement acquis : « Quand on acquiert des États dans un pays différent de langue, de coutumes et d'institutions, c'est là qu'il y a des difficultés et c'est là qu'il faut, pour les garder, avoir grand bonheur et grande habileté. Et un des plus grands remèdes et des plus actifs serait que celui qui les acquiert y allât y habiter en personne », *Le prince*, *op. cit.*, p. 94-95.

1248 « *Aunque en su secreto consejo (...) no faltó quien, por razón de Estado, con muchas y muy graves razones, le quiso persuadir que dejase aquella dificultosa y peligrosa empresa [hacer guerra a los príncipes y ciudades del imperio, que se le habían rebelado], pudo más en el pecho del cristiano emperador el celo de la religión católica, para emprenderla, que los vanos y aparentes temores que le ponían para dejarla* », Pedro de Rivadeneira,

intégrité implique une certaine ingénuité. Incapable de soupçonner le mensonge et la trahison chez ses adversaires, il est facilement manipulable, et sa confiance dans la providence divine a ses limites. Enríquez Gómez exalte ainsi la pureté du personnage mais ne le présente certes pas comme le roi le plus parfait.

c. Les souverains prudents

« *La prudencia es el verdadero norte de todas las virtudes*¹²⁴⁹. »

La reine Berenguela d'*El rey más perfecto* a ourdi une manipulation pour imposer son fils sur le trône de Castille :

*Quedé heredera del reino;
mas notando, como noble,
que el rey de León podía
pedir a Castilla en dote,
ocultándole la muerte
de mi hermano por entonces,
despaché con gran secreto
mis nobles embajadores,
suplicándole a mi esposo
que aliviase mis pasiones
enviándome a Fernando.
Fue el engaño con tal orden
que dentro de cuatro días
llegó a las dichosas cortes
de Nájera*¹²⁵⁰

La reine mère reconnaît dans ce discours qu'elle a caché la vérité au roi Alonso de León, soit la mort de son frère et l'héritage du trône de Castille, pour obtenir de lui ce qu'elle n'aurait pas obtenu en la lui révélant : que le roi de León envoie leur fils auprès d'elle, à Nájera, au prétexte que son absence lui est douloureuse. Elle commet cette dissimulation, doublée d'une simulation ou utilisation de ses sentiments maternels exprimés par le verbe « *suplicar*¹²⁵¹ », pour éviter que le roi de León ne revendique la couronne de Castille en tant qu'époux de la reine qui en est l'héritière. Elle emploie le terme de tromperie pour qualifier sa ruse. Pourtant elle la justifie par une nécessité politique exprimée par une métaphore marine : après la mort de son frère, l'État serait ingouvernable – « *nave que en el mar salobre / campañas de abismos pasma*¹²⁵² » –, et Fernando l'arc-en-ciel au milieu de la tempête – « *el iris / de tormentas tan disformes*¹²⁵³ » – et le phare qui

Tratado..., *op. cit.*, p. 41.

1249 *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 155.

1250 *El rey...*, *op. cit.*, p. 4, v. 37-51.

1251 On peut accepter l'authenticité des sentiments que Berenguela vient d'exprimer devant ses sujets : « *Volví a la corte / de mi hermano, el de Castilla, / dejando en León entonces / hijo y esposo - ¡dolor / que enterneciera a los bronce!* », *ibid.*, p. 2, v. 22-26.

1252 *Ibid.*, p. 4, v. 34-35.

1253 *Ibid.*, v. 51-52.

guiderait l'État – « *la antorcha / que devana los dos nortes*¹²⁵⁴ ». C'est donc la préservation de l'État qui apparaît comme le but de la manœuvre. Alonso ne retient que la tromperie, offense contre sa fonction divine de roi : « *Llevarme con engaño conocido / el infante mi hijo, trato ha sido / indigno de la fe que dan las leyes / al sagrado divino de los reyes*¹²⁵⁵. » On peut en conclure qu'il est justement offensé par le comportement machiavélique de son ex-épouse. Sa posture est une illustration de ce commentaire de Marín Ruiz : « *Estos nuevos planteamientos, propios de una razón ilustrada, chocan con la postura mantenida en España anclada, todavía, en una concepción religiosa y metafísica medieval que sostiene un sistema de valores tradicionales*¹²⁵⁶. »

Cette façon qu'a Berenguela d'envisager la politique semble correspondre en effet à la manière dont le XVII^e siècle comprend la pensée de Machiavel : la conquête et la conservation du pouvoir justifient les pratiques non vertueuses. Mais la condamnation de ce qui peut apparaître comme machiavélique n'est pas si claire. Alonso et ses partisans qui dénoncent ces pratiques – « *Ese tema / político se acredita / con el engaño o la fuerza*. », dit par exemple Alonso¹²⁵⁷ – sont sans doute plus encore que Berenguela coupables de machiavélisme. Álvaro Núñez est ainsi le premier à employer l'expression de raison d'État qu'il reprend à son compte : « *Espero / fundar mi razón de estado / en política lección / por bien de nuestra nación*¹²⁵⁸. » En outre, il l'oppose à la loi de l'amour qu'aurait suivie la reine : « *Jurar al príncipe es ley / del amor, no del estado*¹²⁵⁹. » Il est aussi le premier à menacer d'employer la force pour parvenir à ses fins : « *Quedándolo [a Fernando] aquesta tierra, / será siempre fatigada, / destruida y arruinada / con una perpetua guerra*¹²⁶⁰. » Enríquez Gómez suggère ainsi qu'il applique une pensée machiavélique. L'archevêque oppose la vérité au machiavélisme d'Álvaro Núñez¹²⁶¹ et l'accuse de céder à ses passions et d'obéir à des intérêts partisans :

*Don Álvaro, las pasiones
políticas siempre son
tan hijas de la ambición
como vanas pretensiones.
Ya sabemos que queréis
por vuestro particular
la paz del reino alterar*¹²⁶².

1254 *Ibid.*, p. 4-6, v. 73-74.

1255 *Ibid.*, p. 44, v. 695-698. Voir aussi : « *Engañarme con cautela / de oponerse a mi valor, / quitándome por herencia / legítima la corona / de Castilla, no es prudencia / sino conocido agravio* », *ibid.*, p. 48, v. 772-777.

1256 J. M. Marín Ruiz, *Maquiavelo...*, *op. cit.*, p. 322.

1257 *Ibid.*, v. 756-758.

1258 *Ibid.*, v. 124-127. L'archevêque utilise quant à lui le terme de raison sans son complément que l'on comprendra dans son sens moral : « *la guerra que sin razón / puede hacerle el de León* », v. 170-171.

1259 *Ibid.*, v. 141-142.

1260 *Ibid.*, v. 149-152.

1261 « *El pretexto verdadero / siempre al enemigo humilla* », *ibid.*, v. 177-78.

1262 *Ibid.*, v. 185-191.

Des apartés d'Álvaro Núñez confirment ce soupçon¹²⁶³. Le roi Alonso de León agit en fonction des mêmes motifs que son conseiller, la vengeance et la raison d'État : « Don Álvaro: *Como tan sabio, / debes vengar mi agravio. / Rey: Mi justo sentimiento declarado / a la venganza apela y al estado*¹²⁶⁴. » Chez ce roi, se rejoignent donc les deux symptômes de la tyrannie : la passion incontrôlée et le machiavélisme. Calderón Calderón arrive à la même conclusion avec une autre grille de lecture. Selon lui, les Léonais obéiraient à la loi humaine quand les Castellans appliqueraient la loi divine : « *Frente a la 'razón' divina de la ley, don Álvaro opone la fuerza ('valor'), el riesgo ('fortuna') y la voluntad del 'pueblo' o lo que es igual, un poder o soberanía ejercidos de forma activa*¹²⁶⁵. »

La manœuvre de Berenguela qui porte son fils au pouvoir est-elle pour autant vertueuse ? Il le faut bien puisque Fernando est un saint et qu'il la justifie. Lui-même emploie l'expression de raison d'État – « *la razón de estado / nos divide con violencia*¹²⁶⁶ », mais cela ne fait pas de lui un suppôt de Machiavel. L'archevêque nous donne un précieux indice pour comprendre ce paradoxe : « *La buena razón de estado / se ha de fundar en justicia; / después entra la malicia*¹²⁶⁷. » Il existe donc une bonne et une mauvaise raison d'État et le concept n'est pas porteur en lui-même de l'hérésie machiavélique. On retrouve dans *Luis Dado de Dios* et *Política angélica* cette distinction entre la bonne et la mauvaise raison – ou matière – d'État : « *No es buena materia de Estado anteponer la soberanía al bien de la República*¹²⁶⁸ », mais aussi chez Rivadeneira, et bien d'autres¹²⁶⁹. Cette idée d'une bonne raison d'État – qui refuse la séparation de la religion et de la

1263 « *Si a ejecutar / se llega aquesta elección, / aunque le pese a la reina / y al príncipe don Fernando, / el rey de León con guerra / ha de abrasar a Castilla. / Yo satisfaré mi ofensa* », *ibid.*, v. 208-214. Voir également : « *¡Vive Dios, / que a sangre y fuego la guerra / le ha de hacer el de León! / ¿A mí tan pública afrenta? / ¡Yo satisfaré mi agravio, / aunque Castilla se pierda!* », v. 219-224.

1264 *Ibid.*, v. 691-694. La passion du roi est aussi mentionnée plus loin par l'archevêque : « *Vos sois parte apasionada* », v. 807, et « *Es que la pasión no os deja* », v. 826.

1265 M. Calderón Calderón, « *Autoridad...* », *op. cit.*, p. 200. L'auteur renvoie aux vers 198-204.

1266 *El rey...*, *op. cit.*, v. 857-858.

1267 *Ibid.*, v. 937-939.

1268 *Luis...*, *op. cit.*, p. 13. Il apparaît aussi dans ce traité une distinction entre le bon et le mauvais politique : « *Los que verdaderamente lloran los daños, son los que aconsejan a su rey los bienes espirituales, fuente donde emanan los temporales. (...) Procuran estos buenos políticos amparar al extranjero, consolar la viuda y favorecer los que poco pueden. Estos son los perfectos oradores, los justos políticos y los verdaderos estadistas* », p. 58. Les mauvais politiques sont désignés comme « *políticos del siglo* », p. 130, « *políticos modernos* », p. 131, ou parfois simplement comme « *políticos* », p. 138. Dans la première partie de *Política angélica* on trouve aussi la mention de « *la buena razón de Estado* », *op. cit.*, p. 131, par exemple. Quant au terme « *político* » il y est employé dans les deux sens selon les cas.

1269 « *Esta razón de Estado no es uno sola sino dos: una falsa y aparente, otra sólida y verdadera, una engañosa y diabólica, otra cierta y divina; una que del Estado hace religión, otra que de la religión hace Estado; una enseñada de los políticos y fundada en vana prudencia y en humanos y ruines medios, otra enseñada de Dios, que estriba en el mismo Dios y en los medios que Él, con su paternal providencia, descubre a los príncipes y les da fuerzas para usar bien dellos, como señor de todos los Estados* », *Tratado...*, *op. cit.*, p. 25-26. Rivadeneira présente même son ouvrage comme un traité destiné à faire la différence entre la bonne et la mauvaise raison d'État : « *lo que en este libro pretendemos tratar es la diferencia que hay entre estas dos razones de Estado* », p. 26.

politique – trouve son origine dans le développement du tacitisme au XVII^e siècle qui est la réponse à l'immoralité supposée du machiavélisme : « *Tácito (...) sirvió de medio a los antimachiavelistas para poner en práctica el procedimiento maquiavelista, aunque dentro de un sistema de derechos y garantías que basado en la moral acreditase la 'Buena Razón de Estado'* », écrit Marín Ruiz¹²⁷⁰.

Pour différencier la bonne raison d'État de la mauvaise, remarquons d'abord que San Fernando agit avec l'approbation du pape : « *Su santidad, por sus letras, / declara que a mí me toca [Castilla]*¹²⁷¹. » La validation de l'action politique par une autorité chrétienne est aussi un élément différenciateur que l'on trouve dans *Luis Dado de Dios* : « *Santos y justos varones usaron de mañas y arte para librarse de los peligros, o para traer el pueblo a mejor estado, y no obstante que en ellos estaba la palabra divina, o el auxilio suyo, todos los aprueba la escritura*¹²⁷². » Ensuite, le jeune roi réfute le terme de tromperie pourtant employé par sa mère : « *No fue engaño; fue prudencia*¹²⁷³. » Le *Diccionario de Autoridades* définit classiquement la *prudencia* comme « *Una de las quatro virtudes cardinales que enseña al hombre a discernir y distinguir lo que es bueno o malo, para seguirlo, o huir de ello*¹²⁷⁴ ». La bonne raison d'État serait l'instrument de la *prudencia* quand la mauvaise serait celle de la tromperie, la première étant guidée par la foi, la seconde par l'intérêt personnel. C'est ce que nous explique à nouveau Enríquez Gómez dans son miroir du prince : « *Los príncipes celosos del bien público son fieles ministros de Dios, y no una sino infinitas veces les favorece Su Divina Majestad. Los políticos del siglo son de contraria opinión, condenan esta palabra y salvan la suya, quiero decir que presumen mucho de sí*¹²⁷⁵. » On retrouve dans ces deux extrêmes, les archétypes opposés du monarque que sont San Fernando et Nembrot. *Política angélica* associe aussi la bonne raison d'État à la *prudencia*, mais l'oppose en outre à la violence, ce qui est cohérent avec la théorie développée jusqu'ici : « *Debe el príncipe ajustar sus leyes, órdenes y decretos a la buena razón para que sean bien vistas en los ojos de las gentes, dándose a conocer más por el acierto de su prudencia que por la violencia de su poder, pues de lo contrario resultaría*

1270 J. M. Marín Ruiz, *Maquiavelo...*, op. cit., p. 325. La bibliographie sur le tacitisme espagnol est considérable. On se reportera à l'excellente étude d'André Joucla-Ruau, *Le tacitisme de Saavedra Fajardo*, Paris, Éditions hispaniques, 1977 et à la thèse (1945) d'Enrique Tierno Galván, *El tacitismo en las doctrinas políticas del siglo de oro español*, en ligne dans *digitum.um.es*, dont l'essentiel est condensé dans ses *Escritos (1950-1960)*, Madrid, Tecnos, 1971, p. 13-93 qui reprend le texte publié dans les *Anales de la Universidad de Murcia* (1947-1948), p. 895-988. La synthèse de J. L. Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, 3, *Del Barroco a la Ilustración*, op. cit., est toujours utile.

1271 *Le rey...*, op. cit., v. 1045-1046. « *Nunca el pontífice yerra / cuando da la investidura / a príncipe que venera / la católica verdad* », ajoute-t-il, v. 1050-1053.

1272 *Luis...*, op. cit., p. 130.

1273 *El rey...*, op. cit., v. 1072.

1274 <http://web.frl.es/DA.html>. *Política angélica [primera parte]* établit une équivalence entre « *prudencia* » et « *virtud moral* », op. cit., p. 15, et explique son fonctionnement : « *Consiste la prudencia en tener memoria de lo pasado, cordura en lo presente y providencia de lo futuro* », p. 110. Voir aussi les pages suivantes.

1275 *Luis...*, op. cit., p. 130. Voir encore dans *La culpa del primer peregrino* : « *La materia de estado peregrina / es gobernarse por razón divina* », op. cit., p. 150.

*hacerse de perfecto político imperfecto legislador*¹²⁷⁶. » On remarque en effet la volonté affichée des souverains prudents d'éviter l'emploi de la force au profit de sa seule démonstration ; nous verrons plus loin plusieurs exemples tirés de notre *corpus*.

Un autre trait distinctif entre la pratique machiavélique des mauvais politiques et celle vertueuse des rois prudents est celui qui sépare la simulation – c'est-à-dire le mensonge – de la dissimulation – c'est-à-dire la simple occultation de la vérité. Berenguela dissimule une information, mais ne simule rien – si l'on accepte la sincérité de son sentiment maternel. *Política angélica* fait un éloge de la dissimulation : « *la disimulación en los príncipes es el alma del Estado* », y écrit Enríquez Gómez en citant Tacite¹²⁷⁷. Les exemples sont nombreux dans notre *corpus* de rois qui dissimulent leurs sentiments – « *Disimular es preciso / esta pasión* », dit par exemple le roi Sancho de *La montañesa de Burgos* à propos de son amour pour Laura/Costanza¹²⁷⁸ – ou une information, comme lorsque le roi Alfonso veut cacher à son favori la cour que fait le prince à sa femme : « *Si se quedan [las palabras] en la boca / es fuerza de majestad / y cordura artificiosa* », dit-il en aparté¹²⁷⁹.

Rivadeneira dénonce pareillement la simulation¹²⁸⁰ et fait l'éloge de la dissimulation :

*No es mentira callar y guardar en sus consejos y acciones grandísimo secreto (...), aunque del secreto tomen ocasión algunos para engañarse, haciendo varios y vanos discursos. Tampoco es mentira, sino prudencia, el disimular muchas cosas y pasar el príncipe por ellas que no las ve, puesto caso que esa disimulación engendre en los ánimos de los otros alguna falsedad y engaño*¹²⁸¹

Quant à Quevedo, il a moins de scrupules encore : « *La hipocresía exterior, siendo pecado en lo moral, es grande virtud política*¹²⁸². » La pratique de Berenguela serait donc bien vertueuse si elle est le fruit de la *prudencia*.

Un autre exemple nous aidera à mieux comprendre cette idée. *Engañar para reinar* est un titre qui invite à réfléchir sur le machiavélisme puisqu'il présente la tromperie comme un moyen de parvenir au pouvoir. Iberio ment régulièrement tout au long de la pièce, parfois par omission. Il invente ainsi au premier acte, pour cacher à Isbella sa rencontre avec Laura/Elena, une histoire extravagante de chasseur chassé qui est une mise en abyme de son propre destin¹²⁸³. Tenu pour mort,

1276 *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 109.

1277 *Ibid.*, p. 80. Quevedo est aussi de cet avis : « Chez les princes, la dissimulation est une honnête trahison contre les traîtres », *Marco Bruto*, cité par Juan Antonio Maravall, *La filosofía...*, *op. cit.*, p. 208.

1278 *La montañesa...*, *op. cit.*, fol. 18 v°. Bolosio a une expression comparable : « *disimule mi pesar, / el fuego de esa pasión* », *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 214 r°.

1279 *No hay...*, *op. cit.*, p. 336, v. 1072-1074.

1280 « *La suma de todo lo que enseña Maquiavelo y los políticos acerca de la simulación y virtudes fingidas del príncipe (...) se cifra en formar y hacer un perfetísimo hipócrita, que diga uno y haga otro, y que sea como un monstruo, compuesto de varias figuras* », Pedro de Rivadeneira, *Tratado...*, *op. cit.*, p. 56.

1281 *Ibid.*, p. 57-58.

1282 F. Quevedo, *Vida...*, *op. cit.*, p. 82.

1283 Dans ce récit – « *El prodigio mayor que habréis oído* », *Engañar...*, *op. cit.*, p. 57, v. 450 –, on peut en effet identifier le lion blessé à Iberio et le dragon arrogant à Ludovico.

éloigné de la cour et abandonné par la noblesse, la situation où il se trouve offre peu d'opportunités d'un retour sur le trône, et il doit faire preuve de beaucoup d'astuce et de peu de scrupules¹²⁸⁴. Le connétable lui recommande donc de recourir à la *prudencia* : « *ciñe la valiente espada / de la prudencia*¹²⁸⁵ ». Celle-ci consiste à tromper sa cousine Isbella qu'il doit épouser selon le testament de son père alors qu'il la déteste et qu'il aime son autre cousine Elena. Ce mensonge opportun, qu'il qualifie lui-même de « *traza*¹²⁸⁶ », doit lui permettre d'avoir son soutien le temps de revenir au pouvoir. Il confie au *gracioso* Bato, à l'insu d'Elena qu'il ne faut pas rendre jalouse¹²⁸⁷, le soin de porter une lettre à Isbella qui a pour but de justifier son absence et de l'assurer de son amour :

*Yo he llegado
de Jerusalén ahora,
y en el camino he sabido
que por rey está elegido
mi hermano. El alma te adora,
tu rey soy, y es caso llano
que habré de cobrar mi imperio*¹²⁸⁸.

Il peut apparaître particulièrement machiavélique d'avancer la raison d'un pèlerinage chrétien pour cacher des amours clandestines et afin de conserver la faveur de celle qui lui permettra de récupérer sa couronne. Alors qu'il est de retour au palais en cachette de son frère, Iberio renouvelle son mensonge devant Isbella¹²⁸⁹ et lui promet en outre le mariage. Il exprime dans un aparté le dilemme qui le traverse :

*Menester es engañar
esta constante mujer.
¡Ay Elena! Pretender
este agravio contra ti
no puede excusarse en mí. (...)
Hoy aquí me he de perder*¹²⁹⁰.

L'on observe ici à nouveau un exemple de conflit intérieur entre les exigences du corps physique du roi et celles de son corps politique. La tromperie, apparemment faite de mensonge, de simulation des sentiments et de parjure, est le moyen de le résoudre appelé *prudencia* plutôt que machiavélisme. En effet, en observant de plus près la promesse d'Iberio, on constate qu'elle ne comporte pas de mensonge explicite :

Isbella: (...) *Hoy la palabra te pido
de esposo. (...)*

1284 « *La firma tuya cesó, / y así, para despertarla, / es menester mucho ingenio, / gran cordura y vigilancia.* », s'inquiète le connétable, *ibid.*, p. 117, v. 2137-2140.

1285 *Ibid.*, v. 2142. Plus loin, Iberio considère que ne pas récupérer le pouvoir serait le contraire de la *prudencia* : « *he de cobrar mi corona, / que ha mucho se me cayó / de la cabeza, y es falta / de prudencia y de valor, / por no perder una vida / arriesgar tanta opinión* », p. 145, v. 2983-2988.

1286 *Ibid.*, p. 108, v. 1916 et p. 131, v. 2960.

1287 « *No sepa nada, / que un átomo de disgusto, / señor, no pretendo darla* », *ibid.*, p. 108, v. 1918-1920.

1288 *Ibid.*, p. 105, v. 1830-1837.

1289 « *Fue forzoso / en Jerusalén estar / por poder asegurar la vida. / (...) / De tu amor, la valentía / he sabido, Isbella amada* », *ibid.*, p. 121-122, v. 2259-2283.

1290 *Ibid.*, p. 123, v. 2307-2315.

Rey: *Quien tanto, Isbella, te ama,
¿cómo lo podrá negar? (...)
Digo, Isbella, que te doy
palabra... Elena: ¡Lance cruel!
Rey: ...que será tuyo el laurel*¹²⁹¹.

Le roi promet en effet la couronne à Isbella, et il tiendra parole, mais pas le mariage. La promesse interrompue par l'intervention en aparté d'Elena qui est au voile, crée un suspens qui souligne l'importance de la subtilité. Et, même si Isbella comprend qu'elle épousera Iberio, il n'y a pas techniquement mensonge. La suite de la conversation décline le même procédé :

*Y acudiendo a quien soy,
mi sangre (...)
te daré, y en todo estado
sabrás (...)
que te ha estimado tu esposo
y que tu amor he pagado*¹²⁹².

Le roi use du double sens de « *sangre* », qui désigne pour lui son frère, et de « *tu esposo* » qu'Isbella comprend comme une première personne. Cette manipulation très hypocrite distinguerait la *prudencia* du machiavélisme. L'irruption d'Elena, témoin jaloux de cette scène, manque de tout faire échouer, mais l'intervention opportune de Bato permet, par un nouveau mensonge, de maintenir l'illusion chez Isbella¹²⁹³. Il présente tous ces accommodements avec la vérité comme nécessaires à sa stratégie politique : « *el dar a Isbella palabra / es engañar su deseo, / por ser fundamento y basa / para cobrar nuestro imperio*¹²⁹⁴ ». Une fois son frère renversé, Iberio peut tenir ses promesses, du moins celle formulée par sa *prudencia*, si ce n'est celles entendues par Isbella, mise devant le fait accompli :

*Porque veas que pago
el engaño que te hice,
si puede llamarse engaño
Engañar para reinar,
da a Ludovico la mano,
que en él mi sangre te doy,
y partiendo mis estados,
te doy de Hungría el laurel,
con que tu amor he pagado,
y mi palabra cumplido*¹²⁹⁵

Enríquez Gómez expose dans *Política angélica* sa position sur le machiavélisme qu'illustre cette scène :

A Maquiavelo le pareció que el príncipe no podía adornar su prudencia sin algún engaño o fraude, indecente consejo de tan gran político, porque el engañoso modo, si da en vicio, nunca puede ser bueno. La astucia lícita es medio entre la justicia y la misericordia, que ni falta a una, ni se deja llevar de la otra, efectos de prudencia pero no de engaño. Aunque el fin sea honesto y razonable, no

1291 *Ibid.*, p. 122-123, v. 2301-2325.

1292 *Ibid.*, p. 123-124, v. 2327-2332.

1293 « *Si este no saca esta traza, / aquí se acaba mi vida* », comprend Iberio, *ibid.*, p. 124, v. 2358-2359. « *Bien ha salido mi traza* », confirme Bato.

1294 *Ibid.*, p. 130, v. 2542-2545.

1295 *Ibid.*, p. 148-149, v. 3094-3103.

*le debe aprobar el príncipe, tomando un medio odioso a Dios y a la naturaleza, porque la disimulación honesta tira a engaño, antes le aborrece. Aunque la verdad es buena, el silencio la hace más verdadera, y lo que pierde por ser descubierta sin tiempo, gana cuando se manifiesta en la buena ocasión*¹²⁹⁶.

Ce développement est plein de contradictions – Machiavel pare sa *prudencia* de tromperie, mais s’il s’agit d’une tromperie qui ne tend pas vers le vice, elle s’apparente alors aux bonnes raisons d’État ; Enríquez Gómez ne définit pas ce qu’est une astuce licite ni une dissimulation honnête ; une vérité peut-elle être plus vraie si elle est occultée ? –, ce qui nous laisse dubitatif quant à la validité de la démonstration. Plus bas, on peut lire : « *los engaños lícitos no son puramente engaños, sino medios para conseguir un dichoso fin* », ce qui est encore contradictoire avec le texte cité. On pourrait en conclure qu’Enríquez Gómez valide ici la théorie machiavélique et que la *virtù* du Florentin équivaut à sa *prudencia*. Notre auteur peut-il être convaincu par la faiblesse de son raisonnement ? La cohérence entre son discours théorique et son texte dramatique porte à le croire. Certains théoriciens du XVII^e ont fixé la frontière entre la prudence vertueuse et la dissimulation machiavélique en deçà de là où la fixe Enríquez Gómez. Juan de Santamaría écrit ainsi :

Le roi chrétien ou son ministre peut se taire, dissimuler, passer pour ignorer certaines choses et celer avec adresse ce qu’il en a compris tout le temps qu’il lui semble nécessaire de garder le secret pour réussir dans son entreprise ; mais il ne pourra feindre, déguiser, tromper ou laisser entendre par des faits ce qui n’est pas vraiment en lui¹²⁹⁷.

D’autres, comme Saavedra Fajardo, admettent le recours au double-sens :

On peut (...) employer des mots indifférents ou à double sens et mettre une chose à la place d’une autre de signification différente, puisque ce ne sera pas pour induire en erreur mais pour prendre des précautions, se prémunir contre la tromperie ou à d’autres fins licites¹²⁹⁸.

Chez Enríquez Gómez comme chez Saavedra Fajardo, c’est la finalité qui justifie l’emploi de moyens moralement douteux. On n’est vraiment pas loin du principe de réalité machiavélien. Paloma Bravo explique cet apparent paradoxe des anti-machiavéliens qui adoptent des pratiques proches du machiavélisme en définissant le tacitisme comme un « ‘machiavélisme honteux’ en cela que les auteurs qui se prévalent de l’historien romain, tout en se déclarant contraires à Machiavel, développent des points de vue proches de ceux du Florentin¹²⁹⁹. » Ces subtilités ont intéressé d’autres dramaturges. Moreto par exemple utilise la figure de Ferdinand d’Aragon, qu’avait employée Machiavel pour illustrer ses théories, et en fait un roi prudent qui obéit à la lettre de la recommandation de son père, si ce n’est à l’esprit : « *Que no viese el enemigo / mi rostro fue tu precepto; / yo lo cumplí peleando / con esta banda encubierto*¹³⁰⁰. »

1296 *Política angélica [primera parte]*, op. cit., p. 157.

1297 Juan de Santamaría, cité par J. A. Maravall, *La filosofía...*, op. cit., p. 209.

1298 Diego Saavedra Fajardo, cité par J. A. Maravall, *ibid.*, p. 209.

1299 P. Bravo, *L’Espagne des favoris (1598-1645), splendeurs et misères du valimiento*, PUF, 2009, p.123.

1300 A. Moreto, *El hijo obediente*, op. cit., p. 32, v. 1003-1006.

Mais *Engañar para reinar* expose une situation bien ambiguë. Le recours d'Iberio s'apparente en effet à une humiliation publique car Isbella a plusieurs fois repoussé les avances de Ludovico, et lui dire « *en él mi sangre te doy* » est un tour de passe-passe bien cynique¹³⁰¹. Cependant lui céder la Hongrie est une opportunité de conserver le reste du royaume et d'obtenir la paix. Nous ferons donc nôtre la conclusion de Dille sur *Engañar para reinar* :

*King Iberio has none of the greatness of stature of the usual comedia monarch nor that of the kings delineated in the many political treatises of the day. In fact it may be said that Iberio is closer to Machiavelli's calculating prince, a subject of horror for the Spanish political theorists of the time. But in all charity, Iberio is not so much the cold schemer as he is simply human*¹³⁰².

En revanche nous pensons qu'Enríquez Gómez aurait rejeté cette interprétation, considérant que ce roi a su trouver l'unique chemin possible à la fois pour maintenir son statut de roi juste et préserver la paix. Il convient de signaler tout de même que cette paix est bien précaire car on imagine Isbella et le traître Ludovico, désormais couronnés, pleins de ressentiment : « *Mal has pagado mi amor* », dit ainsi la mal mariée¹³⁰³. Iberio a donc agi avec une certaine finesse stratégique mais son amour pour Elena l'a malgré tout mis dans une position intenable qui débouche sur une situation politique périlleuse. La passion de son corps physique est bien en antagonisme avec son corps politique car le royaume est désormais divisé et la paix fragile. La *prudencia* du roi a permis de préserver du royaume ce qui pouvait l'être mais la priorité a clairement été donnée à son amour pour Elena.

Dans le cas du machiavélisme comme dans celui des deux corps du roi, Enríquez Gómez décline toute une série de situations différentes. Nous observons les cas d'un machiavélisme débridé, comme ceux d'un Teobildo ou d'un Francisco, que condamnent la pensée politique espagnole du XVII^e siècle et les propres écrits théoriques de notre auteur. Ils sont associés à la tyrannie car ils ne respectent ni les lois de Dieu, ni celles des hommes. Nous trouvons aussi un modèle de prudence incarné par San Fernando. Ce dernier est le seul à concilier une pratique vertueuse et une efficacité politique. Entre les deux, se situe l'exemple de l'empereur anti-machiavélique Carlos qui rejette toute forme d'agissement immoral, parfois au détriment des résultats de son action. Nous rencontrons aussi des souverains tacitistes qui exercent une forme de machiavélisme adapté à la morale grâce à la distinction entre bonne et mauvaise raison d'État et au recours à des artifices rhétoriques qui transforment le mensonge en vérité cachée et la simulation en dissimulation. Il s'agit par exemple de la reine Berenguela ou du roi Iberio. Enríquez Gómez, à

1301 Dille suggère même qu'Iberio n'a épargné Ludovico que pour cela. G. F. Dille, « The originality... », *op. cit.*, p. 56.

1302 *Ibid.*, p. 58.

1303 *Engañar...*, *op. cit.*, p. 149, v. 3109.

l'image des penseurs contemporains, semble s'accommoder de ce subterfuge pourtant peu glorieux, mais n'en fait cependant pas un idéal de comportement politique. Berenguela est un personnage secondaire et Iberio un *rex negligens* bien ambigu. Il est sans doute pour cela même l'une des figures de monarque les plus intéressantes de notre *corpus*, ce qui montre que l'auteur a su tirer profit du potentiel dramatique de la question du pouvoir telle qu'elle se pose au XVII^e siècle.

D. L'exercice du pouvoir

« *Confieso que el arte de gobernar tiene reglas peligrosas, y pocos han conseguido el acierto [dellas¹³⁰⁴]* »

Selon la théorie du pastorat énoncée par Michel Foucault dans sa leçon du 22 février 1978 au Collège de France, le roi est jusqu'à la fin du XVI^e siècle un berger qui doit guider le troupeau tout entier mais aussi chaque brebis individuellement¹³⁰⁵ : le prince doit se gouverner lui-même comme on l'a vu, mais aussi gouverner chacun de ses sujets et enfin gouverner l'État.

1. Le souverain et ses sujets

« *Las honras hechas a los vasallos son los medios más seguros, más firmes y más justos para que los ánimos se empleen en el servicio de Dios y del rey¹³⁰⁶.* »

La principale obligation des souverains vis-à-vis de leurs sujets est de défendre leur vie et d'augmenter leur honneur : « *la ley divina me ordena / que yo defienda mis hijos / con la vida hasta que muera* », rappelle san Fernando¹³⁰⁷. Mais cette obligation constitue d'après *Luis Dado de Dios* une difficulté cruciale pour le souverain :

El rey, como padre de la República, a todos desea honrar, y como todos no deben ser iguales (por convenir así al Estado), quéjense del príncipe porque favorece los que halla dignos de su gracia, de aquí aquella competencia, émula de la razón, atropellando al envidia, las leyes de la justicia¹³⁰⁸.

Le traité nous offre aussi une éthique de l'attribution des faveurs : « *Así como Dios penetra corazones para premiar, así los reyes deben informarse de las obras para favorecer¹³⁰⁹.* » C'est là une question qui a préoccupé d'autres auteurs, tel Moreto qui rappelle dans *Hasta el fin nadie es*

1304 *Luis...*, *op. cit.*, p. 84.

1305 M. Foucault, *Sécurité...*, *op. cit.*, p. 167.

1306 *Luis...*, *op. cit.*, p. 145.

1307 *El rey...*, *op. cit.*, v. 1096-1098. *Luis Dado de Dios* formule la même idée de la façon suivante : « *deben los reyes poner todo su esfuerzo en defendellos [los pueblos], tratándolos como a vasallos leales, pues en ellos vive de asiento la obediencia natural* », *op. cit.*, p. 149. Voir aussi : « *Que sea la materia de Estado más segura premiar los vasallos lo dice toda la escuela política* », p. 144.

1308 *Ibid.*, p. 46-47.

1309 *Ibid.*, p. 60.

dichoso que la grâce du souverain ne doit en aucun cas être critiquée : « *Cuando errara [el rey] en premiar, / el vasallo ha de advertir / que aunque lo debe sentir, / no lo puede mormurar*¹³¹⁰. »

Dans notre *corpus*, le dramaturge a pour ce faire plusieurs moyens d'action à sa disposition : la distribution des grâces, la justice et le mariage. Les relations entre le souverain et ses vassaux s'organisent selon trois modalités. Deux sont formelles et s'inscrivent dans un processus institutionnel : l'audience où le puissant reçoit personnellement au palais les prétendants à une faveur ou les plaignants, et la requête que le favori ou un secrétaire présente au souverain en leur nom. La troisième modalité est informelle lorsque le souverain prend une décision en dehors de ces cadres ; les mariages sont toujours décidés de cette façon.

Dans tous les cas, le souverain doit avant tout être à l'écoute de ses sujets. *Luis Dado de Dios* insiste aussi sur cette compétence, notamment auprès des plus démunis :

*Los reyes, como principales cabezas de los imperios, deben oír las lastimosas fortunas de los miserables, no dejándolos perecer entre el rigor de los jueces, secretamente deben oír a los pobres, remediando sus necesidades*¹³¹¹.

La torre de Babilonia déplore en revanche le peu de succès des prétendants à une faveur royale :

*Decían que se les diese el premio conforme sus servicios, bastaban diez años de pretensión, fatigando las losas de palacio con tan vana esperanza como satisfacción. Alegaban en su favor la nobleza de sus antepasados, la sangre que habían derramado en la guerra y la mucha verdad que habían profesado en los negocios que a su cargo habían tenido. Daban por testigo las cicatrices de su cuerpo, anteponiendo a la lisonja de otros la claridad con la que habían hablado siempre. Decían que ya estaban cansados de dar memoriales, de hacer reverencias y sumisiones a los ministros, que les premiasen con dinero, pues la vejez disculpaba su importunidad*¹³¹².

La capacité du roi à savoir entendre les demandes de ses vassaux et comprendre leurs attentes est évoquée à plusieurs reprises dans notre *corpus*. Or, nous avons conclu que le palais tendait à isoler le souverain de ses sujets. San Fernando tente donc de faciliter l'accès à sa personne de ceux qui veulent lui parler :

*Dad orden
que no entre ninguno dentro
de esta cuadra, si no fuere
pobre, soldado o plebeyo
que venga a pedir justicia*¹³¹³.

1310 A. Moreto, *Hasta el fin nadie es dichoso*, <https://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/HastaFin.pdf>, p. 42, v. 1310-1313.

1311 *Ibid.*, p. 79. Voir aussi : « *Piérdense los grandes juicios por no ser oídos, y lógranse los ignorantes por lo mucho que se escuchan y los oyen. Terrible audiencia premiar por hablar mucho, y castigar por hablar poco. En los tribunales soberanos, más se debe reparar en la sustancia de las palabras que en la cantidad de las voces, porque la fe de la justicia, más precia el tesoro de la ciencia, que la vanidad la riqueza* », p. 49. *Política angélica* [primera parte] invite à privilégier l'écoute, mais avec prudence : « *debe el príncipe valerse de su prudencia en el oír, porque este noble sentido, órgano del alma, es muy fácil de engañar. Las potencias son todas oídos y ojos. Cuando se engañe la vista por el destemplado humor, no podrá el oído, ayudado de la prudencia* », *op. cit.*, p. 158.

1312 *La torre...*, *op. cit.*, vulco VI, p. 80.

1313 *El rey...*, *op. cit.*, v. 1809-1813.

Nous avons aussi vu que Marco Aurelio estimait qu'il lui fallait sortir du palais pour recueillir l'opinion publique en étant invisible. Il fait à cette occasion l'éloge de l'écoute des petites gens :

*Si están los oídos
sordos, de puro guardados,
quedarán más arruinados
todos los demás sentidos.
Si no ver es flojedad,
remedialla con salir,
que el sentido del oír
es ser de la majestad.
Si pretende el rey saber
la falta de los mayores,
ha de escuchar los menores
donde no le puedan ver¹³¹⁴*

Le souverain prudent considère comme son devoir d'écouter tout sujet qui veut lui parler, notamment avant de prendre une décision le concernant, ainsi que les font les rois de Thèbes et de Libonia avant de condamner le médecin et peintre san Lucas : « Tiberio: *Primero se debe oír* / Alejandro: *Sin oírle no es razón / condenar su religión¹³¹⁵*. » Cela s'applique aussi aux potentats. Le pape accorde ainsi la parole à don Gil de Albornoz après lui avoir fait une série de reproches afin de recueillir son point de vue : « *Yo me quiero enterar / también, don Gil, de estas cosas / por salir de este cuidado¹³¹⁶* ». D'autres souverains ont besoin d'un rappel à l'ordre concernant cette obligation. Le Cid doit par exemple insister auprès du roi Alfonso qui l'accuse de trahison pour qu'il entende sa défense :

*Cid: ¿Sin oírme os queréis ir?
No, rey Alfonso, volved,
que os habla el Cid. Deponed
vuestro enojo, que cumplir
debo. Rey: No es tiempo. Cid: Escuchad.
Rey: No tenéis que persuadirme.
Cid: Digo otra vez que ha de oírme,
señor, vuestra majestad¹³¹⁷.*

Au deuxième acte, le roi a compris que son devoir était d'accorder son écoute à l'accusé : « *Debe oír la majestad / al reo por justa ley¹³¹⁸*. » Il prendra, comme on l'a vu, l'initiative au troisième acte d'aller espionner *incognito* le camp du Cid pour mieux l'entendre encore. Ce sont le prince et la reine qui convainquent le roi de Tartarie d'écouter Fernán Méndez Pinto avant de le

1314 *Amor...*, *op. cit.*, p. 400, v. 2105-2116. La comparaison du sens de l'ouïe et de celui de la vue est un propos récurrent chez notre auteur. En témoignent ces vers extraits d'*El médico pintor san Lucas* : « Alejandro: *Siendo la vista, señora, / el más curioso sentido, / el superior del oído / tal vez las penas ignora* », *op. cit.*, fol. 1 r° a.

1315 *El médico...*, *op. cit.*, fol. 14 v° b.

1316 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 405, v. 2614-2616.

1317 *El noble...*, *op. cit.*, fol. 6 r°.

1318 *Ibid.*, fol. 25 r°. Voir aussi : « *Hablad, que os he concedido / este breve plazo ahora / por no faltar, como debo, / a la parte generosa / de la divina justicia* », fol. 24 r°.

juger : « *Soy rey y debo escucharlo*¹³¹⁹. » A l'inverse le roi Alfonso refuse d'écouter le prince Sancho dans *No hay contra el honor poder*, mais pour une raison pédagogique, inhérente à sa fonction de père et non de roi : « Sancho: *¿Podré disculparme?* Rey: *No, / que todos vuestros descargos / son sofisticos estudios, / y no estoy para escucharos. Vase el rey*¹³²⁰. » En revanche, les rois tyranniques se révèlent incapables de s'intéresser aux préoccupations de leurs sujets¹³²¹. Ludovico, l'usurpateur d'*Engañar para reinar*, rechigne par exemple à traiter les requêtes que lui présente le connétable : « *Los negocios que traéis, / si son cosas importantes, / los veré cuando quisiere*¹³²². »

L'audience royale et le procès présidé par le roi sont des moments privilégiés dans la relation d'un souverain avec son peuple. Le roi dans son palais¹³²³, paré de toute sa majesté et de toute son autorité, écoute ses sujets. Parfois le souverain délègue la présidence des audiences à son favori lorsqu'il ne souhaite pas assurer cette fonction, comme le fait le roi indolent Pedro avec don Gil de Albornoz, ou au prince dans l'objectif de le former à l'exercice du pouvoir ainsi qu'on l'observe dans *Mudarse por mejorarse*. Le déroulement des audiences est le suivant : le vassal, parfois introduit par un huissier, présente son cas lui-même¹³²⁴, ou un procureur expose les faits¹³²⁵, puis le souverain rend sa décision, éventuellement après avoir entendu toutes les parties, s'il est un roi juste. Le roi tyrannique n'écoute que sa passion et détourne les prérogatives de sa fonction au profit de son intérêt personnel, ainsi que le fait Ludovico qui refuse à Isbella, dont il est amoureux, d'entrer au couvent¹³²⁶.

1319 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 233, v. 2468.

1320 *No hay...*, *op. cit.*, p. 356, v. 1759-1762+.

1321 Nerón est une exception puisqu'il répond à Simón qui réclame un châtement pour San Pedro : « *Sin oírlo, no es razón.* », *El vaso...*, *op. cit.*, p. 78 a.

1322 *Engañar...*, *op. cit.*, p. 98, v. 1625-1627.

1323 Le procès de l'évêque de Cracovie n'a pas lieu au palais mais en ville : « Terencio: (...) *así manda [su majestad] que os halléis / donde forma su consejo, / que es frontero de la iglesia / de San Juan* », *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 215 v° b. Cela permet à l'auteur de déplacer plus facilement le tribunal dans l'église pour qu'ait lieu le miracle. Voir P. Savouret, « Le procès comme recours dramatique dans *El obispo de Crobia, San Estanislao* d'Antonio Enríquez Gómez (1600-1663) », Journée d'études du LLSETI – *Questionnements juridiques dans les langues et cultures*, 16 novembre 2018, sous presse.

1324 « *Salen algunos pretendientes con memoriales, y el príncipe oyéndolos, para lo cual se arrima a una silla.* », *Mudarse...*, *op. cit.*, p. 148. « Criado: *Una viuda, / según el orden que tengo / de tu majestad, pretende / hablarte* », *El rey...*, *op. cit.*, v. 2109-2112.

1325 « Reina: *Comiencen, fiscal, los cargos.* », *Fernán...*, *op. cit.*, p. 127, v. 1990. « Rey: (...) Terencio, *este pleito venga, / y haced relación* », *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 216 v° a. « Secretario: *El pleito es este. Arzobispo: Pues vamos / con la verdad del sucesor* », *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 204, v. 904-905.

1326 « Condestable: *Isbella, su alteza, pide... / Ludovico: ¿Qué pide? Condestable: (¡Fiero semblante!) / ...licencia para ser monja, / pues que no puede casarse. / Ludovico: ¿Cómo no, siendo yo vivo? / Romperé los memoriales, / que venís muy enfadoso. / ¿Isbella monja? / (...) / Yo haré que conmigo case / o le quitaré la vida* », *Engañar...*, *op. cit.*, p. 100, v. 1683-1695.

Les requêtes sont communément appelées *memoriales*¹³²⁷, en français placets ou mémoriaux, et peuvent concerner des demandes de faveur ou un décret de justice de la part du roi. Elles sont préparées et présentées par un conseiller : le connétable dans *Engañar para reinar*, l'archevêque et don Gómez dans *El rey más perfecto*, Federico dans *Celos no ofenden al sol*, Aristóteles dans *El maestro de Alejandro*. Lorsque le demandeur est ce même conseiller, il remet la requête au roi et sort, ainsi que le fait don Gómez dans *El rey más perfecto* :

*Este memorial postrero
es mío, y en vuestras manos,
príncipe y señor, le dejo
para que, como cristiano,
le consultéis con vos mesmo. Vase*¹³²⁸.

Dans le cas des requêtes aussi la tâche peut incomber au prince : Alejandro fait ainsi preuve de générosité face aux demandes des sujets du royaume de Macédoine à l'occasion de son anniversaire dans *El maestro de Alejandro*¹³²⁹.

En dehors de ces circonstances officielles, le souverain est parfois amené à rétribuer un courtisan pour ses services, à trancher un conflit en rendant une décision de justice ou alors à condamner un suspect. Les raisons de cette modalité informelle sont multiples. Parfois le roi est pressé par l'urgence et ne peut convoquer une audience pour prendre une décision publique comme le fait l'empereur Marco Aurelio qui interdit séance tenante à Felisardo et Cloviana de s'adresser la parole dans *Amor con vista y cordura*¹³³⁰. D'autres fois, ne sachant contrôler ses émotions – la colère le plus souvent – il décrète un choix sans même demander conseil ainsi que le fait le roi Bolosio d'*El obispo de Crobia san Estanislao* quand il assigne la reine à résidence après qu'elle eut fait libérer Masilio¹³³¹. Mais quelques fois aussi, c'est le souci de garder le secret qui le pousse à accorder une faveur, imposer un mariage ou emprisonner un sujet hors du cadre officiel, comme fait le roi Filipo avec la duchesse Octavia dans *El maestro de Alejandro*¹³³². Le caractère officieux de ces démarches tend à l'illégalité et le roi qui les réalise adopte alors un comportement tyrannique.

1327 Voici la définition que donne le *Diccionario de Autoridades* de la seconde acception du terme *memorial* : « Se llama también el papel o escrito en que se pide alguna merced o gracia, alegando los méritos o motivos en que funda su razón », <http://web.frl.es/DA.html>. Quevedo nous fournit une illustration de son emploi dans *Cómo ha de ser el valido* : « Serafina[al rey]: Señor, / la pretensión de mi hermano / consta de este memorial », *op. cit.*, p. 161, v. 875-877.

1328 *El rey...*, *op. cit.*, v. 2240-2244+.

1329 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 188 r° b-v° a.

1330 « No más, que ya se infiere / ser esta oposición por una dama, / y por que no se pegue de esta llama / algún incendio griego / –que amor es todo luz, aunque ciego– / ninguno de los dos, desde hoy, pretenda / esa de amor idolatrada prenda », *Amor...*, *op. cit.*, p. 341, v. 416-421.

1331 « En virtud de mi decreto, / no salga de este palacio / la reina », *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 215 r° a.

1332 « Rey: (...) / Por no quererse casar / con Camilo, puse a Octavia / en prisión. (...) / Aristóteles, cerremos / la puerta a la confianza, / quede en los dos el secreto, / corra luego la palabra / de que la duquesa ha muerto / en la prisión », *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 189 v° a.

a. La grâce

« Les rois de leurs faveurs ne sont jamais comptables ; / ils font, comme il leur plaît, et défont leurs semblables¹³³³. »

La récurrence dans nos pièces des scènes de distribution des faveurs royales nous invite à penser qu'il s'agit là d'un sujet important pour notre auteur. Il le traite du reste également dans *La torre de Babilonia* où l'impossibilité de satisfaire les exigences de tous les prétendants est présentée comme une difficulté de l'exercice du pouvoir¹³³⁴.

Les faveurs demandées par les sujets ou accordées sans demande, à l'occasion d'une victoire par exemple¹³³⁵, sont de nature très différente : un titre de noblesse, l'habit d'un ordre de chevalerie, une charge dans l'appareil de l'État, une autorisation d'entrer au couvent, la réparation de l'honneur, de l'argent, la liberté. Ce sont surtout les charges, notamment militaires, qui font l'objet de requête : quatre prétendants veulent diriger une forteresse, deux aspirent au grade de général, un à celui de capitaine de la garde, un autre veut être secrétaire. La plupart sont motivées par le service rendu au roi, les autres en raison du rang des candidats. Nous observons deux grands groupes de prétendants : les soldats et les nobles. En plus, nous trouvons un commerçant, le frère de lait du prince, une étrangère et des prisonniers.

De ce bilan ressortent deux préoccupations : celle du sort des soldats¹³³⁶ et celle de l'attribution des charges. Les soldats font valoir leurs états de service : « Lee el condestable: *Fernando, soldado, / dice sirvió a vuestro padre / y a vuestro hermano en la guerra / contra los turcos alfanjes*¹³³⁷. » Leurs veuves également : « Condestable: *Lisba, viuda pobre, pide: / fue su esposo el más notable / soldado que tuvo el orbe*¹³³⁸ » Les soldats apparaissent aussi comme un collectif qui demande la faveur du prince Alejandro par l'entremise d'Aristóteles. Mais alors que le prince fait preuve de sa légendaire générosité à leur endroit¹³³⁹, le tyran d'*Engañar para reinar* les méprise :

Condestable: *Perdió una pierna en la guerra...*
Ludovico: *Si la perdió, con mudarse
a otra frontera, la otra
podría ser que le igualen.*

1333 Pierre Corneille, *Don Sanche, Théâtre complet*, Alain Niderst (éd.), t. II, vol. II, Publications de l'Université de Rouen n°105, Edition du Tricentenaire, 1984, p. 586, v. 345-346.

1334 *La torre...*, *op. cit.*, vulco V, p. 39-40.

1335 L'empereur Carlos gratifie ainsi spontanément don Pedro dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto* : « *Acudid al duque de Alba, / que yo le diré que premie / vuestro aliento* », *op. cit.*, fol. 129 r° a.

1336 On a vu plus haut l'attention que San Fernando leur portait.

1337 *Engañar...*, *op. cit.*, p. 98, v. 1631-1635. Voir aussi : « Pretendiente 3: *Esto os dirá mis servicios: / de capitán reformado / pido el sueldo, que lo he sido / con satisfacción dos años* », *Mudarse...*, *op. cit.*, p. 160 et « Pretendiente 5: (...) / Soy... Príncipe: *Ya lo sé, Estacio sois, / que en la guerra habéis logrado / algunos buenos sucesos* », p. 160 et 161.

1338 *Engañar...*, *op. cit.*, p. 99, v. 1659-1661.

1339 « Aristóteles: *Los soldados que han servido... / Alejandro: Mi tesorero mayor / les dé treinta mil ducados. Aristóteles: ¡Qué majestad! ¡Qué valor!* », *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 188 v° a.

¿Hay otra cosa? Condestable: ¡Qué cruel!¹³⁴⁰!

Cette évocation récurrente du sort des soldats donne à penser qu'Enriquez Gómez considérait qu'il était du devoir de la royauté de les protéger et notamment de leur garantir une reconnaissance et d'un soutien une fois démobilisés, mais aussi de s'assurer de la loyauté de la force armée. « *Deuda es honrar con la presencia los soldados, y con beneficios y mercedes las hazañas¹³⁴¹* », lit-on dans *Luis Dado de Dios*. Au pape qui lui reproche ses largesses¹³⁴², voici ce que répond don Gil : « *Si a los soldados, señor, / repartí con generosa / mano el tesoro divino, / fue por ganar la victoria¹³⁴³*. » Sans doute cela a-t-il conduit certains chercheurs à croire que notre auteur était Enrique de Paz, ancien soldat, et non le commerçant que l'on sait aujourd'hui.

La question de l'attribution des charges est au croisement de plusieurs problématiques : celle de l'efficacité de l'État, mais aussi celle de la stratégie de conservation du pouvoir et celle du statut de la noblesse. En effet, une faveur royale peut obéir à différents impératifs : rétribuer un vassal pour des services rendus comme nous l'avons vu dans le cas des soldats par exemple, mais aussi favoriser un clan au détriment d'un autre¹³⁴⁴. Le roi Eduardo de *Celos no ofenden al sol* élimine ainsi la clientèle de son favori déchu au profit du clan du nouveau. Il nomme général le frère d'Alejandro quand Federico proposait son père pour ce poste, et il en fait de même pour le commandement d'une forteresse, la fonction de capitaine de la garde et l'administration des postes de frontière :

Rey: (...) *¿El general de la guerra murió? Federico: Sí, señor, yo digo que pusiese vuestra alteza a Tiberio en su lugar.*
 Rey: (...) *El cargo tenga el hermano de Alejandro, Ludovico; (...) Federico: (Mal salió mi deseo. No pudiera tenerle mayor contrario¹³⁴⁵).*

De même, lorsque Carlos I arrive en Espagne, il désigne le neveu de son favori flamand comme nouvel archevêque de Tolède :

Yo le truje de Alemania,

1340 *Engañar...*, *op. cit.*, p. 98, v. 1637-1841. « *No premiar la virtud del vasallo es labrar un mausoleo al poder* », lit-on dans *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 195.

1341 *Luis...*, *op. cit.*, p. 11. *Política angélica [primera parte]* ne dit pas autre chose : « *Las mercedes caen bien adonde hay beneficios que gratificar o servicios que premiar, y los que se adquirieron a costa de sangre son siempre los que se deben anteponer a los que se piden sin ella* », *op. cit.*, p. 159-160, et « *Premiando la virtud siempre florece el arte militar* », p. 200. Parmi les cinq façons de restaurer un royaume figure aussi « *premiando soldados* », p. 132.

1342 « *Tenéis repartida toda / la riqueza de la Iglesia / entre soldados* », *El gran cardenal...*, p. 404, v. 2579-2581.

1343 *Ibid.*, p. 411, v. 2832-2835.

1344 Dans *Vida de Marco Bruto*, Quevedo souligne la difficulté inhérente à la répartition des faveurs : « *Con nada contentan los principes, porque todos se juzgan igualmente beneméritos. No es posible a los reyes dejar de dar los puestos, ni contentar y hartar con ellos a los que los reciben. Si lo consideran, más padecen que hacen.* », *op. cit.*, p. 51.

1345 *Celos...*, *op. cit.*, p. 211-212, v. 1114-1127. Voir jusqu'au vers 1157 pour les autres cas.

*y deseo que conozca,
pues hoy tiene mi privanza
Monsiur de Gebres, que premia
mi grandeza soberana,
los servicios y asistencias
que ha hecho a la casa de Austria¹³⁴⁶.*

Le risque de cette stratégie est de nommer un incompetent à un poste important, même si dans ce cas précis, Carlos avance les qualités personnelles du candidat et non son origine : « *La Iglesia siempre ha mirado / la virtud, y no la patria¹³⁴⁷*. » Mais c'est là un argument employé pour rejeter une candidature non désirée autant que pour choisir la personne adéquate, comme le fait Eduardo :

*A Tiberio bien quisiera
honralle, pero está viejo;
no conviene.(...)
la experiencia
que tiene [Ludovico] en cosas de Marte
dicen que estará bien hecha
esta merced¹³⁴⁸.*

Le refus de don Gil de Albornoz de favoriser la nomination comme amiral par le roi de don Pedro, le protégé de doña María, est exemplaire de cette situation :

*Doña María: Esto vengo a suplicar,
señor; a vueseñoría:
don Pedro, al fin, pretendía
ser general de la mar
en las galeras de España,
y esta plaza me parece
que justamente merece.
(...) Arzobispo: Es el sujeto
indigno a tanto valor
(llamo indigno a tal oficio)
en el orden militar,
porque no puede alcanzar
don Pedro en este ejercicio
lo que debe a buen soldado,
si estuvo siempre en su tierra,
sin ir jamás a la guerra,
ni a Marte ser inclinado.
A vos no puedo faltar;
mas quiero verdad decir:
o don Pedro ha de subir;
o el oficio ha de bajar¹³⁴⁹.*

Enriquez Gómez défend vigoureusement à plusieurs reprises la valeur de l'individu fondée sur ses compétences plus que sur le privilège¹³⁵⁰. C'est même d'après Felipe Pedraza un élément central de sa pensée politique :

1346 *Las tres coronaciones...*, op. cit., p. 121 r° b.

1347 *Ibid.*

1348 *Celos...*, op. cit., p. 212, v. 1118-1125.

1349 *El gran cardenal...*, op. cit., p. 189-190, v. 501-528.

1350 Dans *La torre de Babilonia* c'est au privilège de la fortune, et non de la naissance, qu'il oppose la compétence d'un candidat à une charge, op. cit., vulco VII, p. 89-90.

*Este conflicto entre la virtud (en las varias acepciones de la virtus latina: 'energía, fuerza, capacidad, mérito, valor, talento') y el nacimiento y la estirpe se convierte en uno de los elementos nucleares del pensamiento político de Enríquez Gómez*¹³⁵¹.

Mudarse por mejorarse nous offre deux cas de refus d'attribution d'un poste à un candidat considéré comme incompetent. Le prince refuse d'abord à son frère de lait le commandement d'une forteresse au motif qu'il en est indigne : « *Vuestro aumento ha de ser / con modo más ajustado / a vuestra esfera*¹³⁵² ». Le terme « *esfera* » est toutefois ambigu. On est enclin à penser de prime abord qu'il renvoie au rang social puisque le prétendant est présenté comme le fils d'une paysanne, mais il est aussi fait mention de son incompetence car il n'a pas su mettre à profit les faveurs qu'il a déjà reçues¹³⁵³. Il est donc considéré comme indigne de la fonction qu'il demande : « *Mirad que los puestos altos / son de vergüenza al indigno, / si al merecedor de aplauso*¹³⁵⁴. » L'indigne n'est pas ici opposé au noble mais au méritant. De plus, c'est bien le privilège de la naissance du frère de lait qui est dénoncé dans ce cas, si ce n'est celle de la noblesse. De même, le prince refuse plus loin le poste de secrétaire à un soldat au prétexte qu'il n'est pas qualifié pour cela : « *Faltaréis donde sois bueno, / sobraréis donde sois malo, / y haciendo daño al oficio, / os hará el oficio daño*¹³⁵⁵. » Ce même bon sens est recommandé dans *Luis Dado de Dios* : « *los reyes bien pueden como señores soberanos repartir bienes, hacer mercedes y favorecer validos, pero todos estos favores se deben fundar sobre la basa de la razón*¹³⁵⁶. »

Enríquez Gómez ne s'attaque pas ici frontalement aux privilèges de la noblesse mais défend, à l'instar d'autres auteurs ses contemporains dont Cervantès, la prévalence du mérite personnel sur celle de la naissance, ce qui revient finalement au même. Don Gil fait ainsi à la cour d'Avignon cette recommandation pour le choix du général qui devra reconquérir l'Italie :

*No por méritos de los padres
se dé este cargo, que es necia
vanidad de los favores
querer con loca violencia
gobernar sin gobernar*¹³⁵⁷.

1351 *Los arbitrios...*, op. cit., p. 488. L'idée est amplement développée dans *Luis Dado de Dios*, comme l'attestent ces citations : « *Los favores, y no sé si diga las dádivas, siempre fueron pronósticos de ruina en el imperio. No se examinan los méritos del ingenio, sino los respetos de los poderosos, no procuran los superiores la utilidad de la República, sino la prosperidad de la persona* », op. cit., p. 86-87, et « *En el reino que se premia por favor y no por la virtud, de ninguna manera se hallará justicia* », p. 87.

1352 *Mudarse...*, op. cit., p. 151.

1353 C'est ce que l'on comprend dans ces vers prononcés par le prince : « *[Vuestra madre] Era pobre con extremo, / salió rica de palacio, / con mercedes que tener, / y un oficio que dejaros, / y aunque sé de lo que os dieron, / no para aventajarlo* », ibid.

1354 *Ibid.*

1355 *Ibid.*, p. 161.

1356 *Luis...*, op. cit., p. 88. *Política angélica [primera parte]* va dans le même sens : « *En premiar la virtud deben ser los príncipes magníficos y liberales, pero en repartir los oficios y rentas templados* », op. cit., p. 159.

1357 *El gran cardenal...*, op. cit., p. 315, v. 283-287.

De fait, Guillaume de Croy est le seul incompetent de notre *corpus* nommé à un poste et il l'est, entre autres arguments, parce qu'il est noble¹³⁵⁸. Malgré la bonne opinion que le roi Carlos Quinto semble avoir de lui, il ne fut qu'un pion placé par son oncle pour accaparer pouvoir et richesses en Castille, ce qui n'est pas expliqué dans la pièce mais qui est de notoriété publique. *Luis Dado de Dios* restitue des idées comparables :

*Que los nobles favorezcan su parte, paréceme justo: pero que el rey se sirva de ministros incapaces, venidos por favores, no lo apruebo. [...] Que se respeten los nobles es justo, pero no que se desprecie el sabio, aunque sea de humilde nacimiento*¹³⁵⁹.

Política angélica est très explicite sur cette question :

*Algunos autores indignos de tomar la pluma (...) ciegos de pasión y de envidia aconsejan a los príncipes que excluyan de honor a los vasallos que traen su origen de sangre humilde, aunque sean virtuosos(...). Debieran considerar estos autores que la sabiduría y la virtud son los verdaderos dones para sentarse en los tribunales a juzgar los hombres, como lo dice Santo Tomás, alabando el nacimiento pobre, sea de cualquiera nación, que alcanzó el don de sabiduría*¹³⁶⁰

On retrouve ces raisonnements chez Rivadeneira : « *Para repartir los bienes de la República y administrarlos bien, no debe el príncipe tener cuenta principalmente con las haciendas ni con los linajes, sino con la virtud y obras de cada uno*¹³⁶¹ ». Contrairement aux traités, le théâtre d'Enríquez Gómez ne va cependant pas jusqu'à déplorer l'exclusion sociale des judéo-convers¹³⁶², et c'est là une limite à l'expression politique de ce genre littéraire.

Malgré ce plaidoyer en faveur de la méritocratie, Enríquez Gómez semble penser qu'il incombe au roi de défendre l'honneur des nobles. C'est ce que fait par exemple Fernando III avec don Gómez qui lui demande le nom de celui qui s'est introduit dans la chambre de sa fille :

*El conde pide razón.
La palabra le cumplamos,
pues obligados estamos
a volver por el blasón
de su heredada nobleza*¹³⁶³.

1358 « *A Guillermo Croy, sobrino / del de Gebres, Alemania / le venera por prodigio / de la ciencia. Es acertada / la elección en su persona / en su sangre y en su casa* », *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, p. 121 r° b.

1359 *Luis dado...*, *op. cit.*, p. 88. Voir aussi : « *Confieso que no puedo comprender esta metafísica, ni reconocer esta trillada senda de los políticos del siglo, que no hallo en los canones de la razón, ley que trate de favorecer la nobleza ni los bienes de fortuna, faltando en ellos el alma de la misma ley que es la sabiduría. Apruebo y loo el ilustre nacimiento, pero mucho más la virtud* », p. 87-88.

1360 *Política angélica [primera parte]...*, *op. cit.*, p. 179-180. Voir également : « *La sabiduría no excluye la nobleza, antes la llama primero que a otra calidad alguna. (...) pero en caso de que la nobleza haya perdido la virtud, el de humilde nacimiento es mucho más noble por ella que el que la perdió por libre y mal político* », p. 179. Dans ce dernier exemple, l'on comprend que la vertu perdue par la noblesse est la compétence, ce qui revient à ne prendre en compte que le mérite et nullement la naissance.

1361 Pedro de Rivadeneira, *Tratado...*, *op. cit.*, p. 59-60.

1362 C'est l'objet principal de la seconde partie de *Política angélica*, mais on trouve aussi dans la première des allusions relativement transparentes à cette question : « *Consta de la escritura haber perdido Faraón el imperio por no haber honrado a los Hebreos* », *op. cit.*, p. 181. Voir aussi les cas portant sur l'exclusion justifiée par « *mancha en su linaje* », p. 182, ou « *la genealogía de los linajes* », « *mancha de la sangre* », p. 183, « *defecto de la sangre* » et « *defecto de sus antepasados* », p. 184.

1363 *El rey...*, *op. cit.*, v. 2657-2661.

Par soucis d'équité, mais aussi sans doute par crainte d'une conspiration qu'il n'évitera d'ailleurs pas, le roi de Sicile de *Quien habla más obra menos* fait Manfredo marquis en compensation d'une perte subie :

*Con justicia y razón,
sin género de pasión,
a Pártana os han quitado. (...)
Y porque justo no es
que os tenga mi amor quejoso
pudiendo haceros dichoso,
de Gebelina marqués
os hago¹³⁶⁴.*

Le roi Alfonso d'*El noble siempre es valiente* transmet au neveu du Cid le titre de vice-roi de Valence pour honorer sa noblesse : « Rey: Vos, noble Martín Peláez, / virrey de Valencia sois. / Martín Peláez: Pues hoy mercedes reparte / vuestra majestad¹³⁶⁵,... » Il est possible dans ce cas que ce soit la noblesse morale plus que généalogique qu'ait voulu récompenser le roi, car Martín Peláez a appris le courage au cours de cette *comedia* qui montre, contrairement à ce qu'annonce le titre, que le noble n'est pas toujours vaillant. Pour être complets signalons que des nobles pauvres profitent des largesses d'Alejandro pour l'anniversaire de ses vingt-deux ans¹³⁶⁶. Ces exemples montrent combien il importe aux rois de ménager la noblesse. N'oublions pas, comme nous l'avons évoqué dans le chapitre consacrée à l'origine du pouvoir, qu'elle est le principal soutien de la monarchie et que les souverains dépendent de leur approbation. Favoriser les nobles obéit donc à une stratégie de conservation du pouvoir, ce en quoi Enríquez Gómez rejoint à nouveau Rivadeneira :

Debe el príncipe honrar a los caballeros y señores virtuosos, y servirse dellos, y hacerles mucha merced, y preferirlos a los que no los son (...); porque esto, además de ser razón y justicia importa mucho para la autoridad del mismo príncipe y para la quietud de sus Estados y señoríos, los cuales se suelen turbar cuando los príncipes, no haciendo caso de los grandes y señores principales de su reino que lo merecen, se sirven de gente baja y soez¹³⁶⁷

Cependant, on comprend que le dramaturge critique le système de répartition des richesses tel qu'il fonctionne à son époque. Dans deux *comedias*, la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* et *El rey más perfecto*, mais aussi dans *Luis Dado de Dios*, il utilise la même métaphore pour dénoncer l'injustice et l'inefficacité sociale et économique de ne rétribuer que les plus riches. Dans le premier cas, le cardinal s'adresse au roi pour dénoncer la façon dont

1364 *Quien...*, *op. cit.*, p. 11-12.

1365 *El noble...*, *op. cit.*, fol. 40 v°.

1366 « Aristóteles: Señor, / muchos nobles que son pobres / te suplican. Alejandro: Siempre soy / amparo de la nobleza: / fuera de tener ración / en palacio, a cada uno, / tres mil ducados le doy », *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 188 r° b.

1367 Pedro de Rivadeneira, *Tratado...*, *op. cit.*, p. 60. L'idée est la même à ceci près qu'on n'aurait pas trouvé chez Enríquez Gómez l'expression « gente baja y soez ».

doña María fait un usage partisan des biens du royaume en son nom¹³⁶⁸. Par soucis pédagogique, il recourt à la métaphore du nuage :

*Siempre
cae la lluvia en las personas
más ricas, y allí se queda,
porque son unas esponjas
de la república siempre,
tan ingratas, tan odiosas,
que a los pobres les usurpan
lo que el cielo les otorga¹³⁶⁹.*

L'image de l'éponge permet de développer une théorie monétaire de la crise sociale puisqu'elle signifie que l'argent ne circule plus, ce qui engendre la pauvreté¹³⁷⁰. La métaphore a en outre cet avantage de présenter la royauté comme l'instrument de la volonté divine : le ciel veut que la richesse soit destinée aux plus pauvres. Elle permet aussi d'établir une relation entre les faveurs accordées au peuple et la prospérité agricole, puisque la pluie fertilise la terre et produit du blé dont les épis apparaissent comme la bouche des pauvres assoiffés :

*Alégranse los sembrados,
pues por mil abiertas bocas
pide que los alimente
la nube, que ya pregona
inundación de cristales,
fértil tesoro que goza¹³⁷¹.*

Le nuage qui détourne la pluie vers les océans est affublé du qualificatif d'orgueilleux, propre aux tyrans¹³⁷². La conséquence en est non seulement la misère mais aussi le déshonneur :

*Porque a truco de hacer mal
a los que miseria gozan,
tomarán los ricos cuanto
cria el sol y el alba llora,
que a truco de dar pesares,
se arrimará a la deshonra¹³⁷³.*

Don Gil explique ensuite le système métaphorique : le roi est le soleil ou le nuage bien intentionné – « *Vos sois la nube y el sol / de Castilla poderosa* », « *queréis llenar / de la lluvia milagrosa / a los vasallos¹³⁷⁴* » – qu'un vent mauvais que l'on devine être doña María – « *el cierzo /*

1368 « *No hay renta en vuestros Estados / que con mano poderosa / no tenga doña María / repartida, tan celosa / de la vanidad alevé, / que cuando entiendo que goza / la plebe de algún alivio, / hallo que ella misma llora / su calamidad* », *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 251, v. 2270-2278.

1369 *Ibid.*, v. 2278-2285.

1370 On retrouve cette image dans l'adresse au lecteur qui précède *La torre de Babilonia* : « *Otro sujeto me dio no poco asunto para sacar moralidad en el templo del dinero, por ser este la esponja del oro, y la polilla de la plata* », *op. cit.* ; ainsi que dans le *vulco VI*, p. 74 : « *venían los arbitristas ofreciendo esponjas* », et p. 78, où les riches sont qualifiés de « *esponjas de la plata* ».

1371 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 252, v. 2296-2301.

1372 « *Pero la nube soberbia, / que en las alas voladoras / del aire se juzga ingrata, / de ellos se burla y arroja / sobre la mar los raudales* », *ibid.*, v. 2302-2306. Voir aussi : « *la nube, que ya garzota / del aire quiere soberbia, / vana, torpe, escandalosa, / malograr el blanco humor / que aguarda la tierra tosca* », *ibid.*, p. 251-252, v. 2291-2295.

1373 *Ibid.*, p. 252, v. 2312-2318.

1374 *Ibid.*, v. 2320-2324.

*sale al paso y os estorba, / os sujeta, os desvanece, / os irrita, os provoca*¹³⁷⁵ » –, pousse vers la mer qui incarne les nantis – « *la mar / que son los ricos*¹³⁷⁶ » –, alors que la pluie représente les faveurs royales – « *las joyas, / los oficios, las riquezas, / las dignidades, las honras, / los bienes, los señoríos*¹³⁷⁷ ». La terre désigne les pauvres avec pathétisme :

*Y la tierra lastimosa,
que son los pobres, se quedan
tristes, sin humor, sin gota
de rocío, lastimados,
pobres, aguardando otra
nube que los alimente,
y con su esperanza loca,
o se mueren de cansados,
o la pena los ahoga*¹³⁷⁸.

Pour Madroñal Durán il faut voir dans la pièce une accusation contre les élites économiques et politiques :

*En la comedia claramente se ataca a los ricos y poderosos, que se benefician ellos mismos y perjudican a los más pobres. Esta crítica es muy clara en la obra y sin duda tuvo que provocar las suspicacias de los que mandaban, en un momento en que el país estaba en una situación bastante calamitosa y los impuestos cargaban sobre la población más desfavorecida. La crítica en este orden de cosas es evidente*¹³⁷⁹.

Dans le cas d'*El rey más perfecto*, le nuage a le sens plus ample de l'attention portée par le souverain aux plus démunis, qu'elle se manifeste par l'octroi de faveurs ou par la justice. Le roi saint explique :

*El rey es como la nube.
La nube se llena luego
de rocío. Los sembrados
le piden agua, sedientos.
¿Qué hace la nube cruel?
Vase a la mar, y en un vuelo
le da lo que no le falta.
La nube del rey no apruebo
que llueva sobre los ricos.
Despache al pobre primero
que, sediento de favor,
justicia le está pidiendo*¹³⁸⁰.

Luis Dado de Dios reprend les mêmes images :

*Suelen los príncipes, engañados con semejantes sacrificios, llover mercedes sobre los poderosos, no sobre los necesitados. Señor, estos son como la nube, que después de haber recogido los vapores de la tierra, da con toda la lluvia en los dilatados campos del océano, debiendo fertilizar con sus cristalinas aguas los sembrados, que balaban mudos por su rocío. Reyes del mundo, la mar no necesita agua, la tierra sí; lloved mercedes sobre los pobres, que los ricos no la han menester*¹³⁸¹.

1375 *Ibid.*, p. 252-253, v. 2324-2327.

1376 *Ibid.*, p. 253, v. 2330-2331.

1377 *Ibid.*, v. 2331-2334.

1378 *Ibid.*, v. 2335-2243.

1379 Abraham Madroñal Durán, « Prólogo a *El gran cardenal de España, don Gil de Albornoz* », dans Antonio Enríquez Gómez, *Comedias II, op. cit.*, p. 157.

1380 *El rey...*, *op. cit.*, v. 2125-2136.

b. La justice

« *no es otra cosa el rey / que viva y humana ley / y lengua de la justicia*¹³⁸² »

La justice est l'une des prérogatives principales du souverain. *Luis Dado de Dios* définit même la fonction royale par la capacité à rendre la justice et la tyrannie par le contraire : « *Rey a secas más quiere decir tirano que rey, y rey justo es una excelencia intelectual derivada de la sabiduría de Dios*¹³⁸³. » Cette équivalence entre parole divine et justice réapparaît plus loin dans le traité où elle est opposée à la « loi politique » – on doit comprendre « machiavélisme » – et à la tyrannie : « *ningún imperio se perdió sin tener primero profanada la palabra divina haciendo mayor estimación de la ley política, o por mejor decir de la tiranía que de la justicia o derecho de la gente*¹³⁸⁴. » Toutefois *Política angélica* nuance ce propos en alertant sur les dangers de la mauvaise justice, que la *prudencia* peut modérer :

*Nobilísima virtud es [la justicia], pues sobre ella como basa principal del Estado se funda la buena política de los reyes, pero si se sube de punto infaliblemente será tiranía. Por esta razón dijo Salomón que a los reyes les tocaba ser justos, pero no demasadamente, porque en justificándose las acciones con la temeridad, todas ellas viven sin justicia. En la conservación del derecho imperial, la justicia reina, pero la prudencia conserva*¹³⁸⁵.

Nous avons vu que les cérémonies de couronnement insistaient particulièrement sur la fonction de juge du roi. Fernando comprend que la couronne symbolise l'égalité des sujets devant la justice : « *la república dorada / de esta corona me enseña / que en administrar justicia / todos mis vasallos sean / iguales*¹³⁸⁶. » Le sceptre, emblème de la justice royale, lui est ensuite remis. Plus tard, l'archevêque évoque la fonction symbolique de l'épée : « *La espada tienen los reyes / justos para defender / con la razón y el poder / las justificadas leyes*¹³⁸⁷. » Ajoutons que dans son discours d'investiture, le roi Carlos promet de gouverner avec justice : « *En paz mantendré los pueblos, / siendo la justicia suma / el norte de mi gobierno / que el entendimiento alumbra*¹³⁸⁸. » Lors de son

1381 *Luis...*, op. cit., p. 29. Voir aussi : « *De la nube que amaga con lluvia, no se puede aguardar sino rayos; en fin es bala despedida de los astros, que con un tiro hiere dos sujetos: deja la tierra sin rocío y la torre sin capitel, aquella la República, y esta la justicia* », p. 55. La métaphore est appliquée à l'homme d'État machiavélique dans *La culpa del primer peregrino* : « *Estadista soberbio cuya nube / hidrópica de sed al cielo sube* », op. cit., p. 153.

1382 F. Quevedo, *Cómo ha de ser el privado*, I. Arellano, C. C. García Valdés (éd.), Cátedra, 2011, p. 129, v. 98-100.

1383 *Luis...*, op. cit., p. 3. « *guardando justicia* » est la première façon de restaurer un royaume d'après ce même traité, p. 132.

1384 *Ibid.*, p. 110. On trouve le même type de propos adressés au favori dans *El siglo pitagórico* : « *El gobierno tiránico aborrece, / que un reino sin justicia no florece* », op. cit., p. 383. Voir également *La torre de Babilonia* qui mentionne « *jueces sin ambición, (...) justicia limpia, tribunales claros y leyes justas* » parmi les causes de la permanence d'un empire, op. cit., vulco XIII, p. 283. Rivadeneira va dans le même sens : « *la virtud de la justicia (...) es tan propia de los príncipes, tan necesaria para la conservación de sus Estados, que el Espíritu Santo dice por Salomón que con la justicia se establece el reino, y que por falta della se pierde y se traspasa de unas partes en otras* », *Tratado...*, op. cit., p. 59.

1385 *Política angélica [primera parte]*, op. cit., p. 161. Le traité cite encore Salomon p. 195 : « *No seas demasadamente justo, dijo Salomón, porque la política que pasa de la ira al cuchillo es tiranía.* »

1386 *El rey...*, op. cit., v. 291-295.

1387 *Ibid.*, v. 933-936.

1388 *Las tres coronaciones...*, op. cit., fol. 120 v^o a.

sacre comme empereur, l'archevêque de Numance lui explique comment la justice de Dieu et celle des hommes doivent s'appliquer harmonieusement : « *Aunque parece que alguna / disonancia hacen las dos, / en casando la de Dios / con la de Estado es una*¹³⁸⁹. » Pour s'assurer qu'il a bien compris, Carlos illustre cette compatibilité des droits par des exemples :

*Al traidor con la [ley] de Estado
se castiga su malicia,
y con la ley de justicia
al hereje declarado.
(...) yo castigo
al hereje por Estado
divino, y al rebelado
por estado y enemigo.
Luego una será, y no dos,
si están, en lo ejecutado,
la de Dios en el Estado,
y la del Estado en Dios*¹³⁹⁰.

La première partie de *Fernán Méndez Pinto* nous offre un autre exemple de sacralisation de la justice. Dans la salle du trône, Tituliana décrit le fonctionnement d'un tribunal au royaume de Chine en insistant sur son caractère divin :

*Heroica reina del mundo,
(...) divina legisladora,
que dures siglos dorados;
oidores y presidentes,
príncipes y potentados,
concubinos y taipores
regidores y cusacos,
ya la voluntad del sol,
luminaria de los campos
se ha publicado en Pequín;
y así, de este rey llamados,
oíd, escuchad atentos
cómo del solio sagrado
se pone a juzgar las gentes
la que fue del sol milagro*¹³⁹¹.

Comme les monarques d'Europe, Pantalisa rend donc la justice au nom de son Dieu : « *El juez es un retrato / de la balanza divina* », dit-elle plus loin¹³⁹². Une femme fait jurer à la reine de respecter la justice comme l'ont fait ses prédécesseurs¹³⁹³, puis explique la symbolique du cérémonial organisé selon un équilibre entre miséricorde et justice :

*Este [niño] vestido de blanco
con quien el sol ha partido
privilegios y milagros
significa, reina insigne,*

1389 *Ibid.*, fol. 126 v° a.

1390 *Ibid.*, fol. 126 v° a-b.

1391 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 126, v. 1935-1956.

1392 *Ibid.*, p. 129, v. 2070-2071.

1393 « *Mujer: Jura sobre esta madeja, / rico golfo del topacio, / que guardarás la justicia / como todos tus pasados. / Infanta: Juro sobre los cabellos / de aquel movimiento sacro, / gobernador de los velos / celestes, que sin trabajo / es armiño en el Oriente, / claraboya en el ocaso, / de guardar eternamente / todo aquello que guardaron / los monarcas de este imperio* », *ibid.*, p. 126-127, v. 1955-1967.

*misericordia, notando
que el que en el lado siniestro,
de púrpura tiñe el brazo,
levantando la cuchilla,
es la justicia divina,
ambos abrazan tu estado*¹³⁹⁴.

L'évêque san Estanislao décrit les mêmes principes : « *Dos órdenes sin discordia / tiene el rey sin avaricia: / uno la recta justicia, / otro la misericordia*¹³⁹⁵. » En cas de doute, c'est le droit qui doit l'emporter, selon la femme de *Fernán Méndez Pinto* : « *si acaso / los negocios que juzgares / tuvieren sujetos varios, / siempre al derecho te inclina*¹³⁹⁶ ». La reine Beatriz de *La defensora de la reina de Hungría* défend le point de vue inverse devant le roi : « *El perdonar, señor, / a los propios enemigos / en un príncipe cristiano / es el blasón más divino*¹³⁹⁷. » *Luis Dado de Dios* ne tranche pas – « *En el arte de reinar, militan la majestad y el poder, en el nombre de justo, el de justicia y misericordia*¹³⁹⁸ » – mais déconseille la rigueur dans la justice : « *Entender que se ha de adquirir fama con preciarse de juez riguroso es engaño*¹³⁹⁹. »

Les souverains les plus vertueux s'en tiennent aux principes énoncés et recherchent la sentence la mieux adaptée au criminel et aux circonstances du crime : « *Cuanto el sujeto es mayor, / ha de ser mayor la culpa* », dit par exemple Marco Aurelio¹⁴⁰⁰. La *prudencia* évoquée plus haut est à nouveau l'instrument du bon juge, comme elle l'est du bon gouvernant : « *El príncipe justo alcanzó la justicia por medio de la prudencia*¹⁴⁰¹. » Quand une vieille femme vient demander la révision de la condamnation à mort de son fils qui a tué celui qui l'a offensé publiquement, Fernando, le plus parfait des rois, sait élaborer le jugement équilibré qui est à la fois conforme au droit, à l'honneur du prévenu, à l'intérêt du royaume et à la gloire de Dieu :

*Pues por más seguro tengo
que vaya contra los moros,
que son enemigos nuestros,
porque, si muere en la guerra,
dejará honrados sus deudos
y él lo quedará también;
y esto es conforme a derecho
divino, porque el que muere
peleando como bueno,
muere por la fe de Cristo,
que es la justicia del cielo*¹⁴⁰².

1394 *Ibid.*, p. 127, v. 1970-1980.

1395 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 207 v° a.

1396 *Fernán...*, *op. cit.*, p.127 v. 1982-1985.

1397 *La defensora...*, *op. cit.*, p. 188 r° b.

1398 *Luis...*, *op. cit.*, p. 3.

1399 *Ibid.*, p. 146-147.

1400 *Amor...*, *op. cit.*, p. 359, v. 931-932.

1401 *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 155.

1402 *El rey...*, *op. cit.*, v. 2158-2168.

Dans cette même scène, est évoqué le cas du séditieux Álvaro Núñez qui a été condamné à la prison à perpétuité et dont les biens ont été confisqués¹⁴⁰³. Fernando veut l'amnistier¹⁴⁰⁴, mais l'archevêque s'y opposant, il justifie ce choix par deux arguments. Le premier est le devoir de miséricorde – « *Dios se inclina a perdonar*¹⁴⁰⁵ » – que don Gómez oppose au devoir de justice – « *El arzobispo, señor, / como tan prudente y reto, / más se inclina a la justicia*¹⁴⁰⁶ » –, selon le schéma que l'on a vu dans les exemples précédents. Le second est le statut aristocratique du condamné : « *Mirad que es grande en Castilla*¹⁴⁰⁷. » Dans l'application de la justice, Fernando n'agit pas ici qu'en juge mais aussi en homme d'État puisqu'il mêle à l'application du droit des considérations qui relèvent de sa fonction politique, notamment celle de protection de la noblesse, et c'est la *prudencia* qui s'applique alors. Pour plaider le maintien de la peine, l'archevêque présente l'accusé comme indigne de son rang en jouant sur le double sens nobiliaire et moral de *grande* : « *Señor, halléle pequeño*¹⁴⁰⁸. » Fernando énonce donc un nouveau principe de la justice royale : « *El conservar los vasallos / fue siempre el mejor acuerdo*¹⁴⁰⁹. »

C'est ce même principe qu'il applique à nouveau pour défendre l'honneur de don Gómez qui réclame aussi justice¹⁴¹⁰. Fernando avait dans un premier temps privilégié l'honneur de la noblesse à la justice : « *Adonde el honor peligra, / y más de sangre tan alta, / el brazo de la justicia / conocidamente agravia*¹⁴¹¹. » Mais face à l'insistance de son conseiller, il inverse la priorité et lui révèle le nom de Rodrigo qui a nuitamment rejoint sa fille Elvira, marie les jeunes gens et ordonne l'emprisonnement du *galán* pour avoir enfreint les lois du palais¹⁴¹². Il rétablit ainsi

1403 « *Le condenan / los jueces a que luego / se confisquen sus estados / por haber puesto a este reino / en ocasión de perderse, / y ha decretado el consejo / que muera en una prisión* », *ibid.*, v. 2176-2181.

1404 « *Aunque merecen sus yerros / esa sentencia, no es justo / que yo falte a lo que debo* », *ibid.*, v. 2182-2184.

1405 *Ibid.*, v. 2195.

1406 *Ibid.*, v. 2219-2221.

1407 *Ibid.*, v. 2189. Voir aussi : « *en don Álvaro miró / el blasón de sus agüelos*. », v. 2199-2200, et « *Los grandes de una corona, / que son columnas del templo / del estado, no se arrancan, / que corre peligro el reino* », p. 136-138, v. 2230-2233.

1408 *Ibid.*, p. 134, v. 2189. Voir également *La vida es sueño* où Calderón joue également avec les deux sens du terme : « *Criado 2: Es grande [Clotaldo]. Segismundo: Mayor soy yo* », Ciriaco Morón (éd.), Cátedra, 2008, p.130, v. 1371.

1409 *El rey...*, *op. cit.*, v. 2191-192. Voir aussi : « *Los vasallos conservemos* », v. 2218.

1410 « *La palabra le cumplamos, / pues obligados estamos / a volver por el blasón / de su heredada nobleza* », *ibid.*, v. 2258-2261.

1411 *Ibid.*, p. 104, v. 1695-1698. McGaha trouve dans *Política angélica* la théorie illustrée par la *comedia* : « *Dejarse llevar temerariamente de la razón es vicio de la pasión, bien conozco que la justicia irrita el corazón pidiendo a voces el cumplimiento de su agravio, pero cuando la prudencia aconseja y previene mayores daños; no es justicia arrojarse a ellos, pues no gana la justicia en tales acciones reputación, antes la pierde* », *op. cit.*, p. 162. C'est aussi la raison pour laquelle le roi Fernando de *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, ne souhaite pas faire acte de justice lorsque le Comte d'Orgaz giffle Diego Láinez : « *Que el prender al delincuente / es publicar el agravio* », *op. cit.*, 1962, p. 16, v. 280-281.

1412 « *El palacio y vos aquí / han sido los agraviados. / Vos quedáis libre, y él no. / Esto basta. Consultado / con vos mismo y hallaréis / que no es de consejo sabio / que vos quedáis con honor / y no lo quede el palacio* », *El rey...*, *op. cit.*, p. 144, v. 2337-2353.

l'honneur de don Gómez – « *Vuestro honor / se asegura en el valor / de mi justicia y mi grandeza*¹⁴¹³ » – et la justice – « *Con cuidado / llevad preso a don Rodrigo / al castillo de Montano / hasta que ordene otra cosa*¹⁴¹⁴. » Son jugement est bâti sur un équilibre entre le droit et l'honneur, fruit de sa lucidité : « *Remedemos este daño / con cordura y con paciencia, / que el arte de la prudencia / consiste en el desengaño*¹⁴¹⁵. » A la fin de la *comedia*, Fernando pardonne Rodrigo à la demande de sa mère¹⁴¹⁶. La capacité à pardonner est aussi une vertu du jeune roi.

On le constate, l'exercice de la justice n'est pas l'application mécanique de la loi, il est un arbitrage permanent que seule la *prudencia* du roi permet. C'est ce que démontre aussi *Política angélica* :

*Dejarse llevar temerariamente de la razón es vicio de la pasión. Bien conozco que la justicia irrita el corazón pidiendo a voces cumplimiento de su agravio, pero cuando la prudencia aconseja y previene mayores daños, no es justicia arrojarlos a ellos, pues no gana la justicia en tales acciones reputación, antes la pierde. Cuántos príncipes llevados de esta noble virtud, por castigar delitos sin tiempo, tuvieron la ruina por desengaño*¹⁴¹⁷.

La *prudencia* de Fernando consiste précisément à punir Rodrigo au moment opportun, « le bon moment machiavélien », ni trop tôt pour préserver l'honneur de don Gómez, ni trop tard pour ne pas manquer à son devoir de justice : « *La mayor justicia es esperar la ocasión*¹⁴¹⁸. »

Nul autre souverain ne rend justice avec autant de sagesse dans notre *corpus*. Le seul puissant qui pourrait lui être comparé dans cette fonction est le cardinal don Gil de Albornoz dans la seconde partie de la *comedia* qui lui est consacrée, lorsqu'il refuse d'appliquer la condamnation à mort que le pape exige à l'encontre de Juan Vico, le séditieux vaincu, et de raser les villes rebelles¹⁴¹⁹. Lorsque le souverain pontife lui reproche d'avoir désobéi, don Gil explique que devant choisir entre justice et miséricorde il opte pour cette dernière par sentiment chrétien – « *siendo cosa piadosa / más al perdonar me arrojo*¹⁴²⁰ » – mais aussi par pragmatisme politique – « *pues es más*

1413 *Ibid.*, v. 2262-2264. Voir également : « *Los reyes siempre tuvieron / por firme razón de estado, / si son justos y prudentes, / el honrar a sus vasallos* », v. 2293-2296.

1414 *Ibid.*, v. 2330-2333. L'empereur Marco Aurelio condamne son fils Cómodo à la même peine pour le même motif dans *Amor con vista y cordura*.

1415 *Ibid.*, v. 2281-2284.

1416 « *Reina: Sé que vuestra majestad / tiene a don Rodrigo preso. / Santo Rey: Con justa causa, señora, / castigo el poco respeto / que a mi palacio ha tenido. / Reina: Es verdad, yo lo confieso; / pero, pues le habéis casado / con doña Elvira, a quien debo / la asistencia que sabéis, / os suplico, pido y ruego / que le concedáis, señor, / la libertad que deseo. / Santo Rey: Solo por vos tiene vida* », *ibid.*, v. 2479-2491.

1417 *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 162.

1418 *Ibid.*

1419 « *Papa: (...) / Ya sabéis que no hubo cosa / más aborrecida en mí / que la vida monstruosa / de Juan Vico. Por mis cartas / os ordené que, a la hora / que se prendiere, muriese / con oprobio y con deshonra. / Perdonásteisle violando / este decreto* », *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 403-404, v. 2569-2577, et « *Os dije que las traidoras / ciudades fuesen a fuego / y a sangre abrasadas todas, / y sus cercados también. / Y vos, con mano piadosa, / las perdonasteis, Gil* », p. 404, v. 2597-2602.

1420 *Ibid.*, p. 408, v. 2707-2708. On peut aussi lire à propos des villes vaincues : « *Considere cuanto importa / perdonar, que muchos eran / católicos* », p. 409, v. 2759-2761.

*segura cosa*¹⁴²¹. » Le cardinal applique ici un principe énoncé par Enríquez Gómez dans *Luis Dado de Dios* : « *El amor es el camino más seguro de la lealtad, y con él aun los rebeldes se hacen dóciles y los émulos amigos*¹⁴²². » Le pape, en tant que souverain infaillible, ne peut qu'approuver : « *Basta la satisfacción, / don Gil, que en vos siempre asienta / con el descargo la cuenta, / hija de vuestra razón*¹⁴²³. » Pourtant la réalité historique fut différente car l'indulgence du cardinal fut l'un des motifs qui justifia la fin de sa légation.

Les souverains adaptent donc souvent leurs décisions de justice en fonction de priorités stratégiques en recourant à l'indulgence plutôt qu'à la sévérité. Certains renoncent comme Fernando et Gil à la justice au profit de la miséricorde et pardonnent aux rebelles, considérant que l'indulgence est à la fois piété et bonne politique. Le roi de *Celos no ofenden al sol* annule le bannissement du traître Federico : « *Ya el destierro de Polonia / cesó; volved a mi gracia, / Federico*¹⁴²⁴ ». Les rois de Chine s'en remettent à Fernán qui pardonne lui aussi : « *Rey de Tartaria: Falta ahora / que sentencias a Tirain. / Fernán: Yo le perdono*¹⁴²⁵. » Le roi Iberio d'*Engañar para reinar* gracie son demi-frère Ludovico, qui pourtant le renversa et tenta plusieurs fois de le tuer, en invoquant la miséricorde et leur parenté comme raison de cette indulgence : « *Válgate aquí mi piedad / y levántate a mis brazos, / que eres mi sangre, y verterla / se queda para tiranos*¹⁴²⁶. » Mais c'est pour lui le moyen d'offrir à Isbella qu'il n'épousera pas une compensation en la mariant avec lui, comme nous l'avons vu, et peut-être également de gagner la confiance d'un puissant parti de la cour. D'autres condamnent les conspirateurs mais à des peines plus légères, l'exil le plus souvent, ainsi que le font les rois de *No hay contra el honor poder*¹⁴²⁷, *A lo que obligan los celos*¹⁴²⁸ et *La defensora de la reina de Hungría*¹⁴²⁹, ainsi que le recommande la reine de Hongrie : « *perdonar,*

1421 *Ibid.*, p. 408, v. 2713.

1422 *Luis...*, *op. cit.*, p. 144.

1423 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 414, v. 2918-2921. Pourtant don Gil n'a pas toujours été un juge aussi sage car dans la première partie, lorsqu'il condamne son propre frère à mort pour lèse-majesté – le même crime que celui commis par Rodrigo dans *El rey más perfecto* et que le roi condamne d'une peine de prison –, le cardinal semble pencher pour la sévérité non pas par soucis de justice mais pour prouver sa force de caractère à son roi, ce qu'il énonce sur un ton qui rappelle les excès d'orgueil de Nembrot : « *Un etna en el pecho llevo / mas yo haré tan grande estrago / en mi sangre que escarmiento / quede al orbe, pues así, / castigando este soberbio, / echará de ver quién soy / el primero rey don Pedro* », p. 202, v. 870-876.

1424 « *Ya el destierro de Polonia / cesó; volved a mi gracia, / Federico* », *Celos...*, *op. cit.*, p. 275-276, v. 3050-3052, mais l'intrigant Tiberio croupira en prison.

1425 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 240, v. 2812-2814.

1426 *Engañar...*, *op. cit.*, p. 148, v. 3071-3074. Voir aussi : « *mi intento es noble, que yo / no voy a matar mi hermano, / ni es ésta mi pretensión, / que es mi sangre; y así quiero / con prudencia en su rigor; / ver si pueden las palabras / quitarle de ser traidor* », p. 145, v. 2990-2996. Don Gil considère également que la violence est propre aux tyrans : « *yo era el tirano, pues daba / la muerte a mi sangre propia* », *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 410, v. 2774-2775.

1427 « *Y por que sepa don Tello / guardar mejor otra vez / cartas a su hermano Alberto / y de Ramiro su primo, / salga luego de este reino / desterrado* », *No hay...*, *op. cit.*, p. 415, v. 3538-3543.

1428 « *Ricardo y Astolfo / salgan desterrados luego, / si a vos os parece bien* », *A lo que obligan los celos*, *op. cit.*, p. 146, v. 2660-2662.

1429 L'indulgence est dans ce cas accordée à la demande de la reine : « *comútese el castigo / a no entrar nunca en la corte* », *La defensora...*, *op. cit.*, p. 188 b.

*señor, / a los propios enemigos / en un príncipe cristiano, / es el blasón más divino*¹⁴³⁰. » Ces souverains donnent ainsi le sentiment d'un jugement équilibré entre miséricorde et justice. On rencontre cette thématique chez d'autres auteurs, par exemple Calderón, Moreto ou Rojas Zorrilla¹⁴³¹. Mais c'est Quevedo qui propose la formule la plus expressive : « *Quien justicia dice / dice merced y castigo, / no solamente rigor*¹⁴³². » A l'inverse, le roi de Sicile de *Quien habla más obra menos* privilégie la justice à la miséricorde et est le seul à condamner à mort ses opposants alors qu'il donne la preuve qu'il sait contrôler ses passions en renonçant à l'amour au profit de la paix du royaume :

*Diana, ya los traidores
que ofendían la pureza
de vuestra sangre murieron.
Pagaron con sus cabezas
su traición, que mi justicia
sabe castigar ofensas*¹⁴³³.

Enríquez Gómez ne condamne d'ailleurs pas toujours cette pratique et la recommande même dans *Luis Dado de Dios* :

*Quitad de vuestro reino los traidores, malsines de la patria, bajen sus cabezas a los pies, y sean fábula de las gentes los que no supieron serlo, ni aun parecerlo. Desta suerte castigó David los enemigos de Saúl. No es justo disimular el castigo con los mayores, antes con el ejemplo destes se enmendarán aquellos*¹⁴³⁴.

Le roi Alfonso d'*El noble siempre es valiente* promet d'en faire de même, mais on ne le voit pas passer à l'action :

*Con ella [la divina justicia] y la notoria
igualdad de mi consejo
sabré castigar discordias,
sabré oprimir vanidades
y sabré, sin que se opongan
vasallos inobedientes
al poder de mi corona
ponerlos junto a los pies
las cabezas licenciosas,
que en tales lances no tiene
lugar la misericordia*¹⁴³⁵.

Les rois tyranniques ne jugent pas en fonction de ces critères mais de leurs seules passions, contrairement à ce que recommande Enríquez Gómez dans *Luis Dado de Dios* : « *La justicia de los*

1430 *Ibid.*

1431 « Rey [a Tomás]: *Hoy he de ver cómo mides / la piedad con el rigor* », Pedro Calderón de la Barca, *La cisma...*, *op. cit.*, p. 183, v. 2686-2687. « *lo mismo ha de ser en vos / la piedad que la justicia* », suggère doña Leonor au roi Pedro dans *El valiente justiciero* d'Agustín Moreto, *op. cit.*, p. 64, v. 1908-1909, ou « *la justicia, que es más sacra / con freno que con azote* », p. 67, v. 2035-2036. Voir aussi *El Eneas de Dios*, du même auteur où don Luis se retrouve devant une difficile alternative : « *¿Y quién pudiera / ser piadoso y justiciero / a un tiempo?* », *op. cit.*, p. 97, v. 3017-3019. Voir enfin : « *La justicia y el perdón / en una balanza sean / tan igualmente constantes, / que el uno al otro no se venzan.* », F. Rojas Zorrilla, *No hay ser padre siendo rey*, *op. cit.*, p. 28 b.

1432 Francisco Quevedo, *Cómo ha de ser...*, *op. cit.*, p. 129, v. 103-105.

1433 *Quien...*, *op. cit.*, p. 75.

1434 *Luis...*, *op. cit.*, p. 143.

1435 *El noble...*, *op. cit.*, fol. 26 r^o-v^o.

reyes no está en que ellos la administren con el deseo¹⁴³⁶ ». Compte tenu de leur pouvoir, la mort peut s'abattre sur tout un chacun de façon arbitraire, ainsi que le rappelle le roi de Tartarie : « *Solo un volver de cabeza / de un rey basta para dar / la muerte mayor sentencia*¹⁴³⁷. » Certains rendent une mauvaise justice par manque de discernement et sous l'influence des calomnies, tels Alfonso qui bannit le Cid de la cour – « *Aunque a Castilla le impone / su valor, hoy de la corte / ha de salir desterrado*¹⁴³⁸ » –, les rois de Chine qui condamnent Fernán pour trahison et cèdent à la facilité d'expliquer la félonnie par l'origine de l'accusé – « *de un extranjero / nunca se pudo aguardar / sino el suceso que veo*¹⁴³⁹. » – ou encore Saúl qui persécute David injustement – « *¿Cómo, señor, te sujetas / a corazones tan propios / hijos de la vanidad? / ¿Por qué me persigues*¹⁴⁴⁰? » Ludovico rend des sentences en dépit du droit et de la morale chrétienne et sans prendre en compte l'honneur de ses sujets, ce qui reflète aussi son comportement personnel dominé par le désir. Lorsqu'un père pauvre vient se plaindre du viol de sa fille par un homme riche qui refuse de l'épouser, le roi acquitte le violeur :

*Que salga libre,
que no es caso disculpable
el decir que la forzó,
porque en semejante lance
no tiene poder el gusto,
sin primero conformarse*¹⁴⁴¹.

Plus passionnels encore sont les rois des *comedias* hagiographiques qui détournent la justice au profit de leurs propres désirs, tels Bolosio qui fait enfermer son rival amoureux Masilio¹⁴⁴², ou le roi Ladislao qui condamne à mort le comte Otavio qu'il croit surprendre dans la chambre de la reine et ordonne que celle-ci ait les yeux arrachés et soit abandonnée aux fauves¹⁴⁴³. Mais le miracle provoque leur repentir¹⁴⁴⁴. Finalement détrompé, Ladislao veut appliquer une justice sévère contre

1436 Luis..., *op. cit.*, p. 99.

1437 Fernán..., *op. cit.*, p. 189, v. 670-672. Luis Dado de Dios condamne cette justice expéditive : « *sin duda no es justo quien no se ajusta a una mediocridad de Estado: ir de la vista al cuchillo, es posta que se corre de Babilonia a Memphis, pero gravedad con cariño, es senda que va del siglo al paraíso. Son los ojos correos del espíritu, y no es bien que lleven cédulas de muerte, pudiendo llevallas de vida* », *op. cit.*, p. 9.

1438 El noble..., *op. cit.*, fol. 4 v°. Voir aussi : « *O, Rodrigo de Vivar, / salid luego desterrado / por un año de la corte* », fol. 8 r°. Sur l'exil comme châtement injuste, voir *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 196.

1439 Fernán..., *op. cit.*, p. 188, v. 742-744.

1440 La prudente..., *op. cit.*, p. 564, v. 129-132.

1441 Engañar..., *op. cit.*, p. 99-100, v. 1677-1681.

1442 « *¡Cielos! / Hoy han de morir mis celos. / Al marqués preso llevad / al castillo de Tirento* », *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 210 r° b.

1443 « *El dolor / y el agravio a la venganza / apelan. Fabricio, vos / con los soldados de guarda / del castillo de Esión, / llevad preso al conde* », *La defensora...*, *op. cit.*, p. 168 b, et : « *Muera en la prisión el conde / y en el monte de Tirol / le saquen los ojos luego / a la reina y con horror / la despedacen las fieras, / que pues ella amancilló / la sangre real, la justicia, / brazo supremo de Dios, / debe ejecutar en ella / este castigo feroz* », p. 169 a.

1444 « *Rey: ¡O, milagro soberano! / Varón santo, a tus pies llega / un pecador que ha vivido / como pudiera una fiera. / Perdón de mis culpas pido, / Cristina y el marqués vuelvan, / la reina mi esposa tenga / el lugar que se le debe / a su virtud y grandeza* », *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 218 r° b-v° a. « *Rey: Y vos, reina soberana, / que este título divino / merece vuestra inocencia, / que me perdonéis os pido* », *La defensora...*, *op. cit.*, p. 187 v° b.

les traitres, mais la reine sainte le convainc de recourir à la miséricorde¹⁴⁴⁵. En revanche, le roi Teobildo de *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo* et Néron dans *El vaso y la piedra* condamnent et martyrisent les saints, guidés par leurs passions mêlées d'hérésie ou d'idolâtrie, ou par leur machiavélisme, et les miracles ne les édifient point¹⁴⁴⁶.

Les rois tyranniques se caractérisent en outre par des sentences qui impliquent les proches du condamné. Pedro el Cruel exile ainsi don Gil de Albornoz mais aussi ses frères Juan et Alonso :

*Retiraos luego, don Gil,
de la corte, y don Juan sea
desterrado de Castilla.
Don Alonso, que le hereda,
siga su derrota misma,
y no quede, no, en mi tierra
hombre que goce la sangre
de Albornoz. El nombre sea
borrado de mi memoria
y de Castilla, y quisiera
del mundo*¹⁴⁴⁷

Rappelons tout de même avec Madroñal Durán que, d'après les historiens, les frères du Cardinal furent des alliés d'Henri de Trastamare¹⁴⁴⁸. Le roi Bolosio procède de la même façon avec les proches de Masilio lorsqu'il le condamne : « *Prended a Filiberto / y a Otón, deudos del marqués, / y confisquele luego / los estados a Masilio*¹⁴⁴⁹. » Frapper ainsi une lignée ou un nom par un bannissement collectif ou la confiscation du patrimoine familial pour punir un seul individu rappelle les pratiques inquisitoriales d'exclusion qu'Enríquez Gómez a tant décriées dans la seconde partie de *Política angélica*¹⁴⁵⁰, et il semble évident qu'il y fait ici à nouveau allusion.

Une autre pratique condamnée à plusieurs reprises dans notre *corpus* est la confiscation de biens, question chère à Enríquez Gómez depuis que la richesse familiale fut prélevée par l'Inquisition lors du procès de son père. La question de la confiscation par le Saint-Office est posée

1445 « Rey: *Quitadle, conde Fabricio, / la espada al infante, y preso / le llevad luego al castillo / de Beteron con la guarda / conveniente, y en él mismo, / porque la sangre real / en el público suplicio / no puede morir, haced / que luego un fiero ministro / le divida la cabeza / de los hombros, que el delito / a más dilatada muerte / a más horrible castigo* », *La defensora...*, *op. cit.*, p. 188 r° a, et « Reina: *Suplico / a vuestra real majestad, / si con vos han merecido / los trabajos que he pasado, / los tormentos que he tenido, / este favor que no muera / el infante. Su delito / aunque grave, más procede / de haber estado sin juicio / el discurso, que de propia / voluntad* », p. 188 r° b.

1446 « Rey: *Primero es la religión, / ejemplo su puerta sea. / Mas, ¡cielos! ¿qué es lo que miro? / ¡Sobre la horrible cabeza / del león tiene los pies! / (...) / Muera el príncipe. Demonio: ¿Qué dices? / Rey: Que le corten la cabeza* », *Mártir...*, *op. cit.* p. 27 a. « Nerón: *Conviene quitar la vida / a Pablo y al galileo / antes que aquesta doctrina / admita todo el imperio. / (...) / Soldado: El emperador Nerón / que os ponga presos ordena, / y desde luego os condena, / por seguir la religión / de Cristo, a muerte de cruz / a Pedro, y a degolalle / a Pablo* », *El vaso...*, *op. cit.*, p. 99 a-b.

1447 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 271-272, v. 2886-2896.

1448 A. Madroñal Durán, *Antonio Enriquez Gómez, Comedias II*, *op. cit.*, p. 271, note du vers 2886.

1449 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 215 r° a. Voir aussi : « *Él y todos sus hermanos / han de morir a la aurora* », déclare Saúl à propos de David, *La prudente...*, *op. cit.*, p. 608, v. 1354-1355.

1450 Cette question y est amplement traitée. En voici un très bref extrait : « *La ley puede cargar sobre el culpado, pero no sobre el inocente. Si dijeren que se ejecuta este rigor para ejemplo de la sangre, es locura y delirio de la pasión, porque donde hay deshonra, no hay ejemplo, y si resulta dello daño torpísimo, contra el inocente, es injustísima, cruel y bárbara* », *Política angélica [segunda parte]*, *op. cit.*, p. 106.

par Philonio dans la seconde partie de *Política angélica* : « *Tratemos agora (...) si sería bien confiscar los bienes del preso, despojando los hijos de los bienes del padre, o si el padre los debe perder y los jueces espirituales aplicar al fisco real*¹⁴⁵¹. » La réponse de Theogio est catégorique : « *aunque el juez sea más recto que Trajano, la confiscación le hará más soberbio que Nerón*¹⁴⁵². » Ce thème est fugacement abordé dans *El noble siempre es valiente* car le châtement du Cid comprendra peut-être la privation de son butin de guerre¹⁴⁵³. La confiscation des biens comme peine infligée passe donc ici pour une manifestation de la tyrannie du souverain, d'autant plus que celui-ci la justifie par l'effort de Reconquête, en contradiction avec le reproche qu'il fait au Cid de s'attaquer à ses alliés maures. Toutefois le Cid reconnaît au roi le droit à s'approprier ses terres : « *son suyas, púdolo hacer*¹⁴⁵⁴. » C'est en la matière plutôt aux mauvais conseillers qu'il en veut :

*Sepan los que aconsejan
a los reyes que a los hombres
como yo, que se gobiernan
con rectitud y justicia,
no se confiscan sus tierras*¹⁴⁵⁵.

Dans *El rey más perfecto* enfin Álvaro Núñez est dépossédé de ses terres¹⁴⁵⁶, mais le roi saint les lui restitue, montrant par là même que cette peine est inique.

Le roi Bolosio détourne la justice à son profit personnel pour punir l'évêque de l'avoir contredit et monte un procès truqué contre lui. Les circonstances du procès montrent l'habitude que devait avoir Enríquez Gómez des transactions commerciales : l'évêque a acheté un terrain à Pedro Colonna pour en tirer un bénéfice à consacrer au culte divin et à la charité. Aucune quittance de paiement n'est rédigée mais deux témoins, Ludovico et Terencio, pourront attester de la transaction¹⁴⁵⁷. Ce même soir Pedro Colonna meurt de mort naturelle. Bolosio fait en sorte que les héritiers dénoncent la vente qui selon eux n'aurait pas été payée, et s'assure du faux témoignage de

1451 *Política angélica [segunda parte]*, op. cit., p. 94.

1452 *Ibid.*, p. 100. La question est aussi abordée dans *La torre de Babilonia*, op. cit., vulco XIII, p. 283.

1453 « *Los tesoros / que adqueristes en la guerra, / veré si puedo en mi tierra / confiscallos contra moros.* », *El noble...*, op. cit., fol. 5 v°-6 r°. Voir aussi : « *contra la justa ley, / confiscó [el rey] vuestros estados* », fol. 21 v°.

1454 *Ibid.*, fol. 32 r°.

1455 *Ibid.*, fol. 22 r°.

1456 « *Arzobispo: Conde don Gómez, su pleito / se ha juzgado, y le condenan / los jueces a que luego / se confisquen sus estados / por haber puesto a este reino / en ocasión de perderse, / y ha decretado el consejo / que muera en una prisión* », *El rey...*, op. cit., p. 134, v. 2173-2180.

1457 « *Vos pedís seis mil ducados, / y claramente me han dicho / que su valor es diez mil: / con Terencio, y Ludovico, / venid conmigo a contallos, / porque sirvan de testigos, / (...). / La escritura de la venta / desta heredad, al archivo / acudiréis; el dinero / os llevaréis como digo, / que la escritura no importa / que se haga luego* », *El obispo...*, op. cit., fol. 209 r° a.

Ludovico et Terencio¹⁴⁵⁸. La justice bafouée, le roi qui agit selon ses passions devient un tyran car le droit positif de ses sujets n'est plus respecté.

Bolosio manipule la justice à ses propres fins de plusieurs manières. D'abord il est à la fois juge par sa fonction royale et partie en tant qu'initiateur secret du procès et ennemi personnel de l'accusé¹⁴⁵⁹, comme Terencio est à la fois un témoin clef et le procureur¹⁴⁶⁰. La preuve de la partialité du roi est qu'il décide du jugement avant le procès même : « *La sentencia será, / supuesto que los testigos / no dirán lo que pasó, / en favor del que heredó*¹⁴⁶¹. » Ensuite il suborne des témoins. Ludovico le reconnaît d'ailleurs sans vergogne : « *Lo que me ordenasteis vos / será ley en mí.*¹⁴⁶² » Enfin le roi préside le procès de manière expéditive sans remettre jamais en cause les mensonges proférés et doutant toujours des affirmations de la défense¹⁴⁶³. Lors du procès il aura beau jeu de se retrancher derrière une procédure aveugle¹⁴⁶⁴, ou d'alléguer une erreur de l'évêque¹⁴⁶⁵. Le détournement de la justice à des fins personnelles est patent dans la réponse que lui fait le fils de Colona qui utilise un possessif révélateur : « *Si vuestro poder abona / mi justicia, ella saldrá, / señor, con feliz victoria*¹⁴⁶⁶. » Plus loin, le roi renchérit : « *Sabré dar / a mi disgusto, y pesar, / en el Tribunal severo, / la venganza y el rigor / que pide su atrevimiento*¹⁴⁶⁷. » A l'inverse, l'évêque clairvoyant formule auprès du roi la problématique de la pièce :

*¿Qué dirá el mundo, señor,
si en vos se miran violadas
las leyes de la modestia
y, con desigual balanza,
contrapesar la justicia
con vanidad temeraria*¹⁴⁶⁸?

1458 « *Rey: Pues murió Pedro Colona, / y el obispo le compró / la heredad, y la pagó, / y la escritura que abona / la fe de la venta ha quedado / sin otorgarse, y yo quiero / que el obispo por entero / pierda el dinero que ha dado: / quiero hacerle este disgusto; / hablad a los herederos.* / Terencio: *Ludovico, y yo, terceros / fuimos del contrato justo; / el dinero se contó / señor en nuestra presencia: / mas no le valdrá la ciencia; / pues el dueño no otorgó / con la pública escritura / la fe de su voluntad* », *ibid.*, fol. 212 v° a-b.

1459 « *el que se atreve a los Reyes / halle su verdad aquí / desvanecida por mí: / y no le valgan las leyes / de Perlado; pues ha sido / contra mi gusto, y decoro, / mi enemigo* », *ibid.*, fol. 216 v° a. Voir aussi cette déclaration du roi avant le procès : « *Al punto / le quiten los herederos, / pierda la heredad, y pierda / a pesar suyo el derecho / que tenía, y no entre más / en Palacio* », fol. 215 r° a.

1460 « *Rey: Terencio este pleito venga, / y haced relación* », *ibid.*, fol. 216 v° a.

1461 *Ibid.*, fol. 212 v° b. Le personnage qui prononce cette tirade n'est pas clairement identifié, mais le plus probable est que ce soit le roi.

1462 *Ibid.*, fol. 216 r° b.

1463 C'est ce qu'il annonce au plaignant avant le procès par cette assertion : « *Solo por vos he venido / al Tribunal de justicia, / que ya sé que la avaricia, / o la ambición que ha tenido / siempre el Obispo, a Colona / vuestro padre le quitó, / lo que la heredad valió.* », *ibid.*, fol. 216 r° b.

1464 « *¿Pues cómo queréis que yo / os dé en favor la sentencia, / si no probáis con testigos, / que aquesta heredad es vuestra?* », *ibid.*, fol. 217 r° a.

1465 « *Quien tiene larga conciencia / sueña lo que se le antoja.* », *ibid.*, fol. 217 r° b.

1466 *Ibid.*, fol. 216 r° b.

1467 *Ibid.*

1468 *Ibid.*, fol. 200 v° a.

Le procès de cette *comedia* permet la mise en scène de l'émergence de la vérité. En représentant un procès, l'auteur organise une mise en abyme de la quête de vérité puisqu'un tribunal est une scène où tous les personnages peuvent être réunis, chacun ayant un rôle assigné – juge, procureur, témoin, victime, accusé – qu'il joue devant un public en s'exprimant dans un langage codifié. En outre un procès suit un protocole qui s'apparente à l'argument d'une fiction : exposition des faits et présentation des personnages, intrigue et péripéties avec une répartition de la parole qui permet un débat contradictoire et un dénouement sous forme de sentence. En plaçant le procès à la fin du dernier acte, le dramaturge peut ainsi reformuler les conflits de la pièce et en proposer une résolution dont l'intensité est dédoublée par la mise en abyme. Pedro Colonna ressuscité par miracle dénonce donc publiquement la tyrannie de Bolosio :

*Y si tú, rey, no alentarás
este delito, no fuera
encubierta la verdad.
Teme a Dios, que el que gobierna,
si no administra justicia,
y con majestad severa
no da castigo a los falsos
testigos, no será buena
ni su fama, ni su vida*¹⁴⁶⁹.

On retrouve dans cette tirade le propos réitéré dans *Luis Dado de Dios* et adressé aux tyrans :

*El hará inquisición de Vuestros juicios y de vuestras obras, y escrudinará vuestros consejos. Porque siendo Ministros del Reyno, no juzgasteis Rectamente, ni guardasteis la ley, ni caminasteis conforme a su consejo. Espantoso y de repente vendrá sobre vosotros el juicio del todo poderoso: A vosotros, tyranos, se endereçan mis palabras; con vosotros hablo: Espantosa palabra es la que dice, Y DIOS HARÁ INQUISICIÓN DE VUESTROS JUICIOS*¹⁴⁷⁰.

Pedro Colonna retourne dans sa tombe puis le roi repentant reconnaît le miracle et implore l'évêque de lui pardonner ses péchés : « *Varón santo, a tus pies / llega un pecador que ha vivido / como pudiera una fiera. / Perdón de mis culpas pido*¹⁴⁷¹ ». Il rétablit enfin l'ordre ébranlé par sa passion : « *Cristina y el marqués vuelvan, / la reina, mi esposa, tenga / el lugar que se le debe / a su virtud y grandeza*¹⁴⁷². »

En miroir de cette situation d'abus de pouvoir, la reine Pantalisa de la première partie de Fernán Méndez Pinto doit condamner à mort le protagoniste qu'elle sait innocent non pas par vengeance mais sous la pression de la vindicte publique :

El reino me ha estorbado,

1469 *Ibid.*, fol. 218 r° b.

1470 *Luis...*, *op.cit.*, p. 137. Seule l'une des deux versions existantes de ce texte contient cette citation. *Política angélica [primera parte]* invite les rois à surveiller les juges dans les mêmes termes : Theogio veut « *dar a entender a los príncipes cuánto les importa hacer inquisición sobre sus tribunales, premiando los buenos y castigando los malos* », *op. cit.*, p. 216.

1471 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 218 r° b-v° a.

1472 *Ibid.*, fol. 218 v° a.

*el vulgo se apodera ejecutado,
el mismo me persigue,
la nobleza me sigue,
el indicio me llama,
la venganza me aclama*¹⁴⁷³

Dans ce cas, les nécessités de la politique prennent le pas sur l'équité de la justice, contrairement à ce qui est recommandé dans *Luis Dado de Dios* : « *No se dobla la palma (símbolo de la justicia) ni el príncipe al peso del gobierno, siendo justo*¹⁴⁷⁴ ». Ces situations pointent des faiblesses de la justice royale qu'Enríquez Gómez semble dénoncer. Les procès auxquels on assiste dans cette même *comedia* vont dans le même sens. La première affaire concerne une tentative de corruption de la justice¹⁴⁷⁵, la seconde met en cause un avocat que ses clients dénoncent pour avoir perdu un procès¹⁴⁷⁶, la troisième porte sur la subornation d'un juge de province¹⁴⁷⁷. La reine condamne lourdement les accusés – respectivement par l'exil, le remboursement et la mort – mais ces procès mettent à jour un fonctionnement déficient de la justice chinoise que le public a vite fait d'appliquer à la situation espagnole. Ils sont aussi l'occasion de rappeler ce que devrait être la bonne justice car la reine énonce quelques principes élémentaires : « *Hombre que dio mil ducados / por un favor en el pleito, / todo cuanto prueba es falso*¹⁴⁷⁸ », « *Hombre que por un regalo / apresura la justicia / perdonarle es un pecado / cometido contra el sol*¹⁴⁷⁹ » et « *no quiera / un juez discreto y sabio / conocer a ningún hombre / pleitante*¹⁴⁸⁰ ».

Política angélica évoque aussi la question de l'incompétence des avocats et du comportement fautif des mauvais juges : « *Los malos jueces, primero que gocen de los tribunales de la justicia, se llenan de la gula, y van al juicio más para dar tributo al sueño que gloria y majestad a la justicia*¹⁴⁸¹. » Enríquez Gómez se fait en cela l'écho d'une opinion publique attestée par exemple par le *Memorial de Cortes* de 1598 qui stipule :

Será también conveniente que se quiten del todo, o por lo menos en la mayor parte, los jueces extravagantes (...) y que no se den fias para escribanos reales, ni se vendan consumos ni oficios de

1473 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 135, v. 2339-2344. On trouve une situation similaire dans la seconde partie : « *Rey de Tartaria: (...) si el Asia toda / está pidiendo su muerte, / ¿cómo la mano piadosa / de un rey le puede librar ?* », p. 202, v. 1246-1249.

1474 *Luis...*, *op. cit.*, p. 4.

1475 « *Este (...) se fue al ministro / de los pobres, y quebrando / el orden de la justicia, / le prometió mil ducados / porque le diese un favor / para el juez, despreciando / la verdad, hija del cielo.* », *ibid.*, p. 127, v. 1997-2002.

1476 « *Defendió un pleito y perdióse, / y la parte le hace cargo, / que gastó en el su hacienda; / pídele lo que ha gastado / pues que no salió con él* », *ibid.*, p. 128, v. 2023-2027. *La torre de Babilonia* offre un autre exemple de cette situation puisqu'un étudiant recommande dans le *vulco V* « *que el letrado que no saliere con sentencia en favor; pague a la parte todos los gastos del pleito* », *op. cit.*, p. 54.

1477 « *estando / el lugar desproveído / de comidas y regalos, / un litigante le dio [al juez] / un presente bien liviano, / y él, agradecido, al punto / le dio por libre el caso* », *ibid.*, p. 129, v. 2058-2064.

1478 *Ibid.*, p. 128, v. 2010-2012.

1479 *Ibid.*, p. 129, v. 2066-2069.

1480 *Ibid.*, v. 2085-2088.

1481 *Política angélica [primera parte]...*, *op. cit.*, p. 213-214. Le cinquième dialogue de l'ouvrage porte essentiellement sur cette question.

*escribanos por muchos años, para que se acabe esta generación de domésticos, zánganos de escribanos y alguaciles*¹⁴⁸²

Le dysfonctionnement de la justice est aussi un sujet abordé dans *El rey más perfecto* où l'archevêque rapporte une plainte des grands du royaume lors du Conseil royal :

*Aquí se quejan, señor;
los principales del reino
de algunas apelaciones
que tus vasallos han hecho
a los tribunales, dando
relación de los excesos
que han hecho algunos ministros
con las leyes del derecho*¹⁴⁸³.

San Fernando constate que la justice fonctionne mal – « *Hallo que se distribuye / mal la justica, pues vemos / que fue la soberanía / causa de infinitos yerros*¹⁴⁸⁴ » – et que les justiciables n'ont pas de recours s'ils s'estiment victimes d'une erreur judiciaire car les tribunaux sont facilement corruptibles :

*Apelar de los distritos
a un tribunal no es gobierno
político, porque queda
por superior el acuerdo
de aquella jurisdicción,
y es abrir puerta a los necios
impulsos de la codicia*¹⁴⁸⁵

Pour remédier aux dangers pour le royaume d'un tel dysfonctionnement¹⁴⁸⁶, il décide de créer une cour d'appel nommée Conseil royal de Castille, qui fut effectivement instituée par ce roi :

*Consejo real de Castilla
instituyo desde luego,
cuyo solio de justicia
de doce jueces rectos
sea corazón de cuantos
tribunales tiene el reino.
A él, como soberano
trono de virtudes lleno,
han de apelar los vasallos
que estuvieren malcontentos
de los demás tribunales*¹⁴⁸⁷.

1482 *Memorial de Cortes* de 1598, extraits publiés dans *La « Monarquía católica »*..., op. cit. p. 217.

1483 *El rey*..., op. cit., v. 1839-1846.

1484 *Ibid.*, v. 1853-1856.

1485 *Ibid.*, v. 1857-1863. Cette idée est aussi défendue dans *La culpa del primer peregrino* : « *Sentencia que no sube a confirmarse, / cerca está de perderse y arruinarse* », op. cit., p. 150.

1486 « (...) *cuando el pueblo / no tiene quien con valor / ataje sus desaciertos, / es hidra de los estados / y Troya de los imperios* », *ibid.*, p. 116, v. 1834-1838.

1487 *Ibid.*, v. 1875-1885. Les notes des vers 1869 et 1885 de l'édition de Pedraza Jiménez et Rodríguez Cáceres nous éclairent sur les circonstances de la création de ce Conseil : « *Las preocupaciones del rey y los conflictos jurisdiccionales a que aludió el arzobispo las registra Mariana [I, 382] desde una perspectiva distinta e incluso contraria: 'Como las cautelas y engaños poco a poco iban creciendo, y los pleitos eran muchos por la malicia del tiempo, fue necesario establecer este nuevo tribunal [el consejo real]; que antes las ciudades, contentas con los juicios y sentencias que sus jueces daban, y con apelar a las audiencias de su distrito, tenían por cosa fea y sin propósito pasar adelante y implorar el auxilio real' » et « Mariana [I, 382] relata, con un cierto escepticismo, la creación de este órgano jurisdiccional: 'Dícese que este rey inventó e introdujo el consejo real, que hoy en Castilla*

Il entend ainsi

*que los jueces procuren
que se sustancien los pleitos,
se administre la justicia,
se desagravien los pueblos,
se acrisole la verdad
y justifique el derecho*¹⁴⁸⁸

Luis Dado de Dios semble illustrer l'action de san Fernando lorsqu'il est écrit : « *Deben los príncipes no dejar que los árboles de la injusticia echen raíces, sacallos o arrancallos de los tribunales es consejo seguro*¹⁴⁸⁹. » *Política angélica* énonce le même principe avec une approche plus pragmatique :

*En los negocios de justicia tiene diferente jurisdicción esta virtud que en los de Estado, siendo el príncipe obligado a sustentar justicia en todos los tribunales de su imperio, castigando los jueces que la repudiaron y procurando que la justificación de las partes que pleitean sea conforme al derecho de la justicia*¹⁴⁹⁰.

Il appartient au public de juger si ces objectifs ont été atteints mais on peut imaginer que si Enríquez Gómez les rappelle, c'est que lui-même estime que ce n'est pas le cas.

Ces scènes sont donc l'occasion pour notre auteur de présenter ce que serait pour lui une justice équilibrée qui ferait la part belle, en plus de l'application stricte du droit, à la miséricorde. Mais il suggère aussi que la justice royale ne peut se départir du principe de la réalité qu'est le jeu de forces politiques. Le souverain prudent doit ainsi considérer les facteurs nécessaires à la conservation de son pouvoir au moment de rendre un jugement, et ne pas oublier ses obligations vis-à-vis de ses vassaux, notamment la défense de leur honneur. Enríquez Gómez considère également que les institutions royales ne sont pas propices à une application impartiale de ces valeurs et sait utiliser la dimension théâtrale des procès pour le montrer. Il affirme enfin, en exaltant par exemple la figure d'un roi réformateur, qu'il appartient au souverain non seulement de rendre une justice équilibrée mais aussi de veiller à sa bonne application dans le royaume¹⁴⁹¹. On ne trouve cependant pas chez lui l'image du roi justicier, dernier recours de l'offensé face aux abus des puissants tel qu'on le trouve par exemple chez Moreto dans *El valiente justiciero* où don Rodrigo outragé n'a plus qu'un seul recours : « *Sólo hay este tribunal / para el poder de don Tello*¹⁴⁹². » En revanche la figure du roi tyrannique qui utilise la justice pour exercer une oppression sur les sujets

tiene la suprema autoridad para determinar los pleitos. Señaló doce oidores, a cuyo conocimiento perteneciesen los negocios mayores y los pleitos que en los otros tribunales se tratasen, por vía de apelación... ' ».

1488 *Ibid.*, v. 1887-1892.

1489 *Luis...*, *op. cit.*, p. 96.

1490 *La política angélica [primera parte]...*, *op. cit.*, p. 162.

1491 *Luis Dado de Dios* développe particulièrement ce dernier aspect : « *El príncipe sabio debe admonestar a las principales cabezas del imperio no solo a que amen la justicia en público, sino que la guarden siempre* », peut-on par exemple lire, *op. cit.*, p. 134.

1492 A. Moreto, *El valiente justiciero*, *op. cit.*, p. 12, v. 331-332.

qui s'opposent à ses passions apparaît régulièrement. David leur rappelle qu'ils se condamnent eux-mêmes : « *Derramar sangre inocente / es escribir sobre el polvo / sentencia contra sí mismo*¹⁴⁹³. »

c. Les mariages

« *Los reyes siempre han dado / a sus vasallos el debido estado*¹⁴⁹⁴ »

Marier les amants est l'une des missions dévolues traditionnellement aux rois des *comedias*, seule autorité capable de trancher définitivement les conflits par ce sacrement prononcé au nom de Dieu. Mais au-delà de cette fonction dramatique, c'est aussi en raison d'obligations attachées à la fonction royale que les souverains décident les mariages. Le roi Alfonso d'*A lo que obliga el honor* l'explique ainsi :

*Los reyes siempre han dado
a sus vasallos el debido estado
que por su sangre y calidad merecen,
y esta es la causa, sí, por que florecen
todas las monarquías:
los anales lo digan todos los días*¹⁴⁹⁵.

Le rôle de marieur n'est *a priori* pas politique mais social puisqu'il concerne la vie privée et le patrimoine des sujets, mais dans une société nobiliaire, le mariage entre le plus souvent dans une stratégie de conquête et de conservation du pouvoir, et plus encore s'il concerne un membre de la famille royale. Il se situe donc au croisement des logiques sentimentales et politiques des arguments. Dans vingt-trois *comedias* des vingt-sept que compte notre *corpus*, au moins un mariage est annoncé, pour un total de trente-trois mariages entre le *galán* et la dame. Nous avons exclu de ce décompte les mariages des serviteurs qui ne sont que la déclinaison parodique de ceux de leurs maîtres. Une étude par sous-genre nous permet de comprendre comment s'insère la question du mariage dans une problématique plus large.

Dans les *comedias* hagiographiques, ont lieu des mariages dans quatre cas sur six, mais ils ne sont dans trois cas qu'une péripétie secondaire qui se déroule entre les deux premiers actes dans *Las misas de san Vicente Ferrer*¹⁴⁹⁶ et *El médico pintor san Lucas*¹⁴⁹⁷ et au cours du deuxième acte dans *El obispo de Crobia san Estanislao*. Dans le quatrième cas, *La defensora de la reina de Hungría*, le roi marie l'infant lors de la dernière scène à la demande de la reine¹⁴⁹⁸ pour signifier le

1493 *La prudente...*, *op. cit.*, p. 565, v. 157-159.

1494 *A lo que obliga el honor...*, *op. cit.*, p. 391, v. 352-353.

1495 *Ibid.*, v. 352-357.

1496 « *Luego / que a salvamento llegamos, / como es justo nos casamos* », dit Valerio à Nise dans un récit rétrospectif, *Las misas...*, *op. cit.*, p. 196 a-b.

1497 Un ange présente ainsi à san Lucas les couples formés : « *Alejandro, rey de Tebas, / Octaviana su esposa, / Tiberio y Diana, reyes / de la provincia Libonia, / son los que miras* », *El médico...*, *op. cit.*, fol. 13 v^o a.

1498 « *Reina: (...) / cásele [Federico] con la duquesa, / pues ella lo ha pretendido, / y partan luego a Belflor. / (...) Rey: Pues gustáis que Federico / y la duquesa se casen, / vuestro decreto confirmo* », *La defensora...*, *op. cit.*, p.

rétablissement de l'ordre au palais par la domestication des pulsions érotiques. Parmi les *comedias* bibliques, *La prudente Abigaíl* se termine par un engagement de David et d'Abigaíl. La *comedia* de *valiente* s'achève avec la mort du *galán* sans qu'il ait pu épouser la dame.

Les treize *comedias* historiques donnent lieu à un mariage entre le *galán* et la dame, mais les circonstances de la décision sont très variables. *A lo que obliga el honor* étant une tragédie, le mariage célébré à la fin du premier acte est le déclencheur de l'action et la mort de la dame en est la conclusion. Dans les autres *comedias*, l'intrigue amoureuse est secondaire par rapport à l'intrigue politique, et la scène finale est d'abord consacrée au dénouement de cette dernière. Les épousailles doivent donc souvent être annoncées avant. Dans la première partie d'*El gran Cardenal de España don Gil de Albornoz*, le roi marie don Juan et doña Ana à la fin du deuxième acte, ce qui laisse tout le troisième acte pour dénouer le conflit d'influence entre les deux favoris et suscite la perplexité méta-théâtrale du *gracioso*¹⁴⁹⁹. Dans la seconde partie, don Alonso promet du bout des lèvres de demander au cardinal l'autorisation d'épouser Leonor quand ils seront à Rome, mais nous n'assistons pas à la tenue de cette promesse, oubliée pour laisser place à la mort du cardinal. De même, l'inconstant don Pedro finit par promettre le mariage à doña Violante avant la scène du troisième couronnement de Carlos Quinto. Le roi Fernando marie don Rodrigo et doña Elvira au milieu du troisième acte d'*El rey más perfecto*, ce qui permet la préparation du rêve prémonitoire du saint qui clôt la *comedia*. Souvent aussi, le mariage n'est qu'un élément de résolution du conflit politique et il est alors annoncé conjointement avec le dénouement principal. Les souverains imposent ainsi les mariages dans *Amor con vista y cordura* et *No hay contra el honor poder* pour apaiser les pulsions érotiques du prince. A l'inverse, les mariages de la reine Elena dans *Los dos filósofos de Grecia* et du prince dans *El maestro de Alejandro* sont l'aboutissement de leur formation au pouvoir. A la fin de la première partie de *Fernán Méndez Pinto*, la reine de Chine et le roi de Tartarie se promettent un mariage qui apparaît comme une clause d'un traité de paix. Finalement, trois *comedias* s'achèvent par des mariages permis par la résolution du conflit politique et qui satisfont l'attente du public : la seconde partie de *Fernán Méndez Pinto*, *El noble siempre es valiente* et *La montañesa de Burgos*.

Les *comedias* palatines se terminent traditionnellement par un mariage consensuel parrainé par le souverain et rendu possible par le rétablissement de l'ordre au palais. C'est le cas dans quatre

188 b.

1499 « Chinela: *Vida el cardenal, la fiesta / de las bodas tan cercanas, / doña María contenta, / don Juan libre, y todo en paz: / aquí acaba la comedia. / Quiteria: ¿Qué dices? ¿Estás borracho? / ¿Sin la jornada tercera / quieres se acabe? Chinela: Pues bien, / ¿no era ahorro del poeta / y traza nueva acabarla / con dos jornadas? Sin ella / podrá acabar, deja pues / que pida perdón* », *El cardenal...*, *op. cit.*, p 237-238, v. 1847-1859.

des cinq exemples de ce sous-genre présents dans notre *corpus*, mais dans *Celos no ofenden al sol*, le roi marie le *galán* et la dame dès la fin du deuxième acte, nous verrons pourquoi.

Ce qui nous intéresse particulièrement dans ce chapitre, c'est le rôle du souverain dans ces mariages. Si nous omettons les cas où lui-même se marie, nous parvenons à un total de vingt-six unions. Constatons d'abord que le monarque n'intervient pas toujours dans la décision, car ce n'est le cas que pour vingt-deux d'entre elles, dans seize *comedias*. Nous avons autant de rois et empereurs marieurs, car nulle reine ni pape ne marie dans notre *corpus*. Le fait que certains rois ne marient pas est révélateur de leur incapacité à exercer leur pouvoir, comme c'est le cas du roi Saúl de *La prudente Abigail* obsédé par la crainte d'être renversé et qui disparaît de la scène une fois rassuré sur ce point. Son autorité est alors substituée par celle de Dieu comme le signalent les époux :

David: (...) *es orden del cielo
que reciba por esposa
mujer de tanta virtud, (...)
pues quedas güérfana y sola,
tu esposo será David.
¿Qué respondes? Abigail: (...) seré dichosa,
pues así el cielo lo ordena,
servir en tu casa propia*¹⁵⁰⁰.

Enriquez Gómez rappelle dans *Luis Dado de Dios* le destin de Saúl dont la *comedia* fait l'ellipse : « *Castigo merecía este príncipe, no anduvo la justicia divina negligente en vengar este agravio, porque lo que negó pagó con la vida, y lo persiguió, no menos que con perder el reino*¹⁵⁰¹. » La disparition du roi dont la présence est traditionnelle lors de la dernière scène est une façon de signifier cette mort. Cette absence est suppléée par l'autorité du cardinal dans la seconde partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*¹⁵⁰².

Il faut cependant encore nuancer car, parmi ces seize rois marieurs, deux célèbrent des épousailles contre leur gré. Il s'agit du roi Bolosio, pressé par la reine et l'évêque de marier doña Cristina qu'il veut séduire dans *El obispo de Crobia san Estanislao*¹⁵⁰³, et du roi Filipo de Macédoine mis devant le fait accompli du mariage du prince avec la duchesse Octavia dans *El maestro de Alejandro*. Dans ces deux cas encore où le roi n'est pas une autorité consentante, une

1500 *La prudente...*, *op. cit.*, p. 653-654, v. 2629-2642.

1501 *Luis...*, *op. cit.*, p. 113.

1502 « Alonso: (...) *yo por ahora / acompañarte no puedo / por ir siguiendo a mi hermano, / que en llegando allá yo mesmo / le pediré...* Leonor: *¿Qué, señor? / Chinela: Dilo pues.* Alonso: *...el casamiento / de los dos* », *El gran cardenal...*, *op. cit.*, v. 2497-2505 des variantes, p 719.

1503 « Reina: *Oid aparte, señor, / ya sé todo vuestro amor. / El marqués ha de ser dueño / de la condesa. No deis / lugar a que mis recelos / sean declarados celos. / A lo nobles no alteréis / siendo de vos homicida, / porque Cristina ha de ser / hoy de Masilio mujer, / u yo he de perder la vida* », *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 207 r° b-v° a, et « Santo: (...) */ Al marqués no le quitéis / la mujer que Dios le da* », fol. 208 r° a.

autorité de substitution est évoquée : la reine dans le premier cas¹⁵⁰⁴ et le ciel dans le deuxième¹⁵⁰⁵. Tituliana annonce qu'elle épousera Fernán Méndez Pinto devant les rois de Chine, mais ceux-ci ne commentent pas cette décision, du fait peut-être que ce mariage implique la conversion au catholicisme de la mariée, ce que ne sauraient approuver des souverains : « Tituliana: *Porfia, mi bien, al rey, / que la ley de Cristo adora / tu esposa. Contigo iré*¹⁵⁰⁶. »

Restent donc douze rois et un empereur qui prennent l'initiative de marier leurs sujets. Qui marient-ils ? Et pourquoi ? Quatre des époux sont des princes, et les rois les marient investis de leur double autorité royale et paternelle. Trois sont des infants. Trois sont des favoris. Quatre sont des étrangers dont la princesse mauresque Altindora que le roi Alfonso d'*El noble siempre es valiente* marie avec Álvaro Fáñez après qu'elle se soit faite chrétienne, comme a aussi promis Tituliana de le faire avant d'épouser Fernán :

Infanta: *A tus pies, cristano atlante,
la infanta llega pidiendo
que tu majestad la ampare
dándole el santo bautismo,
porque milagros tan grandes
solo los puede alcanzar
quien tiene a Dios de su parte.
Rey: Sangre real que se reduce
a la fe, justo es que alcance
el estado que merece.
Vuestro esposo es Álvaro Fáñez*¹⁵⁰⁷.

Les autres sont des nobles, parfois de la famille royale, comme Isbella, la cousine du roi d'*Engañar para reinar*, parfois titrés, tel le duc Astolfo de *Quien habla más obra menos*.

Lorsque le roi marie le prince, il le fait pour deux raisons : assurer la continuité dynastique¹⁵⁰⁸ et aider le prince à contrôler ses pulsions érotiques. Le meilleur exemple de ce dernier cas est offert par *No hay contra el honor poder* où le roi Alfonso profite sciemment d'un *quiproquo* pour contraindre le prince qui convoitait doña Blanca à se marier avec doña Elvira, sa nièce :

Rey: *Los yerros
son disculpables si son
por amor, ya sé que necio,
en ofensa del honor
de don Rodrigo, aquí dentro
entrasteis por doña Elvira,
que fue su padre mi deudo,*

1504 « Cristina: *Y vos, señora, tenéis / a vuestros pies quien adora / las luces de tanta aurora* », *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 208 r° b.

1505 « Rey: *Alejandro, ¿qué es aquesto? / Alejandro: Obedecer de los dioses / el divino mandamiento*. Siéntese en el trono. Rey: *¡A mi grandeza este agravio!* Aristóteles: *Gran señor, lo que los cielos / ordenaron, fuerza humana / no se opone a su decreto* », *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 196 r° b, et « Princesa: *Yo lo confirmo / pues lo ordenaron los cielos* », fol. 196 v° b.

1506 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 240, v. 2801-2803.

1507 *El noble...*, *op. cit.*, fol. 40 v°.

1508 On peut imaginer que c'est le cas dans *A lo que obligan los celos* où le roi marie avec Anarda son fils Lisardo tout juste retrouvé. Mais aussi dans *Mudarse por mejorarse* où le roi marie le prince assagi avec Porcia.

*nadie lo ignora, yo os hallo
con ella en el cuarto mesmo,
y pues en sangre os iguala,
os sea este casamiento
seguridad de dos vidas (...)
Sancho: Mi amor ha sido primero,
Elvira. Rey: Ya yo lo sé.
Doña Elvira: Mi mano es esta¹⁵⁰⁹.*

On peut ranger le mariage de la princesse Nise avec Fabricio parmi ces mêmes cas, puisqu'elle est amoureuse de Felisardo qui lui-même épousera Cloviana dans *Amor con vista y cordura*¹⁵¹⁰. Remarquons dans cette *comedia* que le prince Cómodo, bien qu'obsédé par la conquête de Cloviana, n'a personne à épouser et doit se contenter de la leçon que donne son père : « *No hay contra el amor violencia*¹⁵¹¹. » Le public peut imaginer qu'il ne l'aura pas retenue et que son désir sans objet deviendra pulsion de mort et conduira au paricide bien connu des spectateurs. Dans *Mudarse por mejorarse*, le mariage du prince avec Porcia marque la conclusion de la domestication du désir : « Príncipe: *Escuchado he mi dicha, y solamente / siéndote agradecido [a Porcia], si lo puedo, / podré vivir ufano. / Rey: Digo que vengo en que le des la mano*¹⁵¹². » Le mariage des infants obéit aussi à une stratégie familiale. L'infante Costanza de *La montañesa de Burgos* épousera Fernando, le fils de l'ancien favori Pedro Hurtado :

*Rey: Pues ver aguardo
vuestro esposo [de Costanza] Salga Fernando. Fernando: A vuestros pies
le tenéis. Pedro: Este es Fernando,
mi hijo. Ya vuestra alteza
conoce el origen claro
de mi casa, (...).
Rey: Está muy bien empleado.
Vos sois mi deudo y mi sangre,
debo con razón honraros*¹⁵¹³.

Fréquemment, le mariage est présenté comme une faveur en récompense des services fournis accordée par le roi à l'un de ses sujets, où à son enfant comme dans le dernier exemple mentionné. On peut envisager de la même façon le mariage du favori Tello avec Feliciana, la fille de Pedro Hurtado, mais aussi comme une manière de rétribuer la loyauté de Tello : « *A Feliciana con Tello / doy el condado de Alfaro*¹⁵¹⁴. » De la même manière, le roi Alfonso marie Martín Peláez avec Elvira ou Álvaro Fáñez avec Altindora pour récompenser ces fidèles chevaliers du Cid de la prise de Valence. C'est également dans cette optique que le roi Alfonso forme le projet de marier son favori Enrique avec doña Elvira dans *A lo que obliga el honor* : « *Son tantos los enemigos / que*

1509 *No hay...*, *op. cit.*, p. 414-415, v. 3526-3549.

1510 « Emperador: *Nise case con su primo / Fabricio.* », *Amor...*, *op. cit.*, p. 418, v. 2639-2640.

1511 *Ibid.*, v. 2633.

1512 *Mudarse...*, *op. cit.*, p. 220.

1513 *La montañesa...*, *op. cit.*, fol. 40 v°.

1514 *Ibid.*, fol. 41 r°.

*en la guerra valeroso / habéis muerto en mi servicio / que es necesario premiaros*¹⁵¹⁵. » Ce parrainage s'accompagne aussi d'une dote destinée à enrichir et honorer les époux. La compensation peut aussi être un motif de l'union, comme dans *El maestro de Alejandro* où le roi Filipo doit marier la princesse Julia avec l'infant Camilo pour les dédommager de n'avoir pu épouser respectivement le prince Alejandro et la duchesse Octavia : « Rey: *Mi palabra ha de cumplirse / dándole la mano luego / el infante a la princesa, / llevando en dote el imperio / de Siria*¹⁵¹⁶. » Ce mariage sert pareillement à montrer que le roi tient parole. C'est aussi pour ces deux motifs qu'Iberio marie son demi-frère Ludovico avec Isbella dans *Engañar para reinar*. Ce mariage a également une dimension politique, comme nous l'avons vu lors de l'étude du machiavélisme. Le cas de *Celos no ofenden al sol* a plus à voir avec une stratégie personnelle du souverain : le roi Eduardo marie son favori Alejandro avec Rosaura non pas tant pour l'honorer de ce parrainage mais pour calmer la jalousie de la reine qui le soupçonne d'être amoureux de Rosaura :

Reina: *Esto conviene a mi estado.*
 Rey: *Hoy ha de ser su mujer.*
 Reina: *Conviene a vuestro poder
 que Alejandro esté casado
 con Rosaura.* Rey: *Bien está*¹⁵¹⁷.

Cette tactique échoue puisque les amants sont alors fâchés et que la reine y voit une manœuvre de la part du roi pour garder la dame auprès de lui : « *Celos, / ya habéis conocido el daño, / pues que no quiere casarse / Rosaura con Alejandro, / la causa del rey lo estorba*¹⁵¹⁸. » Le roi de Sicile de *Quien habla más obra menos* n'est quant à lui pas du tout machiavélique : à l'image du Segismundo de *La vida es sueño* qui renonce à Rosaura pour la marier avec le prince Astolfo, il renonce à son amour pour la belle espagnole Isabela pour la marier avec le duc Astolfo et préserver ainsi la paix du royaume, mais, contrairement au roi de Calderón, il ne se marie pas lui-même.

Dans presque tous les cas, le mariage imposé par la figure d'autorité de la *comedia* est un rétablissement de l'ordre après les chaos suscités par les intrigues amoureuses et politiques. La principale exception est celle offerte par *A lo que obliga el honor*, tragédie calderienne¹⁵¹⁹ où la question du mariage parrainé par le roi Alfonso est au cœur de l'intrigue. Il s'agit, comme on l'a vu, d'un mariage de récompense du favori proposé lors de la scène initiale et qu'Enrique ne peut refuser :

Rey: (...) *Yo gusto que descanséis
 de su bélico ejercicio,*

1515 *A lo que obliga el honor...*, *op. cit.*, p. 380, v. 20-23.

1516 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 196 v° a-b.

1517 *Celos...*, *op. cit.*, p. 243, v. 2039-2043.

1518 *Ibid.*, p. 245, v. 2125-2129.

1519 Glen Dille et María Rosa Álvarez Sellers ont souligné la parenté entre les tragédies de l'honneur de Calderón et *A lo que obliga el honor*, respectivement dans « Antonio Enríquez Gómez's honor tragedy... », *op. cit.*, p. 97-111, et « La tragedia de la honra... », *op. cit.*, p. 207-226.

*tomando estado que sea
de vuestra persona digno.
¿Qué decis? Don Enrique: Que como el sol
tiene en las plantas dominio,
y yo soy de vuestros rayos
animado ser, pues vivo
en virtud del que tenéis,
que dispongáis sin aviso
de esta hechura que os adora
lo que fuéredes servido,
que mandarlo y estar hecho
vendrá a ser un acto mismo¹⁵²⁰.*

Elvira se retrouve dans la même obligation d'accepter le mariage alors qu'elle est amoureuse du prince Pedro :

*Rey: ¿Qué respondéis? Doña Elvira: Si puede dilatarse
la respuesta, señor. Rey: Es ignorarse
en mí el acierto. Ello está tratado,
y esta noche ha de ser. Doña Elvira: ¿Efetuado?
Rey: Sí, doña Elvira, que un acierto
se confirma mejor con el concierto.
Vuestro esposo es Enrique.
Doña Elvira: (¿Hay más veneno?
Agora sí que fuera el rayo bueno¹⁵²¹.)*

Le roi commet donc l'erreur de choisir les époux¹⁵²², ce que ne font les souverains des autres *comedias* que dans deux cas : quand l'un des époux est le prince ou la princesse – Sancho doit épouser Elvira qui est amoureuse de lui dans *No hay contra el honor poder* et Nise doit épouser Fabricio dans *Amor con vista y cordura* – et quand il s'agit d'un mariage diplomatique – Julia et Camilo dans *El maestro de Alejandro* et Álvar Fáñez et Altindora dans *El noble siempre es valiente*. *A lo que obliga el honor* nous offre ainsi une cérémonie de mariage qui se différencie des autres de notre *corpus* car elle se situe à la fin du premier acte et nous permet d'en observer les funestes conséquences. Elle est en outre prémonitoire du final tragique car la chute d'Elvira annonce ici sa chute au dernier acte :

*Rey: Doña Elvira, a don Enrique,
vuestro esposo, que ya goza,
corto blasón a su sangre,
el condado de Carmona,
dad la mano. (...)
Don Enrique: A la voluntad del rey
mi mano... Al irse a dar las manos, cae doña Elvira. Querida esposa.
(Parece que el primer lance
duda lo que el alma llora¹⁵²³.)*

1520 *A lo que obliga el honor...*, *op. cit.*, p. 380, v. 27-42.

1521 *Ibid.*, p. 392, v. 374-381. Álvarez Sellers fait remarquer qu'il est insolite que le roi demande l'avis de la dame avant le mariage, mais ce choix permet de soumettre mieux encore les personnages à l'engrenage tragique, « La tragedia... », *op. cit.*, p. 218.

1522 « *Yo sé que estaréis gustoso / del sujeto peregrino / que os ofrezco por esposa.* », *ibid.*, p. 381, v. 65-67.

1523 *Ibid.*, p. 402-403, v. 696-707.

Cette *comedia* est par ailleurs la seule à montrer durant deux actes une femme mariée qui ne soit pas reine, ce qui est une originalité du sous-genre de la tragédie. La fonction du roi comme initiateur du mariage est dans ce cas la cause du conflit, et non sa résolution. Une fois l'erreur commise, les faits s'enchaînent inexorablement jusqu'à la mort d'Elvira, seule façon de dénouer ce qui a été noué par le roi, instrument de la volonté divine : « *Don Enrique, si los cielos / os dieron por fuerza esposa, / ya os quitaron lo que os dieron*¹⁵²⁴. » Cette *comedia* illustre donc le mauvais usage que peut faire le roi de son rôle de marieur, ce qu'Alfonso reconnaît¹⁵²⁵, mais au-delà, il est aussi une défense de la liberté de choix des époux dans le mariage, ainsi que l'explique Dille : « *In A lo que obliga el honor, a (...) serious criticism is directed against loveless, arranged marriages which can lead to unhappiness and even tragedy as in the play*¹⁵²⁶. »

En unissant les époux, le roi permet la domestication des passions et la paix du royaume mais aussi un équilibre esthétique imposé par le genre puisque chaque *galán* se voit attribuer une dame de son rang pour la plus grande satisfaction du public qui aime voir l'amour triompher.

Il ressort de cette étude de la relation politique entre la figure du monarque et ses sujets une conformité globale de la représentation du pouvoir dans l'ensemble de nos pièces avec la pensée qui domine l'Espagne du XVII^e siècle. Enríquez Gómez laisse tout de même entrevoir certaines tendances d'une idéologie personnelle que l'on retrouve dans ses propres essais politiques, notamment une adhésion aux principes de la méritocratie qui apparaît dans son traitement de la distribution des faveurs. Sur le thème de la justice, nous observons une défense non systématique de la miséricorde face à la sévérité de la loi – *Quien habla más obra menos* est une exception. Celle-ci s'inscrit souvent dans une stratégie politique de conquête de l'amour des sujets. Sur la question du mariage, le préalable de l'amour est encore souvent présenté comme nécessaire, parfois au détriment de l'efficacité politique – *Engañar para reinar* et *A lo que obliga el honor* en sont les meilleurs exemples, mais *Quien habla más obra menos* est encore une exception puisque le roi renonce à ses sentiments au profit de la quiétude du palais.

En intervenant au nom de Dieu dans le destin des personnages – leur fortune, leur honneur, leurs amours – la grâce du roi est le principal ressort dramatique de déclenchement et de résolution des conflits individuels, qu'ils soient sentimentaux ou politiques. Le pouvoir royal est donc aussi un pouvoir dramatique. La figure du souverain est à ce titre l'axe autour duquel s'organise l'argument des *comedias* et s'articulent les intrigues amoureuses et politiques. Quand le monarque est prudent,

1524 *Ibid.*, p. 460, v. 2271-2273.

1525 « *Yo acerté tan mal / en este casamiento* », *ibid.*, v. 2274-2275.

1526 G. F. Dille, « Antonio Enríquez Gómez's honor tragedy... », *op. cit.*, p. 101.

il distribue les faveurs, rend la justice et marie ses sujets de sorte à faire régner la paix au palais, mais s'il met ces prérogatives au service de ses propres ambitions ou agit sans discernement, le fragile équilibre du pouvoir vacille alors.

2. Le souverain et l'État

La politique d'État s'applique essentiellement dans notre *corpus* à trois domaines : la religion, la guerre et les finances publiques.

a. La religion

« *La religión se debe anteponer a todas las materias de Estado*¹⁵²⁷. »

L'étude de la foi des souverains de notre *corpus* nous permet de dégager trois types de monarque selon leur attitude face à la question religieuse. Nous observons un premier groupe de souverains catholiques qui considèrent que la protection de l'Eglise relève de leur mission. Ils entreprennent de reconquérir l'Espagne musulmane, de lutter contre l'hérésie, de restituer l'Italie à la papauté, de défendre la morale chrétienne ou de se convertir et de convertir leur peuple au christianisme. On trouve bien sûr dans cette catégorie les souverains les plus vertueux, notamment les saints, Fernando et Beatriz. Un deuxième groupe est constitué de souverains catholiques et païens pour qui la religion n'est pas ou est peu une thématique du pouvoir, notamment les rois et reines des *comedias* palatines et les rois et empereurs païens de territoires éloignés dans l'espace ou dans le temps. Ce dernier cas n'empêche cependant pas parfois une certaine piété. Le roi de Tartarie de *Fernán Méndez Pinto* et les rois de Grèce de *Los dos filósofos de Grecia* annoncent ainsi qu'ils se rendront au temple¹⁵²⁸. Un troisième groupe comprend les souverains qui s'opposent à la volonté de Dieu, en l'affrontant directement, tel Nembrot, en défendant une foi alternative, tels Nerón, Búcar ou les rois wisigoths arianistes, ou en refusant d'appliquer les vertus chrétiennes bien qu'étant catholiques, tels le roi de Castille Pedro I, le roi Bolosio de Pologne, le roi Ladislao de Hongrie et le roi de France machiavélique Francisco I. Nous incluons dans la liste le roi Saúl qui agit comme ces derniers. Ces souverains sont caractérisés comme des tyrans, à l'exception de Búcar qui est fidèle à sa propre foi.

1527 *Política [primera parte]*, *op. cit.*, p. 124.

1528 « *Y pues es fuerza llegar / mi persona al templo hermoso / del sabio dios poderoso, / quiero en la ribera entrar, / que si los dioses lugar / tan alto dan al valor, / quiero pagar el favor / con ir en persona a honrarle / por que en mi grandeza halle / sol justicia y valor.* », *Fernán...*, *op. cit.*, p. 222, v. 2022-2031, et « *La reina y Lisipo vienen / a visitar en la selva / de Gnido el templo de Apolo.* », *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, fol. 133 v°.

La position du souverain vis-à-vis de la foi est donc un sujet important dans notre *corpus* puisqu'une majorité de monarques l'abordent comme une question fondamentale. L'origine divine du pouvoir telle que nous l'avons décrite plus haut implique naturellement des relations très étroites entre la monarchie et le clergé. Le seul pouvoir institutionnel visible dans notre *corpus* qu'exerce la royauté sur l'Église est la nomination de l'archevêque de Tolède par Carlos I à laquelle on assiste dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*¹⁵²⁹. Le reste du temps c'est l'Église qui joue de son influence sur le monarque : « *La vida del oficio real se mide con la obediencia a los mandatos de Dios y con su imitación* », écrit Quevedo¹⁵³⁰. Dans cinq *comedias*, le conseiller principal du souverain est un prélat. C'est notamment le cas dans quatre *comedias* de saint. Don Gil de Albornoz est en outre aussi archevêque de Tolède, puis cardinal, fonction qu'il cumule avec celle de favori du roi Pedro I dans la première partie *El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*, *comedia* historique. Enríquez Gómez écrit dans *Política angélica* :

*Siempre habla Dios con los hombres por boca de los sacerdotes que admonestan el pueblo, y si el príncipe oyere como ángel, obedecerá como Moisés, pero si respondiere como Faraón, no entenderá como Samuel, y quedará incapaz de la política espiritual y temporal*¹⁵³¹.

Nous verrons dans la partie est consacrée à la figure du conseiller que don Gil et Estanislao exercent une influence essentiellement morale sur les souverains, alors que c'est Fernando qui édifie son conseiller dans *El rey más perfecto*. En revanche, Simón comme Belino sont les prêtres de sectes hérétiques qui détournent les monarques de leur devoir moral et religieux. Dans un cas seulement donc parmi ceux évoqués, celui de san Fernando, le représentant du pouvoir politique ne subit pas l'influence d'un conseiller membre de l'Église ; encore que figure parmi ses conseillers l'archevêque de Tolède.

La religion agit le reste du temps sur la royauté surtout en tant que référentiel idéologique et le pouvoir temporel est le plus souvent représenté comme dépendant du pouvoir divin. C'est le sujet de *Política angélica* qui explique que le pouvoir des rois doit être le reflet du pouvoir céleste : « *Ningún reino se turbó y perdió que primero no tuviese profanada la religión* », peut-on par exemple y lire¹⁵³². Enríquez Gómez est ici encore en accord avec la pensée qui domine chez ses contemporains. Rivadeneira écrit par exemple : « *el estado no (...) puede (...) conservarse sino conservando la misma religión*¹⁵³³ », et Quevedo subordonne clairement le pouvoir monarchique au pouvoir pontifical : « *Lo propio [...] que ha de ser entre los criados y los reyes, ha de ser entre los*

1529 *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 121 r° b.

1530 F. Quevedo, *Política de Dios...*, *op. cit.*, p. 153.

1531 *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 128.

1532 *Ibid.*, *op. cit.*, p. 131. *La torre de Babilonia* mentionne aussi « *religión observada* » parmi les causes de la permanence d'un empire, *op. cit.*, *vulco XIII*, p. 283.

1533 P. Rivadeneira, *Tratado...*, *op. cit.*, p. 26.

*reyes y la Iglesia: ella conviene que crezca, y los reyes se disminuyan, no en el poder ni en la majestad, en la obediencia y respeto rendido al vicario de Cristo, a esa Santa Sede*¹⁵³⁴. »

Nous avons vu que les couronnements étaient ainsi le plus souvent effectués dans notre *corpus* par un prélat et au nom de Dieu. Rivadeneira voit dans ce cérémonial la soumission du pouvoir politique au pouvoir religieux : « *Para entender la obligación que tienen los príncipes de acudir a la religión, basta ver el juramento que hacen los emperadores y reyes en su coronación, y que toman la posesión de sus reinos por mano de perlado y ministro eclesiástico*¹⁵³⁵. »

Alejandro et Aristóteles justifient leur désobéissance à l'autorité royale par la volonté du ciel :

Rey: *Alejandro, ¿qué es aquesto?*

Alejandro: *Obedecer de los dioses el divino mandamiento.*

Rey: *¿A mi grandeza este agravio?*

Aristóteles: *Gran señor, lo que los cielos ordenaron, fuerza humana no se opone a su decreto*¹⁵³⁶.

Et la reine de *Los dos filósofos de Grecia* implore les dieux de remédier à son échec politique : « *quieren los dioses / retroceder su decreto / omnipotente*¹⁵³⁷. » L'institution monarchique est donc présentée comme soumise à celle de l'Église et le souverain à la volonté de Dieu. Le meilleur exemple en est la vassalité que revendique Carlos Quinto devant le pape :

*Vuestra beatitud, señor,
reconozca a Carlos Quinto
por hijo suyo, y le dé
a besar su pie divino.
(...) Aun soy indigno
de besar el pie sagrado
del gran vicario de Cristo,
pontífice soberano
de su Iglesia. (...) Los hijos
de la militante Iglesia,
el laurel que recibimos
mayor, es besar los pies
de quien es retrato vivo
de Cristo en la tierra*¹⁵³⁸.

Même quand un désaccord surgit entre la papauté et l'empereur, ce dernier en prend sur lui la faute : « *El papa contra mí, basta, / debo de merecerlo*¹⁵³⁹. » Les empereurs et les rois vertueux subordonnent donc leur pouvoir politique au pouvoir religieux et promettent de servir l'Église et de défendre la foi : « *Cumplamos nosotros, duque, / con la obligación cristiana* » et « *siempre defendí*

1534 F. Quevedo, *Política...*, *op. cit.*, p. 249.

1535 *Ibid.*, p. 30.

1536 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 196 r° b.

1537 *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, fol. 133 v° b et 134 r° a.

1538 *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 138 v° b-139 r° a.

1539 *Ibid.*, fol. 135 v° b.

la Iglesia, Dios justifique mi causa », dit encore Carlos Quinto¹⁵⁴⁰. San Fernando considère ce service comme une obligation attachée à la royauté : « *Vamos a la religión / y al católico desvelo / que deben tener los reyes / por legitimo derecho*¹⁵⁴¹. » On le voit ainsi promouvoir l'expansion des ordres religieux dans son royaume :

*La bula del papa Honorio
para hacer sus monesterios
se ha publicado; y así,
goce Segovia el primero
templo de la religión,
y con piadoso desvelo
labre Madrid el segundo
y Toro labre el tercero*¹⁵⁴².

Outre cette fonction de mécénat politique des institutions ecclésiastiques, nous avons pu dégager trois types de circonstances où les souverains ont l'occasion d'agir pour le bien de la Chrétienté : la christianisation de leur royaume, la Reconquête de l'Espagne et la lutte contre les hérésies.

i. La christianisation

« *Rey engañado, recuerda, / deja de adorar a Apolo*¹⁵⁴³ »

Les rois de Marseille présents dans *El vaso y la piedra* et les rois de Thèbes et de Libonia dans *El médico pintor san Lucas* suivent un culte païen qui consiste en une adoration du soleil incarné dans des dieux antiques, puis reçoivent la parole évangélique de Madalena dans le premier cas et de san Lucas dans le deuxième. A chaque fois les souverains font des sacrifices rituels afin d'obtenir la résolution d'un problème personnel qui affecte la pérennité du royaume : l'infécondité de la reine de Marseille ou la santé mentale de l'infante de Libonia. La religion apparaît ainsi comme un élément de résolution d'un problème politique.

Madalena aborde la côte provençale et interromp la cérémonie idolâtre. Elle entreprend de détromper les rois païens qui s'en remettent à une fausse divinité pour résoudre leur problème, et promeut la foi chrétienne :

*Rey engañado, recuerda,
deja de adorar a Apolo,
y pues le ofreces ofrenda
por que te dé sucesión,
yo alcanzaré que la tengas
orando a este sol divino*¹⁵⁴⁴.

1540 *Ibid.*, fol. 136 v° a et fol. 135 v° b-136 r° a.

1541 *El rey...*, *op. cit.*, v. 1977-1980.

1542 *Ibid.*, v. 1985-1992.

1543 *El vaso...*, *op. cit.*, p. 80 b.

1544 *Ibid.* Cette scène rappelle un passage de *Luis Dado de Dios* : « *Lloraba Ana porque no tenía hijos, estaba confiada en la divinidad que se los había de dar, y no lloraba sino la tardanza* », *op. cit.*, p. 26.

D'abord dubitatifs¹⁵⁴⁵, les rois se laissent finalement convaincre lorsqu'un miracle apporte la preuve de la véracité des affirmations de Madalena¹⁵⁴⁶ et convertissent leur royaume au christianisme : « Rey: *Sin duda es esta / quien la verdad nos descubre. / Reina: Sus maravillas lo muestran. / Rey: Decid todos ¡Cristo viva! / Todos: ¡Cristo viva! ¡Apolo muera!*¹⁵⁴⁷ »

A la cour des puissants d'*El médico pintor san Lucas*, la conversion est plus délicate. A Antioche, l'infante Diana est frappée de mélancolie et d'hypocondrie¹⁵⁴⁸. Le diagnostic de Lucas, appelé au palais en tant que médecin, semble médical mais donne lieu à d'autres interprétations. Il suggère en effet que l'infante souffre d'une influence maléfique : « *No hay duda / que ajeno espíritu mueva, / o tiranice de Dios / esta semejanza hecha / a su misma semejanza!*¹⁵⁴⁹ » Cela nous est confirmé lorsque la princesse de Thèbes qui arrive de Jérusalem donne une description exaltée des miracles du Christ. Lucifer parle alors par la voix de l'infante qui est entrée dans un délire évoquant les accès d'orgueil de Nembrot :

*¿Qué me quiere el nazareno?
De oír su nombre glorioso
tiemblo, rabio, peno, gimo.
¡O, pesia los once globos
de cristal donde caí,
Faetonte alado de plomo!
O, pesia el cielo y la tierra,
astros, planetas y polos!*¹⁵⁵⁰

Le combat du médecin contre la maladie devient un combat du saint contre le démon¹⁵⁵¹, et le rétablissement de l'infante implique la conversion des puissants : exorciser l'infante revient à arracher le paganisme du royaume, voire la tyrannie comme le suggère le parallélisme avec Nimrod,

1545 « Rey: *¿No es este sol nuestro padre, / monarca de las estrellas, / el archivo de los rayos / y el señor de los planetas?* » et « *¿Mayor sol hay en la etérea / esfera del firmamento / que Apolo, deidad suprema?* », *ibid.*, p. 80 a.

1546 « Madalena, de rodillas: *Señor, / usad de la omnipotencia / para que esta gente ciega / os conozca, y se reuzca / al rebaño de la Iglesia. Tocan y ábrese aquel sol, y del salga una peña, y en ella el Niño Jesús. Niño: A tus ruegos, sierva mía, penitente Madalena, / sol de mi sabiduría, / salgo a alumbrar a Marsella. / (...) / Tocan y cúbrese la tramoya. Madalena: ¡Cristo vive! ¡Cristo reina! / Rey: ¡O, qué prodigio admirable! / Reina: ¡O, qué maravilla regia!* », *ibid.*, p. 80 a-b.

1547 *Ibid.*, p. 80 b.

1548 « Alejandro: *Alteza, / no dé a la melancolía / lugar, ni eclipse el día / la nube de su tristeza. / (...) / Cuando la causa, señora, / procede de enfermedad / que llaman hipocondría, / humor que en la sangre cría / ese nublado, la edad, / los años floridos son / bastantes para apagar / esa nube singular / que se opone al corazón. », *El médico...*, *op. cit.*, fol. 1 r° b-v° a, et « *Su alteza, / (...) / ha dos años que padece / una profunda tristeza, / o magna melancolía* », fol. 1 v° b- fol. 2 r° a.*

1549 *Ibid.*, fol. 2 r° b. Voir aussi : « *Mueve el humor alguna / causa incognita y secreta. / Baño de espíritu malo / llamó la famosa escuela / de Israel, física grande, / a la penosa y adversa / hipocondría, que nace / no de natural materia, / unión de los cuatro humores, / sino de aquella que ostenta / accidente separado / de nuestra naturaleza* », *ibid.* fol. 2 r° a.

1550 *Ibid.*, fol. 4 r° b. Voir également : « *¡O, pesia el supremo coro / de la alada jerarquía / del último capitolio / que perdí, lucero errante, / cuando me opuse animoso / al fuerte Dios de Abrahán!* », *ibid.* fol. 4 r° a, et « *Dagon, Dagon, Astartor* », fol. 4 v° b.

1551 Le Christ est d'ailleurs évoqué par la princesse comme « *médico maravilloso* » et « *divino médico insigne* », *ibid.*, fol. 3 v° b-4 r° a, ce qui confirme l'équivalence entre la médecine et le christianisme dans la pièce. La princesse dit aussi de Jésus qu'il « *Ha lanzado los demonios / de infinitos cuerpos* », *ibid.*, comme Lucas le fera avec l'infante.

mais aussi avec Saül¹⁵⁵². Comme remède à la crise, Alejandro, le cousin de l'infante, propose un sacrifice à Apollon, ce qu'approuve bien sûr Lucifer :

Alejandro: *Acudir al dios Apolo
conviene en esta ocasión.
Infante: Dices bien, que reconozco
en ese dios la deidad
de mi ser majestuoso.
Allí he de ser adorado*¹⁵⁵³.

Lucas s'y oppose¹⁵⁵⁴, et quand le démon fuit le corps de l'infante¹⁵⁵⁵, chacun en attribue la cause à son dieu :

Lucas: *Ya el espíritu tirano
que tiranizaba fiero
la semejanza de Dios
la dejó libre. (...)
Alejandro: Milagro ha sido de Apolo,
pues el sacrificio nuestro
recibió de corazón*¹⁵⁵⁶.

La dérivation du terme *tirano* nous invite à associer l'influence du démon sur la princesse à un mal politique. S'ensuit un débat sur la cause de l'amélioration de l'état de l'infante qui illustre les hésitations de la foi des souverains :

Princesa: *Debo,
no con poca admiración,
venerar este misterio,
sea impulso de los dioses,
o virtud, que es lo más cierto,
del nombre de aquel Adonis,
divino médico hebreo.
Tiberio: Antes él agravó el mal,
y por la merced de Delo
tiene la infanta salud.
Alejandro: A su grandeza debemos
dar las gracias, repudiando
la ciencia de aqueste necio*¹⁵⁵⁷

Au troisième acte, un ange invite Lucas à évangéliser la cité de Thèbes où vivent désormais les rois. La ville païenne est comparée à Babylone et en conséquence ses rois idolâtres à Nimrod¹⁵⁵⁸.

1552 Lucas développe une telle comparaison pour illustrer les mécanismes de la maladie dont souffre l'infante : « *Saül, en cuanto David / tocaba el arpa, no era / el que antes era, bañado / en la funebre tiniebla / del espíritu, dejaba / de tocar; y la materia movía pasión del alma* », *ibid.*, fol. 2 r° b.

1553 *Ibid.*, fol. 4 v° a.

1554 « *Detente, / que ese farol luminoso / no ha de poder aliviar / lo grave del accidente* », *ibid.*

1555 « *Disparan dentro, y cae la infanta en los brazos de la princesa. Infanta: ¡Muerta soy!* », *ibid.*, fol. 4 v° b.

1556 *Ibid.*

1557 *Ibid.*, fol. 4 v° b-fol. 5 r° a.

1558 « *La gentilidad ofrece / a las délficas antorchas / sacrificio, profanando / en confusa Babilonia / el culto al verdadero / Dios a quien sigues y adoras. / Aquí el Salvador Divino / te ordena y manda que pongas, / que digas, que manifiestes / y que publiques la gloria / de su evangelio* », *ibid.*, fol. 13 r° b. Voir aussi : « *publica, enseña y predica / la ley de gracia, acrisola / las almas que viven ciegas / en el caos de Babilonia* », fol. 13 v° b.

L'accueil de la part des souverains est cette fois meilleur¹⁵⁵⁹, mais Alejandro impose un défi pour déterminer la véritable foi :

*Pues ahora,
hemos de ofrecer los dos
sacrificio, yo a mi dios,
y tú, hebreo, a esa Señora,
y el que más poder tuviere,
ese ha de ser adorado¹⁵⁶⁰.*

Grâce à un miracle, Lucas prouve l'existence de son Dieu¹⁵⁶¹ et obtient la conversion du royaume :

Alejandro: *¡Qué milagro soberano!*
Tiberio: *¡Qué maravilla! (...)*
Princesa: *El retrato de María, ...*
Infanta: *...la imagen del sol hermoso, ...*
Alejandro: *...los dos mancebos [Miguel y Gabriel] pusieron
colocada donde Apolo
falsa adoración tenía.*
Princesa: *Pues reconozcamos todos
a este evangelista santo.*
Tiberio: *El pueblo ha quedado absorto.*
Lucas: *Sea bendito el Señor
que os sacó del tenebroso
abismo donde os tenía
engañados el demonio.
Vamos por que recibáis
el sacramento glorioso
del bautismo. Todos: Cristo viva,
y María, y muera Apolo¹⁵⁶².*

Mais une rébellion met bientôt en danger ce succès. Les souverains organisent la défense du palais¹⁵⁶³ et se comportent désormais comme des soldats du Christ :

Tiberio: *(...) todos los potentados
dicen que, de no poner
preso a Lucas, el palacio
han de echar luego por tierra.*
Alejandro: *No consentirá Alejandro
esa infamia. El arma toca,
y viva el nombre de Cristo.*
*(...) Princesa: Los discursos
dejemos, muera Tebandro
y todos cuantos rebeldes
tiene Atenas. Viva el sacro*

1559 « Alejandro: *Llega a mis brazos, que ahora / conocerás que te estima / quien repudió en Antioquia / tu ciencia.*

Princesa: *Prudente anciano, / tu venida milagrosa / estimo.* Infanta: *Y yo, pues que fuiste / luz entre la oscura
sombra / que mi espíritu afligía », ibid., fol. 14 r° a.*

1560 *Ibid.*, fol. 16 r° a.

1561 « Baján dos ángeles con espadas. Cae el ídolo. Alejandro: *¡Válgame, Apolo divino!* / Tiberio: *¡Qué horror! ¡Qué
pasma! ¡Qué asombro!* / Princesa: *Los dos ejes titubean.* / Infanta: *Si se dividen los polos », ibid. fol. 14 r° b-fol. 14
v° a, c'est-à-dire que Dieu réalise ici ce que menaçait de faire Lucifer au premier acte.*

1562 *Ibid.*, fol. 16 v° a. Voir aussi : « Lucas: *(...) / Los reyes se han reducido / con santo y piadoso celo, / y muestra
Reina del cielo / milagrosamente ha sido / en el altar colocada / del templo donde ha de ser; / a pesar de Lucifer; /
de los pueblos adorada », fol. 17 r° b.*

1563 « Alejandro: *Acuda Tiberio al punto / con la guarda de palacio, / y Libonia a sosegar / la gente.* Tiberio: *De los
cristianos / que han recibido el bautismo / dos batallones formando / será la mayor defensa », ibid.*

*nombre de María Virgen,
concebida sin pecado
original. Toca el arma.
Infanta: Animemos los cristianos,
y viva el sacro nombre de María*¹⁵⁶⁴.

Nous assistons donc dans cette *comedia* à la conversion progressive des souverains au christianisme. D'abord hostiles, ils sont assimilés à des tyrans, puis, devant l'évidence du miracle, ils se laissent convaincre et deviennent finalement d'ardents défenseurs de la foi chrétienne. En quelques scènes, débarrassés des accès de fureur de l'infante, ils adoptent l'attitude des plus parfaits des rois. L'entrée dans le christianisme est ainsi étroitement associée à la vertu politique.

A l'inverse, l'empereur Nerón d'*El vaso y la piedra* et les rois wisigoths de *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo* refusent la conversion et martyrisent les saints qui sont venus à eux. Comme les rois de Thèbes et de Libonia, l'empereur romain reçoit le saint avec méfiance et organise une épreuve comparative des religions concurrentes, celle de san Pedro et celle de Simón Mago, sous la forme d'une dispute théologique : « *Contra la fe cristiana / disputará Simón Mago eminente / con Pedro el galileo / claramente*¹⁵⁶⁵. » Pedro l'emporte et Simón recourt à sa magie : « Nerón: *Si le das vida [al difunto], confieso / que eres Dios, y que los dioses / todo su poder te dieron*¹⁵⁶⁶. » Mais grâce à un miracle Pedro démontre la supercherie¹⁵⁶⁷. Constatant que l'assistance, dont les rois de Marseille font partie, penche en faveur du christianisme, Nerón ordonne l'exécution des disciples du Christ :

Todos: *¡Viva el apóstol de Cristo! (...)*
Rey: *Pedro es varón soberano.*
Nerón: *¿Vicario de Cristo es Pedro?*
Reina: *Y tu cesáreo laurel
debe admitir sus preceptos.*
Nerón: *Conviene quitar la vida
a Pablo y al galileo,
antes que aquesta doctrina
admita todo el imperio*¹⁵⁶⁸.

On ignore quelles sont les motivations précises de Nerón, mais elles ne semblent pas être uniquement religieuses. Puisqu'il admet le culte nouveau que propose Simón, il n'a pas une posture conservatrice, et à aucun moment il ne défend aucune sorte d'idolâtrie. Sous l'influence de son favori Simón, le Christianisme lui semble en revanche une innovation dangereuse pour des raisons

1564 *Ibid.*, fol. 17 v° a.

1565 *El vaso...*, *op. cit.*, p. 96.

1566 *Ibid.*, p. 98 b.

1567 « Pedro: (...) *por que el senado regio / conozca tus desatinos, / yo, en nombre de Dios eterno, / he de dar vida al difunto.* », *ibid.*

1568 *Ibid.*, p. 99 a. Voir aussi ce commentaire de Pedro peut-être de nature à inquiéter Nerón : « *tenemos convertidos / a la Iglesia soberana / tantos gentiles de Roma.* », p. 95 b.

qu'il ne développe pas, mais que l'on peut imaginer politiques. « *¡Qué tiranía sangrienta!* », conclut le roi de Marseille¹⁵⁶⁹.

La dimension politique de la question religieuse est plus évidente encore chez Teobildo. Lorsque le prince Hermenegildo revient vainqueur de la guerre contre les Gaulois et converti au catholicisme, le roi arien le renie et lui inflige une punition aux conséquences politiques, car il le déchoît de son titre d'héritier : « *Quien muda la religión / de sus augustos pasados / no merece los Estados / de la gótica nación* », et « *no es mi hijo, es un tirano / que sigue, por su ruina, / la católica doctrina / del pontífice romano*¹⁵⁷⁰. » Une nouvelle fois, la déviance par rapport à une norme culturelle est associée à la tyrannie, c'est-à-dire que sont confondues l'approche religieuse et l'approche politique. La reine confirme que l'enjeu du conflit est aussi bien la question de la foi que la relation entre le roi et son successeur :

*Y pues estás reducido
a este artículo profundo,
no serás César segundo,
que quien a su ley faltó
y al padre no obedeció,
faltó a Dios y faltó al mundo*¹⁵⁷¹.

Les souverains persécutent ainsi Hermenegildo jusqu'au martyre, animés en apparence par la foi arienne, mais sans doute plus véritablement par la rivalité politique entre le roi et le prince, car la conversion de ce dernier est présentée comme un « *golpe de fortuna / que nos está amenazando*¹⁵⁷². » L'obsession de Teobildo pour que le prince donne son épée est révélatrice à cet égard : « *Dadle la espada a Conrado.* », « *Dadle la espada.* », « *Quitadle la espada*¹⁵⁷³. » Au second acte, lors des négociations de paix entre ariens et catholiques, le roi parle plus de pouvoir que de religion, laissant cette question à Belino¹⁵⁷⁴. Mais, ayant obtenu satisfaction sur ces points, il exige du prince, pour justifier la guerre, un retour à l'arianisme qu'il sait impossible : « *Que a la católica*

1569 *Ibid.*, p. 101 b.

1570 *Mártir...*, *op. cit.*, p. 5 a. Voir aussi : « *Quitadle la insignia real, / del cetro Augusto señora, / indigna de estar ahora / en aquel lado imperial.* », *ibid.*

1571 *Ibid.*

1572 *Ibid.*, p. 9 a. Voir également : « *Rey: En grande peligro estamos / si es que le siguen, Belino, / los católicos cristianos. (...) / Demonio: En busca del gran Leandro / se va el príncipe sin duda, / y conviene que partamos / antes, señor, que alborote / los inocentes vasallos. / Porque, si acaso se ponen / de su parte los romanos, / corre peligro el imperio, / y aun tu vida* », p. 8 b-9 a. Plus loin le roi ne reproche plus tant sa conversion à son fils que le désordre engendré dans le royaume : « *¿Qué causa, dime, has tenido / para alborotar el reino / y a estos montes, fugitivo, / venirte sin mi licencia? / (...) / Prenderte será preciso / por sosegar el imperio.* », p. 11 a.

1573 *Ibid.*, p. 8 a-b. Le gracieux Zerote, qui se fait passer pour Hermenegildo dans cette scène, souligne cette obsession par son commentaire : « *¡Qué exceso! / Y dándola, qué he de hacer?* »

1574 « *Contra mí, que soy rey / de la española grandeza / habéis levantado gente, / y está a vuestra obediencia / Sevilla, Córdoba y cuantas / en la Bética se encierran / villas, campos y ciudades* », *ibid.*, p. 17 b. La reine renchérit : « *Sola esta culpa pudiera, / pues está contra la corona, / cerrar al amor la puerta, / que el que hace guerra a su rey / no merece su clemencia.* » Voir aussi : « *En primer lugar pretendo / que se me entreguen las tierras, / las ciudades y castillos / que vuestro nombre respetan.* » et « *La liga que tenéis hecha / con los romanos se rompa* », p. 19 a.

*Iglesia / no déis favor. / (...) / Basta, no más, declarada / está la guerra*¹⁵⁷⁵. » Comme nous l'avons établi lorsque nous avons montré le machiavélisme de Teobildo, la question de la foi est bien pour lui un moyen de parvenir à ses fins et non un objectif en soi.

La religion apparaît comme secondaire pour le roi et plusieurs miracles qui prouvent son erreur ne le font pas changer d'avis, contrairement aux rois de Marseille ou de Thèbes. Au moment du martyre, il ordonne la décapitation d'Hermenegildo qui vient de soumettre un lion, ce qui l'a pourtant impressionné : « *Mas, ¡cielos! ¿qué es lo que miro? / ¡Sobre la horrible cabeza / del león tiene los pies!* » La preuve que la religion n'est pas seule en question est qu'il ordonne la mort de son fils malgré le démon lui-même : « *Rey: ¿Belino? Demonio: ¿Señor? Rey: Al punto / esto ha de ser. Demonio: ¿Qué me ordenas? / Rey: Muera el príncipe. Demonio: ¿Qué dices? / Rey: Que le corten la cabeza*¹⁵⁷⁶. » Dans cette *comedia*, la véritable foi échoue à s'imposer du fait de la duplicité du souverain qui utilise les croyances à des fins politiques. Toutefois pour la pensée chrétienne, le martyre n'est pas un échec mais un témoignage de la foi qui permettra de la propager.

La question de la religion est donc ici un bon prétexte pour se défaire d'un danger politique ou pour punir la désobéissance d'un fils : « *Yo humillaré su soberbia*¹⁵⁷⁷. » Comment ne pas deviner dans cet argument un écho de la situation des judéo-convers dans l'Espagne de la Monarchie catholique ? Des juifs se convertissent au catholicisme et on les persécute sous le prétexte qu'ils sont des convertis pour les évincer des fonctions qui leur reviennent. C'est le phénomène que décrit Everinta, l'épouse catholique du prince :

*No nos fiemos, señor
en el amor de los deudos,
en la ley de los amigos,
que el reinar no tiene medio:
y en viendo a un hombre caído,
debajo de aquel pretexto
que llaman de religión,
hasta que le miran muerto
no satiface jamás
sus ansias ni sus desvelos*¹⁵⁷⁸.

L'État qui organise cette ségrégation est tyrannique. Et l'on reconnaîtra dans ces propos du démon l'attitude de la Monarchie catholique qui part du principe que tout converti est par nature suspect : « *Quien a otra luz se encamina / no merece los honores / de la Iglesia superiores*¹⁵⁷⁹. » Est ainsi dénoncée une société qui à la fois contraint les juifs à se convertir et refuse d'admettre la

1575 *Ibid.*, p. 19 b.

1576 *Ibid.*, p. 27 a. Everinta synthétise ainsi la nature religieuse et politique du combat qui oppose le roi et le prince : « *Dos rayos nos amenazan, / que son herejía y reino* », p. 6 b.

1577 *Ibid.*, p. 19 b.

1578 *Ibid.*, p. 6 b.

1579 *Ibid.*, p. 5 a. Relisons aussi sous ce nouveau jour cette citation proposée plus haut : « *Quien muda la religión / de sus augustos pasados / no merece los Estados / de la gótica nación.* »

sincérité de cette conversion : « *Los príncipes, aunque soberanos, no deben ser en lo espiritual rigurosos ni tan señores de las almas que las obliguen por fuerza a seguir la religión que no profesan* », écrit Enríquez Gómez dans la seconde partie de *Política angélica*¹⁵⁸⁰. Nous rejoignons donc Felipe Pedraza et Milagros Rodríguez Cáceres qui voient dans *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo* l'expression d'une dissidence religieuse :

*En los sucesivos enfrentamientos, el poeta atribuye al santo una encendida defensa de la libertad religiosa, redactada, como muchos otros de sus escritos, a dos luces. Se trata de una de las escasas apologías de la disidencia religiosa que pueden encontrarse en una comedia áurea. (...) en el contexto dramático y escénico de Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo, estas proclamas resultan aceptables para su público y para las autoridades de la época ya que el protagonista defiende la legitimidad de apartarse de la religión oficial (la arriana) para hacerse católico. Ese bucle permite al dramaturgo enunciar implícitamente el derecho de cada hombre a sostener, incluso frente al estado, sus creencias y ritos*¹⁵⁸¹.

Et ils citent ces vers prononcés par Hermenegildo : « *La fe es primero que las leyes / de los augustos reyes*¹⁵⁸². »

ii. La Reconquête

« Santo rey: (...) / *pretendo, Señor, pretendo / pasar a la Andalucía / a conquistar muchos reinos*¹⁵⁸³. »

La Reconquête est toujours présentée comme une entreprise vertueuse dictée par Dieu et que les rois castillans doivent favoriser. Elle n'est toutefois pas une priorité pour le roi Alfonso d'*El noble siempre es valiente* qui voit dans l'alliance avec les seigneurs maures une source de stabilité et dans la guerre un coût financier. Il reproche donc au Cid la rupture des traités de paix et les dépenses occasionnées :

*Con ánimo cruel
el reino habéis destruido
del rey moro de Toledo
que en mi palabra fiado
estaba bien descuidado
de semejante desnudo*¹⁵⁸⁴.

Et :

*¿En qué os fundáis en sacar
para la guerra que ahora
hacéis a Valencia, sea
por fuerza o voluntad propia*

1580 *Política angélica [segunda parte]*, op., cit., p. 73.

1581 F. B. Pedraza Jiménez, M. Rodríguez Cáceres, « Matar por razón de estado... », op. cit.

1582 *Mártir...*, op. cit., p. 2.

1583 *Ibid.*, p. 156, v. 2537-2539.

1584 *El noble...*, op. cit., fol. 5 r°. Voir aussi la formulation de ce grief fait par le favori Bermudo : « *Mil moros ha cautivado / contra el divino precepto / que se debe a la alianza / que hiciste sin ambición / con el rey Alcimeón / debida a la confianza* », fol. 4 r°. Le roi renouvelle ses reproches au deuxième acte : « *¿Qué os movió, Cid Campeador, / a romper con belicosa / osadía por Monzón / y Alcocer contra las propias / treguas que hiciste por mí / con Mahomad Bererboya, / obligándole a Castilla / a satisfacer la costa / que el africano en la guerra / hizo con vuestras tropas?* », fol. 27 r°.

*de los ricos hombres solos
los tesoros que ellos gozan¹⁵⁸⁵?*

Dans la réponse du Cid entrent la loi de la guerre mais aussi la question religieuse :

*¡Culparme a mí que, atrevido
con católico denuedo,
hice guerra al de Toledo!
El bárbaro la ha tenido [la culpa].
¿Qué consejo soberano
puede aprobar en su tierra
que rompa el moro la guerra
y no la rompa el cristiano¹⁵⁸⁶?*

Il reproche ensuite au roi son hypocrisie : « *Sé por cosa muy clara / que si a Toledo os ganara / que aprobárades la acción¹⁵⁸⁷.* » Selon lui, la conquête des royaumes musulmans est donc pour le roi plus une question d'opportunité que de principe chrétien. La posture d'Alfonso est pragmatique – « *Está el tesoro del rey / con las guerras que ha tenido / muy acabado¹⁵⁸⁸* » – quand celle du Cid semble inspirée d'un providentialisme issu de saint Isidore¹⁵⁸⁹ : « *Rey: Está fuerte el enemigo. / Cid: Más fuerte está Santiago, / que no deja moro vivo / en saliendo a la campaña¹⁵⁹⁰.* » Mais la loyauté du vassal finit par convaincre le roi qui adopte désormais un discours de croisade :

*Yo fío
del apóstol Santiago,
príncipe por quien vencimos
tan milagrosas batallas,
que con impulso divino
gobernará las escuadras
de los católicos hijos
de la militante Iglesia¹⁵⁹¹.*

Cette *comedia* est en outre la seule à offrir le point de vue des maures puisque plusieurs scènes se déroulent à la cour valencienne du roi Búcar. Le dramaturge montre, dès l'ouverture, que le camp musulman est clairement animé par une volonté de conquête menée au nom d'Allah contre les chrétiens :

*Infanta: Yo espero que aqueste brazo,
de Alá soberana diestra,
ha de poner las diez lunas
que dejó nuestro profeta
a pesar de los cristianos
sobre la ciudad excelsa
del gran alfaqui de Roma,*

1585 *Ibid.*, fol. 25 v° et 26 r°.

1586 *Ibid.*, fol. 7 r°. Au deuxième acte, il invoque à nouveau la puissance guerrière et l'esprit de croisade pour répondre au même reproche : « *con esta de Marte antorcha, / fuego o tizón con que abraso / los ministros de Mahoma, / por el altar de San Pedro...* », fol. 28 r°

1587 *Ibid.*, fol. 7 r°. Au deuxième acte, il rappelle à son roi qu'il augmente son royaume par ses conquêtes : « *Si hice guerra a Ali, os rendí / cinco ciudades famosas.* », fol. 27 r°.

1588 *Ibid.*, fol. 31 r°.

1589 Voir Lope Pascual Martínez, « San Isidoro historiador », dans *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, n° 78, 1982.

1590 *El noble...*, *op. cit.*, fol. 31 r°.

1591 *Ibid.*, fol. 33 r°.

*pontífice de la Iglesia*¹⁵⁹².

Cette menace sur la capitale de la Chrétienté et une autre sur la tombe de saint Jacques¹⁵⁹³ sont propres à susciter chez le public une réaction en faveur de la Reconquête qui va dans le sens de la vision du Cid et à l'encontre du pacifisme affiché par le roi Alfonso.

Cette opposition entre deux stratégies vis-à-vis des royaumes musulmans se retrouve dans *No hay contra el honor poder* où le prince Sancho est en faveur de relations amicales avec les maures. A la différence du roi d'*El noble siempre es valiente*, le prince n'a pas adopté ce parti pris que par pragmatisme¹⁵⁹⁴ mais avant tout par islamophilie :

*Si el moro ha sido
rayo de España y del mundo,
la paz con cordura fundo
en que ha de ser preferido
con ella el emperador;
mi padre*¹⁵⁹⁵.

A l'inverse, son père, le roi Alfonso le Sage, est présenté comme un champion de la Reconquête : « Don Rodrigo: *Tu majestad cesaria, / terror y asombro a la nación contraria / del África que humilla / hoy el león famoso de Castilla*¹⁵⁹⁶ ». Son général a repris Jerez¹⁵⁹⁷ et il continue de promouvoir le parti de la guerre¹⁵⁹⁸ qu'il justifie d'abord par le sens de l'honneur mais aussi par la défense de la foi :

*Los estados,
aunque se pierdan, primero
es el honor que han ganado
que no las vidas de muchos, (...)
el noble y el vasallo
que se precia de leal,
por su materia de estado,
la honra y reputación
del monarca es el sagrado
que ha de venerar primero,
y si la guerra, en tal caso,
es contra enemigos viles,*

1592 *Ibid.*, fol. 4 r°. Voir aussi : « Infanta: (...) / de Mahoma / soy exhalación, prodigio, / saeta, cometa, rayo, / relámpago y torbellino », fol. 23 v°.

1593 Au troisième acte l'infante répond ainsi à la demande de reddition que lui fait le Cid : « *Embajador, dile al Cid / que Altisidora, la infanta / de Valencia, gran princesa / de Denia, luna africana / del Alcorán y cometa / de las escuadras cristianas, / no solo quiere rendirle / esta ciudad soberana, / pero que le notifica / que antes que pase mañana / le ha de echar de todo el reino / de Valencia, (...) / ha de llegar a poner / las diez lunas belerbayas, / con el pendón de Mahoma, / no solo en las torres altas / de Burgos, sino en Zamora, / Palencia, Toro, Cantabria, / Pontevedra y sobre el mismo / sepulcro que tiene y guarda / Galicia del gran patrón / de los imperios de España* », fol. 29 r°-v°.

1594 « *No está la tierra / de Castilla para la guerra, / tratar de paz es valor / del imperio en tal estado.* », *No hay...*, *op. cit.*, p. 342, v. 1272-1275.

1595 *Ibid.*, v. 1267-1272. Voir également : « *Yo quiero al rey Almanzor / y lo tengo defendido* », p. 344, v. 1325-1326.

1596 *Ibid.*, p. 309, v. 251-254.

1597 « *Hoy le aguarda / Sevilla con la victoria / más célebre, ilustre y rara / que tuvo España jamás, / pues dismanteló la armada / de Celín, ganó a Jerez / y con sus victorias marcha / a mi corte* », *ibid.*, p. 305, v. 138-145. Se reporter aussi au long récit que fait Rodrigo de cette campagne, p. 311-320, v. 295-588.

1598 « Don Rodrigo: *El moro / la paz no quiso otorgar / porque no le quieren dar / el partido y el tesoro / que pide, y así la guerra / quiere el rey que se le dé* », *ibid.*, p. 342, v. 1247-252.

*la fe que les ha faltado
es solo la que defiende
el príncipe¹⁵⁹⁹*

On retrouve dans la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil d'Albornoz* une évocation de la Reconquête comme une entreprise au service de la foi. Don Gil annonce en ces termes au prince Pedro la mort du roi Alfonso pendant la campagne contre les maures : « *En el cerco / de Gibraltar, con las armas, / en defensa de la fe, / dio nueva gloria a su fama¹⁶⁰⁰*. » Le sacrifice du roi défunt est exalté par une comparaison avec le Christ :

*Y como el profeta rey
pidió a Dios la misma llaga
por no escapar del peligro,
así vuestro padre tanta
caridad quiso tener
con sus vasallos, que el alma
rindió al contagio cruel¹⁶⁰¹.*

Mais l'archevêque tente en vain d'insuffler au jeune roi la même ambition lorsqu'il veut l'écarter de doña María par des exemples de femmes ayant causé la perte des rois : « *Hoy por la Cava está España / llena de banderas moras¹⁶⁰²*. »

Dans *El rey más perfecto*, la Reconquête prend une dimension véritablement mystique. Lorsqu'il dépose la couronne sur la tête de Fernando, l'archevêque fait ce vœu : « *En vos espero que sean / sus rayos entes de luz / de la militante iglesia¹⁶⁰³* ». Le jeune roi retient ce précepte et fait de la Reconquête une priorité. Cependant, un obstacle se dresse qui n'est cette fois ni la sympathie pour les maures, ni le manque de moyens financiers, mais une querelle intestine entre Castellans et Léonais et qu'il appelle « *domésticas pasiones¹⁶⁰⁴* ». Il propose donc à son père d'unir leurs forces contre les musulmans plutôt que de se faire la guerre :

*Juntemos las banderas
católicas, y los dos,
rompiendo por las fronteras
de Murcia y Andalucía,
quitemos, señor, por fuerza
dos imperios a los moros,
y de todos ellos sea
rey vuestro valor heroico¹⁶⁰⁵.*

1599 *Ibid.*, p. 352, v. 1596-1612. Voir aussi les arguments de don Rodrigo qui vont dans le même sens : « *la paz, en esta ocasión, / no conviene porque el moro / quita a Castilla el decoro, / y a nuestra España el blasón.* », p. 343, v. 1283-1286, « *la paz es cobardía / y la guerra pundonor* », v. 1291-1292, et « *¿dónde puede estar perdida [la vida] / con más honra y más valor / que defendiendo la fe / contra el alarbe agareno?* », v. 1313-1316.

1600 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 171-172, v. 27-30.

1601 *Ibid.*, p. 172, v. 39-45.

1602 *Ibid.*, p. 255, v. 2408-2410. Plus bas, le cardinal enjoint le roi d'acquérir de la gloire « *pisando / las cervices alevosas / del África* », p. 255-256, v. 2428-2429.

1603 *El rey...*, *op. cit.*, p. 16, v. 258-260.

1604 *Ibid.*, p. 156, v. 2536.

1605 *Ibid.*, p. 68, v. 1114-1121.

Pedro Hurtado défend la même idée devant le roi Sancho dans *La montañesa de Burgos* : « *Quitemos el reino al moro / pero no a vuestros hermanos*¹⁶⁰⁶. » Fernando devra pourtant vaincre son père avant que de le convaincre :

Rey : (...) *a vuestro brazo sujete
Dios los divididos reinos
de los godos, que usurpados
están de moros soberbios.
Coluna de la fe santa
sois, y en el número eterno
de los reyes santos ponga
la iglesia el divino celo
de vuestra fe vigilante,
de vuestro cristiano pecho*¹⁶⁰⁷.

Toute la politique de Fernando tend désormais vers cet objectif¹⁶⁰⁸. Il balaye l'obstacle financier, avancé par le roi Alfonso dans *El noble siempre es valiente*, par une politique fiscale sur laquelle nous reviendrons :

Arzobispo: *En las cortes de Toledo
algunas impusiciones,
gran señor, se concedieron
para dar la guerra al moro.*
Santo Rey: *Don Rodrigo, no está el riesgo
en los tributos forzosos
en que los vasallos buenos
contribuyan a su rey*¹⁶⁰⁹.

La prochaine étape de la Reconquête est Séville où il projette déjà la construction d'un monastère franciscain¹⁶¹⁰. Il entend ainsi remercier saint François pour la prophétie qu'il lui fit :

*Dijome aquel serafín
que de los moros soberbios
triumfaría con valor,
y por último trofeo
que ganaría a Sevilla*¹⁶¹¹.

Enríquez Gómez restitue encore ici le providentialisme isidorien, ce qu'il ne pouvait éviter dans une pièce sans doute écrite à l'occasion de la canonisation de saint Ferdinand. La Reconquête est clairement montrée comme une œuvre divine et le roi comme le meilleur soldat du Christ, notamment lorsqu'il prie :

*¡Oh Señor, y cuánto debo
a tu deidad soberana!
¡Vuelve, mi Dios, por tu pueblo!
En tu nombre soberano*

1606 *La montañesa...*, op. cit., fol. 13 v°.

1607 *El rey...*, op. cit., p. 76, v. 1229-1238.

1608 On a vu que, quand il rendait la justice, il pouvait, au lieu de condamner un homme, l'envoyer guerroyer à la frontière et mourir pour la foi.

1609 *Ibid.*, p. 118, v. 1898-1905.

1610 « *Últimamente, en las cortes / de Burgos y de Toledo / se están fundando dos casas / de su religión, y pienso / — así Francisco lo dijo— / fundar un divino templo, / en conquistando a Sevilla, / en su ilustre ciudad, siendo / en las futuras edades / santuario de los cielos* », *ibid.*, p. 128, v. 2092-2102.

1611 *Ibid.*, p. 154, v. 2496-2500.

*se alistarón en mi reino
treinta y cinco mil soldados
desde que me diste el cetro.
(...) Gané a Monzón, Villorado,
Nájera, Lerma, y a ciento
y veinticinco lugares¹⁶¹²*

Et plus encore lorsqu'il entre en extase : « *Pretendo, Señor, pretendo / pasar a la Andalucía / a conquistar muchos reinos. / ¡Serafín, Francisco santo¹⁶¹³!* » L'épanadiplose et l'adresse à saint François emphatisent cette aspiration et suggèrent l'intensité du sentiment mystique du roi. Le rêve dans lequel il plonge est alors représenté comme un appel à la guerre sainte :

Música dentro
Música: *Fernando ya llegó el tiempo,
¡soldado de Cristo, al arma!
¡Guerra contra el agareno!*
Santo Rey: *Voces interiores oigo
dentro del entendimiento.
Batalla de la fe,
guerra publican los cielos.
¡Al arma, soldados míos!*
Tocan¹⁶¹⁴

L'allégorie de la Renommée qui apparaît sur scène l'enjoint de reprendre la Reconquête – « *Pasa la Morena Sierra / para que tiemble a los golpes / de tu espada el edificio / del falso profeta¹⁶¹⁵ (...)* », annonce ses victoires – « *Rendirase a tu poder / Córdoba (...) / Conquistarás a Jaén¹⁶¹⁶* » et l'invite à réaliser la prédiction de saint François. La prophétie de la prise de Séville est mise en scène telle que nous l'avons décrite dans le chapitre consacré à l'origine divine du pouvoir monarchique et l'allégorie renouvelle son appel à la Reconquête : « *¡Ea, príncipe valiente, / toca al arma, toca y rompe / esas bárbaras mezquitas / y esos alarbes pendones¹⁶¹⁷!* » Le roi se réveille en criant « *¡Santiago, cierra España¹⁶¹⁸!* » et le rêve disparaît. Il ne reste plus au souverain qu'à relancer la campagne militaire contre les maures : « *Esté todo prevenido / que mañana partiremos / a conquistar la provincia / bética, si quiere el cielo¹⁶¹⁹* ».

La guerre contre les royaumes musulmans est ainsi toujours présentée dans notre *corpus* comme une entreprise voulue et favorisée par Dieu. Les rois tyranniques ou simplement négligeants s'y soustraient au profit de préoccupations à court terme telles que la conquête d'un territoire chrétien ou les recettes fiscales du royaume. Les rois qui se plient à la volonté divine ont en

1612 *Ibid.*, v. 2501-2514.

1613 *Ibid.*, p. 156, v. 2537-2540.

1614 *Ibid.*, v. 2540+-2548+.

1615 *Ibid.*, p.158, v. 2567-2571.

1616 *Ibid.*, v. 2574-2578.

1617 *Ibid.*, p. 160, v. 2600-2603.

1618 *Ibid.*, v. 2616.

1619 *Ibid.*, p. 162, v. 2626-2629.

revanche à cœur de poursuivre ce mouvement historique. C'est pourquoi cette question s'inscrit souvent dans la relation entre le roi et le prince. La Reconquête apparaît comme l'action essentielle des rois castillans, léguée de père en fils jusqu'à son achèvement et son prolongement dans la conquête de Jérusalem, ainsi que le suggèrent les allusions à la politique méditerranéenne dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*¹⁶²⁰. C'est là une vision de l'Histoire consensuelle à l'époque où Enríquez Gómez écrit et à laquelle il pouvait difficilement échapper s'il voulait satisfaire son public. On ne peut donc en tirer de conclusion sur sa pensée politique. Et ce d'autant plus que *Política angélica* offre une réponse beaucoup plus nuancée à cette question. Elle défend en effet la possibilité d'une alliance entre royaumes de foi différente pour défendre le droit : « *el príncipe cristiano puede, sin detrimento de su conciencia, dar favor a los de contraria religión, si ve que otro príncipe se vale del poder y no de la justicia acercándose a sus tierras con pretexto de fe para hacerse hoy señor de los infieles, y mañana dueño del que lo es*¹⁶²¹. » Cette position rend impossible la Reconquête et ne peut être énoncée dans une *comedia* historique comme elle peut l'être dans un traité politique.

iii. La lutte contre l'hérésie

« *¡No quede hereje con vida / en mi reino*¹⁶²²! »

Plus encore que la Reconquête, sujet national par excellence, l'hérésie est une question qu'Enríquez Gómez ne peut traiter à la légère, pour des raisons tout personnelles cette fois. Lui-même étant suspect de déviance religieuse, il ne peut prendre le risque d'attirer sur lui, par la teneur de ses textes dramatiques, l'attention d'une Inquisition qui l'a peut-être déjà mis sous surveillance quand il vivait à Madrid et le recherche activement depuis la publication de *Política angélica* en 1647, et moins encore lorsqu'il revient clandestinement en Espagne en 1649. Il aborde pourtant ce thème sous son faux nom en 1656, probable année de la première représentation d'*El rey más perfecto*. Cette *comedia*, tout comme l'autre où apparaît la question de l'hérésie, *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*, écrite entre 1659 et 1661, donne une vision très conforme à l'idéologie en vigueur¹⁶²³. Presque trop, nous semble-t-il, d'un point de vue esthétique.

1620 « Emperador: (...) *ya tengo a Malta, / la religión de San Juan / tiene segura esta plaza.* », *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 136 r° a.

1621 *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 140.

1622 *El rey...*, *op. cit.*, p. 152, v. 2462-2463.

1623 *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*, écrite entre 1650 et 1651, aborde également la question de l'hérésie, mais ce sont les catholiques qui sont persécutés dans cette *comedia*. Le thème de la persécution religieuse y est donc traité du point de vue de la victime et non de l'institution monarchique.

En effet, Fernando, le roi le plus parfait, est durant toute la pièce un modèle de tempérance et de miséricorde, toujours prompt à rechercher la conciliation, quitte à renoncer à ses droits¹⁶²⁴, et à pardonner les pires trahisons, comme on l'a vu dans le cas d'Álvaro Núñez. Mais lorsque l'hérésie albigeoise est évoquée au troisième acte, il entre dans une colère qui contraste fortement avec le personnage que le public a pu découvrir jusque-là. Il brûle sur scène un livre cathare que lui présente l'archevêque :

Arzobispo: *¿Qué ordenas de aquestos hombres?*
 Santo Rey: *Que como yo quemo al fuego (Quema el libro.)*
su libro, los quemem luego.
Ni aun memoria de sus nombres
haya en el mundo, y ¡por Dios!,
que a faltar quien encendiera
la leña, que les pusiera
yo mismo fuego. A los dos
quitaldos de mi presencia.
¡No quede hereje con vida
en mi reino! Establecida
por divina inteligencia,
sea esta divina ley
de la fe norte sagrado,
que quien no la ha venerado
*nunca puede ser buen rey*¹⁶²⁵.

L'usage des flammes purificatrices devant le public est un autodafé qui valide les pratiques du Saint-Office. Enríquez Gómez a peut-être puisé cette idée dans le *Tratado del príncipe cristiano* que Pedro de Rivadeneira publia en 1595 et où l'on peut lire :

*El rey don Fernando el Santo escriben graves autores que era grande el celo que tenía de conservarla [la fe católica] limpia y entera y sin mancha alguna de perversa doctrina, que no se contentaba de mandar castigar a los herejes, sino que él mismo, cuando los había de quemar, ponía el fuego y la leña para hacer el sacrificio*¹⁶²⁶.

Mais la violence des propos de san Fernando est aussi à rapprocher de ceux des condamnations des saints dans *El vaso y la piedra* et *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo* telles que nous les avons citées plus haut. Certes, dans le cas de Fernando, la violence est verbale alors qu'elle est représentée dans celui des *comedias* hagiographiques, notamment par les cris des suppliciés ou l'exposition des cadavres, mais l'association de ces trois scènes nous semble tout de même significative.

L'image d'un roi intransigeant et répressif que donne la pièce correspond donc à la représentation canonique diffusée alors du roi saint mais aussi à celle des tyrans païens ou

1624 Lors des négociations de paix avec son père, Fernando fait par exemple de nombreuses concessions : « Rey: *Esa [prudencia] sabré castigar.* / Santo Rey: *Sois padre: tenéis licencia.* / Rey: *Yo os quitaré la corona.* / Santo Rey: *No quitaréis: que ella es vuestra.* / Rey: *Valdreme de mi poder.* / Santo Rey: *Yo, señor, de mi obediencia.* / Rey: *Talaré vuestros estados.* / Santo Rey: *Yo aumentaré vuestras tierras.* / Rey: *Yo satisfaré mi agravio.* / Santo Rey: *Yo perdonaré mi ofensa* », *El rey...*, *op. cit.*, p. 66, v. 1073-1081.

1625 *Ibid.*, p. 150-152, v. 2453-2468.

1626 P. de Rivadeneira, *Tratado...*, *op. cit.*, p. 20-21.

hérétiques. En tout cas, elle contraste avec celle offerte jusque-là dans la pièce. L'effet en est une insistance sur la fonction du souverain comme soldat de Dieu et juge impitoyable. Il ne faut cependant certainement pas voir dans cette illustration apparemment élogieuse de la sévérité inquisitoriale une preuve de la sincérité de la foi chrétienne de notre auteur, mais une nouvelle manifestation de la dissimulation marranique telle que l'a décrite Révah. La rupture dans la logique du personnage, entre la bienveillance des deux premiers actes et son intolérance manifestée au troisième, est à cet égard peut-être à interpréter comme l'expression d'un rejet de cette posture agressive de la royauté : en brisant la cohérence psychologique de Fernando et en introduisant un défaut esthétique, Enríquez Gómez souligne l'incohérence et la laideur d'une telle politique. Et cela bien sûr sans que l'on puisse lui reprocher ce discours, l'immense majorité du public ne voyant dans cette scène que l'exaltation de la foi. Seuls les spectateurs critiques vis-à-vis de la répression inquisitoriale pourraient trouver san Fernando étonnamment antipathique à ce moment-là de la représentation. Nous sommes donc peut-être en présence d'un nouvel exemple de discours sujet à diverses interprétations puisque destiné à des publics différents tels que Wilke en parle.

Le cas de Carlos Quinto dans la *comedia* qui lui est consacrée n'est pas si ambigu. L'empereur est représenté selon l'image qui domine à l'époque comme un souverain entièrement dédié à la lutte contre le protestantisme, et cette préoccupation apparaît régulièrement au fil des scènes. Il inclut dans son discours d'intronisation comme roi d'Espagne le serment de défendre l'Église contre ses dissidents :

*En defensa de la Iglesia
de quien soy firme columna,
protesto, juro y prometo
de oponerme a cuantas furias
militares en campaña
sacaren armas perjuras¹⁶²⁷.*

Et lors du couronnement d'Aix-la-Chapelle, il est pris de colère lorsque le duc de Saxe tient des propos en faveur du luthéranisme, comme san Fernando lorsqu'on lui présente un livre albigeois, mais, à sa différence, Carlos est un roi traversé de défauts humains et cet accès de violence contraste moins avec le reste du personnage :

*Duque de Saxonia: (...) hay una nueva opinión
hoy en Alemania, igual
a la luz que da el lucero
cuando en entes visuales
quita errores racionales.*

1627 *Les tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 120 r° b. Il fait la même promesse lorsqu'il est élu empereur du Saint Empire Romain Germanique : « *La elección acepto, / (...) por talar del norte / los heréticos designios / de Lutero y ensalzar la Iglesia, esposa de Cristo* », fol. 124 v° a. Voir aussi : « *Bueno será que yo deje / a Alemania y que, atrevido / y sacrilego, Lutero, / con arbitrios heréticos, / se oponga contra la Iglesia. / No lo consintiera, amigos, / aunque supiera perder, / no los imperios que rijo, / sino cuantos vio Alejandro / y pudo conquistar* », fol. 125 r° a, « *Los herejes mueran* », fol. 126 v° a, « *Mueran los herejes* », fol. 135 a r° et « *Destruiremos la herejía* », fol. 135 v° b.

Emperador: *¿Es la secta de Lutero?*
 Duque de Saxonía: *Sí, señor.*
 Baja del trono el emperador, empuñando la espada¹⁶²⁸.

L'empereur explique en outre que la lutte contre l'hérésie protestante est pour lui un objectif prioritaire passant avant ses obligations attachées à la couronne d'Espagne :

*Por solo destruir
 esos errores nocivos,
 esas heréticas sombras
 de ese mísero hombrecillo
 dejé mi querida España
 sujeta a muchos peligros.
 porque su falsa doctrina,
 hidra de todos los vicios,
 no eche en la noble Alemania
 raíces ha consentido
 esta corona imperial
 en sus sienas Carlos Quinto¹⁶²⁹.*

Et comme nous avons vu que la Reconquête était présentée comme une œuvre dynastique, Carlos considère qu'il hérite de ses aînés l'obligation de lutter contre l'hérésie :

*Por ambas líneas desciendo
 de los monarcas invictos,
 defensores de la Iglesia,
 y lo que el santo concilio
 de Costancia ha decretado,
 como soldado de Cristo
 defenderé en la campaña
 contra cuantos enemigos
 salieren en defensa
 de aquel infernal caudillo¹⁶³⁰*

Cette représentation est en parfait accord avec la vision qu'en offre par exemple Rivadeneira dans son *Tratado del príncipe cristiano* où il restitue le discours du jeune empereur lors de la Diète de Worms dont on retrouve de nombreuses réminiscences dans les citations ci-dessus : le rappel de l'œuvre des aînés qu'il faut poursuivre, l'obéissance aux décrets du Concile de Constance ou le diminutif despectif *frailecillo*, qu'on trouve aussi chez d'autres auteurs, utilisé pour qualifier Luther¹⁶³¹.

Comme Fernando avec son père dans *El rey más perfecto*, Carlos promet auprès du roi de France l'union des princes chrétiens contre les ennemis de l'Église, plutôt que les conflits entre catholiques : « *Mejor fuera que los dos / hubiéramos peleado / contra el hereje y talado / los enemigos de Dios¹⁶³².* » On retrouve également le providentialisme évoqué plus haut dans l'interprétation qu'il fait de la conquête de l'Amérique dont les richesses sont destinées par Dieu,

1628 *Ibid.*, fol. 126 v° b.

1629 *Ibid.*, fol. 126 v° b-fol. 127 r° a.

1630 *Ibid.*, fol. 127 r° a.

1631 P. de Rivadeneira, *Tratado...*, *op. cit.*, p. 21-22.

1632 *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, 133 v° b.

entre autre, à inspirer « *horror a heréticas plumas*¹⁶³³ ». Cette interprétation du sens de la découverte du Nouveau Monde s'oppose totalement à celle qu'Enríquez Gómez en donne dans *La torre de Babilonia*, où il présente la conquête comme une guerre d'invasion uniquement motivée par l'attrait de l'or : « *¡O, miserable provincia (dije) a quien el Cielo con pródiga mano repartió tesoros para su castigo, y sembró nobles metales para su ruina*¹⁶³⁴! ». La mission divine de l'empereur est confirmée par le pape qui lui remet l'épée qui la symbolise lors du troisième couronnement, dans la dernière scène :

Papa: (...) *El estoque militar
es este, rayo encendido
de la justicia de Dios.
Con él os mando y suplico
que persigáis la herejía
y los demás enemigos
de la fe, por que se ensalce
el evangelio de Cristo.*
Emperador: *En tu nombre soberano,
como es justo, recibo
cuyo relámpago ardiente
fuego será diamantino
que tale, destruya, acabe,
católicamente invicto,
la herejía, de quien es
rayo fuerte Carlos Quinto*¹⁶³⁵.

La lutte contre l'hérésie est, au même titre que la Reconquête, une obligation inhérente au statut de roi chrétien. La représentation qu'en donne Enríquez Gómez dans son œuvre dramatique est cohérente avec son image canonique diffusée aussi bien dans le théâtre que dans nombre d'essais politiques de son époque, mais pas toujours dans les siens. Quevedo fait ainsi dire au favori de sa *comedia de privado* :

*Católico rey que hizo
con otro de ley contrario
amistad o parentesco
por conveniencias de Estado,
rarísima vez dejó
de perder el deseado
logro por el mismo medio
que facilitó su engaño*¹⁶³⁶.

Rivadeneira retranscrit quant à lui les paroles de saint Augustin :

*Algunos se maravillan que los príncipes cristianos tomen las armas contra los herejes, destruidores y disipadores de la Iglesia católica. Entiendan, pues, los que así se maravillan, que si no lo hiciesen, no darían buena cuenta a Dios del señorío que les dio*¹⁶³⁷.

1633 « *El cielo sagrado / nos favorece y ayuda / con haber Fernán Cortes, / soldado de la fortuna, / conquistado un nuevo mundo* », *ibid.*, fol. 120 v° a.

1634 *La torre...*, *op. cit.*, vulco VII, p. 95. *Política angélica [primera parte]* cite parmi les causes de l'appauvrissement d'un empire « *conquistas ultramarinas* », *op. cit.*, p. 202.

1635 *Las tres coronaciones*, *op. cit.*, fol. 139 r° b.

1636 F. Quevedo, *Cómo ha de ser...*, *op. cit.*, p. 197-198, v. 1765-1772.

1637 P. de Rivadeneira, *Tratado...*, *op. cit.*, p. 43.

La politique religieuse est clairement montrée dans notre *corpus* comme la priorité du souverain vertueux, en conformité avec l'idéologie officielle de la Monarchie catholique et les représentations en vigueur de l'histoire de l'Espagne, notamment en ce qui concerne l'effort de la Reconquête et la lutte contre les hérésies. Tout aussi conforme est la représentation du tyran qui l'est avant tout par son refus de se plier à la volonté divine, d'entendre le message du Christ ou de suivre la morale chrétienne. Les théories qui considèrent, à partir de cette constatation, qu'Antonio Enríquez Gómez est devenu catholique à la fin de sa vie ne tiennent pas. On ne pouvait en attendre moins d'un dramaturge soucieux de discrétion dans une société répressive sur la question de la foi.

L'exaltation du discours contre les Albigeois du roi Fernando est même paradoxalement révélatrice de la divergence, si ce n'est de la dissidence, de notre auteur tant elle crée une rupture dans la logique psychologique du personnage. La violence officielle à l'égard de la différence religieuse dans *El rey más perfecto* est en outre comparable à celle des tyrans des *comedias* hagiographiques où des saints sont martyrisés par une puissance hostile aux adeptes d'une religion alternative. Dans les deux cas, l'expression de « pieuse cruauté » qu'emploie Machiavel à propos de l'expulsion des juifs d'Espagne convient parfaitement¹⁶³⁸ et Enríquez Gómez ne devait certainement pas adhérer à un tel concept. La similitude entre le sort des martyrs chrétiens de notre *corpus* et celui des juifs d'Espagne n'est cependant pas, et ne pouvait être, explicite. Néanmoins, certains dialogues donnent à penser qu'elle était réelle pour notre auteur, si ce n'est pour son public.

b. La guerre

« Un prince, donc, ne doit avoir autre objet ni autre pensée, ni prendre aucune chose pour son art hormis la guerre¹⁶³⁹. »

La guerre au théâtre est une modalité de résolution du conflit dramatique parmi d'autres. Il est donc naturel qu'on ne la trouve pas dans tous les types de *comedias*. L'intrigue des *comedias* palatines étant plus souvent circonscrite au palais et construite autour des sentiments amoureux du souverain en conflit avec des intérêts politiques, elle n'y est que rarement évoquée. A peine est-elle mentionnée dans un récit rétrospectif dans *Celos no ofenden al sol*¹⁶⁴⁰ ou *Engañar para reinar*¹⁶⁴¹. En revanche elle est presque toujours présente, sous une forme ou une autre, dans les *comedias* à caractère historique ou biblique. Elle apparaît variablement dans les *comedias* hagiographiques : structurante de l'argument dans *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo* ou totalement absente d'*El obispo de Crobia san Estanislao* ; entre les deux elle a une fonction plus ou moins anecdotique

1638 N. Machiavel, *Le prince*, *op. cit.*, p. 179.

1639 *Ibid.*, p. 145.

1640 Alejandro rappelle au roi la guerre de succession qui le porta au pouvoir, *Celos...*, *op. cit.*, p. 184-186, v. 206-287.

1641 Tebandro révèle son identité et résume ses exploits militaires au roi Iberio, son neveu, *Engañar...*, *op. cit.*, p. 71-73, v. 833-888.

dans *La defensora de la reina de Hungría*¹⁶⁴², *El médico pintor san Lucas*¹⁶⁴³ et *El vaso y la piedra*¹⁶⁴⁴. Lorsqu'elle est évoquée, se posent les questions de sa légitimité et de ses règles.

i. La justification de la guerre

« *Quien hace una guerra justa, guarda perfectamente la ley*¹⁶⁴⁵. »

Dans les pièces de notre *corpus* il est fait allusion à un grand nombre de conflits armés qui présentent des caractéristiques différentes. Il existe deux types de guerre : la guerre de conquête et la guerre civile. Dans le premier cas, un envahisseur tente d'imposer par la force son autorité sur un autre peuple. Les Perses menacent ainsi d'envahir la Macédoine du roi Filipo dans *El maestro de Alejandro*, et le prince doit partir guerroyer, ou les Français envahissent la Navarre dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*. Dans le second cas, deux groupes issus du même peuple s'affrontent militairement pour le contrôle de l'État. Il peut alors s'agir d'un soulèvement d'une partie du peuple contre le pouvoir – les hommes se dressent contre le tyran et détruisent la tour de Babel dans *La soberbia de Nembrot*, et on devine une allusion aux *comuneros* qui se révoltent contre le pouvoir royal dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*. Ce peut être un affrontement de deux factions pour l'accession au pouvoir ou sa conservation : les partisans de Ludovico et ceux d'Iberio mènent une guerre de trois ans dans *Engañar para reinar* et le roi Sancho de Castille veut agresser ses frères pour récupérer les royaumes dont il s'estime propriétaire dans *La montañesa de Burgos*. On assiste enfin à la persécution par le pouvoir d'un groupe minoritaire dans *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*, où les ariens pourchassent les catholiques, et dans *La prudente Abigail* où le roi Saúl harcèle David.

Pour Enríquez Gómez il existe une distinction entre guerres justes et injustes. *Luis Dado de Dios* évoque en effet parmi les trois causes de la prospérité des empires « *paz universal* » et « *guerra justa* », ce qui est quelque peu contradictoire, à moins qu'une guerre juste soit défensive, et parmi les causes de leur ruine « *turbar la paz* » et « *mover la guerra* », ce qui est cette fois redondant¹⁶⁴⁶. Dans notre *corpus*, les raisons avancées pour justifier ces conflits relèvent de deux catégories que nous avons déjà évoquées dans la partie consacrée à l'origine du pouvoir politique, le

1642 Le roi Ladislao part guerroyer contre les Polonais et confie la régence à la reine et à l'infant.

1643 Alejandro et Tiberio préférèrent mourir à la guerre plutôt que leur bien aimée en épouse un autre : « Alejandro: (...) / *Yo a la guerra furiosa, / que contra Tiro y Sidón / hace el rey de Babilonia, / me partiré al punto, / en cuyas síricas tropas / me arrojaré, como quien / de la vida se despoja.* / (...) / Tiberio: *Y yo seguirte pretendo / por que mi amor se conozca* », *El médico...*, *op. cit.*, fol. 9 v^o a.

1644 Nerón est probablement en campagne militaire lorsqu'il rencontre Simón et san Pedro à Joppé.

1645 *Luis...*, *op. cit.*, p. 12.

1646 *Ibid.*, p. 133. Voir aussi dans *Sansón nazareno* : « *Muchos reyes con pretexto injusto / por alterar la paz, mover la guerra, / perdieron el imperio de la tierra* », *op. cit.*, livre I, 31, vi-viii, p. 411.

droit et la foi¹⁶⁴⁷, et la guerre est la conséquence de l'échec des négociations diplomatiques qui ont eu recours à ces arguments. Car bien souvent, c'est l'ambition du souverain qui le pousse à employer la violence et ces motifs ne sont que des prétextes. Rivadeneira décrit en ces termes la doctrine machiavélique : « *enseña (...) que no hay otra causa justa para hacer guerra sino la que parece al príncipe que le es conveniente o necesaria*¹⁶⁴⁸ ». L'exemple de Nembrot est le plus significatif à cet égard. Le premier des rois tente en vain de justifier son autorité par le droit auprès des descendants de Sem et Jafer, mais doit recourir à la force pour imposer sa volonté :

*De paz os llamo y os hablo,
y ha de salir desta junta
la resolución de todo;
vuestra idea lo concluía,
rey he de ser o la guerra
que mi furor os anuncia
os hará en aquestos valles
monumento o sepultura*¹⁶⁴⁹.

De même, nous avons vu que le roi arien Teobildo se retranchait derrière des arguments religieux pour persécuter le prince dans *Mártir y rey de sevilla, san Hermenegildo*. Les rois tyranniques recourent à la guerre car ils n'ont pas le droit ni Dieu de leur côté, ce qui les conduit toujours à la défaite¹⁶⁵⁰. C'est en fait parce qu'ils veulent la guerre pour les gains qu'elle promet et non pour une question de droit que les tyrans rejettent les propositions de paix, comme le roi Alonso de León : « *Santo Rey: Entre los dos ajustemos / la paz que tanto desea / Castilla y León. / Rey: Yo dudo / que no pueda más la guerra*¹⁶⁵¹. »

Toutefois tous les souverains ne sont pas animés par la seule ambition. Certains entrent en guerre car ils estiment véritablement que le droit est de leur côté. On remarque alors que dans ces cas là, ce sont toujours eux qui sont agressés, le droit à se défendre étant légitime quand celui à attaquer ne l'est pas chez Enríquez Gómez¹⁶⁵². Calmana tient ainsi un discours sur le droit des peuples à choisir leur souverain pour s'opposer à l'agressivité de Nembrot :

*Publicas al mundo guerra,
rey quieres ser de las gentes
y con la nueva diadema
traes alborotado el orbe,
pero yo, que me gobierna
mejor espíritu, digo*

1647 « *Los príncipes tienen autoridad para dilatar su reino por dos razones, la una por la justicia, la otra por la religión* », *Política angélica [primera parte]*, op. cit., p. 176.

1648 P. de Rivadeneira, *Tratado...*, op. cit., p. 22-23.

1649 *El primero rey...*, op. cit., p. 469, v. 331-338.

1650 « *Quien pretende usurpar tiranamente / una provincia con pretesto injusto, / si venciere una vez por accidente, / otra cairá con título mas justo* », *Sansón nazareno*, op. cit., livre VIII, 13, p. 561.

1651 *El rey...*, op. cit., p. 60, v. 985-988.

1652 En témoin ce passage de *La torre de Babilonia* où l'ambassadeur des Antipodes explique : « *Nuestro mayor consejo ordenó que defendiésemos nuestro término, pero no que conquistásemos el de nuestro vecino, pues es cierto, que el día que lo hiciéremos (tenemos por traducción de nuestros mayores), que perderemos el imperio por haber rompido la paz, conservadora de la especie humana* », op. cit., vulco V, p. 51.

*que el mundo no lo consienta*¹⁶⁵³

Fernando III se défend contre son père, le roi de León, pour protéger ses vassaux, ainsi qu'il est tenu de le faire :

Rey: *A vuestros vasallos propios
mataré en vuestra presencia.
Santo Rey: ¿A mis vasallos, señor?
Pondreme yo en su defensa.
Quien ofende a mis vasallos
—perdonad esta licencia—
es mi enemigo, y es clara
y fuerte la consecuencia;
porque si ellos son mis hijos
y yo su padre, quien llega
a ofendellos no es mi padre,
y cuando en rigor lo sea,
no agraviando su persona,
la ley divina me ordena
que yo defienda mis hijos
con la vida hasta que muera*¹⁶⁵⁴.

Pantalisa prépare son armée contre la Tartarie après l'assassinat du roi de Chine : « *La guerra / del Tártaro nos avisa / que acudamos con presteza / a derribarle los pasos*¹⁶⁵⁵. » Il ressort de ce constat que l'agresseur qui invoque le droit est toujours présenté comme tyrannique et le défenseur comme légitime. Fernando III énonce cette règle comme suit :

*Todas las veces, señor
que se fundare la guerra
en quitar la posesión
a quien justamente reina
es ir contra la justicia*¹⁶⁵⁶.

En revanche, lorsque le motif du conflit est religieux, l'agresseur peut légitimement attaquer l'infidèle ou l'hérétique. Les guerres de conquête deviennent des guerres justes lorsqu'elles sont menées au nom de Dieu, que ce soit dans *El noble siempre es valiente*, *No hay contra el honor poder* ou *El rey más perfecto*, ainsi que nous l'avons constaté. De même, l'autorité du pape suffit à justifier des campagnes militaires, telles celles de don Gil de Albornoz et Carlos Quinto en Italie. Le premier est ainsi mandaté par le roi de France au nom du pape pour reconquérir Rome :

*¿Quién podrá con más honor
ser de Italia general?
Vos solo lo habéis de ser,
que nadie puede llegar
a tan supremo lugar.
Solo os toca obedecer*¹⁶⁵⁷.

Le second défend dans les termes suivants devant Francisco I la prise de Milan :

Rey Francisco: (...) *me tocaba el derecho*

1653 *El primero rey...*, op. cit., p. 477, v. 554-560.

1654 *El rey...*, op. cit., p. 66, v. 1083-1098.

1655 *Fernán...*, op. cit., p. 143, v. 2664-2666.

1656 *El rey...*, op. cit., p. 62-64, v. 1031-1035.

1657 *El gran cardenal...*, op. cit., p. 317, v. 343-348.

*de Milán por muchas causas.
Emperador: Yo, señor, no defendí
sino el decreto del papa,
y le depuse por su causa*¹⁶⁵⁸.

Carlos Quinto part aussi en campagne contre les luthériens en Allemagne au nom de la défense de la foi et sous l'autorité pontificale. A l'inverse, toute guerre lancée contre les intérêts de l'Église est illégitime : « *¿En qué fundáis esta guerra / si vos habéis usurpado / el patrimonio de la Iglesia?* », demande don Gil au rebelle Juan Vico¹⁶⁵⁹. Et il l'accuse de n'entrer en guerre que par ambition :

*El rebelde nunca tiene
valor por sí, pues le ha dado
la osadía del querer
tiranizar un Estado
un linaje de crueldad
que es un efecto causado
de la envidia. Esta no tiene
un valeroso soldado.
La razón hace el valor*¹⁶⁶⁰.

Política angélica offre une sentence qui résume la pensée de son auteur sur le droit de faire la guerre telle qu'elle apparaît dans notre *corpus* :

*Dios, como rey universal de los mundos, hace reyes y reparte monarquías, y ningún príncipe sin su licencia puede quitar el reino a su enemigo sin que intervenga causa legítima, no pretexto de religión, porque en no aprobando Dios o su pontífice la guerra, no la puede ni la debe hacer el príncipe*¹⁶⁶¹.

Enfin, nous constatons chez les rois prudents la stratégie qui consiste à préparer la guerre pour l'éviter. En massant des troupes aux portes du royaume, Iberio fait l'économie d'une nouvelle guerre civile. Au moment de sa prise de pouvoir, le duc parvient en effet à calmer les partisans de Ludovico par ces paroles :

*Este es Iberio, soldados,
nadie se mueva ni altere
aunque tenga convocados
mil mundos en su defensa,
porque tiene el rey armados
diez mil soldados valientes,
alemanes y polacos,
para sujetar el orbe*¹⁶⁶².

Aristóteles procède de même lorsque le prince Alejandro impose son mariage avec Octavia au roi Filipo : « *El príncipe, gran señor, / tiene las fuerzas del reino.* », annonce-t-il opportunément pour convaincre le roi de ne pas s'opposer à l'union¹⁶⁶³. La démonstration de la force est ainsi

1658 *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 134 r° a.

1659 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 345, v. 1049-1051. Voir aussi : « *No hay valor donde hay agravio, / y más si es contra el papa, / que es señor soberano* », p. 349, v. 1154-1156.

1660 *Ibid.*, p. 350, v. 1169-1177.

1661 *Política angélica [primera parte]...*, *op. cit.*, p. 133.

1662 *Engañar...*, *op. cit.*, p. 147, v. 3046-3053.

1663 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 196 r° b.

justifiée pour empêcher la guerre : « *Antepone sagaz a la violencia / la materia de estado y la prudencia.* », lit-on dans *Sansón nazareno*¹⁶⁶⁴. Mais cette stratégie ne fonctionne pas toujours : Berenguela anticipe le conflit avec le royaume de Léon, mais ne l'évite pas, en mariant son fils avec la princesse Beatriz, fille de l'empereur Filipo :

Don Gómez: *Al emperador Filipo,
hija, despachó la reina
su embajador esta tarde
para que la infanta sea
reina en Castilla, y Fernando
—¡que viva edades eternas!—
con esta nueva alianza
pueda sustentar la guerra
que le amenaza en León*¹⁶⁶⁵.

Ce précieux soutien participera néanmoins de la victoire militaire qui suit.

ii. Les lois de la guerre

« *Nunca, señor, con violencia / se conquistan los estados*¹⁶⁶⁶ »

La représentation idéalisée de la guerre dans la littérature auriséculaire comprend un code de l'honneur dont on trouve de multiples illustrations dans notre *corpus*. Parmi les règles qu'il inclut, il est banni de capturer un roi chrétien, ce que les Espagnols font pourtant à Pavie lorsqu'ils vainquent Francisco I. Carlos Quinto le déplore dans la pièce où il intervient : « *Sabe el cielo que quisiera, / y siempre lo presumí, / ganar la victoria, sí, / pero no que preso fuera*¹⁶⁶⁷. »

Une autre règle condamne qu'un fils entre en guerre contre son père : « *es malo para enemigo / su mismo padre* », affirme ainsi Álvaro Núñez devant Fernando III dans *El rey más perfecto*¹⁶⁶⁸. On retrouve ce cas de figure dans *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*, où le démon enjoint le prince de suivre ce précepte : « *Quien hace guerra a su padre, / el estado le condena / por ley divina a la muerte.*¹⁶⁶⁹ » Il est en effet, comme on l'a vu, toujours préférable d'unir ses forces contre les ennemis de la foi.

1664 *Sansón nazareno*, *op. cit.*, livre VIII, 24, p. 565.

1665 *El rey...*, *op. cit.*, p. 26, v. 425-433. Ferdinand épousa effectivement Béatrice de Souabe, fille de Philippe, roi des Romains, en 1219, soit deux ans après son couronnement.

1666 *El rey...*, *op. cit.*, p. 62, v. 1020-1021.

1667 *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 133 v^o a. Voir aussi : « *Fue temeraria osadía, / y que la siento advertid.* », « *fue error, / siendo un príncipe cristiano.* » et « *De un cristianísimo Marte / siento la prisión* », *ibid.*

1668 *El rey...*, *op. cit.*, p. 8, v. 123-124. Le roi de Léon confirme bien sûr cette idée : « *Los hijos, cuando respetan / a sus padres, no se atreven / a usurpales la grandeza* », p. 64, v. 1054-1056.

1669 *Mártir...*, *op. cit.*, p. 18 b-19 a. Le démon appuie son affirmation sur un exemple que le prince réfute : « *Pues por jurarse Adonias / por rey, sin tener licencia / de David, su padre, el sabio / Salomón su sangre misma / derramó dentro del templo. / Hermenegildo: Es distinta esa tragedia: / yo no me juro por rey.* », p. 19 a. Voir également : « *vengo / a deciros que dejéis, / observando el mandamiento / del Decálogo, esta guerra, / pues contra su padre mismo / ningún hijo de la Iglesia / sin ser tirano lo ha hecho* », p. 14 b.

Au-delà des principes moraux et religieux, une approche plus pragmatique recommande de faire un usage modéré de la violence : « *Nunca, señor, con violencia / se conquistan los estados* », rappelle Fernando III au roi de León¹⁶⁷⁰, et « *más la prudencia ha ganado / que el orgullo de la guerra* », répond don Gil de Albornoz au pape qui exige la destruction des villes ennemies¹⁶⁷¹. La victoire militaire n'est en effet pas forcément suivie d'une victoire politique et le conquérant doit toujours penser à l'après-guerre, comme le rappelle Aristóteles à Alejandro :

*El conquistar los imperios
más consiste en la fortuna
que en la fuerza, el mantenerlos
en justicia: es el blasón
imperial del vencimiento,
por ser mejor no ganarlos
que ganarlos y perderlos*¹⁶⁷².

Enríquez Gómez tient ce même discours dans *Luis Dado de Dios* : « *Adquiérense las provincias con la potencia, pero consérvanse con la equidad*¹⁶⁷³. » Dans *Política angélica*, il insiste comme don Gil sur la nécessité d'user de la *prudencia* pour appliquer ces principes : « *Los imperios que conquistó la espada más tienen de violentos que de pacíficos; pero los que granjeó la prudencia, el amor los hizo eternos*¹⁶⁷⁴. » Le cardinal développe aussi devant les grands d'Europe ce raisonnement dans la seconde partie de la *comedia* dont il est le protagoniste : « *Que vencer y no guardar, / se le concede a una fiera*¹⁶⁷⁵ ». Il importe donc de savoir manier aussi bien la douceur que la force pour conserver ses conquêtes, mais aussi pour vaincre :

*Más con halagos de amor
que con alas de soberbia,
acariciando la plebe
que, como gente sin letras,
labra en ellos la humildad
más que la naturaleza,
porque al querer sujetar
al vulgo necio por fuerza
es igualarse con él*¹⁶⁷⁶.

1670 *El rey...*, *op. cit.*, p. 62, v. 1020-1021.

1671 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 309, v. 115-116.

1672 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 177 v^o a.

1673 *Luis...*, *op. cit.*, p. 3. Voir aussi plus loin : « *Los reinos adquiridos a la monarquía más por filo de espada que por derecho, brevemente restituyeron a su legítimo dueño la posesión usurpada, porque no es justo blasonar de soberano cuando hay causa que lo impida.* »

1674 *Política angélica [primera parte]...*, *op. cit.*, p. 157. Voir également : « *La prudencia dio a muchos el imperio. Consérvalo con virtud, anteponiendo a la tiranía la suavidad* », p. 156, « *no todo consiste en conquistar reinos, sino en conservar los propios, porque el buen político más estima una hora de conservación que seis años de posesión, pues el que conserva dura, y el que violenta acaba* », p. 178, et « *El imperio romano más conquistó con las mercedes que con la espada* », p. 198.

1675 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 309-310, v. 117-118.

1676 *Ibid.*, p. 311, v. 151-159.

Là encore, *Luis Dado de Dios* abonde dans le même sens : « *Los mayores imperios se conquistaron con el amor, obrando más la benignidad del príncipe que la espada*¹⁶⁷⁷. » Le cardinal illustre son propos par une métaphore médicale :

*Que república revuelta
es un enfermo. Si acaso
quien le cura le amedrenta,
la medicina no admite.
Antes, cruel, la desprecia
y vuelve la cara al bien
y lo juzga por ofensa*¹⁶⁷⁸.

L'amour est donc une pratique politique préférable à la violence, car plus efficace :

*Poco a poco y con amor
los alterados se quietan,
pues si aun vasallos leales
jamás quisieron violencia,
¿que será de los traidores
cuando a tal estado llegan*¹⁶⁷⁹ ?

Il est même une stratégie de conquête :

*Hacerse amigo con uno
de estos monstruos es nobleza,
porque, ganado el aplauso
de un potentado, se llega
la invidia a tentar a otro.
Y como sienten flaqueza,
vienen a ser enemigos,
de modo que esta advertencia
sirve para dividir
de los contrarios las fuerzas*¹⁶⁸⁰

La tactique politique rejoint donc le sentiment chrétien chez le cardinal. Car lorsque la victoire est acquise, il convient de la préserver par la miséricorde. Il met en pratique cette éthique lors de la campagne d'Italie qu'il mène contre Juan Vico, car il lui pardonne après l'avoir vaincu, à l'encontre des ordres du pape : « *Castigar tu alevosía / es efecto de piedad, / orden de su santidad, / pero no condición mía* », lui dit-il¹⁶⁸¹. Le cardinal gagne ainsi un allié fidèle qui reconnaît ses erreurs passées et empêche la trahison d'Astolfo¹⁶⁸². De même, don Gil refuse de détruire les villes rebelles au nom de principes chrétiens – « *Considerere, que esto importa / por decir, que muchos eran / católicos*¹⁶⁸³. » – et politiques – « *yo era el tirano pues daba / muerte a mi sangre propia*¹⁶⁸⁴. » Les

1677 *Luis...*, *op. cit.*, p. 115. L'idée est développée plus loin : « *Razón de Estado es domar el ímpetu de los rebeldes, pero el mayor es no dar el motivo al odio, acreditándose el superior con la justicia, como hicieron todos los reyes justos* »

1678 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 311, v. 160-166.

1679 *Ibid.*, v. 167-172.

1680 *Ibid.*, p. 312, v. 187-196.

1681 *Ibid.*, p. 980, v. 1944-1947.

1682 « *Astolfo: Decídme: ¿aquesta guerra es justa? / Hablemos claro los dos. / Juan Vico: Es justísima por Dios. / Astolfo: ¿Tuvisteisla por injusta / algún día? Juan Vico: Si la tuve, / mas estuve entonces ciego. / Rendime y a creer llego / en el loco horror que anduve* » *ibid.*, p. 388, v. 2152-2159.

1683 *Ibid.*, p. 409, v. 2759-2761.

1684 *Ibid.*, p. 410, v. 2774-2775.

historiens relatent que lorsque le pape lui reprocha cette indulgence, il produisit un chariot rempli des clefs des villes conquises, ce qu'Enríquez Gómez restitue dans sa *comedia*¹⁶⁸⁵.

Ce discours en faveur d'un usage modéré de la violence trouve un écho dans *Amor con vista y cordura* où l'empereur Marco Aurelio évoque son sentiment de pitié face à l'ennemi vaincu dans une magnifique tirade :

*El triunfo más recibido
para un noble corazón
es el que da la razón
a la piedad del rendido.
De la guerra que vencí,
sujetando a los germanos,
el triunfo de los romanos
con aplauso recibí;
pero mayor vituperio
tuve en el solio tirano,
que el que me dio soberano
el senado, y el imperio.
Cuando los cautivos vi
destrozados y rendidos,
las potencias y sentidos
con justa causa perdí,
pues mirándome triunfante
entre tanta majestad,
lloré la poca piedad
del ejército arrogante;
y con lágrimas nacidas
de aquel eterno dolor;
dije a Júpiter: «Señor,
¿yo he quitado tantas vidas?
¿Qué fama puedo aguardar,
ni qué gloria poseer,
si con tirano poder
me pretendo laurear?»
Y entre tanto mar de llanto,
dije a la suprema esfera:
«¿Qué vida tener espera
el que dio muerte a tantos¹⁶⁸⁶?»*

A l'opposé de cette interprétation pacifiste du code de la guerre, les rois tyranniques invoquent un droit qui leur donne tout pouvoir : « *Arzobispo don Rodrigo, / mal podrá mi justa queja / templar con vuestra embajada / el derecho de la guerra*¹⁶⁸⁷ », s'écrie le roi de León, et « *Emperador: (...) / ¿qué razón tuvisteis / para entraros en Navarra? / Rey: El derecho de la guerra*¹⁶⁸⁸ », répond le roi Francisco.

1685 « *Y por mí, señor, lo digan / y por mí, señor, respondan / ciento y cuarenta castillos / y las villas populosas / de Italia, ochenta ciudades / (Amino, Pisauro, Fonia, / Sena, Toscanela, Fano...)* / cuyas llaves vencedoras / en ese carro triunfal, / epitafio de mis obras, / vienen para ser testigos / de mis hazañas heroicas », *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 412, v. 2836-2847.

1686 *Amor...*, *op. cit.*, p. 409-410, v. 2361-2392.

1687 *El rey...*, *op. cit.*, p. 46, v. 729-732.

1688 *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 134 r° a.

A la différence de Machiavel, la guerre n'est pas pour les souverains justes de notre *corpus* un instrument comme un autre de leur politique. La ruse est toujours privilégiée et l'emploi de la force n'est qu'un ultime recours toujours provoqué par l'agression de l'adversaire. Le déploiement de la puissance militaire est toutefois recommandé justement pour ne pas avoir à l'utiliser, exemple de pratique relevant de la bonne raison d'État. Dans le cas d'un conflit religieux, la guerre est en revanche toujours pleinement justifiée, et l'on remarque sur ce point une divergence entre le discours tenu dans le théâtre d'Enríquez Gómez et celui que l'on peut lire dans ses essais politiques où il se montre plus pacifiste. Nous pensons qu'il s'agit là d'une adaptation de notre auteur aux attentes de son public et peut-être d'une volonté d'apparaître comme un poète en accord avec l'idéologie diffusée par le pouvoir. Toutefois, nous verrons que l'antimilitarisme apparaît dans le discours des *graciosos* lorsque nous évoquerons cette figure.

c. L'économie

Nous prenons le terme d'économie dans le sens de la gestion de la richesse de l'État, ce qui comprend la fiscalité, le commerce et toute sorte de proposition venue des *arbitristas* destinée à accroître les ressources de la nation. Les penseurs proto-économistes réfléchissent à la question du financement de la puissance espagnole dès la seconde partie du XVI^e siècle, mais Machiavel déjà écrivait que le prince

*doit encourager ses concitoyens à pouvoir paisiblement exercer leurs métiers, et dans le commerce, et dans l'agriculture, et dans toute autre occupation humaine, et que celui-là ne craigne pas d'embellir son domaine par crainte qu'il ne lui soit oté, ni cet autre d'ouvrir un commerce par peur des impôts*¹⁶⁸⁹.

Felipe Pedraza, qui a étudié la relation qu'entretint Enríquez Gómez avec la pensée *arbitrista*, constate que notre auteur, à l'image de son modèle quévédien, satirise les outrances farfelues de ce mouvement de pensée et en dénonce à l'occasion sa dangerosité¹⁶⁹⁰. Ces critiques apparaissent aussi bien dans ses essais politiques¹⁶⁹¹ que dans ses œuvres poétiques et romanesques¹⁶⁹².

1689 N. Machiavel, *Le prince*, op. cit., p. 182.

1690 « Enríquez Gómez recrea en sus obras las dos imágenes que la sátira difundió de los arbitristas y que Vilar supo sintetizar en una fórmula interrogativa: “¿un peligroso y alto personaje que ‘destruye el reino y al rey’ o un pobre maniaco de ensueños reformadores?” », F. Pedraza, « Enríquez Gómez: los arbitrios de un antiarbitrista », dans *Normes, marges et confins, t. II, Hommage au professeur Raphaël Carrasco*, op. cit., p. 480.

1691 Notamment dans la seconde partie de *Política angélica*, par exemple dans ce passage : « *Entran luego los adbitristas (pecado original político del mundo); estos hacen creer a los príncipes y ministros que sin virtud de Dios sacarán agua de una piedra [...]. Cada plemática les parece venida del cielo, presumiendo con ella resucitar la monarquía, y no les hará creer un ángel otra cosa, hasta que la experiencia los desengaña* », op. cit., p. 139.

1692 Voir la « Transmigración XI » d'*El siglo pitagórico* où le narrateur qualifie ainsi un *arbitrista* : « *Langosta de los labradores, polilla de los mercaderes, imán de los tesoros, avestruz de las haciendas, hidra de las manufacturas y protodiablo de los adbitristas (o ataístas, que todo es uno)* », op. cit., p. 274, et « *Los adbitros nuevos engañan los*

On trouve aussi une dégradation de la figure de l'*arbitrista* dans notre *corpus*, par exemple dans la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* où le *gracioso* offre une satire burlesque du personnage : « *Un arbitrista muy tieso / en una mula muy mala, / como él era en sus arbitrios*¹⁶⁹³. » *Amor con vista y cordura*, écrite à la même époque, restitue une dénonciation moins comique et plus violente des dangers des propositions *arbitristas*. Voici comment Marco Aurelio réagit au mémoire d'Horacio :

*Quede ese papel rasgado,
y fuera justo que luego,
con diligencia y rigor,
le pusieran al autor
en otro arbitrio de fuego;
que este género de gente
es polilla del estado.
Vaya Horacio desterrado
a los reinos del poniente:
que hombre que quiso acabar
con el imperio y conmigo,
es mi mayor enemigo,
y así le debo tratar*¹⁶⁹⁴.

Pedraza fait remarquer qu'à son tour Enríquez Gómez se faisait *arbitrista* en théorisant les difficultés économiques de l'Espagne et en suggérant des solutions :

*En efecto, Enríquez Gómez, como su maestro, se sintió muy preocupado por los problemas sociales y políticos de su tiempo; trasladó algunos de ellos, con notable originalidad, a géneros de amplia difusión como el teatro y la novela, y dedicó cientos de páginas a la reflexión teórica*¹⁶⁹⁵.

Dans son théâtre, nous avons relevé l'expression d'une pensée de type *arbitrista* portant sur deux thèmes principaux : la fiscalité et le commerce. Pedraza voit dans ces sujets une originalité de l'écrivain : « *El teatro de Enríquez Gómez pone un marcado interés en asuntos tan poco habituales en el teatro, y aún menos en la comedia española, como el sistema impositivo, la distribución de la riqueza, la libertad de comercio o el proteccionismo para favorecer el desarrollo de la industria nacional*¹⁶⁹⁶. » Nous utiliserons les travaux de Pedraza pour en comparer les résultats avec les idées émises dans les traités politiques de notre auteur et illustrées dans son théâtre.

*príncipes, alteran los consejos, dispiertan la ambición, maltratan los vasallos, empobrecen las provincias, acortan los negocios, disminuyen las rentas, aniquilan el comercio, sustentan las guerras, desautorizan la paz, arruinan las vidas, crían ladrones, alientan forajidos y entretienen vagamundos », ibid., p. 270. Voir aussi *Academias morales de las musas* où la voix poétique enfermée dans un asile de fous déclare que s'y trouveraient mieux à sa place « *un astrólogo, un zurdo, un confiado, un capón, un soplón, un alquimista, / un logrero, un bufón, un arbitrista », op. cit., v. 1188-1190, ou encore de nombreux passages de *La torre de Babilonia, op. cit.***

1693 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 178, v. 187-189.

1694 *Amor...*, *op. cit.*, p. 410-411, v. 2408-2420.

1695 F. Pedraza, *Los arbitrios...*, *op. cit.*, p. 484-485.

1696 F. Pedraza, « *La Segunda parte de La hija del aire...* », *op. cit.*, sous presse.

i. La fiscalité

« *Una de dos: o quitar el fisco o empobrecer el reino*¹⁶⁹⁷ »

Dans ses traités, Enríquez Gómez tient un discours de modération fiscale¹⁶⁹⁸. Dans son théâtre, le propos est plus précis et en accord avec le public populaire des *corrales*. La question de la fiscalité y est traitée en cohérence avec celle des faveurs. Il convient de faire peser l'effort fiscal sur les plus riches et ne taxer les plus pauvres que faiblement. C'est ce que répond le Cid lorsque le roi se plaint de l'état des finances du royaume :

Rey: *Está el tesoro del rey
con las guerras que ha tenido
muy acabado.* Cid: *Eso es fácil,
que contribuyan los ricos,
porque tocando a los pobres,
dadlo todo por perdido*¹⁶⁹⁹.

Rivadeneira n'affirme pas autre chose : « *Con grande atención debe procurar el príncipe que las cargas se reparten igualmente y entre todos, de manera que quien puede llevar más lleve mayor carga, y quien menos menor*¹⁷⁰⁰. » Dans *No hay contra el honor poder* comme dans deux autres *comedias*, la fiscalité n'est évoquée que dans le cas du financement de la guerre contre les ennemis de l'Église, c'est-à-dire qu'elle est incontestablement justifiée. Carlos Quinto est satisfait car les Castillans ont accepté de financer sa campagne militaire contre les luthériens :

Emperador: *Duque de Alba, el reino ha hecho
más de lo que pudo hacer
Roma en su antiguo poder.
Yo he quedado satisfecho
de su amor.* Duque: *Doscientos cuentos
os concedió en aquel día
Castilla y Andalucía,
y todos quedan contentos*¹⁷⁰¹.

Apparaît dans cette citation l'idée de la participation enthousiaste du royaume à l'effort de guerre qui rappela sans doute au public l'hostilité des Espagnols à l'*Unión de Armas* imposée par Olivares en 1624. *El rey más perfecto* développe cette question. L'archevêque informe en effet le roi de la levée de taxes : « *En las cortes de Toledo / algunas impusiciones, / gran señor, se concedieron*

1697 *Política angélica [primera parte]*, op. cit., p. 148.

1698 Dans *Luis Dado de Dios*, parmi les cinq façons de restaurer un royaume figure « *aliviando tributos* », op. cit., p. 132. De même, la première partie de *Política angélica* mentionne « *pocos tributos* » parmi les causes d'enrichissement d'un empire, op. cit., p. 202.

1699 *El noble...*, op. cit., fol. 31 v°. Voir aussi cette réponse que fait le Cid au roi qui lui reproche de taxer les plus riches : « *Si tributaron los ricos, / por eso el pobre no llora* », fol. 27 r°.

1700 P. de Rivadeneira, *Tratado...*, op. cit., p. 64. C'est une idée que l'on trouve aussi chez les *arbitristas*, par exemple chez Luis Ortiz : « *hay grande suma de hijosdalgo, monesterios, clérigos y otras personas de orden que son libres, y todo lo vienen a pagar los labradores, que los más son pobres y desventurados* », *Memorial...*, op. cit., p. 201.

1701 *Las tres coronaciones...*, op. cit., fol. 133 r° b-fol. 133 v° a.

/ para dar la guerra al moro¹⁷⁰². » San Fernando explique que le danger de l'impôt réside dans la manière dont il est perçu, dans les deux sens du verbe :

*Don Rodrigo, no está el riesgo
en los tributos forzosos
en que los vasallos buenos
contribuyan a su rey.
En el disponer el medio
de sacar esos tributos
está el daño¹⁷⁰³*

Pour se faire comprendre il recourt à un exemple de la *Génèse* (2, 7) : « Dieu prit une côte d'Adam alors qu'il dormait pour créer la femme. »

*Dios dijo al hombre primero
que contribuyese, y fue
admirable su precepto.
Para sacalle el tributo
de su lado, le dio sueño.
Sacó a Eva, pero fue
tan suavemente el feudo
que el hombre no lo sintió¹⁷⁰⁴.*

De même, il convient de prélever l'impôt sans que le peuple ne le ressente.

*Esas, que nos concedieron
las cortes, impusiciones
cóbrense por todo el reino;
pero sea de manera
la cobranza y el empeño,
la suavidad y el amor,
la igualdad y el buen ejemplo,
que, al sacallo del sudor
del pobre, parezca sueño¹⁷⁰⁵.*

Qu'est-ce à dire ? Taxer avec amour et douceur n'est pas très explicite. Pedraza rappelle que les *arbitristas* s'occupent en grande partie à répondre à cette question :

En gran medida, su ingenio se emplea en proponer artificios para ocultar o disimular el sustantivo incremento de los tributos, como si eso fuera posible. Su actividad consiste en un tramposo juego de manos cuyo objetivo es persuadir a los contribuyentes de que las nuevas exacciones se pueden realizar sin menoscabo de su fortuna¹⁷⁰⁶.

Il explique également qu'Enríquez Gómez condamne le recours à ces manipulations fiscales dans *Luis Dado de Dios* – « *Ofrecer en daño del prójimo no será ofrecimiento, sino crueldad¹⁷⁰⁷* » – et alerte sur les funestes conséquences sur le trésor royal dans *Política angélica* – « *Síguese luego la ruina de las rentas reales, pues es fuerza que, en faltando las columnas del comercio, ha de dar en tierra el edificio de su tesoro¹⁷⁰⁸* » Rivadeneira a sur cette question une autre approche car il

1702 *El rey...*, *op. cit.*, p. 118, v. 1898-1901.

1703 *Ibid.*, v. 1902-1908.

1704 *Ibid.*, p. 120, v. 1910-1917.

1705 *Ibid.*, v. 1918-1926.

1706 F. Pedraza, *Los arbitrios...*, *op. cit.*, p. 492.

1707 *Luis...*, *op. cit.*, p. 30.

1708 *Política angélica [segunda parte]*, *op. cit.*, p. 132. Voir aussi : « *El pecado llamado fisco, como su causa proceda del robo, libra sus efetos en consumir los caudales del reino, y un imperio sin comercio es lo mismo que un cuerpo*

conviendrait selon lui de donner à penser aux contribuables que l'impôt est une absolue nécessité : « *para que sus vasallos lleven con mayor paciencia su trabajo, y den sus haciendas con menos repugnancia y disgusto procure [el príncipe] que entiendan que el cargarlos no es voluntario, sino pura necesidad*¹⁷⁰⁹ ». ».

Parmi les recommandations de san Fernando, seule celle de l'égalité nous semble avoir un fondement pratique. Le roi défend ici une justice fiscale, c'est-à-dire probablement encore une contribution plus conséquente des plus riches, notamment des nobles exemptés de l'impôt. Dans ces conditions, le contribuable ne souffrira pas plus de la ponction qu'Adam endormi ne souffrit du prélèvement d'une côte, d'autant plus que l'argent perçu sera mis au service d'une sainte cause¹⁷¹⁰ – est-ce le sens de « *buen ejemplo* » ? Toute autre méthode est qualifiée de tyrannique : « *Lo demás es tiranía / y no católico celo, / porque el tributo se saca / sin que lo sienta su dueño*¹⁷¹¹. » Par « *lo demás* » le public comprit peut-être la fiscalité appliquée par Philippe IV¹⁷¹².

ii. Le commerce

« *En faltando las columnas del comercio, ha de dar en tierra el edificio de su tesoro*¹⁷¹³... »

La question du commerce, qui est devenue avec la naissance de la pensée économique au XVI^e siècle un sujet de débat public, notamment grâce à l'activité des *arbitristas*, prend une dimension particulièrement intéressante chez un auteur dont la profession était le négoce international de la laine. On peut s'attendre chez lui à une posture corporatiste en faveur du libre échange, ainsi qu'on la trouve dans ses essais¹⁷¹⁴, et parfois dans ses productions fictionnelles en

sin alma », p. 140, et « *Una de dos: o quitar el fisco o empobrecer el reino; el que le quitare vivirá sobre la prosperidad, y el que le tuviere ha de ver en el imperio suma esterilidad* », p. 148.

1709 P. de Rivadeneira, *Tratado...*, *op. cit.*, p. 62.

1710 F. Pedraza a une autre interprétation de cette scène. Il voit dans les propos de San Fernando un plaidoyer pour une imposition indirecte telle que la proposait l'*arbitrista* Francisco Martínez de Mata, lui aussi installé à Séville entre 1650 et 1660, c'est-à-dire à l'époque et à l'endroit où Enríquez Gómez écrivait la pièce. Mais, si effectivement il y est question des modalités du prélèvement de l'impôt, nous ne voyons pas dans ce passage un discours clair dans le sens d'une taxation des biens de consommation telle que la décrit Martínez de Mata : « *Respecto a los impuestos, el santo rey expone teorías próximas a las que Martínez de Mata había proclamado en su Discurso cuarto, en el cual se prueba cómo los demasiados tributos, aunque fuesen mayores, no han despoblado España. La tesis del agitador motrileño y del monarca creado por Enríquez Gómez no aboga por una disminución impositiva, sino por los tributos indirectos, sobre los bienes de consumo, que se regulan inevitablemente en razón de la capacidad adquisitiva de los súbditos y de las actividades lucrativas que desarrollan* », F. B. Pedraza Jiménez, « Enríquez Gómez y Martínez de Mata. Un episodio de la vida política y teatral sevillana », *Criticón*, 138 (2020), p. 125.

1711 *El rey...*, *op. cit.*, v. 1927-1930.

1712 C'est aussi ce que l'on peut comprendre dans ce passage d'*El siglo pitagórico* : « *Fue cargando [el valido] los pueblos de tributos / con solo el parecer destes cañutos [los arbitristas], / y ellos, de mano en mano, / le fueron dando nombre de tirano* », *op. cit.*, p. 117.

1713 *Política angélica [segunda parte]*, *op. cit.*, p. 132.

1714 *Luis Dado de Dios* est discret sur la question du commerce, mais on trouve tout de même ces allusions : « *el político moderno (...) condena el comercio general de la República* », *op. cit.*, p. 131. Parmi les trois causes de la perte d'une monarchie, l'auteur mentionne « *ruinar el comercio* », p. 132. Dans *Política angélica [primera parte]* il

prose¹⁷¹⁵. Comme le rappelle Pedraza : « *Nuestro autor defiende —como buen lobbyista, diríamos hoy— los intereses del grupo social al que pertenece: el de los mercaderes*¹⁷¹⁶. » Et c'est effectivement ce que l'on comprend dans *Amor con vista y cordura* lorsque l'empereur s'indigne qu'Horacio veuille réprimer le commerce :

*Ruina irreparable ha sido
del reino más poderoso,
en achaque de celoso,
poner el trato en olvido.
La más justa urbanidad
para un reino florecer
es que pueda poseer
el comercio libertad;
que si llegan a oprimir,
por necia razón de estado,
al pueblo que está cansado,
¿cómo ha de poder vivir?
Si el rey es el corazón,
espíritu ha menester,
y no se puede tener
sin la comunicación;
de modo que el más florido
reino, si viene a quitar
el comercio, ha de quedar
forzosamente perdido*¹⁷¹⁷.

Dans des *comedias* postérieures, écrites dans sa période andalouse, il semble cependant plutôt opter pour un protectionnisme commercial. *El rey más perfecto* nous offre ainsi un plaidoyer de san Fernando en faveur de l'industrie nationale et de barrières douanières. Ainsi, quand l'archevêque lui fait remonter la demande du royaume de rétablir la prospérité des manufactures castillanes¹⁷¹⁸, il se lance dans une dénonciation de l'exportation des matières premières brutes :

*Arzobispo, no es posible
que vuelvan a su comercio
en cuanto no se quitare
que no entren fuera del reino
las fábricas que ellos hacen*¹⁷¹⁹.

Il prononce ensuite une défense providentialiste de la manufacture locale : « *Decidme: si nos dio el cielo / lana, ¡fabríquense paños! / Si seda, ¡lábrese luego*¹⁷²⁰! » Puis il incrimine les importations de produits manufacturés qui concurrencent la production castillane :

cite cette fois parmi les causes de l'appauvrissement d'un empire « *esclavitud en el comercio* », et parmi celles qui l'enrichissent « *libertad en el comercio* », *op. cit.*, p. 202. On trouve aussi chez Rivadeneira une défense du commerce : « *Después de los labradores, los mercaderes y tratantes deben ser muy favorecidos, porque con su industria se saca del reino lo que sobra, y entra lo que falta* », *Tratado...*, *op. cit.*, p. 66.

1715 Voir la défense qu'il fait du commerce maritime dans le *vulco* VII de *La torre de Babilonia*, *op. cit.*, p. 92-93 ou du libre échange, p. 283.

1716 *Los arbitrios...*, *op. cit.*, p. 494.

1717 *Amor...*, *op. cit.*, p. 412-413, v. 2449-2468.

1718 « *Varón admirable y santo, / en este suplica el reino / a tu majestad que mande / que las fábricas que vemos / perdidas hoy en Castilla / vuelvan a su ser primero* », *El rey...*, *op. cit.*, p. 120, v. 1931-1936.

1719 *Ibid.*, v. 1937-1941.

1720 *Ibid.*, v. 1942-1944.

*Si no hay debajo del sol
fruto de que no gocemos,
¿por qué se ha de permitir
que lleven los extranjeros
nuestros frutos y fabriquen
con su trabajo ellos mismos
las fábricas que nosotros
podemos hacer¹⁷²¹?*

Il propose en conséquence l'instauration d'un protectionnisme commercial :

*Póngase en esto remedio.
No entren fábricas jamás
en Castilla de otros reinos.
Aliéntense los vasallos,
y fabriquen ellos mismos
con su asistencia y trabajo,
pues tienen mejor ingenio,
.....
y no es mejor, en efecto,
lo que el extranjero labra¹⁷²².*

Pour lui, et pour la pensée *arbitrista* en général, le problème n'est pas qu'économique mais aussi moral car l'attrait pour les produits de luxe provoque non seulement la ruine du pays mais encore l'amollissement des mœurs. Enríquez Gómez semble également défendre cette idée dans *Política angélica* lorsqu'il cite parmi les causes de l'appauvrissement d'un empire « *la destemplanza en los trajes*¹⁷²³ ». Il n'est guère étonnant de trouver chez Rivadeneira aussi cette posture morale :

Debe advertir el príncipe que con esta ocasión no se traigan a su reino cosas superfluas y de mucha costa y regalo o impertinentes, porque son perniciosas y hacen a los hombres muelles, afeminados y regalados, y estragan las buenas costumbres de los naturales¹⁷²⁴

Les mesures que promet Fernando peuvent ainsi résoudre ces deux difficultés :

*Pues conseguimos con esto
que los súbditos trabajen,
que se alimente el comercio,
que se enriquezca Castilla,
que en ella quede el dinero,
que acaben los vagamundos
y no se destruya el reino,
porque si es la ociosidad
madre de los vicios, siendo
vagamundos los vasallos,
se perderán sin remedio¹⁷²⁵.*

Ce discours reprend les grandes lignes des théories des premiers économistes espagnols, notamment Luis de Ortiz qui, dès 1558, envoyait au roi Philippe II son *Memorial* qui offrait les

1721 *Ibid.*, p. 120-122, v. 1945-1952.

1722 *Ibid.*, p. 122, v. 1956-1965.

1723 *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 202.

1724 P. de Rivadeneira, *Tratado...*, *op. cit.*, p. 66.

1725 *El rey...*, *op. cit.*, v. 1966-1976. Voir aussi sur la question morale : « *¿Qué es esto / sino dar lugar al ocio?, / pues se llevan el dinero / y nos dejan vagamundos* », p. 122, v. 1952-1955.

mêmes constats et les mêmes préconisations¹⁷²⁶. Pedraza souligne le parallélisme entre le discours de politique industrielle et commerciale énoncé par Enríquez Gómez par l'intermédiaire de san Fernando et celui de Martínez de la Mata, que nous venons d'évoquer, dont il déduit une probable collaboration entre les deux auteurs : même constat de la richesse nationale, même régénérationnisme industriel, même défense du protectionnisme commercial pour faire face aux importations. Il conclut : « *Los ideales del monarca y del «siervo de los pobres afligidos» [Martínez de la Mata] son los mismos: la laboriosidad, el fomento del comercio, la erradicación de la pobreza, frenar la despoblación*¹⁷²⁷ »

On retrouve cette méfiance envers le négoce international exprimée dans *El noble siempre es valiente* et dans *Mudarse por mejorarse*, de la même période. Dans la première de ces *comedias*, le Cid recommande de ne pas faire affaire avec les royaumes musulmans, aussi bien pour des raisons économiques – celles avancées par san Fernando – que tactiques et religieuses :

Cid: (...) *tenellos por enemigos,
no fiarse de sus paces,
ni en el comercio admitillos,
y veréis si no acaban
en tres años ellos mismo.*
Rey: *Riguroso arbitrio es ese.*
Cid: *No os canséis, el enemigo,
si entra en mi casa dos veces,
sabe todos mis designios.
Si le concedo que venda
sus frutos, él queda rico
y yo pobre, y para mí
no hay más diabólico arbitrio
que consentir a quien Dios
tiene por sus enemigos*¹⁷²⁸.

Dans la seconde, le prince reçoit en audience un commerçant qui réclame une charge compensatoire d'un préjudice subi :

*Yo estuve, señor, cautivo
en Constantinopla un año.
(...) Tuve
un poco de tiempo trato
de mercader en Dunquerque,
y al Levante navegando
con algunas cajas mías,
dimos en unos corsarios,
y por de la patria luego
gente vuestra rescatando*

1726 Voir par exemple : « *Demás de proveerse otros reinos de lo que Dios nuestro Señor nos da en éstos, que ni sabemos aprovecharnos dellos ni conservarlo, es causa no sólo de llevarnos el dinero, mas de que en estos reinos valgan las cosas tan caras por vivir por manos ajenas, que es vergüenza y grandísima lástima de ver y muy peor lo que burlan los extranjeros de nuestra nación (...), no sólo se enriquecen y aprovechan de lo que les falta en sus naturalezas, mas llevannos el dinero del reino con su industria sin trabajar de sacarlo de las minas como nosotros hacemos. Y el remedio para esto es vedar que no salgan del reino mercaderías por labrar ni entre en él mercaderías labradas* », Luis de Ortiz, *Memorial*, dans *Antología de textos, La « Monarquía Católica »...*, op. cit., p. 197.

1727 F. Pedraza, « Enríquez Gómez y Martínez de Mata... », op. cit., p. 128.

1728 *El noble...*, op. cit., fol. 31 v°.

*otros, a mí me trujeron*¹⁷²⁹.

Le prince rejette la demande au motif de l'esprit lucratif du prétendant :

*Vuestro caudal contratando
perdisteis y en este oficio
aspiráis a granjearlo,
como en otra mercancía,
con que se ve, si os le damos,
que iréis a serviros de él
más que a servirle, y tratando
de nuestra razón, debemos
más dar hombres a los cargos
que dar cargos a los hombres*¹⁷³⁰.

Mais son rejet est aussi motivé par la nature internationale de son commerce : « *Aun siendo vos mercader, / lo érades en reino extraño, / sin beneficio del nuestro*¹⁷³¹. » Le commerçant est alors comparé défavorablement au soldat qui apparaît une fois de plus comme le vassal le plus utile au royaume :

*¿Con qué mayor confianza
viniérades, de balazos
y de cicatrices lleno,
por premio de algún asalto
en que os prendió el enemigo*¹⁷³²?

L'évolution du discours d'Enríquez Gómez d'une posture libérale, comme on dirait aujourd'hui, lors de sa période madrilène vers un protectionnisme nationaliste affiché dans sa période sévillane répond peut-être à une évolution de sa pensée provoquée par la crise de l'économie espagnole et inspirée par la lecture des *arbitristas*, voire par sa collaboration avec Martínez de Mata, ou encore à un souci de ne pas faire apparaître dans son œuvre théâtrale son identité de commerçant.

Il ressort de ce bilan établi sur la question de l'économie dans notre *corpus* une préoccupation de notre auteur pour la justice fiscale que l'on retrouve dans ses traités politiques. Sur le thème du commerce les conclusions sont plus ambiguës puisque coexistent des discours de types libéral et protectionniste élaborés à des périodes différentes. Cette inflexion, notable à tous égards et difficile à expliquer, est le fait soit d'une évolution de l'opinion de notre auteur, soit de celle de sa situation personnelle.

D'un point de vue dramatique, la question de l'économie est absolument indépendante des intrigues et supprimer les dialogues qui y font allusion n'entamerait en rien la cohérence de l'argument. On en déduit qu'Enríquez Gómez a plaqué ces digressions de façon artificielle parce

1729 *Mudarse...*, op. cit., p. 148-149.

1730 *Ibid.*, p. 149.

1731 *Ibid.*

1732 *Ibid.*

qu'il tenait à évoquer cette thématique, ce qui affecte quelque peu la qualité des pièces mais confère aux opinions exposées une certaine authenticité.

Conclusion

La figure du pouvoir suprême est d'abord caractérisée par une forte diversité. Enríquez Gómez crée des souverains de tout âge, de toute époque et de tout lieu ; leur foi et leur religiosité varient ; leur accès au pouvoir, leur titre, leur puissance et leur manière de l'exercer changent également ; et surtout leurs réactions face aux circonstances dramatiques dans lesquelles ils se trouvent ne sont jamais les mêmes. Cet éventail de profils et de situations révèle une volonté de renouveler constamment les intrigues et de traiter la question du pouvoir depuis les perspectives les plus variées. Nous en déduisons un intérêt profond de notre auteur pour la théorie politique. Néanmoins, il se dégage aussi une certaine cohérence globale de notre *corpus*. Les *comedias* présentent des situations qui se répondent ou se complètent : des souverains réagissent différemment dans des cas similaires – san Fernando et Carlos Quinto face à un problème de succession, Iberio et le roi d'*A lo que obligan los celos* égarés dans la forêt, ce même roi et Bolosio dans le palais d'un vassal, le roi Saúl et le roi de Tartarie menacés dans leur camp militaire, san Fernando et Teobildo sur le champ de bataille, Alfonso X le Sage et Marco Aurelio face à un prince caractériel, etc. Il apparaît donc encore une volonté d'épuiser les cas de figure possibles qui peuvent se présenter dans l'exercice de l'autorité.

Quant aux discours qui sont tenus sur le pouvoir politique exercé par les monarques, ils sont en très grande partie conformes non seulement à ce que l'on peut trouver dans les écrits théoriques d'Enríquez Gómez – *Luis Dado de Dios* et *Política angélica* –, mais aussi dans ceux de ses contemporains : origine divine du pouvoir monarchique, rejet du machiavélisme au profit du tacitisme, vision consensuelle de l'histoire de l'Espagne, providentialisme. Il en ressort une adhésion globale au système de la monarchie absolue. On entrevoit tout de même quelques opinions personnelles qui peuvent caractériser la pensée de notre auteur : plaidoyer en faveur de la méritocratie, application miséricordieuse de la justice, refus de la guerre comme instrument de la politique, modération fiscale au profit des plus pauvres. Les idées dissidentes n'apparaissent donc pas autour de la figure du pouvoir suprême. Ce n'est qu'en connaissant son parcours de marrane poursuivi par l'Inquisition et les dénonciations exprimées dans la seconde partie de la *Política angélica* que le lecteur attentif pourra déceler des indices d'opinions contestataires portant sur la personne du roi dans le théâtre d'Enríquez Gómez, et encore à de rares occasions : le traitement de

la figure de san Fernando et la persécution de l'hérésie par les souverains de certaines *comedias* hagiographiques font apparaître un rapprochement possible avec le cas des judéo-convers espagnols et laissent entendre une adhésion à la liberté de conscience. De même les pratiques tyranniques de certains monarques – l'extension des condamnations à la parentèle de l'accusé notamment dans la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* ou *El obispo de Crobia san Estanislao* – ou l'évocation de l'ascendance reniée de Nembrot et du stigmaté de l'origine chez Ludovico renvoient à la question des marranes prégnante pour notre auteur.

L'étude des autres figures du pouvoir nous permettra d'approfondir ces conclusions.

II. Le prince ou le pouvoir hérité

« *El príncipe es rey*¹⁷³³. »

Introduction

La figure du prince est fréquente dans le théâtre historique et palatin car elle présente l'avantage de se situer au croisement des problématiques politiques – la formation au pouvoir ou les conflits de succession – et familiales – la question de la filiation ou de l'amour paternel. C'est dans ce sens de fils de monarque que nous emploierons le terme et non dans celui plus large de souverain, tel qu'on le trouve par exemple dans chez Machiavel. Le titre de prince ne désigne cependant pas exclusivement le fils du roi dans notre *corpus* mais aussi l'héritier au sens large : le prince Alcidadante de la seconde partie de *Fernán Méndez Pinto* n'est ainsi pas le fils mais le neveu du roi de Tartarie. Enríquez Gómez peut de la sorte évoquer la question de la formation du successeur sans y mêler les questions de filiation ou d'hérédité. D'une manière générale, la figure du prince est récurrente dans les pièces que nous étudions où l'on dénombre précisément dix-huit princes et princesses. Mais tous ne présentent pas le même intérêt. Seuls six ont en effet un rôle central dans l'intrigue politique, et quatre assurent le protagonisme des pièces que nous avons appelées *comedias* de prince. Les autres ont une fonction dramatique mise au service d'un argument qui les dépasse. Ainsi, dans *La prudente Abigail*, Jonatán, le fils du roi Saúl, prend la défense de son ami David dans le conflit qui l'oppose à son père, mais c'est le duel entre les deux rois bibliques qui structure l'intrigue politique, et les questions attenantes à son statut d'héritier ne sont pas posées. C'est le cas aussi de Recaredo dans *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*, qui intervient peu dans cette *comedia* à l'inverse de son frère aîné. D'autres princes et princesses n'interviennent qu'en tant que candidats au mariage avec un autre personnage royal. Ainsi, dans *El médico pintor san Lucas*, la princesse de Thèbes Octavia souhaite épouser Alejandro, mais le sénat préfère la marier avec le vice-roi Tiberio. Il en va de même de Lisipo, prince d'Égypte, et Andronio, prince mède, dans *Los dos filósofos de Grecia*, ainsi que de la princesse d'Égypte Julia dans *El maestro de Alejandro*, qui prétendent tous épouser le ou la protagoniste. Leur fonction ne va pas au-delà de celle d'opposant à l'accomplissement de la quête diégétique. Tous ces personnages sont réduits à une fonction unique dans la mécanique dramatique et ne permettent pas de développer une réflexion complexe sur l'exercice du pouvoir. Le personnage de Lisardo, dans *A lo que obligan los celos*, est

1733 *No hay...*, *op. cit.*, p. 381, v. 2487.

central dans l'intrigue amoureuse mais pas dans l'intrigue politique car son statut de prince n'est révélé qu'au troisième acte, lors d'une anagnorisis.

Nous n'avons pas inclus de façon systématique dans ce chapitre les princes qui, du fait de leur couronnement, abandonnent ce statut au cours de la pièce pour devenir des rois et des reines. Nous avons déjà évoqué les cas de Fernando dans *El rey más perfecto*, de Carlos dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto* et du roi Pedro de la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* qui sont confrontés, comme les princes que nous allons étudier, à l'apprentissage du pouvoir et, pour le premier, à un conflit avec le père. Il s'agit en effet de rois, certes jeunes et inexpérimentés, mais investis de tous les pouvoirs que leur confère le système monarchique, ce qui modifie considérablement leur rôle dans la structure dramatique. Quant à la princesse Pantalisa qui devient reine dans la première partie de *Fernán Méndez Pinto*, elle offre peu d'intérêt pour nous dans les scènes où elle n'est pas encore couronnée car la relation avec son père est parfaitement pacifiée et la question de son aptitude à lui succéder n'est pas évoquée. Le cas de la princesse Altisonda, fille du roi maure Búcar d'*El noble siempre es valiente*, est similaire. Dans notre *corpus*, les princesses semblent poser moins de problèmes dynastiques que les princes. La princesse Nise d'*Amor con vista y cordura* donne tout de même du fil à retordre à l'empereur Marco Aurelio, mais bien moins que son frère Cómodo.

Parmi les *comedias* qui nous intéressent ici, nous comptons bien sûr les quatre *comedias* de princes identifiées : *Mudarse por mejorarse* est une *comedia* palatine, *Amor con vista y cordura* et *El maestro de Alejandro* des *comedias* historiques et *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*, une *comedia* de saint, auxquelles il faut rajouter *A lo que obliga el honor* et *No hay contra el honor poder*, *comedias* historiques où le prince joue un rôle important mais secondaire par rapport à celui du favori. Trois de ces pièces sont signées Enríquez Gómez et trois Fernando de Zárata : la figure du prince semble avoir intéressé notre auteur tout au long de sa carrière théâtrale.

Celui-ci est allé puiser son inspiration dans l'histoire antique : *El maestro de Alejandro* illustre avec fantaisie les rapports du prince Alexandre de Macédoine (356 av. J.-C. - 323 av. J.-C.) et de son précepteur, le philosophe Aristote, qui le forma de ses treize à ses quinze ans puis resta encore cinq ans à la cour du roi Philippe dont il ne fut cependant pas le favori. Cette chronologie n'est pas respectée puisque le prince a vingt-deux ans dans la pièce. Il exista bien un différend entre Alexandre et son père, mais le sujet en était le mariage du roi avec une égyptienne, et non du fils avec la princesse Julia en concurrence avec la duchesse Octavia d'Utelino, toutes deux fictives.

L'âme de conquérant et la générosité légendaires d'Alexandre sont également utilisés par le dramaturge.

Amor con vista y cordura met en scène le prince de l'Antiquité romaine Commode (161-192). Les historiens classiques ont laissé de cet empereur une image de tyran cruel comparable à celles de Néron ou Caligula. Cependant Commode présente pour Enríquez Gómez l'intérêt supplémentaire d'être le fils parricide de l'empereur Marc-Aurèle qui, lui, fut admiré pour sa sagesse, et de Faustine, à qui est attribuée la responsabilité du caractère de son fils, car elle eut un goût particulier pour un gladiateur à qui les mauvaises langues attribuaient la paternité de Commode. Nous retrouvons dans la *comedia* ce trio familial qui permet de développer les thématiques de la domestication des passions et de l'éducation du prince. Le dramaturge invente en revanche la figure de la princesse Nise et les autres personnages.

L'histoire d'Espagne a aussi inspiré Enríquez Gómez : Sanche IV le Brave et Pierre I le Cruel y font figure d'exemple de prince dévoyé. Le premier, qui apparaît dans *No hay contra el honor poder*, est resté dans les mémoires pour s'être rebellé contre son père, Alphonse X, qui le déshérita au profit des enfants de son fils aîné, Ferdinand de la Cerda, décédé en 1275, et pour l'avoir dépossédé de ses biens. Sanche fut finalement couronné en 1284 à la mort d'Alphonse et contre sa volonté. Sa biographie comprend donc le conflit paterno-filial, mais aussi une certaine islamophilie que l'on retrouve dans la pièce. Constance Rose explique comment Enríquez Gómez s'est inspiré très librement de la figure du Cid pour créer le personnage du conseiller Rodrigo dans cette *comedia*¹⁷³⁴.

Le cas de Pierre le Cruel (1334-1369) a beaucoup intéressé les dramaturges du XVII^e siècle¹⁷³⁵, y compris Enríquez Gómez qui le fait intervenir dans *A lo que obliga el honor* mais aussi dans la première partie d'*El Cardenal Albornoz*. L'historiographie médiévale laisse de lui une image de justicier salomonique et populaire, préférant le sobriquet de Justicier à celui de Cruel, mais le XVII^e siècle le restitue comme un individu paranoïaque, instable et violent, traits que l'on retrouve dans les pièces de notre auteur¹⁷³⁶. Calderón le montre également ainsi dans *El médico de su honra* alors que Moreto insiste sur son caractère de justicier dans *El valiente justiciero*. Enríquez Gómez exploite dans *A lo que obliga el honor* le conflit paterno-filial – Alphonse XI négligea effectivement

1734 Voir C. H. Rose, « Antonio Enríquez Gómez y el romance tradicional », *op. cit.*, p. 417-424.

1735 C. Bingham Kirby mentionne le chiffre de dix-neuf *comedias* dans le *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, *op. cit.*, p. 261.

1736 « *Pedro's stubbornness, fiery temper and selfish insistence on gratifying personal desire accord very well to the black legend which has developed about this figure. Not only does his personality seem more apt for the part, but given his ill-fated end at Montiel there is no doubt that he will eventually pay for this and other sins.* », Glen F. Dille, « Antonio Enríquez Gómez's honor tragedy... » *op. cit.*, p. 108.

l'éducation de son fils qu'il confia à sa mère pour rejoindre son amante Léonore de Guzman – qui déboucha sur une guerre de succession entre Pierre I^{er} et son demi-frère adultérin Henri de Trastamare, et contribua à donner de Pierre l'idée d'un roi qui engendra le chaos. L'autre événement historique que l'on retrouve dans la pièce est sa relation avec María de Padilla, mais celui-ci est anachronique puisque les amants ne se rencontrent qu'en 1352, soit deux après la mort d'Alphonse XI.

Le prince Herménégilde (564-585) est lui aussi issu de l'histoire d'Espagne mais a surtout été évoqué jusqu'au XVII^e siècle pour son statut de martyr de l'Église catholique, notamment à l'occasion de sa canonisation en 1585. Sa conversion de l'arianisme au catholicisme, sous l'influence de sa femme Ingonde – Everinta dans la pièce –, catholique franque, et de son oncle saint Léandre de Séville, fut présentée comme le motif du conflit avec son père Léovigilde – Teobildo dans la pièce –, mais les historiens modernes imputent ce différend à des raisons plus politiques, ce qui est suggéré chez Enríquez Gómez. Herménégilde fut aussi le frère aîné de Récarède connu pour avoir été le roi qui convertit le royaume de Castille au catholicisme lors du troisième concile de Tolède en 589. Dans la *comedia*, il est fait une allusion anachronique à cet événement¹⁷³⁷.

Quant au prince sans nom de *Mudarse por mejorarse*, il est entièrement fictionnel et est l'héritier d'une Pologne imaginaire, comme cela est l'usage dans les *comedias* palatines.

Ces six princes ayant un rôle central dans l'intrigue politique ont en commun d'être en conflit plus ou moins ouvert avec leur père. S'opposent donc deux générations, celle du *barba* et celle du *galán*, et en conséquence, deux visions de la vie, l'une traditionnelle et immobiliste, l'autre en rupture avec la norme morale, sociale ou religieuse. Sur le plan politique s'affrontent un pouvoir en exercice et un pouvoir en devenir. A chaque fois, le conflit se présente en deux mouvements qui organisent notre réflexion : dans le premier le prince est l'objet de passions qui déstabilisent l'ordre du palais ; dans le deuxième, qui est simultanément et non consécutif, le père tente d'éduquer son fils pour lui apprendre à être un bon roi selon l'idée qu'il s'en fait, parfois par l'entremise du favori.

1737 « *En Toledo, / los de la Iglesia arriana / han hecho un concilio, y quedan / estas leyes asentadas: / primeramente confiesan / que la Trinidad sagrada / es trina y una en esencia* », *Mártir...*, *op. cit.*, p. 21 b.

A. Les passions du prince

« *Que sea el mayor laurel del príncipe administrar obediencias en su infancia, para hacerse dueño de sus pasiones, y señor de sus vasallos*¹⁷³⁸. »

Le prince est un être en transition entre l'enfance et l'âge adulte, n'ayant pas encore appris à contrôler ses passions. Certes, nous l'avons vu, il est des rois de notre *corpus* qui souffrent aussi de cette incapacité, mais elle est systématique et particulièrement exacerbée chez les princes. En outre, ces derniers doivent composer avec une autorité paternelle dont sont débarrassés les rois évoqués. La passion irréprensible des princes se manifeste le plus souvent par l'attirance pour une dame et, dans le cas d'Hermenegildo, par une révélation mystique. Au moment où il découvre ces inclinaisons et, simultanément, la possibilité de jouir du pouvoir qu'il doit à son rang, le prince est confronté au dilemme entre la satisfaction du désir de son corps physique actuel, et le bon usage de la fonction attachée à son corps politique potentiel. Le ressort dramatique de ces personnages se situe toujours à l'articulation entre ce qu'ils veulent faire et ce qu'ils doivent faire, dans le champ de ce qu'ils peuvent faire. Certains princes mettent le pouvoir, qui est un outil politique, au service de leurs désirs et non au service de leurs obligations. La passion prend alors le pas sur la raison, et tout spécialement la raison d'État. Le cas du prince Hermenegildo est toutefois différent du fait de la nature de sa passion, car celle-ci ne peut apparaître aux yeux du public comme antagoniste avec la raison. Elle a pourtant dans ses manifestations certains traits communs avec celle des autres princes, comme nous le verrons.

Nous proposons dès lors d'étudier comment la passion des princes les tyrannise et comment elle devient – ou non – la cause de la tyrannie qu'ils exercent à leur tour.

1. La tyrannie du désir

« *Y sola Venus, que al amor le inclina, / le ciega, le transforma y le arruina*¹⁷³⁹. »

Dans trois *comedias* historiques – *Amor con vista y cordura*, *A lo que obliga el honor* et *No hay contra el honor poder* – nous observons une ressemblance de la situation dramatique : le prince convoite la dame d'un serviteur du roi. Il entre alors en conflit avec ces trois figures : celle de la femme désirée, celle du rival et celle du père. La dame, toujours fictionnelle, est tantôt l'épouse du serviteur, telle Elvira dans *A lo que obliga el honor* – mais dans ce cas, elle est amoureuse du prince dès avant son mariage avec le favori – et Blanca dans *No hay contra el honor poder*, tantôt sa

1738 *Luis...*, *op. cit.*, p. 92.

1739 *Sansón...*, *op. cit.*, livre X, 20, vii-viii, p. 606.

promise, comme Cloviana dans *Amor con vista y cordura*. Quant au serviteur, fictionnel également, il peut cumuler les statuts de favori et de général victorieux comme Felisardo dans *Amor con vista y cordura* ou Rodrigo de Lara dans *No hay contra el honor poder*, ou n'être que le favori tel Enrique dans *A lo que obliga el honor*, qui a tout de même un passé militaire glorieux. La composante militaire du profil du rival suggère une puissance menaçante pour le pouvoir en place ou à venir, même si cet aspect n'est jamais mentionné dans leur cas. Il s'agit aussi dans les trois pièces d'un aristocrate qui a su se faire apprécier du monarque jusqu'à gagner son amitié et se rendre nécessaire au bon gouvernement du royaume ou de l'empire. Le roi est ainsi à chaque fois partagé entre son amour de père, son devoir de roi et son amitié pour le rival de son fils.

La situation est différente dans *El maestro de Alejandro* et dans *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*, d'abord parce que les généraux victorieux sont, dans ces *comedias*, les princes et non les conseillers, mais aussi et surtout parce que l'amour est réciproque entre le prince et l'objet de son désir – la dame ou Dieu –, et que le conflit n'a lieu qu'avec le père et éventuellement le rival puisque l'objet aimé est solidaire avec lui.

Dans la *comedia* palatine, *Mudarse por mejorarse*, l'intrigue est plus complexe et irréaliste. Le prince a vu une dame se baigner nue dans une rivière et en a un conçu un émoi qui le submerge. Il délaisse alors son amante, la comtesse Porcia, et enquête sur l'identité de la baigneuse dont il n'a pu voir le visage. Il ignore que c'est Porcia elle-même qu'il a surprise dénudée¹⁷⁴⁰. Il s'agit de l'unique pièce où le prince exprime longuement le désir qui est le moteur de son action, et elle nous intéresse donc particulièrement à ce titre.

a. Le cas du prince de *Mudarse por mejorarse*

« *Loco mis ojos me vuelven*¹⁷⁴¹. »

Le prince fait en effet à son ami César un récit détaillé de l'épisode du bain. Comme souvent lorsque le désir s'empare d'un personnage de notre *corpus*, la scène a lieu dans la chaleur de l'été¹⁷⁴², lors d'une partie de chasse¹⁷⁴³. Après avoir traqué les animaux sauvages dans la forêt, le prince surprend une dame qui est déshabillée par d'autres demoiselles au bord d'un ruisseau. La

1740 Ce motif de la dame délaissée au profit d'une autre qui se révèle être la même est empruntée à *La Samienne* de Ménandre (343-292 av. J.-C.).

1741 *Mudarse...*, *op. cit.*, p. 216.

1742 « *Era en julio* », *ibid.*, p. 126.

1743 « *Un día / a caza salí, y después / de haber escalado el viento / con las aves, y de haber / dado a saco el monte y todo, / rindiendo una y otra res, / la testa ganchosa allí, / y aquí la cerdosa piel; / o a su defensa atendiendo, / para decirlo más bien, / vencido aquí lo veloz, / postrado allí lo cruel* », *ibid.*, p. 121. On trouve aussi une scène dans *No hay ser padre siendo rey* de Francisco Rojas Zorrilla qui comporte les mêmes éléments, *op. cit.*, p. 11-14.

description donnée est empreinte d'un érotisme qui veut exprimer l'intensité du désir naissant du jeune homme. Cette passion est éveillée par Libio, un autre ami, qui l'invite à aller jouir du spectacle¹⁷⁴⁴. Le prince n'est pas déçu par la vision qui lui est offerte :

*Desnudaban dos mujeres
entre otras a una mujer;
que en una sola estrechaba
hermosura para diez.
Como cuando del botón
se desnuda algún clavel,
y al aire todas las hojas,
miembros conformes también
del cuerpo, de aquella flor
deja el vestido a los pies¹⁷⁴⁵*

Pour que le *quiproquo* soit possible, le prince ne doit pas voir le visage de la belle. Enríquez Gómez insiste donc sur son aveuglement qui est physique – une branche lui fouette les yeux – et érotique – car l'amour est aveugle¹⁷⁴⁶, proverbe que contredit par ailleurs le titre d'une autre *comedia* de notre *corpus* : *Amor con vista y cordura*. Cet aveuglement est bien sûr aussi métaphorique du manque de discernement du prince qui ne sait reconnaître sa propre maîtresse dans l'inconnue¹⁷⁴⁷. Il est en effet par la suite raillé et manipulé par Porcia¹⁷⁴⁸ et, dans un sens plus ample encore, promet de devenir un roi bien peu prudent si une solide éducation n'y remédie pas. Cet aveuglement est accompagné d'une surdité du prince qui n'entend pas les doubles sens de Porcia ni les remarques de son entourage. Ainsi quand César signale la ressemblance de Porcia et de l'inconnue, il rétorque : « *Pero es mucho más hermosa¹⁷⁴⁹* ». Il n'entend pas non plus ce conseil du même César : « *en afición tan ciega / procede con atención¹⁷⁵⁰*. »

1744 « *Si gustar quieres de ver, / más bella que nadie pudo / escuchársela al pincel / de Apeles, mudo hablador, / o verla en el bachiller / lienzo invisible de Ovidio, / que es solo voz, y se ve / dentro del baño a Diana, / hacia aquella fuente ven. / (...) / Que allí se está desnudando / una hermosa ninfa, que, / o es Diana, o es la diosa / vencedora entre las tres* », *Mudarse...*, *op. cit.*, p. 122.

1745 *Ibid.*, p. 122-123. Cette scène de bain rappelle celle à laquelle assiste le héros de *Sansón...*, *op. cit.*, livre XI.

1746 « *Quedo entre unos ramos, / donde trepando a un ciprés, / marañada está una vid / tejiendo verde una red, / la cual (...) / me echó el agraz en los ojos, / porque en llegando cegué. / Mas con todo, ¡ay César!, vi, / sí, César, bien puede ser, / que ojos que venda el amor / siempre con la venda ven* », *ibid.*, p. 122. Dans un premier sens, « *agraz* » désigne un arbuste, mais il peut aussi signifier le raisin vert et par extension l'aigreur et de désagrément.

1747 Au troisième acte, le prince dit ainsi : « *Loco mis ojos me vuelven* », *ibid.*, p. 216. Porcia résume plus loin de la sorte la *comedia* : « *tan ciego me miraba / que a mí misma por otra me tenía* », p. 219. J. V. Salido López nous éclaire sur le sens du regard et de l'aveuglement dans la rhétorique amoureuse : « *El sentido de la vista como causa de la locura o del desequilibrio del ánimo era una teoría médica fundamentada por autoridades clásicas como Arnau de Vilanova o Gordonio. Tenía especial aplicación en el ámbito amoroso, al considerar la vista como la vía de acceso de la imagen de la persona amada que originaba la obsesión amorosa o amor hereos* », *Antonio Enríquez Gómez, Comedias II*, *op. cit.*, p. 347, note du vers 1094.

1748 A titre d'exemple elle le traite d'imbécile sans qu'il s'en rende compte lorsqu'elle fait allusion à la fois à l'épisode du bain dont il fut le témoin et au mythe de Tantale : « *(...) en fuente se miraba / aquel necio que, admirado, / se desconoció a sí mismo / y ser otro imaginando / el que en el cristal veía, / de sí mismo enamorado, / teniendo el arpón consigo, / se murió por alcanzarlo* », *Mudarse...*, *op. cit.*, p. 153-154.

1749 *Ibid.*, p. 188.

1750 *Ibid.*, p. 189.

Mais si le prince ne reconnaît pas le visage de la dame, c'est surtout parce que son regard est attiré par une autre partie de sa personne. C'est par le truchement d'une métaphore marine que l'auteur nous le fait comprendre. La baigneuse est un vaisseau corsaire qui fait prisonnier les sens du prince¹⁷⁵¹. La métaphore est filée pour décrire le corps de la dame, notamment son visage situé sur la poupe et non sur la proue comme il est d'usage sur les navires, ainsi que le prince le fait remarquer lui-même¹⁷⁵². L'inversion de l'endroit et de l'envers du bateau nous suggère ce que regarde le prince lorsqu'il parle du visage, d'autant plus qu'il ne peut l'avoir vu, sans quoi l'intrigue ne tiendrait plus. L'imagination du lecteur d'aujourd'hui et du public d'hier cavale alors au moment d'interpréter la description que fait le prince des yeux de la belle, de ses tempes ou de la blancheur laiteuse de sa peau¹⁷⁵³.

Le prince est donc fasciné par la vue du corps, et non du visage, de la dame et toutes les actions qu'il entreprend dès lors sont mues par le souvenir de cette image et le désir sensuel de retrouver la baigneuse, et non pas par un sentiment amoureux incarné par la Porcia qu'il veut délaisser¹⁷⁵⁴. Cette circonstance permet à Enríquez Gómez de distinguer ces deux moteurs de l'amour que sont le désir et le sentiment afin de mieux étudier les effets du premier sur l'apparition d'un comportement tyrannique. La trouvaille est d'autant plus astucieuse qu'une seule dame est l'objet de ces deux pulsions, sans que le prince s'en rende compte.

L'appétit charnel du jeune homme prend la forme métaphorique d'une bête sauvage assoiffée qui fait irruption et provoque la fuite des demoiselles¹⁷⁵⁵. Son désarroi est alors comparé au réveil d'un rêve, à une mort : « *Como burlado de un sueño / que me alegraba, quedé / solo al despertar; de hoy más / nombre de morir le den*¹⁷⁵⁶. » Les qualités du prince sont en conséquence altérées : la confusion de ses sens affecte son esprit et il développe une passion fétichiste pour les objets recueillis sur la scène du bain¹⁷⁵⁷. Il en conçoit aussi une jalousie car parmi les objets se trouve un

1751 « *Entró en la fuente, y ya en ella, / un animado bajel / cuyos racionales remos / eran las manos y pies. / Surto vi en el agua, ¡ay César!, / bajel de corsarios fue, / presos todos los sentidos / me llevaron dentro del* », *ibid.*, p. 123.

1752 « *Desta pues sensible nave, / era un rostro de mujer / la popa, que aunque a las proas / (ya sin ser culto lo sé), / llamó rostros el romano, / si hallas nuevo que al revés / diese este nombre, mas nueva / la naval fábrica fue.* », *Mudarse...*, *op. cit.*, p. 124.

1753 « *Eran, César, sus dos ojos / los faroles, luz de quien / la tomó mayor la luna, / amaneciendo otra vez, / y a tener pesca el cifrado / océano, es de creer que, / ilustrado de sus rayos, / fuera un signo cada pez; / victoriosas las banderas / sobre cada hermosa sien / tremolaban, que los rizos / lo pudieron parecer. / Estaba hundida la proa, / no sabré decir por qué, / que tan en leche jamás / el mar se ha podido ver* », *ibid.*, p. 124. Puisque la proue avait plongé, la poupe devait effectivement être bien en vue.

1754 « *Yo amé a la condesa Porcia, / César, ya dije yo amé, / la mudanza está explicada* », *ibid.*, p. 120.

1755 « *Acosado de la sed, / un jabali se acercó. / Intentélas socorrer, / sin que me vieses. Logrélo, / mas cuando volví, no hallé, / ¡ay César!, más que el dolor / de las que pude perder. / Juzgo yo que, con el miedo / del rumor, teniendo en qué / prevenido cerca, huyeron, / que es fácil el irse el bien* », *ibid.*, p. 126.

1756 *Ibid.*

1757 « *Fui hacia el sitio que dejaron, / señas buscando, y topé / que, como huyeron, sin duda / se le pudieron caer / a la que se desmudó, / las prendas que te diré, / y verás, porque sin mí / no sufro nunca que estén* », *ibid.*

sac contenant un portrait de Carlos : « (...) *este bolsillo / y un veneno dentro dél, / que vino de celos lleno*¹⁷⁵⁸ ». Il connaît alors son tourment mortel mais pas sa cause, c'est-à-dire l'identité de la dame :

*Sé
la herida, y el hierro no,
el ahogo, y no el cordel,
la batalla, y no el contrario,
la opresión, y no el poder,
el ardor, y no el incendio,
la soberbia, y no el Luzbel,
las bascas, y no el veneno*¹⁷⁵⁹.

La rupture du lien logique entre cause et effet illustre un désordre intérieur qui est aussi un avertissement du chaos politique qui peut résulter de la passion, ainsi que les termes « *opresión* » et « *poder* » nous invitent à le penser. Ce désordre est encore exprimé plus loin par le prince qui ressent un mélange de sentiments contraires : « *El corazón me está dando, / a la voz desta mujer, / gusto, enojo, miedo y saltos*¹⁷⁶⁰. » Il avoue en outre ne pouvoir surmonter sa passion : « *Príncipe: No obro yo, sino mi afecto. / Rosaura: Con él va quien no le huye. / Príncipe: Procúrolo, y no lo puedo*¹⁷⁶¹. »

Dans les formulations précédentes du trouble du prince, sont apparus des sentiments tels que la jalousie – « *celos* » –, la colère – « *enojo* » –, l'orgueil – « *soberbia* » – ou l'idée de mort qui sont les effets de la frustration du désir sensuel. Notons d'ors et déjà qu'ils sont aussi les effets de la frustration du désir de pouvoir chez Nembrot.

b. Le cas des autres princes

« *Yo he de morir o vencer*¹⁷⁶². »

Dans les autres pièces, nous n'assistons pas à l'éclosion du désir car le prince a déjà rencontré la dame au moment où commence l'action. Mais si elle n'est pas exprimée avec autant d'intensité que dans *Mudarse por mejorarse*, nous en retrouvons souvent la cause – une vision de la dame –, le symptôme – un aveuglement, éventuellement une surdité – et l'effet – un désordre psychique qui se manifeste par des sentiments contradictoires et des pulsions de mort.

On ignore depuis combien de temps le prince Sancho de *No hay contra el honor poder* poursuit Blanca de ses assiduités¹⁷⁶³, mais la *comedia* s'ouvre sur une tentative de séduction qui

¹⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 127.

¹⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 128.

¹⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 156. Voir aussi p. 131 : « *vivo sin sentido*. »

¹⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 179.

¹⁷⁶² *No hay...*, *op. cit.*, p. 392.

¹⁷⁶³ Il est fait vaguement allusion à la première rencontre : « *Oh, nunca esta mujer / desde Toledo viniera / a Sevilla* », *ibid.*, p. 306-307, v. 173-175.

n'est de toute évidence pas la première¹⁷⁶⁴. Ici aussi le désir naît du regard porté sur la dame car le prince dit à propos de Blanca : « *¿Que haya puesto yo los ojos, / Tello, en aqueste imposible¹⁷⁶⁵?* » Bien vite la pensée obsessive et aveuglante que développe Sancho le prive de tout discernement¹⁷⁶⁶ à tel point qu'il se laisse manipuler par son entourage malintentionné, notamment par Tello, son mauvais conseiller¹⁷⁶⁷, secrètement amoureux d'Elvira qui elle-même est éprise du prince, ou Casilda, la servante cupide de Blanca¹⁷⁶⁸. D'une manière générale, le prince est sourd aux conseils¹⁷⁶⁹, à l'image de Nembrot, ou alors écoute ceux de Tello qui flatte son penchant et le conforte dans ses outrances¹⁷⁷⁰. La conséquence de cet aveuglement et de cette surdité est aussi un trouble qui se concrétise par une colère qu'il a du mal à dissimuler¹⁷⁷¹, comme il est recommandé de le faire aux bons souverains. La colère semble par ailleurs un trait caractéristique du prince, car Tello la redoute constamment¹⁷⁷². On trouve aussi chez Sancho de la jalousie¹⁷⁷³ et de l'orgueil. Ce dernier trait de caractère est particulièrement présent, notamment dans cette citation qui rappelle la prétention de Nembrot à ne dépendre de nulle volonté humaine, mais seulement de la sienne propre : « *Yo soy señor de mí mismo¹⁷⁷⁴* ». La fierté de Sancho s'exprime aussi par son affirmation obsessive de soi, de son rang¹⁷⁷⁵ et de son qualificatif de « *Bravo¹⁷⁷⁶* ». En outre se manifeste chez

1764 « Don Sancho: (...) / *solo a visitarte vengo*. Doña Blanca: *Son visitas muy cansadas / en un príncipe heredero / de los estados de España / las que veo* », *ibid.*, p. 301, v. 11-15.

1765 *Ibid.*, p. 307, v. 177-179.

1766 « *¿Qué haré?, que estoy sin sentido* », *ibid.*, p. 306, v. 170, « *(Amor, ciego me tenéis.)* », p. 392, v. 2836 et « *yo / sin admitir desengaños / por las flechas de la muerte / acometeré gallardo* », p. 357, v. 1775-1778, « *ni la razón os detiene, / ni la lumbre os presta rayos* », dit le roi au prince, p. 350, v. 1539-1540.

1767 « *Yo sé muy bien que mi hijo, / don Sancho, visita a Blanca / solo por vuestro consejo* », dit le roi à Tello, *ibid.*, p. 304, v. 109-111.

1768 « *Ayer me dijo, don Tello, / Casilda que doña Blanca / con oído más afecto / ha respondido a mi amor* », p. 402, v. 3178-3181.

1769 « Doña Blanca: *Considerare vuestra alteza...* Don Sancho: *... que no considero nada.* », *ibid.*, p. 303, v. 61-62. Voir aussi « *Lo afirmo / pero condeno el consejo* », p. 344, v. 1317-1318, et « *aquí no valen consejos* », p. 357, v. 1719. Son père lui reproche également de ne se fier qu'à lui-même : « *confiado en vuestro mismo consejo* », p. 352, v. 1594-1595, et de ne pas faire cas de ses conseils : « *aborrecéis mis consejos* », p. 355, v. 1713.

1770 « Tello: *Todo a un príncipe es posible, / sosiega tantos enojos; / ¿Qué muro, qué roca, ha sido / de mujer tan rigurosa / que a la fuerza poderosa / de un rey no se haya rendido?* », *ibid.*, p. 307, v. 179-184. Le roi Alfonso reproche à son fils la confiance qu'il accorde à Tello : « *Muchas veces os he dicho / que con Tello, ese villano, / alimento de estos vicios, / no platicuéis de ordinario, / ni que toméis sus consejos* », p. 352, v. 1617-1621.

1771 Lorsque le roi invite Rodrigo à aller jouir d'un repos mérité auprès de son épouse, Sancho ressent autant de colère que de peine : « *De enojo y de pena muero.* », dit-il par devers lui, *ibid.*, p. 321, v. 624, « *(Yo disimulo en vano)* », p. 310, v. 272, et « *Basta, que estoy enfadado / a tanta soberbia* », p. 346, v. 1389-1390.

1772 « *¡Válgame Dios!, ¿qué será / si se ha enfadado de mí?* », *ibid.*, 368, v. 2145-2146.

1773 « *Celoso vengo / a poner ante tus ojos / el triunfo de mis imperios* », *ibid.*, p. 405, v. 356-357.

1774 *Ibid.*, p. 302, v. 29. Son père emploie également le terme de « *soberbia* » à son propos p. 350, v. 1532, p. 353, v. 1653, et p. 356, v. 1736.

1775 « *Considero / que soy rey y soy amante* », *ibid.*, p. 400-401, v. 3122-3123. Voir également : « *Yo soy rey y emperador.* », p. 346, v. 1393.

1776 « *¿No soy don Sancho el Bravo?* », *ibid.*, p. 347, v. 1412, « *soy, aunque más lo estorbe / mi padre, don Sancho el Bravo.* », p. 357, v. 1781-1782 ou « (...) *que soy / don Sancho el Bravo (...)* », *ibid.*, p. 379, v. 2454-2455. Son père lui-même reconnaît la pertinence de cette appellation unanimement acceptée : « *un hijo, en fin, a quien todos / el bravo don Sancho nombran* », p. 333, v. 991-992, et lui reproche d'en concevoir de l'orgueil : « *os llaman don*

lui un désir de mort¹⁷⁷⁷ car la perte de sa lucidité le conduit à souhaiter l'irréparable : « *Yo he de morir o vencer*¹⁷⁷⁸. »

Dans *Amor con vista y cordura*, Felisardo vient d'introduire Cloviana à la cour de Marco Aurelio en demandant à l'empereur qu'elle soit admise comme demoiselle de compagnie de son épouse Faustina¹⁷⁷⁹. Le *galán* a en effet rencontré la dame dans des circonstances qui rappellent celles de *Mudarse por mejorarse*, puisqu'il s'agit d'une scène de bain et de voyeurisme relatée par le voyeur à un tiers¹⁷⁸⁰. Cependant ce n'est pas cette fois le désir du prince qui est exprimé mais celui de son compétiteur. L'auteur fait le choix de ne pas décrire l'attraction sensuelle qui anime Cómodo pour concentrer notre attention sur sa rivalité avec Felisardo. Ce désir est d'ailleurs secondaire chez le prince qui, s'il l'évoque lors de sa première apparition¹⁷⁸¹, n'hésite bientôt plus à présenter Cloviana comme une passade¹⁷⁸². Caractériel et égocentrique, il est donc bien vite plus motivé par la jalousie et l'orgueil¹⁷⁸³ que par la dame elle-même. A la différence des autres princes, Cómodo semble pouvoir s'accommoder de la jalousie¹⁷⁸⁴. Dans un premier temps nous constatons les mêmes sentiments chez la princesse Nise, amoureuse de Felisardo¹⁷⁸⁵. Mais très vite elle se rend à la raison alors que son frère tombe dans l'excès¹⁷⁸⁶. Ce qui pousse désormais Cómodo à agir, c'est que la dame se refuse à lui au profit d'un inférieur qu'il traite de « *villano* », quand bien même serait-il le neveu et le favori de l'empereur¹⁷⁸⁷. Le processus est le même que dans les *comedias*

Sancho el Bravo / nombre que os dio la soberbia », p. 353, v. 1652-1653.

1777 « *Y si vos querés, bizarra, / a costa de tanta vida / ostentar honor y fama, / yo al paso mismo pretendo / morir, bellissima Blanca / en esos mismos rigores.* », *ibid.*, p. 302, v. 46-51. Voir aussi les « *flechas de la muerte* » déjà évoquées.

1778 *Ibid.*, p. 392, v. 2829. La même alternative morbide a été formulée quelques vers plus haut dans ce termes : « (*O proseguir o morir.*) », p. 391, v. 2818.

1779 « *Hablé al emperador esta mañana / y a su esposa Faustina; / a mis ruegos se inclina, / recibela por dama en su palacio* », *Amor...*, *op. cit.*, p. 331, v. 136-139.

1780 *Ibid.*, p. 328-332, v. 25-143.

1781 L'idée est mentionnée dans la première intervention du prince : « (*De mí trataron sin duda [mis padres], / pero yo de un nuevo empleo / donde se mira el deseo*) », *ibid.*, p. 334-335, v. 228-230, mais très rarement par la suite : « (*Volveré a ver la que adoro / para decille mi amor*) », v. 244-245.

1782 « *Emperador: (...) / ¿Y qué pretendéis vos? Cómodo: Un galanteo / que no llega, señor, a ser deseo* », *ibid.*, p. 341, v. 409-410. Il convient de remarquer que l'autre prétendant, Felisardo, se comporte de la même manière.

1783 « (*Presto descubrió mi amor / el que me quiere ofender*) », et « (*Valdreme de mi soberbia*) », *ibid.*, p. 337, v. 293-294, et v. 299. On peut aussi lire : « *Esto ha de ser, pues yo gusto.* », p. 338, v. 341, « *Nise, una pasión celosa / nunca se pudo callar* », p. 344, v. 501-502, et « *No hay, Nise, más cortesía / que quererme bien a mí* », v. 513-514.

1784 « *Si adoras a Felisardo, / poco le importa [sic] a mi amor / desaires de la belleza, / si incendios del alma son* », *ibid.*, p. 365, v. 1081-1803.

1785 Dans deux monologues en aparté, les princes expriment leur dépit amoureux dans des termes comparables. Ainsi Nise dit, en alternance avec les exemples précédents : « (*Brevemente mis recelos / en celos los vengo a ver*) » et « (*De mí altivez me valdré*) », *ibid.*, v. 295-296 et v. 300.

1786 Nise accepte en effet l'amour de Felisardo pour Cloviana : « *yo seré / agradecida a tu amor / si sé que te quiere bien / Felisardo* », dit-elle à sa rivale au moment où Cómodo devient agressif avec le sien : « *Hazme gusto, pues no hay fe / en dos días de esperanzas, / de que sirva esta mujer* », *ibid.*, p. 338, v. 330-333, et v. 336-338.

1787 « *Aunque mi padre estima tu prudencia, / no ha de poder el arte de esta ciencia / humillar mi deseo* », *ibid.*, p. 339, v. 361-363. L'insulte de « *villano* » apparaît au vers 377.

évoquées précédemment, mais plus rapide encore car l'auteur a passé outre la montée en puissance des passions pour se concentrer sur ses conséquences. Le prince se retrouve donc dès le premier acte débordé par des sentiments qui le poussent à la violence et à la folie paranoïaque : « *O esta noche la he de hablar, / o he de pegar fuego, Nise, / al palacio*¹⁷⁸⁸ ». Ce penchant incendiaire n'est pas sans évoquer Néron, figure emblématique de la tyrannie. Cómodo en vient à proférer l'alternative belliqueuse déjà vue dans *No hay contra el honor poder* de la victoire ou de la mort : « *Pasión, valor y cordura, / hasta morir o vencer*¹⁷⁸⁹. »

La relation dure depuis deux ans entre le prince Pedro et Elvira¹⁷⁹⁰ qui assurent le protagonisme de l'intrigue amoureuse d'*A lo que obliga el honor*. Mais cet amour souffre de déséquilibres : il est plus fort chez Elvira que chez le prince¹⁷⁹¹ et la différence de leur statut social empêche tout mariage¹⁷⁹². Ainsi, lorsque le roi Alfonso impose l'union d'Elvira et de son favori, don Enrique de Saldaña, Pedro, malgré quelques discrètes protestations, reste passif. Il se tourne bien vite vers doña María qui est amoureuse de lui et attend son heure¹⁷⁹³. Dans cette *comedia*, le désir du prince est donc émoussé et nous n'observons pas le processus qui commence avec la vision de la dame et débouche sur le désordre psychique. Cependant, il a encore des sentiments et du désir qui ont une emprise sur lui¹⁷⁹⁴, affectent sa lucidité¹⁷⁹⁵, le rendent sourds aux bons conseils¹⁷⁹⁶ et provoquent, comme chez les autres princes, jalousie, colère, orgueil et évocation de la mort comme résolution du conflit amoureux¹⁷⁹⁷, voire comme objet de fascination mystique : « *Piérdase, pues, la vida en tanta calma, / que el martirio de amor, aunque no es bueno, / al fin es gloria que apetece al alma*¹⁷⁹⁸. » Au bout du compte, sa passion conduit à la tragédie car Enrique entend cette réplique :

1788 *Ibid.*, p. 344, v. 487-489.

1789 *Ibid.*, p. 337, v. 305-306. Voir aussi : « (*Morir o saber querer*) », v. 308. Nise exprime aussi ce choix mais y renonce bien vite : « (*morir o salir con gloria*) », v. 307. Le prince répète la même idée au deuxième acte : « (*¿Qué dudo? ¡El príncipe soy! / Quiero salir a morir / o vivir con el amor*) », p. 364, v. 1060-1062.

1790 « Doña Elvira: *Príncipe y señor, dos años / –que días han sido dos– / ha que nuestro amor secreto / dos voluntades ligó.* », *A lo que obliga el honor*, op. cit., p. 384, v. 135-139.

1791 « Doña Elvira: (...) *más amante y más fiel / será mi amorosa llama* », *ibid.*, p. 383, v. 101-102.

1792 « Doña Elvira: (...) *Vos sois, príncipe don Pedro, / legítimo sucesor / de Castilla, y presumir / mi vana contemplación / que los rayos del laurel / me comuniquen su sol, / cuanto parece arrogancia, / carece de discreción* », *ibid.*, p. 384-385, v. 169-176.

1793 « Don Pedro: *Digo que vuestra belleza / ha sido imán de mi ser.* Doña María: *Si de su mucha nobleza, / de quien con razón se admira / el alma, se presumiera / engaño en lo que suspira, / mi corazón le dijera / que hablaba con doña Elvira.* Don Pedro: *Aquel amor ya pasó* », *ibid.*, p. 431, v. 1450-1458.

1794 « *No hay sosiego sin Elvira, / no hay amor* », *ibid.*, p. 435, v. 1583-1584.

1795 « *No me puedo divertir / si no es rondando esta casa; / que como el alma se abrasa, / para procurar vivir; / con los suspiros pretende / decir a Elvira su amor* », *ibid.*, p. 413, v. 982-987.

1796 Son ami don Félix ne parvient par exemple pas à le dissuader de pénétrer nuitamment chez Elvira, voir *ibid.*, p. 413-414, v. 981-1025.

1797 « *¿De modo que llevas gusto / de gozar de ajeno dueño?* », demande le prince à son amante, *ibid.*, p. 395, v. 492-493, « *Elvira, si tú te casas / –que he de morir yo primero / que tal agravio permita–, / fábula será mi empeño* », p. 396, v. 506-509.

1798 *Ibid.*, p. 449, v. 1985-1987.

« *y pues mi loca pasión / tanto me aflige, seré / César o nada, que así / he de morir o vencer*¹⁷⁹⁹. »

Nous trouvons ici une nouvelle fois l'alternative morbide entre la victoire et la mort qui est l'aboutissement systématique du processus de transformation du désir en orgueil.

Nous ne savons rien de la rencontre des amants d'*El maestro de Alejandro* ni de la naissance de leur amour. En revanche les sentiments qu'ils éprouvent provoquent des réactions comparables à celles des princes précédents. Alejandro reconnaît lui-même que son jugement et son goût pour la guerre sont altérés par la passion :

*Aunque fue mi inclinación,
por hijo de Marte, siempre
aquel encendido ardor
de la guerra, mi albedrío
Octavia sola rindió*¹⁸⁰⁰.

Et, comme avec ses semblables, les flatteurs profitent de cette faiblesse¹⁸⁰¹. Mais tant qu'il est aimé comme il aime, le prince n'éprouve pas de jalousie. Ce sont les rivaux – la princesse Julia, qui veut épouser Alejandro et l'infant Camilo, le fils du roi de Tyr, qui est épris d'Octavia – qui connaissent ce sentiment et expriment de la colère¹⁸⁰². Alejandro semble souffrir d'une ambition de conquêtes démesurée comparable à celle de Nembrot¹⁸⁰³, mais à la différence de celui des autres princes, son orgueil est réprimé par l'amour et non attisé par le désir : « *este espíritu soberbio / se ha sujetado al amor*¹⁸⁰⁴. » Cet amour lui inspire en réalité plus la vertu du courage militaire¹⁸⁰⁵ qu'une soif de domination. Il n'a d'ailleurs pas véritablement assujéti le prince qui oublie presque Octavia lorsque l'ennemi perse déclenche l'alarme¹⁸⁰⁶. L'amour apparaît ainsi chez lui

1799 *Ibid.*, p. 441, v. 1749-1755.

1800 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 176 r° a. Voir aussi : « *mi albedrío / esa deidad sujetó* », fol. 175 v° a, et « *donde reina amor; / el sabio no tiene imperio* », fol. 178 r° a.

1801 « *¡Qué dulcemente se encanta / a la voz de este Arión / un príncipe divertido!* », constate Aristóteles, *ibid.*, fol. 176 r° b. Arion de Méthymne est un poète et musicien de la mythologie grecque, connu pour sa voix enchanteresse ; il sert ici à désigner le servile Lidoro.

1802 « *muriendo me voy de celos, / rabiando voy de pesar* », dit Julia, *ibid.*, fol. 186 r° a, « *yo he quedado / celoso y desesperado* », dit Camilo fol. 187 r° a. Il est intéressant de remarquer que l'infant Camilo apparaît pour la première fois de retour de la chasse, comme bien des princes et des rois de notre *corpus* dominés par leur désir érotique : « Rey: (...) / *¿Cómo os ha ido la caza?* / Infante: *Del bosque de Macedonia / vengo* », fol. 181 r° a.

1803 « *Es poco ganar un mundo; / yo juzgo que el universo / a mi grandeza, no hay duda, / le habrá de venir estrecho, / porque según mi valor; / para que viva contento, / o se ha de ensanchar el orbe, / o se ha de hacer otro nuevo, / porque éste que está criado / es para mí muy pequeño* », *ibid.*, fol. 177 v° a.

1804 *Ibid.*

1805 « Rey: *¿Pues cómo vuestro valor / al amor se ha sujetado?* / Alejandro: *Porque nunca es buen soldado / el que no ha tenido amor: / y si yo no lo tuviera, / no me pudiera alentar / a vencer y a conquistar / toda la redonda esfera* », *ibid.*, fol. 184 v° a.

1806 « Alejandro: (...) / *Alarma, soldados míos. Toquen / Tabaco: ¿No te despides de Octavia? / ¡Ah, señor! Alejandro: Dad orden luego / que las legiones de guarda / marchen luego. Aristóteles: Llevole / la naturaleza sabia. Vase / Tabaco: ¿Queréis ver a la duquesa? Alejandro: Toca al arma, toca al arma. Tocan cajas, y al irse sale Octavia / Octavia: Príncipe, señor; ¿qué es esto? / Alejandro: ¿Qué ha de ser, Octavia? Nada. / Octavia: Mi bien, ¿pues vos os partís / sin verme? Tocan. Alejandro: Divina Octavia, / ¿Yo sin veros? Pero el persa, / el clarín, la voz, la fama / me llama* », *ibid.*, fol. 189 r° a.

comme complémentaire de ses qualités de chef. Tant que cet amour peut être assouvi, il ne s'oppose pas à son destin de roi, au contraire, il le favorise. Mais lorsque le doute s'empare d'Alejandro, les mêmes symptômes tyranniques apparaissent chez lui que chez les princes des autres pièces¹⁸⁰⁷. Il ressent ainsi de la jalousie lorsqu'Octavia est absente à son retour de la guerre¹⁸⁰⁸ et le récit qu'il fait ensuite au roi Filipo de la campagne emprunte à Nembrot sa barbarie et sa démesure. Prenons, à titre d'exemple, ce passage hyperbolique : « *Quedaron (...) / los fieros montes de la Ircania / alimentados en sangre humana*¹⁸⁰⁹ », ou cette énumération qui s'achève sur une image de chaos planétaire :

*Y así conquista, emprende, solicita,
tala, reforma, da, castiga, quita,
postra, rinde, sujeta, alaba, sigue, abona,
pues no puede haber quien te lo estorbe,
gima el mar, tiemble el sur, caduque el orbe*¹⁸¹⁰.

Mais lorsqu'il croit Octavia morte, ses vertus guerrières et politiques disparaissent¹⁸¹¹. C'est à ce moment que la folie¹⁸¹², la colère et la violence s'emparent de lui et que la passion amoureuse représente un véritable danger pour le royaume¹⁸¹³. Plus fréquemment encore chez ce prince que chez les autres, la mort est envisagée comme la seule alternative à l'amour, aspiration funeste partagée et entretenue par Octavia¹⁸¹⁴, et elle est formulée comme dans les pièces précédentes : « *sabré morir o vencer*¹⁸¹⁵. » L'originalité de cette *comedia* est que la dame exprime aussi cette pulsion morbide en harmonie avec le *galán* : « Alejandro: *Amor, morir o vencer*. / Octavia: *Amor, vencer o morir*¹⁸¹⁶. » Une autre originalité est que Camilo, le rival, formule le même choix¹⁸¹⁷, ce qui

1807 « *¿Para qué es, amor tirano, / tanta flecha y tanto sol?* », *ibid.*, fol. 182 r° a.

1808 « *La duquesa Utelino, / sol de mi amor divino, / con la princesa no ha venido a verme: / disimule mi amor, que es ofenderme / culpar celoso al sol de que ha faltado / con su luciente luz a mi cuidado* », *ibid.*, fol. 190 r°.

1809 *Ibid.*, fol. 191 r°.

1810 *Ibid.*

1811 « *¿Qué importa que me corone / de imperio la llama rubia, / ni que de mi nombre tiemblen / las naciones más adustas, / si al alma le falta aquella / que fue en la dorada cuna / del sol el móvil primero / de mis potencias augustas?* », *ibid.*, fol. 192 r° b.

1812 « *¡Loco estoy!* », s'écrie Alejandro, *ibid.*, fol. 192 v° a, ce que confirme le gracioso Tabaco : « *¡Y qué locura!* », fol. 192 v° b.

1813 « *¿Qué aguardo, que a la venganza, / hidra ardiente de mi furia, / no acudo cuando me llama / de aquella inocente justa / la sangre? Piérdase Grecia, / salga la princesa Julia / de Macedonia y, turbada / esta máquina confusa, / delire a ruinas su nombre, / caduque a mortales furias / este imperio, y vierta el alma / esta nociva cicuta, / este fuego que me abrasa, / celoso ardor que trabuca / las potencias racionales / que los sentidos ilustran* », *ibid.*, fol. 192 v° a. Voir aussi : « *Se ha de perder el reino / si a Octavia no doy la mano* », fol. 194 v° b.

1814 « Alejandro: (...) / *Por los dioses soberanos, / que aunque supiera perder / la vida... Octavia: No, dueño, / muchos años la gocéis; / mejor es que yo la pierda / por adoraros, pues es / el mayor blasón quereros, / y el morir por vos después* », *ibid.*, fol. 179 v° b. Les exemples tels que celui-ci sont très nombreux tout au long de la pièce.

1815 *Ibid.*, fol. 183 r° b.

1816 *Ibid.*, fol. 183 v° a-b.

1817 « *O vivir con el favor, / o morir con la lisonja* », *ibid.*, fol. 186 v° a.

semble être inévitable dans notre *corpus*, et plus généralement dans le théâtre de *comedias*¹⁸¹⁸, pour quiconque redoute un échec amoureux. Mais lorsque l'amour redevient possible pour les amants, la mort n'est plus l'alternative à l'amour mais sa continuité : « Octavia: *En virtud que de adoro, / ha vivido mi albedrío. / Alejandro: Ahora venga la muerte*¹⁸¹⁹. »

Tous ces princes, à des degrés divers et dans des circonstances différentes, perdent ainsi le contrôle de leur désir et se laissent tyranniser par lui, à tel point qu'ils sont prêts à tout pour l'assouvir : « *Yo he de ejecutar mi gusto, / y venga lo que viniere*¹⁸²⁰ », dit Cómodo, le plus outrancier d'entre eux.

Le cas de *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegido* est bien entendu différent puisque la sainteté du protagoniste, établie dès le titre, est contradictoire avec les excès décrits chez les autres princes. Nous pouvons toutefois trouver certaines similarités dans l'apparition et la manifestation de son sentiment passionnel. Celui-ci est mystique. Certes il aime Everinta, mais cet amour n'est pratiquement jamais remis en question ni par lui-même, ni par elle, ni par une quelconque puissance extérieure, rival, père ou obligation politique : seule la foi du prince provoque le conflit dramatique. La révélation mystique d'Hermenegildo se produit dans le contexte d'une bataille. Divers éléments de cet épisode renvoient aux circonstances de la naissance du désir chez plusieurs princes et rois : la violence, la mort¹⁸²¹ et l'isolement du protagoniste dans une forêt, d'abord obscure et inquiétante¹⁸²² puis lumineuse :

*Estando
con la pasión y el ahogo,
que en tales casos sucede,
viendo (como era forzoso)
no ser posible librarnos
del enemigo, yo solo
me retiré a un bosque, cuando
la aurora con el rebozo
de la luz daba a los riscos
blancos rayos de su rostro*¹⁸²³.

1818 Voir par exemple : « Don Enrique: (*Con ocasión de la caza, / preso Gutierre, podré / ver esta tarde a Mencía.*) / Don Diego, *conmigo ven; / que tengo de porfiar / hasta morir, o vencer* », Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, *op. cit.*, p. 120, 1001-1006.

1819 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 193 r° b.

1820 *Amor...*, *op. cit.*, p. 344, v. 517-518.

1821 « *A los ecos militares, / los dos campos belicosos / respondieron con las armas, / encontrándose de modo, / embistiéndose de suerte, / y chocando tan briosos, / que las primeras dos alas / todas vinieron a plomo, / vertiendo ya tanta sangre, / que al introducirse ya golfo, / y al ampollarse coral, / los campos unos con otros / hicieron treguas por fuerza* », *Mártir...*, *op. cit.*, p. 2 b.

1822 « *Nos hicieron retirar, / a pesar del valor godo, / al centro de una montaña, / cuyo sitio lobregoso / fue, con la ausencia del sol, / para nosotros escollo.* », *ibid.*, p. 3 a-b.

1823 *Ibid.*, p. 3 b.

Ces descriptions évoquent les scènes de chasse précédemment étudiées lors desquelles apparaît pour la première fois la dame. Comme dans ces autres *comedias*, la passion naît chez Hermenegildo d'une vision – « *con los ojos del alma / (...) / yo vi, por visión*¹⁸²⁴ », puis s'étend aux autres sens – « *puerta a los sentidos todos*¹⁸²⁵ ». Elle provoque un plaisir amoureux – « *mirando / amantemente gustoso*¹⁸²⁶ » –, un trouble « *confusamente absorto*¹⁸²⁷ » – et un bouleversement psychique – « *quedando (¡ay de mí!) tan otro*¹⁸²⁸ ». La révélation apparaît sous la forme d'un songe comme la vision du prince polonais lui avait semblé être un rêve¹⁸²⁹. Toutefois, bien entendu, ce que voit Hermenegildo n'est pas une femme mais un miracle chrétien :

*En un soberano globo
de querubes, tres personas
distintas, pero de modo (...)
que en una esencia las tres
se encerraban*¹⁸³⁰

La révélation porte logiquement sur ce qui distingue le culte catholique de l'hérésie arianiste : la question de la trinité. Le chaos intérieur du prince est par la suite métaphorisé par son errement nocturne dans la montagne¹⁸³¹. Comme dans le cas d'Alejandro, l'amour est un adjuvant qui l'aide à sortir de ce labyrinthe et permet la réalisation du destin du personnage, ici sous la forme de l'ange Raphaël : « *No temas, Hermenegildo, / que la Trinidad sagrada / favorece tus designios: / (...) / seguidme*¹⁸³². » En revanche, l'ange appelé par le démon ne parvient pas à l'écarter du droit chemin : « *pues la visión que he visto / da de su error testimonio, / será senda del demonio, / mas no camino de Cristo*¹⁸³³. » A la différence des autres princes, la passion d'Hermenegildo n'engendre ni jalousie¹⁸³⁴, ni orgueil, ni colère. Cependant, elle le pousse aussi à une radicalité des sentiments et

1824 *Ibid.*

1825 *Ibid.*

1826 *Ibid.*

1827 *Ibid.*, p. 4 a.

1828 *Ibid.*

1829 « *Sobre un tapete de yerbas / me recosté cuidadoso / (...) durmiendo / en los cerúleos, vistosos / brazos de la bella aurora / (...) / advertí en el sueño prodigioso / (...) / En fin, desperté del sueño* », *ibid.*, p. 3 b-4 a.

1830 *Ibid.*, p. 3 b.

1831 « Hermenegildo: *La noche, esposa mía, / monumento del día, / de suerte se ha cerrado / que parece que al mundo ha sepultado / en su lóbrego abismo, / latiendo a cada sombra un parasismo. / Everinta: ¡Qué horrible noche!* Hermenegildo: *El cielo, / con el capuz, con el nocturno velo, / que ostenta el caos profundo, / vistió de luto el ámbito del mundo / (...) / sin auxilio divino / no es posible acertar senda o camino / (...) / y con la noche, las oscuras breñas / hacen dificultosa la subida* », *ibid.*, p. 9 a.

1832 *Ibid.*, p. 10 b.

1833 *Ibid.*, p. 15 b.

1834 Le démon tente bien d'affaiblir le prince par la jalousie, mais en vain : « Demonio: (...) / *pretende su majestad / casarla con Tebelino, / deudo del rey.* Hermenegildo: *¿Ella quiere?* / Demonio: *Pienso, que por él se muere.* / Hermenegildo: *¡Valedme, señor divino! / no siento tanto los cielos, / aunque tocan al horror, / como su herético error.* », *ibid.*, p. 25 a.

à la violence¹⁸³⁵. Un autre point commun entre le sentiment mystique et le désir amoureux est l'incapacité à envisager une autre issue que la satisfaction ou la mort, ainsi que le montre cette citation dont la stichomythie renforce le caractère fanatique : « Everinta: *Y constantes en la fe,...* / Hermenegildo: *...por este artículo santo,...* / Everinta: *...recibiremos, Señora,...* / Hermenegildo: *...el martirio soberano*¹⁸³⁶. » Mais, comme elle l'est pour Alejandro amoureux, cette mort est une promesse de vie éternelle pour Hermenegildo, :

*Yo recibo,
cuando a morir me apercibo,
vida en Dios, y el arriano
muerte sin Dios, luego es llano
que ellos mueren y yo vivo. (...)
Reino de mayor valor
conquista aquí mi deseo*¹⁸³⁷.

Dans ces circonstances, comme dans toutes les *comedias* étudiées dans ce chapitre, le conflit avec l'ordre établi est inévitable. Or, les princes étant investis d'un pouvoir politique, ils peuvent être tentés de l'utiliser au profit de leurs passions dévorantes et risquent ainsi alors de devenir des tyrans.

2. Le désir de tyrannie

Frustrés de l'assouvissement de leurs désirs par le refus de la dame, par la concurrence d'un autre *galán*, par un père qui s'y oppose ou par plusieurs de ces causes, les princes mettent les privilèges de leur statut au service de leur ambition sensuelle, amoureuse ou mystique. Cela est aussi l'occasion pour l'auteur d'évoquer la tyrannie politique par des parallélismes avec la tyrannie du désir. Tous ne tyrannisent pas pour autant les sujets du royaume avec la même virulence, mais nous trouvons des schémas répétitifs dans les modalités de leur violence qui peut s'exercer contre la dame quand le prince est éconduit, toujours contre le rival ou parfois contre le royaume.

1835 « Demonio: *¿Es mejor la guerra?* Hermenegildo: *Sí, / pues a la Iglesia defiendo.* », *ibid.*, p. 15 a, ou « Hermenegildo: *Yo defiendo mi inocencia.* / Demonio: *Defendedla sin las armas.* / Hermenegildo: *Con pasión no hay buenas letras.* », p. 19 a.

1836 *Ibid.*, p. 16 a. Voir aussi : « Hermenegildo: (...) / *morir por la fe pretendo.* », *ibid.*, « *Yo he de morir en defensa / de la Iglesia soberana* », p. 19 a, et de nombreuses autres occurrences. Le *gracioso* Zerote exprime à son tour cette radicalité lorsqu'il s'apprête à se sacrifier pour son maître : « *venga lo que viniere.* », *ibid.*, p. 8 a, reprenant ainsi *Cómodo* mot pour mot.

1837 *Ibid.*, p. 22 b-23 a. Cette vie éternelle est matérialisée par la machinerie lors de la dernière scène : « *Tocan chirimías, y por un bufetón aparezca un ángel, y descúbrase un árbol, a donde se vea en él, abajo en el tronco, a Hermenegildo y Everinta, en velos de Gloria y resplandor.* », p. 28 a.

a. La tyrannie contre la dame

« *Es diamante y no mujer / pero valdrame el poder / para podelle labrar*¹⁸³⁸. »

Dans *Mudarse por mejorarse*, l'autorité du prince ne s'exprime guère autrement que par de la goujaterie. Il recherche en effet assidument la baigneuse sans faire cas des sentiments de son ancienne amante, Porcia, qui se plaint de ce mépris :

*¿Es cosa puesta en razón
que tengáis atrevimiento
de procurarlo a mis ojos?
Lo soberano, lo excelso
en amor, donde no hay rey,
¿tiene acaso privilegio
para hacer la grosería
y escaparse de grosero*¹⁸³⁹?

Une comparaison est ici établie entre deux pouvoirs souverains et supérieurs : celui de l'amour où les amants étant égaux il n'y a pas de roi, et donc pas de privilège de grossièreté – « *privilegio para hacer la grosería* » – ni d'impunité – « *escaparse de grosero* » –, et celui de la politique où il y a un roi et donc une hiérarchie conférant des privilèges qui peuvent s'exercer de façon abusive et devenir tyranniques. La grossièreté de l'amant dédaigneux est ainsi associée à la tyrannie du souverain orgueilleux. C'est pourquoi lorsque Rosaura dit au prince que la colère de Porcia est fondée sur la raison, sa réponse est celle d'un tyran plus que d'un amant : « *Mayor la tengo / en todo lo que ocasiono*¹⁸⁴⁰. »

De même, il déclare à Rosaura pour la convaincre de céder à ses avances : « *No ha de estar sin monarca / tanto imperio*¹⁸⁴¹ ». Nous pouvons établir un lien avec cette réplique de Tello dans *No hay contra el amor poder* qui justifie l'outrage que s'apprête à commettre le prince en présentant l'amour comme un royaume sans loi où la force du désir doit s'imposer à toutes les volontés : « *no guarda ley el amor*¹⁸⁴² ». Un rapport est ainsi encore établi entre la tyrannie de l'amour et celui d'une oppression politique. Ces deux citations interviennent dans le même contexte de conquête amoureuse, la première considérant que l'amour doit être régi par un pouvoir autoritaire, la seconde qu'aucune loi ne doit organiser la relation amoureuse. Il en ressort une représentation barbare de l'amour comme un territoire sans droit où le plus fort doit l'emporter et imposer son empire. Cette conception des rapports humains renvoie encore à Nembrot qui considère que tout peuple doit se soumettre au plus fort. L'auteur nous invite dans ces deux cas à interpréter le comportement

1838 *No hay...*, *op. cit.*, 341, v. 1244-1246.

1839 *Mudarse...*, *op. cit.*, p. 176.

1840 *Ibid.*, p. 177.

1841 *Ibid.*, p. 178.

1842 *No hay...*, *op. cit.*, p. 377, v. 2392.

amoureux du prince comme une illustration de son futur comportement politique et son désir désordonné comme une anticipation de son despotisme. Pour confirmer cette conclusion, remarquons qu'Alejandro, moins tyrannique, tient un discours inverse lorsqu'il dit : « *Con el amor no hay violencia*¹⁸⁴³ » ; ce que confirme l'empereur philosophe Marco Aurelio : « *No hay contra el amor violencias*¹⁸⁴⁴. »

La tendance des princes tyranniques se manifeste d'abord par l'usage particulier qu'ils font de leur statut. Ainsi pour courtiser Rosaura, qu'il sait éprise de Carlos, le prince de *Mudarse por mejorarse* utilise son pouvoir politique comme un pouvoir de séduction : « *Si yo a Carlos no excedo / en lo galán, cargue un poco / esta balanza mi reino. / En él seréis lo que en mí*¹⁸⁴⁵. » La confusion des deux pouvoirs est particulièrement patente dans le dernier vers. La réponse de Rosaura est un refus justifié par l'absence de sentiment amoureux qui la rend libre, dit-elle : « *Yo, señor, nunca he sabido / lo que es amor, (...) / Libre vivo*¹⁸⁴⁶. » Nous devons aussi comprendre ce refus dans son acception politique : Rosaura jouit de la liberté car elle n'est pas sous l'emprise de l'amour comme quiconque est libre lorsqu'il n'est pas soumis à un pouvoir tyrannique.

Ainsi que le prince précédent, Sancho use de son statut d'héritier comme d'un argument de séduction, comme si le sentiment amoureux qu'il prétend faire naître chez Blanca pouvait être mû par un désir de pouvoir politique : « *¿(...) / por entregarte el poder, / por colocarte en la silla / que tanto estima Castilla, / puede un príncipe perder*¹⁸⁴⁷? » S'il le pense, c'est que pour lui, le désir de pouvoir et le désir d'amour se confondent. Quant à Cómodo, il ne s'embarrasse pas de vouloir séduire Cloviana, il ne lui importe que de la posséder.

Dépités par leur échec auprès de la dame, ces princes déclarent vouloir recourir à la force comme tout pouvoir abusif qui ne sait se faire obéir autrement. Sancho, éconduit par Blanca, entend ainsi exercer une violence légitimée par son pouvoir :

*¿Quién tanta dureza vio
en una roca del mar?
Es diamante y no mujer
pero valdrame el poder
para podelle labrar*¹⁸⁴⁸.

1843 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 183 v^o a.

1844 *Amor...*, *op. cit.*, p. 418, v. 2633.

1845 *Mudarse...*, *op. cit.*, p. 178. Au troisième acte le prince croit avoir retrouvé la baigneuse, qui est en fait Porcia qui a pris le faux nom de Laura, et il recourt au même type d'argument de séduction : « *Lo que soy no sabe, / Laura, vuestra confusión. / De nada tengáis temor* », p. 192.

1846 *Ibid.*, p. 178.

1847 *No hay...*, *op. cit.*, p. 338, v. 1123-1128. Cet argument est répété au troisième acte : « *Celoso vengo / a poner ante tus ojos / el triunfo de mis imperios* », p. 405, v. 3256-3258.

1848 *Ibid.*, 341, v. 1242-1246. L'idée est répétée plus loin : « *Su rigor / ha de vencer mi poder, / que de él me pienso valer*. », p. 377, v. 2389-2391.

De même, Cómodo méprise le refus de la dame – « *Quiero bien a Cloviana; / pero, si fuese cruel, / mi condición infiel / mayores daños allana*¹⁸⁴⁹ » – et se dit prêt à bafouer son honneur – « *Ten por cierto que perdido / por fuerza su honor verás* », assure-t-il à Nise¹⁸⁵⁰ –, quand le prince Pedro a le souci de l'honneur d'Elvira dont il se sait aimé – « *Solo su honor me reporta*¹⁸⁵¹ », dit-il en aparté lors du mariage.

La première violence exercée est d'enfreindre l'espace privatif de la dame. La violation de domicile est un motif couramment utilisé dans le théâtre du Siècle d'Or comme un préalable ou une métaphore du viol¹⁸⁵². Ainsi, finalement convaincu que Rosaura n'est pas la baigneuse, le prince polonais entreprend de fouiller la maison sans son accord. Certes il est difficile pour Rosaura de s'opposer à la volonté d'un puissant, mais celui-ci ne profère aucune menace et ne rappelle pas à ce moment là qui il est. Cette violence n'a pas la portée de celle des *comedias* historiques, même si le mot est employé : « Rosaura: *No andaréis vos tan violento / cuando os pintáis tan rendido*¹⁸⁵³. »

Ainsi, le prince Pedro pénètre-t-il clandestinement dans la maison du favori Enrique qu'il sait absent afin de reconquérir Elvira. Nous observons cette fois un préalable : pour accéder à la chambre de la dame, le prince soudoie la servante Leonor qui n'a pas la liberté de lui refuser ce service¹⁸⁵⁴. Le prince Sancho pénètre de nuit dans la chambre de Blanca pour la forcer. Dans ce but, il détourne ses prérogatives politiques, y compris la couronne et le royaume, à des fins personnelles pour corrompre¹⁸⁵⁵ et intimider¹⁸⁵⁶ lui aussi les domestiques : « *tan determinado vengo / que atropellando imposibles / hago gala del imperio*¹⁸⁵⁷. » Le prince Cómodo s'introduit nuitamment

1849 *Amor...*, *op. cit.*, p. 344, v. 503-506. Voir aussi : « *Nunca la voz / de una mujer enojada / a un príncipe alborotó.* », p. 365, v. 1068-1070.

1850 *Ibid.*, v. 509-510.

1851 *A lo que obliga el honor...*, *op. cit.*, p. 402, v. 703.

1852 Voir l'entrée *Violación* du *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, *op. cit.*, rédigée par Berislav Primorac, p. 319. A titre d'exemple considérons l'intrusion de don Mendo dans la chambre de doña Blanca au deuxième acte de *Del rey abajo ninguno* de Francisco Rojas Zorrilla, *op. cit.*

1853 *Mudarse...*, *op. cit.*, p. 179.

1854 « Don Pedro : *A las diez iré a saber / si tiene cierta pasión / una pequeña esperanza.* Leonor : *Si un príncipe no la alcanza, / ¿quién podrá?* », *A lo que obliga el honor...*, *op. cit.*, p. 410, v. 905-909. Don Mendo avait pareillement corrompu le *gracioso* Bras chez Rojas Zorrilla.

1855 « *Este bolsillo, Casilda, / recibid, que sabré yo / siempre premiar vuestro celo.* », *No hay...*, *op. cit.*, p. 380, v. 2459-2461, et « *Tú la has de llamar, Casilda, / con un engaño; prometo / de entregarte mi corona* », p. 401, v. 3131-3133.

1856 « (...) *Sabré – mirad bien que os hablo yo – / quitaros luego la vida.* », p. 379, v. 2439-2441, et « *vive Dios, / que si a Casilda le dais / el menor disgusto vos, / que os haga echar en un remo.* », v. 2444-2447. Dans les deux cas, le prince s'adresse au *gracioso*.

1857 *Ibid.*, p. 401, v. 3146-3148.

chez Cloviana au premier acte¹⁸⁵⁸ puis dans sa cellule au deuxième après avoir exercé une pression sur le geôlier¹⁸⁵⁹, et dans sa chambre à nouveau au troisième, pour cette fois l'enlever.

Une fois dans la place, Sancho veut soumettre Blanca par la menace et la force : sont employés l'accusation à peine voilée de lèse-majesté¹⁸⁶⁰ et l'injonction¹⁸⁶¹ avant qu'un coup de théâtre n'interrompe cette montée en puissance qui ne pouvait déboucher que sur une violence physique, « *porque arrestado el deseo, / benignamente atrevido, / ha de proseguir el intento*¹⁸⁶². » En effet, alors que Sancho essuie un nouveau refus de la part de Blanca, il décide de passer outre :

*Ya que el amor no ha podido
con el llanto ni los ruegos
vencer; ingrata divina,
tu atrevido pensamiento,
aunque en palacio*¹⁸⁶³...

Sancho n'a que le temps de justifier la violence qu'il s'apprête à exercer car Casilda, repentante, éteint la bougie pour offrir à sa maîtresse l'opportunité de fuir avant que Sancho ne passe à l'acte.

Lors de sa dernière intrusion, Cómodo est accompagné de trois complices masqués et armés, désignés comme des militaires, et il se compare à Zeus enlevant Europe :

Salgan el príncipe y cuatro enmascarados. (...)
Cómodo: (...) *seré robador de Europa,
porque sea mi esperanza
posesión de mi albedrío,
sagrado imperio del alma.* (...)
*Nunca tema quien bien ama.
Matando a luz podemos
con el silencio y las armas
robar el mejor planeta
que pisa la esfera sacra*¹⁸⁶⁴.

L'auteur a ici accumulé les détails évoquant la force physique et la violence anticipée ainsi que des images célestes employées pour décrire la tyrannie dans *La soberbia de Nembrot*. Mais, comme dans *No hay contra el honor poder*, toutes ces tentatives sont frustrées, soit par le rival, soit

1858 « *Dices bien: de aqueste cuarto / yo y Felisardo tenemos / llave maestra, y de noche, / nuestro padre Marco Aurelio / no asiste en él. Retirado / en él, podré desde lejos / ver si viene Cloviana, / y saliéndola al encuentro, / la podré decir mi amor. Vase Nise, y el príncipe abre el cuarto y éntrase dentro* », *ibid.*, p. 348, v. 619-627.

1859 « Cómodo: *Yo he de hablar a Cloviana. / Alcaide: Advierte, mira, señor, / qué mandó el emperador. / Cómodo: Todo mi poder lo allana. / Retírate y cierra el fuerte. / Alcaide: En tu mano está mi vida* », *Amor...*, *op. cit.*, p. 363, v. 1039-1044.

1860 « *Blanca, en fin, monstruo divino, / que al primogénito regio / de Castilla has despreciado, / (...)* », *No hay...*, *op. cit.*, p. 405, v. 3237-3239.

1861 « *Bastan los desprecios, Blanca. / (...) / Cesen, cesen los rigores, / cesen, cesen los desprecios, / que no se humillan coronas* », *ibid.*, p. 405, v. 3245-3249.

1862 *Ibid.*, p. 406, v. 3284-3286.

1863 *Ibid.*, p. 411, v. 3442-3447.

1864 *Amor...*, *op. cit.*, p. 395-396, v. 2001-2014.

par le père. Le viol n'est donc jamais commis mais l'honneur de la dame est en revanche suffisamment entaché dans *A lo que obliga el honor* pour que la fin en soit tragique.

Le prince d'*El maestro de Alejandro* reçoit de la dame qu'il aime autant de preuves d'amour qu'il en donne. En toute logique il n'exerce pas de tyrannie contre elle. Au contraire elle est l'objet d'un culte de nature religieuse. La passion du prince est en effet la manifestation de la volonté des dieux : « *Venus os da su calor / ¿luego amor infunde Venus¹⁸⁶⁵?* », suggère Aristóteles. Alejandro ne fait qu'obéir à la volonté divine et Octavia devient l'objet d'un culte du soleil qui explique d'ailleurs son aveuglement : « *El sol de Octavia miráis, / sus rayos os tienen ciego, / (...) / En cuanto privan los rayos, / no se admiten los conceptos¹⁸⁶⁶* ». Le langage amoureux d'Alejandro et d'Octavia diffère en conséquence de celui des autres couples : les verbes « *adorar* », « *venerar* » et « *idolatrar* » sont ainsi fréquemment employés à la place de « *amar* » ou « *querer* », et le mot « *fe* » accompagne ou remplace bien souvent celui d'« *amor¹⁸⁶⁷* ».

Hermenegildo est en accord avec l'objet aimé – Dieu – comme Alejandro l'est avec Octavia. Leur relation n'est donc pas tyrannique et l'amour étant uniquement divin, le langage qui l'exprime est naturellement religieux¹⁸⁶⁸. Les procédés scéniques utilisés pour signifier cet amour réciproque sont ceux du *deus ex machina* et rythment la pièce de miracles : apparition de l'ange Raphaël et envol d'Hermenegildo et d'Everinta à la fin du premier acte¹⁸⁶⁹, apparition de la Vierge et de l'archange Michel¹⁸⁷⁰ au second et nouvelle apparition d'un ange lors du martyre au troisième¹⁸⁷¹. Le

1865 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 177 v° b. Voir aussi : « Octavia: (...) / Octavia soy, que he bajado / de los palacios etéreos, / por mandado de los dioses, / a darle la mano luego / de esposa al príncipe. / Alejandro: Lo que ordenaron / los dioses, obedecemos / los príncipes », fol. 196 r° b.

1866 *Ibid.*, fol. 177 v° b.

1867 Les exemples sont très nombreux, en voici les premières occurrences dans la bouche d'Octavia : « *Príncipe y señor, querer / con finezas y suspiros / referiros que os adoro, / que os idolatro, que vivo / en fe del amor que os tengo / (...) será excusado* », *ibid.*, fol. 178 r° a-b, puis d'Alejandro : « *¿Y yo qué diré, mi bien, / oyendo con tierna voz / decir a la que venero / como a deidad superior / que la deje y que me case ? / ¿Esto dice quien amó? / ¿esto escucha quien adora?* », fol. 182 r° b. Aristóteles emploie lui aussi cette rhétorique : « *a un amante / sirve de norte el lucero / que idolatra, y si se ve / en otra esfera eclipsado, / lo que fue vivo cuidado / es desmayo de su fe* », fol. 181 v° a.

1868 Voir parmi de multiples exemples : « *misterio tan prodigioso, / maravilla tan divina, / visión de tan alto solio, / milagro tan verdadero* », *Mártir...*, *op. cit.*, p. 3 b.

1869 « Bajen los tres [Hermenegildo, Everinta et Zerote] hasta una vara de hondo como que se despeñan, y al mismo tiempo sale un ángel por una tramoya con una antorcha, y detiéndelos. Ángel: *No temas, Hermenegildo, / que la Trinidad sagrada / favorece tus designios* », *ibid.*, p. 10 b. Voir également plus loin : « *Los dos [Hermenegilo et Everinta] se suben a lo alto, adonde estará una cruz; cada uno se ase de un brazo de ella, para que vuelen con el monte de la otra parte* », p. 11 a.

1870 « Música, y baja en una nube la Virgen, con una corona de laurel, y vayan subiendo por una elevación el Santo y Everinta (...). Virgen: *Hermenegildo, tu celo / llegó hasta el Empíreo sacro; / tu fe trascendió los coros / de los querubines altos* », *ibid.*, p. 16 a. « *Toquen, y por una tramoya, en un caballo, baje San Miguel con Hermenegildo al tablado.* », *ibid.*, p. 20 b.

1871 « *Tocan chirimías, y por un bufetón aparezca un ángel, y descúbrase un árbol, adonde se vea en él, abajo en el tronco, a Hermenegildo y Everinta, en vuelos de gloria y resplandor* », *ibid.*, p. 28 a.

mouvement du couple protagoniste est tout au long de la pièce une ascension qui métaphorise la sainteté d'Hermenegildo et l'intensité croissante de ses liens avec Dieu.

b. La tyrannie contre le rival

« *primero he nacido yo*¹⁸⁷². »

Si le prince de *Mudarse por mejorarse* ne conçoit guère que de la jalousie à l'égard de Carlos qu'il croit être son rival¹⁸⁷³, les autres princes sont beaucoup plus agressifs. Ainsi le prince Pedro d'*A lo que obliga el honor*, lorsqu'il apprend le projet de mariage d'Elvira avec Enrique, pense-t-il immédiatement à exercer les prérogatives de son statut – « *El tiempo, el poder y yo / somos poderosos dueños*¹⁸⁷⁴. » Au troisième acte il comprend que le roi a sciemment éloigné Elvira de la cour, mais il ne pense pas se laisser ainsi priver de sa dame par un inférieur : « *Don Pedro el Cruel me llaman, / soy príncipe, tengo amor, / y si don Enrique es noble, / primero he nacido yo*¹⁸⁷⁵. » Il envisage clairement son titre, son rang et jusqu'à son qualificatif de Cruel comme des passe-droits – rappelons que Sancho en fait autant de son surnom de « *Bravo* ». Mais Pedro sait aussi parfois renoncer aux privilèges de sa condition et se retirer pour éviter l'esclandre : « (*La fuerza de la razón / reprime la majestad, / y mi condición cruel*¹⁸⁷⁶.) ».

Le prince Sancho de *No hay contra el honor poder* justifie quant à lui l'impérieuse nécessité de satisfaire son désir par son statut princier¹⁸⁷⁷, et face au refus de la dame, n'admet pas de contradiction de quelque ordre que ce soit, ni d'un père, ni d'un époux¹⁸⁷⁸, et encore moins si celui-ci est un vassal :

*Hoy don Rodrigo de Lara
está ausente; yo presente;
es vasallo; yo monarca;
él tiene honor y yo, amor;
él valor; yo confianza;
vos rigores; yo poder*¹⁸⁷⁹

1872 *A lo que obliga el honor*, *op. cit.*, p. 450, v. 2025.

1873 Il le fait tout de même suivre par ses hommes de main, mais pour retrouver la trace de la baigneuse et non pour le persécuter : « *Hele mandado seguir / por ver dónde entra, y por ver / si hallo así de tanta envidia / el remedio o el desdén.* », *Mudarse...*, *op. cit.*, p. 128.

1874 *A lo que obliga el honor...* *op. cit.*, p. 395, v. 468-469.

1875 *Ibid.*, p. 450, v. 2022-2025.

1876 *Ibid.*, p. 423, v. 1280-1282.

1877 « *Todo un príncipe lo acaba* », *No hay...*, *op. cit.*, p. 303, v. 72.

1878 « *Yo he de veniros a ver / y he de proseguir tan alta / pretensión sin que lo estorbe / ira, rigor, honra y casa, / esposo, padre ni rey* », dit-il à Blanca, *ibid.*, p. 302, v. 35-39.

1879 *Ibid.*, v. 40-45.

Remarquons encore que Sancho n'hésite pas à se présenter ici comme déjà monarque, pratique que l'on retrouve chez ses semblables. Cómodo lui aussi rappelle la supériorité de son ascendance pour humilier son adversaire : « *Mi tío fue tu padre; / y Drusila, tu madre, / aunque noble y prudente, no podía / blasonar del laurel como la mía* », dit-il à Felisardo¹⁸⁸⁰.

El maestro de Alejandro présente une inversion de ce schéma, due au fait qu'Octavia est amoureuse du prince, et c'est en conséquence l'infant Camilo dépité qui fait valoir son rang : « *Si príncipe es Alejandro, / y heredero deste imperio, / infante soy de Sidón*¹⁸⁸¹ ».

Face à leur rival, certains princes des *comedias* historiques font ainsi valoir le prestige de leur naissance, mais aussi leur futur pouvoir pour intimider leur adversaire : « *vos sois mozo y no podéis / igualalle [al rey] en la carrera / porque cuando su luz muera / vos sin ella quedaréis* », dit Sancho au favori Rodrigo¹⁸⁸². Cómodo rappelle lui aussi son statut d'héritier et donc les représailles futures encourues par Felisardo : « *¿Sabes que heredo el laurel*¹⁸⁸³? » Lorsqu'il est découvert en délicate posture par Enrique, le prince Pedro signale à son tour qu'il est pour imposer son autorité divinisée : « *No te he de volver la cara: / que no la vuelven los reyes, / como deidad soberana*¹⁸⁸⁴. » Notons que le prince, ici encore, se présente comme déjà roi. Alejandro n'emploie jamais cet argument.

Quand l'intimidation ne suffit pas, les princes ont rapidement recours à la menace de mort. Le prince Pedro ne l'adresse pas directement à son adversaire : « *Yo lo impediré, a pesar / de cuantos lo hubiesen hecho, / dando muerte a don Enrique*¹⁸⁸⁵. » Sancho non plus : « *Cortaréle yo las alas / y puede ser que la vida*¹⁸⁸⁶. » Alejandro profère aussi une menace indirecte – « *morirá el infante y cuantos / se opusieren con rigor / a impedir nuestro deseo*¹⁸⁸⁷ » – mais lui passe à l'acte – « *Sabré mataros primero. Empuñando la espada* », lance-t-il à l'infant¹⁸⁸⁸. Il convient toutefois de remarquer que la violence qu'exprime Alejandro n'est justifiée à aucun moment par son statut princier et semble au contraire n'être mû que par le code de l'honneur. Cómodo est beaucoup plus tyrannique. Il envisage ainsi immédiatement d'assassiner son rival – « *(¡Amor, Felisardo muera!)* »

1880 *Amor...*, *op. cit.*, p. 339, v. 369-372.

1881 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 184 r° b. Et quelques vers plus bas : « *que hombres como yo no sufren / tan ciegos arrojamientos; / que si me excede en provincias, / le igualo en nacimiento.* »

1882 *Ibid.*, p. 345, v. 1363-1366. On retrouve cette image chez Moreto, notamment dans *Como se vengán los nobles* où le prince Sancho menace le favori Pedro Sese, non pas parce qu'il est un rival mais parce qu'il s'oppose à ses desseins amoureux : « *Mirad / que soy sol en el oriente / y que se nos pone ya / esotro sol, y que suelen / los herederos guardar / un enojo de por vida* », lui dit-il, *op. cit.*, p. 54, v. 1610-1615.

1883 *Amor...*, *op. cit.*, p. 338, v. 346.

1884 *A lo que obliga el honor...*, *op. cit.*, p. 420, v. 1181-1183.

1885 *Ibid.*, p. 395, v. 472-474.

1886 *No hay...*, *op. cit.*, p. 303, v. 68-69. Voir aussi : « *(¡Oh, quién pudiera hacerle mil pedazos / (...!)* », p. 310, v. 274.

1887 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 181 v° b.

1888 *Ibid.*, fol. 187 v° a.

– quand sa sœur, éprise du favori, est déjà plus modérée – « (*¡Celos, muera mi desdén*¹⁸⁸⁹!) » Puis il passe à la menace directe : « *Sabré quitarte la vida*¹⁸⁹⁰. » Au deuxième acte, les menaces sont renouvelées et mises en pratique lorsque Felisardo le rappelle à ses obligations :

Felisardo: *Ser príncipe es obrar bien.*

Yo soy, bien puedes mirarme.

Cómodo: *Y matarte también puedo.*

Felisardo: *Yo defenderé mi parte,*

pero mira que te aviso

que no respeta la sangre

una nobleza ofendida. (...)

Cómodo: *Defiéndete si pudieras.*

*Sacan las espadas y riñen*¹⁸⁹¹

Enríquez Gómez montre ici par l'intermédiaire de Felisardo la légitimité qu'a le noble à se dresser contre un prince tyrannique qui l'a offensé. Pour Cómodo tuer son rival devient une obsession plus forte encore que le désir de posséder Cloviana : « *¿Que ha de vencer mi enemigo? / ¡Matarele*¹⁸⁹²! », « *Seguiré tu gusto en todo, / para que de este modo / le dé muerte a mi enemigo*¹⁸⁹³. » Cet acharnement finit par provoquer la mort d'un innocent, victime d'un coup d'épée qui ne lui était pas destiné¹⁸⁹⁴. Cette violence meurtrière caractérise le prince et annonce son destin connu de paricide. Lui-même se qualifie d'assassin : « *Hoy he de ser homicida / de la fortuna y la suerte*¹⁸⁹⁵ ».

Hermenegildo n'est en concurrence avec aucun rival pour l'amour de Dieu. Il n'a donc pas non plus ici l'opportunité d'exercer une quelconque tyrannie. En revanche il a un adversaire qui essaye de le séduire pour le détourner de sa foi, incarné par le démon qui prend les formes successives du conseiller Belino, d'un berger qui feint de le secourir dans la montagne puis du traître Patricio. Il manifeste lui aussi certains traits tyranniques : jalousie¹⁸⁹⁶, volonté de meurtre¹⁸⁹⁷ et colère¹⁸⁹⁸. En revanche le démon ne fait pas preuve d'orgueil, et reconnaît même sa défaite devant la sainteté d'Hermenegildo : « *ahora es tiempo que pida / a mis impulsos clemencia*¹⁸⁹⁹. » La tyrannie des ariens n'en paraît que plus violente, comparée à la relative sagesse du démon.

1889 *Amor...*, *op. cit.*, p. 337, v. 303-304.

1890 *Ibid.*, p. 339, v. 353.

1891 *Ibid.*, p. 368, v. 1175-1183+.

1892 *Ibid.*, p. 372, v. 1283-1284.

1893 *Ibid.*, p. 383, v. 1668-1670. Ici Cómodo s'adresse à sa mère.

1894 « Cómodo: *¡Viven los dioses, cobarde, / que has de morir!* Alcaide: *Muerto soy. Dale el príncipe una estocada al alcaide, y cae muerto* », *ibid.*, 368-369, v. 1192-1193+.

1895 *Ibid.*, p. 363, v. 1045-1046.

1896 « *Este reducido en vano / a Dios ha de ser mañana / de la gran secta arriana / hidra horrible de mis celos / aunque le pese a los Cielos / y a la Iglesia soberana* », *Mártir...*, *op. cit.*, p. 5 a.

1897 « *Es tiempo que destes riscos / los despeñe mi cuidado* », *ibid.*, p. 10 a. Voir également : « *Quitarele la comida; / muera aquí desesperado.* », p. 25 b.

1898 « *¡De rabia y furor me abraso!* », *ibid.*, p. 16 a. Voir aussi : « *Rabiando / voy a pesar del infierno.* », p. 17 a.

1899 *Ibid.*, p. 26 b.

c. La tyrannie contre le royaume

« *Tus hijos atrevidos / la república alborotan*¹⁹⁰⁰ »

Sancho et Cómodo sont déjà des tyrans dont Rodrigo et Felisardo, persécutés dans ces deux *comedias*, ne sont que les premières victimes. Nous observons ainsi chez les princes les prémices d'une tyrannie exercée sur le royaume : « *Ningún vasallo, ninguno / hay que no se esté quejando / de vuestra soberbia* », se plaint par exemple le roi Alfonso devant le premier¹⁹⁰¹ ; « *Tus hijos atrevidos / la república alborotan* », lance l'empereur Marco Aurelio à la mère du second¹⁹⁰².

Mais le prince le plus menaçant à l'égard du royaume est Alejandro. Cela peut s'expliquer par son instinct guerrier, mais surtout par la douleur qu'il ressent : il croit qu'Octavia, qu'il aime, dont il est aimé et qu'il considère déjà comme son épouse, a été assassinée par son père pour raison d'État¹⁹⁰³. Il en conçoit une colère légitime et en appelle à une vengeance destructrice dans des termes qui évoquent Néron ou tout autre monarque tyrannique, y compris Nembrot :

Yo me abraso. (...)
Etna arrojo. (...)
Arda Grecia. (...)
Muera luego (...)
Muera Aristóteles (...)
*Aras haré del capitolio*¹⁹⁰⁴.

Nous n'avons toutefois pas ici affaire à un prince orgueilleux frustré dans l'assouvissement de son désir sensuel, ni à un roi empêché dans sa volonté de puissance politique, mais à un jeune homme impétueux profondément blessé dans ses sentiments amoureux. L'orgueil n'est pas chez lui le ressort de la violence. Il n'en demeure pas moins qu'il souhaite utiliser la puissance militaire qu'il doit à son statut d'héritier au service de sa colère vengeresse et de son aspiration au chaos¹⁹⁰⁵. Et en cela il prend les traits du tyran. Mais lorsque réapparaît Octavia, sa colère s'apaise et l'ordre du royaume peut être restauré.

1900 *Amor...*, *op. cit.*, p. 373, v. 1331-1332.

1901 *No hay...*, *op. cit.*, p. 351, v. 1563-1565. Voir aussi : « *Las atrocidades vuestras / las tiene el pueblo a su cargo, / sois con los vuestros odioso, / con los humildes sois bravo* », p. 355, v. 1709-1712.

1902 *Amor...*, *op. cit.*, p. 373, v. 1331-1332. Se reporter aussi à : « *Faustina: Y siempre Felisardo se ha preciado / del favor, gran señor, que le habéis dado. / Emperador: Del que Cómodo tiene / mayor calamidad al pueblo viene.* », p. 340, v. 391-394.

1903 « *La razón de estado injusta / me quitó mi amada esposa / porque casase con Julia. / (...) / Irritado el rey mi padre / (...) / hizo a mi amor esta injuria.* », *ibid.*, fol. 192 r° b-v° a. Voir aussi : « *El rey, por vuestro consejo / (esta es segura verdad) / a Octavia puso en prisión, / y por materia de estado, / dejó su sol eclipsado* », dit-il à Aristóteles, fol. 194 r° a.

1904 *Ibid.*, fol. 192 v° b. De même : « *Sabrà mi pasión, / de aquella deidad sagrada, / rayo de mejor oriente, / vengar la sangre inocente / con los filos de mis espada.* », fol. 194 r° a.

1905 « *A mis capitanes quiero / escribir, que mis soldados / en Sipra estén alojados: / vengar este agravio espero. / (...) / Así quiero escribir / a César y a Octaviano: / vaya lineando mi mano / los renglones del vivir.* », *ibid.*, fol. 193 r° a.

Hermenegildo est en conflit avec l'ordre arianiste établi dont le roi est le garant et le démon le défenseur. Il exerce donc contre le royaume une violence qui veut imposer une conversion religieuse. Mais cette violence n'est pas tyrannique car elle obéit à la justice poétique, c'est-à-dire à la victoire de la foi véritable, telle que la concevait le public du XVII^e siècle¹⁹⁰⁶. Elle est cependant naturellement perçue comme telle par les arianistes¹⁹⁰⁷. Or la tyrannie vient de ceux qui s'opposent à la justice poétique, comme nous le rappellent un grand nombre de vers, tel ce soliloque du prince :

*La fe es primero que las leyes
de los augustos reyes;
que si mi padre sigue de Arriano
el ciego error tirano,
yo de la Iglesia, en su divina esfera,
la creencia segura y verdadera*¹⁹⁰⁸.

On n'observe de tyrannie exercée contre le royaume ni dans *A lo que obliga el honor*, ni dans *Mudarse por mejorarse*.

Ces *comedias* présentent des éléments répétitifs dans la description du comportement tyrannique du prince. Vision de la dame, perte du discernement, jalousie, orgueil, colère puis violence à l'encontre de la dame, lorsqu'elle est hostile, du rival et parfois du royaume sont les étapes que nous retrouvons dans les arguments. L'orgueil est le sentiment central de cette chaîne de réactions car c'est lui qui transforme la tyrannie du désir en désir de tyrannie, autrement dit qui articule la thématique amoureuse et la thématique politique. Cette constatation confirme la fonction essentielle que joue *La soberbia de Nembrot* dans notre *corpus* : celle d'illustration paradigmatique des mécanismes de la tyrannie. La différence des situations nous permet toutefois de distinguer un autre aspect de la figure du prince. Lorsqu'ils peuvent partager leur sentiment amoureux avec la dame, les princes ne sont plus tyranniques puisque l'orgueil n'est provoqué par nulle frustration du désir.

Le cas d'Hermenegildo est le plus simple car sa sainteté est incompatible avec la tyrannie. Sa foi va bien évidemment dans le sens de la justice poétique alors que le roi Teobildo, son père, s'y oppose. C'est donc lui qui est tyrannique, comme on l'a vu, car l'ordre considéré comme naturel est

1906 C'est ce que formule Everinta dans ces vers : « *Dos políticas se miran / opuestas a sus preceptos [los de la fortuna], / la de Dios, y la del mundo; / ésta mira, con diversos / arbitrios, a eternizar / la causa de sus deseos; / y aquella, sin variar / sus divinos mandamientos, / tira a eternizar al hombre* », *Mártir...*, *op. cit.*, p. 6 a.

1907 Le roi Teobildo dit ainsi : « *No es mi hijo, es un tirano / que sigue, por su ruina, / la católica doctrina / del pontífice romano*. », *ibid.*, p. 5 a. Voir aussi : « *Rey: Yo humillaré su soberbia*. », p. 19 b. La reine accuse pareillement Everinta : « *Tenéis mucha soberbia* », p. 18 a.

1908 *Ibid.*, p. 2 a. Everinta dit aussi « *Quiera el cielo / librarnos deste tirano*. », p. 8 a, sans que l'on sache précisément si elle parle du roi ou de l'hérésie arianiste. Il en va de même de Leandro : « *Hallaréis senda y camino / para escapar de un tirano* », p. 11 a.

celui d'une rupture avec la norme qu'il représente, celui de l'avènement du catholicisme et de la disparition de l'arianisme. Alejandro en revanche devient violent lorsqu'un obstacle vient empêcher son mariage avec Octavia – le refus de son père, la présence d'un rival ou la mort supposée de sa bien aimée. Mais, même dans ces cas, il ne justifie jamais l'usage de la force par son statut princier. L'union avec Octavia est le dénouement attendu par le public et voulu par les dieux, l'objet de la quête diégétique et la réalisation de la justice poétique avec laquelle il est en accord. En cela il n'est pas tyrannique. Le cas du prince polonais de *Mudarse por mejorarse* se rapproche de celui d'Alejandro. Il est déchiré intérieurement entre son désir pour la belle inconnue et son amour pour Porcia. Lorsque le premier l'emporte il est tyrannique – moins cependant que les autres car il n'est pas jusqu'au-boutiste. Mais lorsque Porcia réconcilie ces deux sentiments antagonistes en lui révélant la vérité, il ne l'est plus et le mariage désiré peut avoir lieu.

Sancho et Cómodo, systématiquement éconduits, ne souffrent aucun retard dans la réalisation de leurs désirs et ne conçoivent leur pouvoir politique que comme un moyen d'assouvir leurs pulsions sensuelles. Celles-ci s'opposent à l'accomplissement de la justice poétique – l'harmonie du duo entre le roi Alfonso et son favori Rodrigo dans *No hay contra el honor poder*, et le mariage de Felisardo et Cloviana dans *Amor con vista y cordura* – et sont la manifestation la plus évidente de leur tyrannie présente et future. Dans leur cas, il n'est d'ailleurs pas question de mariage – celui-ci est de toute façon impossible parce que la dame est déjà mariée ou parce que la différence de naissance est trop grande – mais d'assouvissement d'un plaisir sensuel. Quant à Pedro, peut-être plus animé par l'amour que par le désir, il est le prince d'une tragédie de l'honneur. Son mariage avec la dame est là encore impossible pour les deux raisons invoquées plus haut. Le dénouement inévitable est donc la mort d'Elvira à laquelle le prince participe en provoquant sa faute. Sa tyrannie est alors constitutive de la justice poétique et sa passion désordonnée un rouage indispensable dans la mécanique tragique de l'honneur. Sa tyrannie n'est ainsi pas le résultat de l'action dramatique mais en est un élément fondateur.

Ces princes dépassés par leur passion optent pour la violence car ils ont les moyens politiques de leur ambition érotique. A une restriction près : ils ne sont pas encore rois. D'où la propension qu'ils ont à se présenter comme tels ou à rappeler qu'ils le seront bientôt. Cela nous invite à envisager les princes caractériels comme de futurs despotes et leur éducation comme un remède à la tyrannie.

B. L'éducation du prince

« *Donde hay celo de aprender, hay archivo de sabiduría, y donde hay virtud de obedecer, hay tesoro de mandar*¹⁹⁰⁹. »

Il incombe au roi non seulement d'assurer sa descendance mais encore de former son successeur à la fonction monarchique. Le thème de la descendance royale est évoqué dans *El vaso y la piedra* où les rois de Marseille prient les dieux païens pour avoir un enfant¹⁹¹⁰, dans *El obispo de Crobia san Estanislao* où le roi Bolosio reproche à la reine sa stérilité¹⁹¹¹, dans *La defensora de la reina de Hungría* où l'infant manigance la répudiation de la reine par le roi sous prétexte qu'elle ne lui a pas donné de successeur¹⁹¹², dans *Celos no ofenden al sol* où Federico rappelle au roi qu'il reste l'héritier tant que celui-ci n'a pas de fils¹⁹¹³. En revanche le roi Iberio semble très prompt à assurer sa succession dans *Engañar para reinar*¹⁹¹⁴. C'est là une situation qui a intéressé de nombreux auteurs de théâtre car elle est féconde de ressorts dramatiques, ainsi qu'on peut le constater dans *La vida es sueño*, par exemple¹⁹¹⁵. Enríquez Gómez aborde aussi la question de l'absence d'héritier royal dans *Luis Dado de Dios* : « *Lloraba Ana porque no tenía hijos, estaba confiada en la divinidad que se los había de dar, y no lloraba sino la tardanza*¹⁹¹⁶. »

La question de l'éducation du dauphin a donné lieu, dès le Moyen Âge à une abondante littérature dite de miroir des princes. Furió Ceriol justifie ainsi par exemple la nécessité de former l'héritier d'une couronne monarchique dans sa dédicace à Philippe II qui précède *El Concejo y consejeros del príncipe* :

La suficiencia [del Príncipe que entiende siendo amonestado, o enseñado] se entiende en eso que tiene juicio para discernir el bien del mal, i aunque no tenga de sí invención, todavía conosce las

1909 *Luis...*, *op. cit.*, p. 22.

1910 Madalena dit en effet au roi de Marseille : « *Deja de adorar a Apolo, / y pues le ofreces ofrenda / por que te de sucesión, / yo alcanzaré que la tengas / orando a este sol divino* », *El vaso...*, *op. cit.*, p. 80 b. Voir aussi dans *Luis Dado de Dios* : « *Hay sujetos reales que en no teniendo hijos acuden, o dan oídos, a los astrólogos y adivinos* », *op. cit.*, p. 35.

1911 « *Rey: (...) / La sucesión del imperio, / que siempre está vinculada / en los hijos, ya sabéis / que en años quince me falta / de casado, y que sin duda / al reino propio amenazan / las ruinas que tuvieron / (según historias pasadas / nos cuentan) las monarquías / que vieron por su desgracia / sin herederos sus fuerzas / y sin defensa sus casas.* », *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 199 v° a.

1912 « *Supuesto que no he tenido / hijos en la reina* », lit la reine dans une fausse lettre du roi, *La defensora...*, *op. cit.*, p. 157 b.

1913 « *Rey: Miraldo bien, Federico, / porque os va la vida en ello. / Federico: ¿Mi vida? Es corto delito / el que me da vuestra alteza / para que acabe su brío, / y debe mirar por ella / mientras no tuviere hijos, / que soy sucesor* », *Celos...*, *op. cit.*, p. 179-180, v. 80-87.

1914 « *Rey [a Albano]: ¿No te alegras con dos nietos, / que es propia risa del alba, / y que es nuestra sangre junta / para gloria de tus canas?* », *Engañar...*, *op. cit.*, p. 86, v. 1287-1290.

1915 Voir cette réplique d'Astolfo adressée à Estrella : « *Basilio, que ya, señora, / se rinde al común desdén / del tiempo, más inclinado / a los estudios, que dado / a mujeres, envidó / sin hijo y vos y yo / aspiramos a este estado* », *op. cit.*, p. 101-102, v. 533-539.

1916 *Luis...*, *op. cit.*, p. 26. Le thème de la stérilité est aussi évoqué dans *La escala de la gracia* puisque Joachim est chassé du temple pour n'avoir pas eu d'enfant.

*malas palabras i obras de su adversario; en sus consejos cala las voluntades, sus buenas obras loa i recompensa, i las malas reprehende i castiga; i por tanto el Conçejo no tiene esperanza de echarle dado falso, i así le sirve bien i lealmente*¹⁹¹⁷.

Enríquez Gómez participa également à ce courant littéraire avec son *Luis Dado de Dios*. Dans son théâtre, le sujet de la formation du jeune noble est abordé dans *El noble siempre es valiente* où Martín Pelaez doit apprendre à domestiquer non pas la passion érotique mais la peur, ou dans *La montañesa de Burgos* où don Fernando doit dépasser sa fascination puérile pour les fastes de la cour. Le plus souvent c'est toutefois un prince qui fait l'objet d'une éducation. Le rôle de transmission du roi est conditionné par la relation qu'il entretient avec son fils. Les passions du dauphin affectent bien évidemment cette relation car un jeune homme obsédé par la satisfaction de son désir ou l'exaltation de sa foi sera moins réceptif aux recommandations paternelles qu'il verra même comme une entrave. Il en résulte systématiquement dans notre *corpus* un conflit qui perturbe le processus d'éducation du prince et qui prend différentes formes. C'est pourquoi nous nous intéresserons à la nature de la relation entre le père et le fils avant de décrire le contenu de la formation prodiguée. Celle-ci doit consister, selon Furió Ceriol en

*un arte de buenos, ciertos i aprovados avisos, sacados de la esperiencia luenga de grandes tiempos, forjados en el entendimiento de los más ilustres hombres desta vida, confirmados por la boca i obras de aquellos que por su real gobierno i hazañas memorables, merescieron el título y renombre de buen Príncipe. Los tales avisos, al Príncipe que los leiere i los pusiere por obra, son guía i camino trillado para venir cierta i descansadamente a la más alta cumbre de poder i gloria*¹⁹¹⁸.

Mais ce n'est pas précisément le contenu que l'on trouve dans les enseignements dispensés aux princes de notre *corpus*. L'exemplarité historique est peu convoquée au profit d'abord d'une éducation morale fondée essentiellement sur des principes philosophiques et un comportement vertueux, ensuite d'un apprentissage politique relevant du discours théorique et d'un exercice pratique.

1. Les relations entre le père et le fils

a. Les sentiments paternels et filiaux

« *Cansado vengo de oír / de mi padre los consejos*¹⁹¹⁹. »

Les rapports entre père et enfant sont très variés dans notre *corpus*. Dans *A lo que obliga el honor*, l'absence totale de relation entre le roi Alfonso et son fils Pedro est frappante. Les deux

1917 Fadrique Furió Ceriol, *El Concejo...*, op. cit., p. 94.

1918 *Ibid.*, p. 96.

1919 *A cada paso...*, op. cit., p. 2 a.

personnages ne se croisent que deux fois sur scène dans toute la pièce, et encore ne s'adressent-ils pas la parole à ces occasions qui sont toutes les deux publiques, la première lors du mariage d'Enrique et Elvira et la seconde lors du dénouement final où tous les protagonistes sont traditionnellement réunis. En outre chacun n'évoque qu'une seule fois l'autre, dans les deux cas au sujet du favori Enrique et sans employer des termes tels que « *padre* » ou « *hijo* » qui signifieraient les liens qui les unissent : Pedro veut profiter de ce que le favori est auprès du roi pour s'introduire chez lui¹⁹²⁰ et Alfonso suggère à son conseiller de quitter la cour le temps qu'il trouve une épouse au prince¹⁹²¹. L'un considère son père comme un moyen de satisfaire son ambition, l'autre ne parle de son fils que comme un obstacle au bonheur de son ami. Les excès de Pedro semblent imputables à un père indifférent, plus préoccupé par l'amitié qu'il entretient avec son favori que par la relation avec le prince. Le conflit entre père et fils n'est donc pas direct, puisqu'aucun n'échange n'a lieu, mais se manifeste par l'effet sur le favori des carences affectives et éducatives du roi. Enríquez Gómez illustre par ces choix l'idée laissée par l'historiographie du XVII^e siècle selon laquelle Alphonse XI aurait négligé son fils aîné qui aurait en conséquence développé un comportement despotique.

Les relations entre le roi Filipo d'*El maestro de Alejandro* et son fils sont distantes : les deux personnages ne se croisent pas sur scène avant le deuxième acte et à cette occasion, le roi s'adresse à son fils sous la forme d'un interrogatoire dépourvu d'affection et constitué de sept questions courtes et froides dont la première est : « *Alejandro, sin pasión: / ¿es vuestro aqueste papel¹⁹²²?* ». L'expression « *sin pasión* » caractérise le comportement du père qui ne voit dans son fils que le futur homme d'État et jamais le jeune homme animé par des sentiments¹⁹²³. Filipo n'est en fait soucieux que de la raison d'État et méprise les raisons du cœur. Il donne ainsi à son fils cet ordre paradoxal qui illustre bien qu'il ne considère l'amour que comme l'outil de sa politique : « *por razón de estado améis¹⁹²⁴* ». Le roi concède même qu'il ne connaît pas le prince comme le connaît son favori : « *Aristóteles que sabe / la naturaleza vuestra¹⁹²⁵...* » Quant à Alejandro, il adopte envers

1920 « *Como Enrique quedó / con el rey, tengo la hora / más segura de mi amor.* », *A lo que obliga el honor*, op. cit., p. 413, v. 992-994.

1921 « *Llebad allá a doña Elvira / entre tanto que se trata / de dar estado a don Pedro* », *ibid.*, p. 448, v. 1964-1966.

1922 *El maestro...*, op. cit., fol. 184 r° b.

1923 « *La princesa Julia, esposa / es del principe mi hijo, / vos estorbáis estas bodas, / contra el mandamiento mio. / El amor que le tenéis / es conocido delirio, / el que os tiene vanidad / de su juventud y el vicio. / (...) / Alejandro, en quien miro / la sucesión deste imperio / (...)* », dit le roi à Octavia, *ibid.*, fol. 179 r° a.

1924 *Ibid.*, fol. 185 r° b. Voir aussi : « *La mayor felicidad, / aunque lo sienta el amor, / es sustentar con valor / la ley de la majestad.* », fol. 183 r° b.

1925 *Ibid.*, fol. 185 r° a.

son père une attitude soumise et respectueuse tant qu'ils ne sont pas en conflit¹⁹²⁶, mais qui frise l'insolence dans le cas contraire¹⁹²⁷. L'entremise d'Aristóteles est dès lors indispensable pour modérer la colère du roi¹⁹²⁸, tempérer la fougue du prince et éviter que la relation soit rompue entre eux :

*Alejandro, aunque pudiera
vuestra altivez disgustarme,
reparo que sois mi hijo;
y así, con amor de padre,
procuro vuestros aumentos.
Aristóteles, que sabe
la naturaleza vuestra,
me aconseja que os ampare*¹⁹²⁹.

Le roi délègue ainsi sa fonction éducative à son favori et celui-ci est devenu pour le prince un père de substitution bien plus apte à le comprendre et à le former à son futur métier de monarque: « *Es mi maestro y señor; / téngolo en lugar de padre* », dit même Alejandro à son père¹⁹³⁰. Le précepteur confirme plus loin: « *ciencia entre los dos / como padre repartí*¹⁹³¹ ». Les manifestations d'amitié et de confiance entre le maître et son élève sont récurrentes tout au long de l'œuvre et empruntent leur rhétorique au discours amoureux pétrarquiste pour signifier les liens affectifs qui les unissent: « *Vos en mi pecho estáis, / por lealtad, y por amor; / cuando no os veo, señor; / en el alma os retratáis* », déclare par exemple Aristóteles à Alejandro¹⁹³², ce qui rend plus criant encore le manque d'amour de Filipo.

Dans *Mudarse por mejorarse*, la relation père-fils est plus forte. Lorsque le roi informe le prince de son souhait d'entreprendre son éducation politique, la réaction de ce dernier est hostile, mais il la réserve à son ami César: « *¡Qué castigo*¹⁹³³! », car devant son père il entretient l'image

1926 « *A vuestras plantas, señor; / tenéis esta viva imagen / de amor y obediencia.* », *ibid.* Se reporter aussi à: « *Alejandro: Por aliento de Júpiter sagrado / en la grandeza vuestra colocado, / merezca mi obediencia, (arrodíllase) / de amor inteligencia, / el besaros la mano. / Rey: Siendo de Marte rayo soberano / el trono militar, el quinto solio / será de vos eterno capitolio: / levantad a mis brazos. (Levántase) / Alejandro: Con tan dichosos lazos / será inmortal mi vida: / vuestra alteza, deidad esclarecida, / planeta superior de las beldades / y honor de las eternas majestades, / me dé a besar su mano* », fol. 190 r°.

1927 « *Aunque a la obediencia ajusto / las leyes de mi valor; / no habéis de mandar, señor; / que yo me case con disgusto* », *ibid.*, fol. 184 r° b-v° a. Il avait déjà formulé la même idée devant Octavia: « *El rey no ha de permitir; / con cesáreo señorío, / violentar el gusto mío* », fol. 179 v° b. Alejandro s'oppose clairement à son père et ses principes face à Camilo: « *La majestad, la ley, / el estado, la potencia, / la justicia y la violencia, / y todo el poder del rey / (...) / no me han de poder vencer* », fol. 187 r° b.

1928 « *Mi consejo / es, gran señor; que llevéis / negocio de tanto peso / con templanza, que la ira, / nube del entendimiento, / oscurece la razón.* », *ibid.*, fol. 184 r° b.

1929 *Ibid.*, fol. 185 r° a.

1930 *Ibid.*

1931 *Ibid.*, fol. 194 r° b. Voir aussi: « *Alejandro: Llegad / y dadme luego los brazos, / por maestro y por amigo. / Aristóteles: En ellos os he criado* », fol. 194 v° a.

1932 *Ibid.*, fol. 177 r° a.

1933 *Mudarse...*, *op. cit.*, p. 131.

d'un fils soumis¹⁹³⁴. De son côté le roi fait preuve d'une certaine tendresse : « Rey: (Levántase y abrázale.) *Llega al pecho, donde estás*¹⁹³⁵. » Il exprime également par devers lui de l'admiration lorsque son fils réagit dignement à l'offense d'un inconnu et sans faire valoir la supériorité de son rang¹⁹³⁶. On observe une scène analogue dans *A lo que obligan los celos* où le roi de Hongrie admire sous une fausse identité la droiture morale de son fils, bien qu'à ce moment là il ignore encore qu'il l'est¹⁹³⁷. Quant au prince de *Mudarse por mejorarse*, s'il ne manifeste nul ressentiment contre son père, il n'exprime pas non plus pour lui un amour particulier, trop occupé à assouvir le désir qu'il a pour une dame.

Nous retrouvons dans *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo* l'expression, réciproque cette fois-ci, d'un amour entre père et fils et avec une intensité que l'on ne retrouve dans nulle autre pièce, si ce n'est peut-être chez un autre saint et son père : san Fernando et le roi Alonso de León dans *El rey más perfecto*. Ainsi, de retour de la guerre, Hermenegildo est accueilli par Teobildo avec amour : « *Hermenegildo amado, / hijo del corazón tan deseado*¹⁹³⁸ », puis « *sean los brazos / del paternal amor eternos lazos*¹⁹³⁹. » Le roi recourt d'abord à cet amour plutôt qu'à la violence pour convaincre son fils de renoncer à sa foi : « *El amor haga su oficio: / en paz le he de hablar primero*¹⁹⁴⁰. » Ensuite lors de la bataille qui oppose arianistes et catholiques, nous assistons à une scène comparable à celle d'*El rey más perfecto*¹⁹⁴¹ dans laquelle le fils vient au secours du père et où chacun exprime son amour pour l'autre : « Rey: (...) / *Hermenegildo, levanta, / llega a mis brazos. Hermenegildo: En ellos / tomó puerto mi esperanza*¹⁹⁴². »

Mais le roi Teobildo est aveuglé par son fanatisme et sa peur d'être renversé. Il est en outre mal conseillé par la reine qui est la belle-mère et non la mère d'Hermenegildo¹⁹⁴³, et surtout par le

1934 « *No basto a lo agradecido, / señor, de muy obligado. / (...) / Que me des los pies te ruego; / deberele un honor más* », *ibid.* Voir aussi : « Rey: *¿No me conoces?* Príncipe: *Ya el respeto / muestra, señor, que sí.* », p. 207.

1935 *Ibid.* « *Mi amor estima* », dit également le père au fils, p. 130.

1936 « *El príncipe es aquel, lisonja ha sido / para mí el escuchalle / y velle estar; por merecer su nombre / sin el papel de príncipe, tan hombre* », *ibid.*, p. 206.

1937 « Rey (aparte): *¡Valor / tiene el hombre, vive el Cielo! / Cuanto cólera traía / se me ha quitado con verlo* », *A lo que obligan los celos, op. cit.*, p. 138, v. 2461-2465.

1938 *Mártir...*, *op. cit.*, p. 1 b.

1939 *Ibid.*, p. 2 a.

1940 *Ibid.*, p. 11 a. Voir également : « *si bajares del monte / deste error arrepentido, / te abrazaré como padre / perdonando tus delitos* », p. 11 b.

1941 Voir *El rey...*, *op. cit.*, p. 74, v. 1196-1212.

1942 *Mártir...*, *op. cit.*, p. 21 b.

1943 Celle-ci dénonce par exemple les élans de clémence du roi : « *Sola esa culpa pudiera, / pues es contra la corona, / cerrar al amor la puerta / que el que hace guerra a su rey / no merece su clemencia* », *ibid.*, p. 17 b. Ce personnage dramatique renvoie au personnage historique de Goswintha, seconde épouse du roi Léovigilde et également grand-mère d'Ingonde, l'épouse d'Herménégilde, mais Enríquez Gómez n'exploite pas la complexité de ces liens familiaux dans sa *comedia*.

démon qui prend la forme de son conseiller Belino, prêtre arianiste¹⁹⁴⁴. Il succombe donc à la colère – « *Si he recibido dolor / de haberte oído, mis ojos / te dirán en sus enojos, / que no puede ser mayor*¹⁹⁴⁵ » –, quand le prince fait constamment preuve de tempérance – « *estriba la paz / en vivir sin competencia* », dit-il par exemple¹⁹⁴⁶. Teobildo est ainsi déchiré entre deux sentiments contradictoires, l’amour pour son fils et son obsession conservatrice qui prend finalement le dessus : « *El Estado / se anteponga a mi dolor* », dit-il au premier acte¹⁹⁴⁷, et « *Primero es la religión: / ejemplo su muerte sea* », déclare-t-il au dernier¹⁹⁴⁸. La première mesure qu’il prend contre son fils n’est donc pas éducative mais uniquement répressive. Il s’agit de la déchéance de ses droits princiers, ce que ne fait nul autre monarque de notre *corpus* :

*Quien muda la religión
de sus augustos pasados
no merece los estados
de la gótica nación. (...)
Quitadle la insignia real
del cetro augusto señora,
indigna de estar ahora
en aquel lado imperial*¹⁹⁴⁹.

La déchéance est tyrannique car elle enfreint les lois successoriales naturelles¹⁹⁵⁰ et bien sûr, celles de Dieu :

Hermenegildo: *Si soy de la Iglesia hijo,
sus órdenes obedezco.*
Rey: *Por eso solo has perdido
el derecho deste reino.*
Hermenegildo: *Nunca mejor lo he tenido*¹⁹⁵¹.

Dans cette situation de rupture symbolique de la filiation, il est compréhensible qu’Hermenegildo trouve en son oncle, l’archevêque san Leandro, la protection et le conseil d’un père de substitution.

Dans *No hay contra el honor poder*, nous assistons à un rapport tendu entre le père et le fils car le premier est conscient du caractère orgueilleux du second et s’en méfie. Il parle en effet à son endroit de « *la loca / valentía del poder / y la altiva vanagloria* », de « *pasiones, todas, / bárbaramente atrevidas* » ou de « *la arrogancia furiosa / de un mozo inquieto, atrevido / (...) / cuya*

1944 Le démon se présente ainsi en aparté : « *De sacerdote arriano / he tomado forma, siendo / el primer dragón horrendo / del impulso más tirano* », *ibid.*, p. 5 a.

1945 *Ibid.*, p. 4 b. La colère de Teobildo est aussi évoquée par Leandro : « *él viene a prenderos / colérico y vengativo* » dit-il à Hermenegildo et Everinta, p. 11 a.

1946 *Ibid.*, p. 18 b.

1947 *Ibid.*, p. 8 a.

1948 *Ibid.*, p. 27 a.

1949 *Ibid.*, p. 5 a.

1950 « *Sabemos / que sin hacerse arriano / no le admiten su derecho* », dit Everinta, *ibid.*, p. 14 b.

1951 *Ibid.*, p. 11 b. Voir aussi : « *el rey, mi padre, mi señor, mi amigo, / el reino me quitó como a enemigo; / el que más defendía mi persona / me quitó la corona; / el que más procuraba levantarme / ése quiso más presto derribarme; / el que más ilustraba mi grandeza / ése me trajo a la mayor bajeza* », p. 24.

*soberbia blasona / de los rigores de Grecia*¹⁹⁵² », et lui associe le vice en général¹⁹⁵³. Mais le roi Alfonso, come on l'a vu, n'est pas non plus exempt d'un certain orgueil. La déception et la vexation que ressent le père le conduisent peut-être à douter de sa paternité comme le suggèrent les vers suivants :

Rey: *Llegad,
llegad, ¿de qué estáis turbado?*
Don Sancho: *¿Yo turbado, gran señor?*
Rey: *Sí, pues viéndome enojado,
la cólera conocida
en los ojos y en los labios,
si vos sois mi sangre misma,
habrá el efeto causado
que en mí mismo, en vos la pena.*
Don Sancho: *Sentir yo vuestro cuidado
sí, pero turbarme no.*
Rey: *Yo sé que estáis engañado
porque no hay hijo ninguno,
que viendo al padre enojado
no se muera de temor.*
Don Sancho: *Hízome notable agravio
en eso naturaleza*¹⁹⁵⁴.

Apparaît dans cette citation le motif de la transmission naturelle au fils des qualités du père. Etant de même sang, Sancho devrait ressentir, face à la colère d'Alfonso, la même peine que lui. Si ce n'est pas le cas, c'est que la nature a commis une erreur ou alors que le sang n'est pas le même, c'est-à-dire que Sancho n'est pas le fils du roi. Cette dernière hypothèse, qu'émet Alfonso lui-même, nous conduirait à trouver une explication au caractère despotique du prince dans une rupture de la filiation. Souvenons-nous aussi de l'importance de la filiation dans l'orgueil de Nembrot.

Les relations entre le père et le fils dans *Amor con vista y cordura* sont comparables avec celles de *No hay contra el honor poder*. Ici encore entre en jeu la question de la filiation car Enríquez Gómez exploite la légende selon laquelle Commode serait né de l'union de Faustine et d'un gladiateur¹⁹⁵⁵. Il aurait donc hérité la violence de son père naturel et ne posséderait pas la sagesse de Marc-Aurèle. Cette fausse paternité serait une explication du meurtre de l'empereur philosophe par le futur tyran. Le dramaturge propose un récit se situant entre ces deux événements, l'adultère et le paricide, et met en scène un exemple d'éducation impossible d'un prince tyrannique mal aimé par son père putatif. « *Lloraba el emperador Marco Aurelio la inquieta naturaleza del*

1952 *No hay...*, op. cit., p. 333, v. 968-969, 974-975 et 980-987.

1953 « *Ni lo feo os entorpece, / ni lo ajeno os pone espanto, / (...) / pasando a temerario, / dobláis los vicios en golfos, / gala haciendo de lo vano, / de lo atrevido blasón* », lui dit son père, *ibid.*, p. 350, v. 1541-1549.

1954 *Ibid.*, p. 347-348, v. 1429-1445.

1955 On peut voir dans les vers suivants prononcés par l'empereur une allusion à la débauche légendaire de Faustine : « *Bien conozco tus disinius: / no das paso en toda Roma / que yo no sepa; no mueves / con la idea, con la boca, / acción o palabra –advierte– / que no sepa, aunque la obra / se disimule en el pecho* », *ibid.*, p. 375, v. 1379-1385.

príncipe Cómodo. (...) El rey don Alfonso la de don Sancho el Bravo. », peut-on lire dans *Luis Dado de Dios*¹⁹⁵⁶. Marco Aurelio, comme Alfonso, est en effet conscient des turpitudes de son fils¹⁹⁵⁷ et se méfie de lui¹⁹⁵⁸. Il s'étonne aussi d'être admiré de tout le royaume, excepté de ses enfants¹⁹⁵⁹, montrant ici à son tour un peu d'orgueil. Il en vient donc à évoquer l'éventualité que le prince ne soit pas son fils : « *hijo que no es obediente / nunca puede ser mi hijo*¹⁹⁶⁰ ». Ce constat le conduit à haïr le prince comme ne le fait aucun autre souverain de notre *corpus* :

*En esta parte es salud
y virtud aborrecer (...)
si es vanidad amalle,
y es virtud aborecelle,
mucho más quiero perdelle
que entre los vicios ganalle*¹⁹⁶¹.

Il qualifie son fils de monstre à plusieurs reprises, comme s'il ne pouvait en être le père : « *ese monstruo que pariste / para ser hidra de todas / las virtudes* », dit-il par exemple à Faustina¹⁹⁶². Celle-ci lui reproche plusieurs fois ce désamour : « *Siempre le quisiste mal, / y no sé yo qué ley sea / bastante para probar / que a un hijo no se ha de amar*¹⁹⁶³. » La haine de l'empereur le conduit jusqu'à envisager à plusieurs reprises la mort du prince comme une solution au conflit : « *si tú le adoraras vivo, / yo le idolatrara muerto* », déclare-t-il par exemple à l'impératrice¹⁹⁶⁴.

Les sentiments du couple père-fils conditionnent bien entendu le rapport d'autorité établi entre eux.

1956 *Luis...*, *op. cit.*, p. 24.

1957 « *Yo he visto la inclinación / de Cómodo tan odiosa / a las leyes de la vida, / que la tengo aborrecida.* », *Amor...*, *op. cit.*, p. 332, v. 159-162, « *Cómodo es atrevido, / soberbio y vanaglorioso* », p. 333, v. 180-181, « *Siempre Cómodo ha sido / soberbio en mi palacio y atrevido* », p. 340, v. 389-390, « *su altivez arrogante* », p. 371, v. 1256.

1958 « *Voz del príncipe ha sido / que pudo inquietar mi noble oído.* », *ibid.*, p. 339, v. 357-358.

1959 « *Emperador soy de Roma, / el senado me respeta, / y si la plebe me adora, / la nobleza me idolatra, / todos 'el Justo' me nombran, / y solamente mis hijos / ni me quieren ni me honran* », *ibid.*, p. 375-376, v. 1406-1412.

1960 *Ibid.*, p. 333, v. 190-191.

1961 *Ibid.*, p. 333, v. 186-199.

1962 *Ibid.*, p. 375, v. 1397-1399. Voir aussi : « *ese monstruo* », p. 377, v. 1477.

1963 *Ibid.*, p. 333, v. 171-174. Voir également : « *Si vuestra mucha cordura / aborrece al que formó, / ¿qué favor aguardo yo? / (...) / Los hijos, César, admiten / los cariños de la madre, / pero el desamor del padre / los dioses no lo permiten.* », p. 334, v. 216-223, « *Es que vos le miráis con poco gusto, / y esta es la causa por que os da disgusto.* », p. 340, v. 395-396, et « *Vos, con no amarle, la [vida] dejáis perdida* », p. 340, v. 402.

1964 *Ibid.*, p. 334, v. 210-211. « *Dejad la pretensión inadvertida / si no queréis los dos perder la vida* », dit aussi l'empereur aux deux prétendants de Cloviana lorsqu'il les surprend en pleine dispute, p. 341, v. 429-430. Et ayant constaté que son fils désobéissait, il ordonne de l'emprisonner en précisant : « *puede ser que entre vivo, / pero que le saquen muerto.* » Comparer aussi avec ces vers du second acte : « *aquel que no gustare / de cumplir mi mandamiento, / que será ley inviolable, / públicamente un verdugo / le dividirá al instante / la cabeza de los hombros* », p. 371, v. 1270-1275.

b. L'autorité du père et la désobéissance du fils

« *Quien no obedece al padre, ofende al cielo*¹⁹⁶⁵. »

Quels que soient leurs sentiments envers leurs fils, tous les rois exercent sur eux une sévérité systématique, à l'exception de celui d'*A lo que obliga el honor* qui s'en désintéresse. Mais la sévérité mue par l'amour est à visée pédagogique chez le roi de *Mudarse por mejorarse* : « *sé querelle, / y he de contradecille y disgustalle: / que si es bueno, y mi intento es mejorallo, / más estoy de su parte con no estallo*¹⁹⁶⁶. » Lorsqu'il est désobéi, ce roi menace d'une colère qui n'éclate jamais vraiment¹⁹⁶⁷ et d'un reniement qui n'aura pas lieu¹⁹⁶⁸. Pourtant, bien que le prince soit impressionné par ces mots¹⁹⁶⁹, la stratégie est vaine car il retombe immédiatement dans ses travers.

Le roi de Macédoine Filipo ne prend pas directement des mesures punitives à l'encontre de son fils – il l'envoie seulement dans ses appartements lorsqu'il le surprend à se battre avec son rival¹⁹⁷⁰ –, mais dirige sa colère contre Octavia¹⁹⁷¹ qu'il fait séquestrer à deux reprises, la première fois pour l'intimider par une mise en scène macabre¹⁹⁷², la seconde pour faire croire à Alejandro parti guerroyer qu'elle est morte en son absence¹⁹⁷³. Sa stratégie n'est donc pas éducative mais machiavélique, voire tyrannique, car le roi exerce contre la duchesse une répression motivée par un projet politique en dehors de tout cadre légal. Pour autant, ces mesures sont inefficaces sur le prince qui ne renonce pas à épouser Octavia.

1965 Guillén de Castro, *Las mocedades...*, op. cit., p. 163, v. 522.

1966 *Mudarse...*, op. cit., p. 208. Voir aussi « *No viene nunca, Arnaldo, / ningún desorden solo, / ni el que después se intenta, / sin ser mayor que el otro se contenta; / y así, aunque pueda alguno, por pequeño, / no dársele castigo, / amor más cuerdo siempre es no excusalle / que no llegar en el segundo a dalle. / El que es leve, con poco / se deja prevenido, / y con poco, el que es grande, preservado, / y aunque menos merezca lo severo, / para mayor piedad, primero escojo / mostrarme riguroso en lo pequeño / que no perder en el segundo al dueño* », p. 203.

1967 « *habiéndoos yo pedido / que esa afición dejádeses, os hallo, / príncipe, en ella con mayor licencia; / ved si ello es faltar de mi obediencia; / esto ha sido mi enojo más que todo, / (...) / Y estad en que os lo encargo / segunda vez con esta, / porque si con la enmienda por respuesta / no me dejáis de todo satisfecho, / en mi enojo veréis que fue despecho* », *ibid.*, p. 209-210.

1968 « *Mirad las cosas como yo las miro, / o no seréis mi hijo* », *ibid.*, p. 209.

1969 « *¡Bravo rigor!* », *ibid.*, p. 210.

1970 « *Retiraos a vuestro cuarto* », *El maestro...*, op. cit., fol. 187 v° a.

1971 « *Rayos en nublado arroja / vuestro padre* » dit-elle, *ibid.*, fol. 182 v° a.

1972 Voir le récit qu'en fait la duchesse, *ibid.*, fol. 178 r° a-179 r° b.

1973 « *Por no quererse casar / con Camilo, puse a Octavia / en prisión, y aunque se pierde / Grecia, del orbe envidiada, / ha de casar Alejandro / con la princesa (...) / corra luego la palabra / de que la duquesa ha muerto / en la prisión* », *ibid.*, fol. 189 r° a.

Le roi Alfonso de *No hay contra el honor poder* exerce sur le prince une surveillance¹⁹⁷⁴ ainsi qu'une sévérité¹⁹⁷⁵ qui naissent de la colère plus que du soucis d'éducation, et qui effraient le jeune homme. Le prince Sancho dit ainsi en aparté à propos de son père : « *Temo mucho / su condición temeraria*¹⁹⁷⁶ ». Et lorsqu'Alfonso apprend de Blanca les abus dont elle est victime de la part de son fils, celui-ci craint la réprimande de son père qui n'a pas besoin de l'exprimer oralement pour que sa colère fasse effet :

Tello: *Aguarda,*
don Sancho, señor...
 Don Sancho: (*¿Qué es esto?*,
¿ni me mira ni me habla?)
 Tello: ... *para hablarte...*
 Rey: *Que no llegue.*
 Don Sancho: (*Fuese y volvió las espaldas*
y sin mirarme se entró,
¡qué condición tan extraña!)
 Vase el rey muy severo, sin hablar al príncipe
 Tello: *¿Ha notado, vuestra alteza,*
*del rey su padre el rigor*¹⁹⁷⁷?

Mais cette crainte est encore d'une efficacité limitée car, comme dans les cas précédents, le fils désobéit régulièrement à son père¹⁹⁷⁸ et le désavoue même devant un tiers¹⁹⁷⁹, ce qui est le motif d'un nouveau courroux : « *¡Válgame Dios, ¿de esta suerte / mi propia sangre a los rayos / de mi majestad se atreve*¹⁹⁸⁰? » Dès lors, le père ne s'adresse plus au fils que sous la forme d'une avalanche de reproches et d'accusations de cent quatre-vingt-dix vers qui sont synthétisés par les premiers d'entre eux :

Vos, con la bandera al vuelo
del riguroso caballo,
vais salpicando el imperio
de soberbia, coronado
de cuantos vicios recoge
*el poder con el engaño*¹⁹⁸¹.

1974 « *Siguiendo a don Sancho vengo / y a don Tello porque el alma / algún presagio adivina.* », *ibid.*, p. 331, v. 917-919. Voir aussi « *Don Sancho –el alma se ahoga–, / mi hijo, salió del cuarto / en que asiste y yo de escolta / le he seguido hasta esta cuadra* », p. 332, v. 962-965, et « *mi deseo / es saber quién a don Sancho / escribe y así le dejo / con don Esteban de Luna / entretenido* », p. 369, v. 1274-1278.

1975 « *De camino al cuarto / del príncipe con secreto / le cerraréis, hasta tanto / que yo no ordene otra cosa* », demande-t-il au favori, *ibid.*, p. 346, v. 1400-1403.

1976 *Ibid.*, p. 305, v. 121-122.

1977 *Ibid.*, p. 306, v. 158-166. Voir également : « *¿Qué novedad es aquesta? / Con una carta en la mano, / el grave rostro severo / y el color rojo turbado, / alguna desdicha temo* », p. 346-347, v. 1407-1411.

1978 « *Al espejo regio, / que soy yo, ponéis el paño / que os dio la desobediencia* », reproche Alfonso à Sancho, *ibid.*, p. 350, v. 1543-1544. Voir dans la même tirade : « *Muchas veces os he dicho / que con Tello (...) / no platicuéis (...) / y vos por el mismo caso, / solo por darme disgusto / le traéis a vuestro lado, / seguis sus viles preceptos / y, habiéndole desterrado, / a pesar mío volvió / a las puertas de palacio* », p. 352-353, v. 1617-1628.

1979 « Don Rodrigo: *El rey, señor, lo ordenó. / Don Sancho: Pues también lo ordeno yo* », *ibid.*, p. 345, v. 1348-1349.

1980 *Ibid.*, p. 346, v. 1395-1397. Le roi Alfonso feint de ne pas croire que son fils ait pu ainsi signer un décret contrevenant à ses ordres, voir p. 348, v. 1446-1477.

1981 *Ibid.*, p. 350, v. 1529-1534.

L'un des reproches qu'il fait au prince est de faire valoir, par ses erreurs, l'image d'un pouvoir faible : « *De suerte / revolvistes este caso / que sintió flaqueza el reino / de mis consejeros sabios*¹⁹⁸². » Cette tirade s'achève par une série d'ordres – sont enchaînés dix-huit impératifs – et une menace qui illustre l'orgueil blessé du monarque : « *De no haber enmienda, / os atajaré los pasos / y conoceréis entonces / si soy don Alonso el Sabio*¹⁹⁸³ ». Le prince, quant à lui, se résigne à la colère de son père en attendant son heure et sans pour autant s'amender¹⁹⁸⁴. Cette scène n'est pas sans rappeler une autre de *No hay ser padre siendo rey* de Rojas Zorrilla où le roi de Pologne est pareillement confronté à un fils caractériel¹⁹⁸⁵.

Comme chez le roi Alfonso, on retrouve chez Marco Aurelio ce souci d'éviter les effets sur l'opinion publique des excès de ses enfants. Il dit ainsi à l'impératrice :

*Las lenguas licenciosas,
que corren ligeramente
por las leyes de la honra,
no culpan, no, tu flaqueza,
culpan mi cordura poca*¹⁹⁸⁶

Il exerce en conséquence contre son fils une sévérité rigoureuse en prononçant interdictions, sanctions et menaces de disgrâce : « *Pena de mi desgracia quien la hablare [a Cloviana], / ni su amor, atrevido, conquistare*¹⁹⁸⁷ », « *¡Hola, quitalde la espada! / (...) / Llevalde preso, entregalde / al alcaide Feliberto*¹⁹⁸⁸ » ou « *Quedé Cómodo en prisión*¹⁹⁸⁹ ». Le prince ne change pas non plus pour autant de comportement.

La désobéissance d'Hermenegildo contre l'autorité paternelle consiste à renier l'arianisme au profit du catholicisme. Il s'agit donc d'une attitude hérétique¹⁹⁹⁰, mais aussi, même si le prince proteste régulièrement de sa loyauté¹⁹⁹¹, d'une atteinte au quatrième commandement du Décalogue qui enjoint d'honorer père et mère, ainsi que le lui rappelle la reine : « *Quien a su ley faltó, / y al*

1982 *Ibid.*, p. 355, v. 1705-1708.

1983 *Ibid.*, v. 1755-1758.

1984 « *Ay, Tello, quien tiene amor / a tan divina belleza / por cualquier agravio pasa* », *ibid.*, p. 306, v. 167-169. Voir aussi : « *Caiganse los orbes todos / y fulmine el cielo rayos* », p. 347, v. 1413-1414.

1985 Voir la tirade du roi de Pologne, p. 2-4, F. Rojas Zorrilla, *No hay ser...*, *op. cit.*

1986 *Ibid.*, p. 373-374, v. 1408-1412.

1987 *Amor...*, *op. cit.*, p. 341, v. 427-428.

1988 *Ibid.*, p. 350, v. 670-675.

1989 *Ibid.*, p. 371, v. 1253.

1990 « *Quien deja la religión / de sus pasados, por fuerza / ha de perder el imperio, / pues de quien es degenera.* », dit le démon, *Mártir...*, *op. cit.*, p. 19 a.

1991 Par exemple : « *Rey: ¿No obedeces a tu padre? / Hermenegildo: Siempre obediente he sido.* », *ibid.*, p. 11 b. Voir également : « *Yo no hago guerra a mi padre.* », p. 14 b, « *Mi obediencia / remite a vuestra cordura / la justicia que me alienta.* », p. 17 b, « *Contra mi padre, soldados, / yo no declaro la guerra, / sino contra los herejes. / (...) / Sabe el cielo mi lealtad. / (...) / Yo defenderé tu vida. / (...) / Yo ensalzaré tu valor. / (...) / Yo aumentaré tus estados. / (...) / Soldados, mi padre viva* », p. 19 b-20 a.

*padre no obedeció, / faltó a Dios, y faltó al mundo*¹⁹⁹². » Cependant, la faute du fils n'est pas que religieuse, elle est aussi – et surtout comme on l'a vu – politique. Teobildo craint en effet d'être supplanté par un prince devenu un chef de guerre victorieux au retour d'une campagne militaire¹⁹⁹³, qui soulève une partie du royaume contre l'autorité paternelle¹⁹⁹⁴ avec l'aide de puissances étrangères¹⁹⁹⁵ et qui s'empare de nombreuses villes¹⁹⁹⁶. Le roi est ainsi fragilisé dans son pouvoir et lutte pour le conserver.

On retrouve ce cas extrême dans lequel le fils prend les armes contre le père dans *El rey más perfecto* – que nous ne développons pas ici car le jeune Fernando est déjà couronné lors de cet épisode –, mais aussi chez d'autres dramaturges tels que Moreto qui met en scène la rébellion de don Carlos contre son père dans *El hijo obediente* :

*Pues, ¡ármese mi defensa
contra intención tan tirana!,
que no voy contra mi padre
en ir contra quien me agravia.
Tirano, un padre se quita
la veneración sagrada de su ser;
pues, aunque es padre,
trae de enemigo la cara.
Si armado de tiranía le vence
un hijo en batalla,
su padre será el que muere,
mas no es su padre el que mata*¹⁹⁹⁷.

Jonatán, le prince de *La prudente Abigail*, ne s'oppose à son père, le roi Saúl, que par ses conseils¹⁹⁹⁸, mais celui-ci le rappelle à l'ordre¹⁹⁹⁹, le congédie²⁰⁰⁰, doute de sa paternité²⁰⁰¹ et tente

1992 *Ibid.*, p. 5 a. Voir aussi : « *Que dejéis, / observando el mandamiento / del Decálogo, esta guerra; / pues contra su padre mesmo / ningún hijo de la Iglesia / sin ser tirano, lo ha hecho.* », dit au prince le démon, p. 14 b, et un ange convoqué par lui : « *Hermenegildo, la guerra / que haces a tu padre, el cielo / escandaliza, pues vas contra / el cuarto mandamiento* », p. 15 a. Leandro lui-même avance cet argument lors de négociations de paix, mais partage les responsabilités : « *no alteréis con las armas / la Cristiandad, que es afrenta, / vituperio y tiranía / que el padre y el hijo sean / homicidas de sí mismos* », p. 19 b.

1993 *La comedia* s'ouvre sur le triomphe d'Hermenegildo : « *Salen por un palenque, al son de cajas y clarines, San Hermenegildo, Recaredo, Zerote y soldados* », *ibid.*, p. 1 a.

1994 « *Contra mí, que soy rey / de la española grandeza, / habéis levantado gente.* », *ibid.*, p. 17 b.

1995 « *Librémonos del peligro / (...) pidiendo ayuda a Francia, / y a los católicos reinos, / y al mismo imperio romano, / y al gran sucesor de Pedro* », suggère Everinta à Hermenegildo, *ibid.*, p. 6 b. De même : « *Hermenegildo: Los romanos, según dice / esta carta, conociendo / nuestra justicia, Everinta, / son cuatro mil y quinientos / soldados, se van llegando / a nuestro campo* », p. 14 a.

1996 « *están a vuestra obediencia / Sevilla, Córdoba y cuantas / en la Bética se encierran / villas, campos y ciudades* », *ibid.*, p. 17 b.

1997 A. Moreto, *El hijo obediente*, *op. cit.*, p. 6-7, v. 201-212.

1998 « *Mire vuestra majestad / que David está inocente / de toda culpa.* », *La prudente...*, *op. cit.*, p. 604-605, v. 1238-1240, et « *Yo soy testigo / que David es tu amigo* », p. 623, v. 1780-1781.

1999 « *No sé yo qué ley le cuadre / a tu forzosa obediencia, / pues quieres en mi presencia / ser contra tu rey y padre* », *ibid.*, p. 607, v. 1307-1310.

2000 « *Quítate de mi presencia* », *ibid.*, v. 1331, et « *Retírate al cuartel si estás quejoso* », p. 624, v. 1806.

2001 « *Parece que no tienes sangre mía, / según tu alma defender porfía / a David* », *ibid.*, p. 624, v. 1793-1795.

même de le tuer²⁰⁰². Pour autant, Jonatán, sans chercher à offenser son père, ne renonce pas à son amitié pour David : « *Perdona, gran señor, amor tan fuerte, / que dudo que se rompa con la muerte*²⁰⁰³. »

Nous constatons une faible efficacité de l'autorité paternelle dans toutes ces pièces, mais aussi dans certaines *comedia de capa y espada*, telle *A cada paso un peligro* où don Gaspar défie les injonctions de son père²⁰⁰⁴. Cette situation conflictuelle conduit certains rois mis en échec à tuer leur enfant, à l'agresser physiquement ou verbalement, ou encore à le déchoir et à le renier. D'autres renoncent à leur fonction éducative.

c. Le renoncement du père ou la soumission du fils

« Sancho: *¿Podré disculparme? Rey: No*²⁰⁰⁵ »

Dans *No hay contra el honor poder*, le roi Alfonso ne laisse pas l'opportunité à Sancho de s'exprimer :

Sancho: *¿Podré disculparme? Rey: No,
que todos vuestros descargos
son sofisticos estudios,
y no estoy para escucharos.
Vase el rey*²⁰⁰⁶.

En perdant ainsi patience, le roi se rend coupable d'un manquement à son devoir de formation du prince insoumis. Il refuse même un temps de lui donner des conseils : « *aunque os debo dar consejo / en esta parte, le callo*²⁰⁰⁷ ». La communication étant rompue, l'éducation de Sancho est vouée à l'échec et ne pourra déboucher que sur un exercice tyrannique du pouvoir. Dès lors, la relation père-fils devient un conflit générationnel qui verra la victoire inéluctable du plus jeune, ce que perçoit déjà le roi vieillissant : « *La inclinación atrevida / de este joven temerario / ha de apresurar el curso / de mi vida y de mis años*²⁰⁰⁸ ».

Quant à la relation entre Marco Aurelio et Cómodo, chacun sait qu'elle se termine par un paricide. La haine de Marco Aurelio peut ainsi apparaître comme une cause de cette violence à venir ou au contraire justifiée par elle *a posteriori*. De même, la mort du prince aurait pu passer rétrospectivement comme la meilleure solution pour l'empereur. Mais dans ce cas aussi le conflit

2002 « *A tu hijo / Jonatán, mi hermano propio / y sobre todo mi amigo, / la lanza real le tiraste* », lui rappelle David, *ibid.*, p. 636, v. 2132-2135.

2003 *Ibid.*, p. 624, v. 1797-1798.

2004 « *Todo su fin se encamina / a que los peligros mire / del mundo, y que me retire, / con cordura peregrina, / de los amigos que son / contrarios de la virtud* », *A cada paso...*, *op. cit.*, p. 2 a.

2005 *No hay...*, *op. cit.*, p. 356, v. 1759.

2006 *Ibid.*, v. 1759-1762+.

2007 *Ibid.*, p. 351, v. 1579-1580. Il revient plus bas sur ce renoncement : « *como amigo os aconsejo* », p. 356, v. 1741.

2008 *Ibid.*, p. 347, v. 14151-419.

générationnel voit le renoncement du père – « *enfermo sin razón / difícilmente mejora*²⁰⁰⁹ », reconnaît-il – et la victoire du prince.

Dans *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*, le prince ne se soumet pas à son père mais n'est jamais tyrannique pour autant comme peuvent l'être Cómado ou Sancho, voire comme le prince polonais l'a parfois été. Teobildo en revanche est tyrannique comme nous l'avons vu dans le chapitre consacré aux rois machiavéliques. Et puisque la *comedia* appartient au sous-genre hagiographique, ni l'un ni l'autre ne renonce et la pièce s'achève sur le martyre du prince : « *y en fin, mi mismo padre, por estado, / porque ensalcé la fe, me ha derribado*²⁰¹⁰ ».

A l'inverse de ces trois monarques – auxquels il faut rajouter le roi Alfonso XI d'*A lo que obliga el honor* – qui ont renoncé à leur fonction éducative, le roi de Pologne bienveillant finit par obtenir le comportement qu'il souhaite de son fils. Enríquez Gómez semble nous dire que l'on ne dissuadera pas un prince impétueux de ses projets interdits, car, comme nous l'avons vu, la récidive est systématique. Mais cela ne doit pas faire renoncer à l'éducation qui finira par porter ses fruits si elle est bonne. Ainsi lorsque le prince polonais comprend que Porcia et la baigneuse sont la même personne, l'harmonie du couple est rétablie et le conflit entre le prince et le roi résolu sans séquelle. L'orgueil tyrannique est devenu une fierté d'aimer : « *solamente / siéndote agradecido, si lo puedo, / podrá vivir ufano*²⁰¹¹. »

Entre les deux cas se situe celui de Filippo dont l'attitude paternelle manque singulièrement d'amour à tel point qu'Alejandro est sur le point de provoquer la ruine de la Macédoine. Mais le bon sens du roi se révèle dans le choix du précepteur du dauphin, car Aristóteles a su lui inculquer les valeurs morales qui lui permettent de surmonter cette épreuve, mais aussi éviter par son conseil que la situation ne dégénère en guerre civile. Filippo, en voulant imposer un mariage politique dépourvu d'amour commet l'erreur de s'opposer à la volonté des dieux. C'est donc lui le tyran et non son fils. Filippo énonce d'ailleurs sans s'en rendre compte sa propre erreur dès le premier acte :

*No puede
humano poder violar
el decreto singular
de los dioses, porque excede
aquel impulso divino
a nuestra misma pasión*²⁰¹².

En le mettant devant le fait accompli, Alejandro, avec la complicité d'Aristóteles, rétablit la justice poétique et Filippo doit rentrer sa colère²⁰¹³. La *comedia* peut alors s'achever par l'expression

2009 *Amor...*, *op. cit.*, p. 360, v. 941-942.

2010 *Mártir...*, *op. cit.*, p. 24.

2011 *Mudarse...*, *op. cit.*, p. 220.

2012 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 181 r° b-v° a.

2013 « *¿A mi grandeza este agravio?* », *ibid.*, fol. 196 r° b.

de la soumission du prince qui, bien qu'il en ait les moyens militaires, ne se dresse pas contre l'autorité royale de son père : « *Yo y Octavia, señor, / por favores tan supremos / besamos tus pies reales*²⁰¹⁴. »

Aristóteles évite en fait l'erreur de confondre les deux corps du prince que commet Filipo et que pointe Furió Ceriol :

*Todo i qualquier Príncipe se puede considerar en dos maneras distintas i diversas: la una, en quanto hombre; la otra, como a príncipe. (...) Pero vemos que han errado todos [los que han trabajado a gobernar el Príncipe] hasta el día de hoi, en que aunque entendían (como io pienso) hallarse en el Príncipe dos personas distintas i diferentes, todavía, en su arte i manera de enseñar, las confundieron*²⁰¹⁵

A l'issue de l'étude des rapports entre les monarques et leurs héritiers, nous observons une fréquente corrélation entre le caractère tyrannique du prince et le désamour du père sans savoir lequel a engendré l'autre, mais en constatant un effet d'entraînement qui conduit dans certains cas à une rupture de la relation entre père et fils et donc à un échec annoncé de la formation du prince au pouvoir. La haine que ressent Marco Aurelio pour Cómodo, la déception d'Alfonso X pour Sancho et l'indifférence d'Alfonso XI pour Pedro sont à la mesure des outrances despotiques de leurs fils et de la frustration de leurs désirs. Nous remarquons dans ces cas le rôle systématique de la rupture de la filiation dans la genèse de la tyrannie, comme nous avons montré qu'elle participait de l'orgueil de Nembrot ou des névroses de Ludovico.

A l'inverse, apparaît une relation proportionnelle entre la tyrannie des rois Filipo et Teobildo et la vertu des princes Alejandro et Hermenegildo comblés dans leurs aspirations amoureuses ou mystiques. Dans leur cas aussi la relation de filiation est fragilisée, mais du fait exclusif du père qui manque d'amour dans le premier cas et déchoît son fils dans le deuxième. On peut rapprocher le cas du roi Saúl avec ceux-ci car il exprime aussi son impuissance face à la vertu de Jonatán : « *¡Que el príncipe de este modo / ame la desobediencia*²⁰¹⁶! » Seul le roi de Pologne parvient, au dénouement final, à une relation non tyrannique avec le prince, lui-même réconcilié dans sa relation amoureuse. Mais soulignons que dans *El maestro de Alejandro*, le conflit intergénérationnel a été résolu grâce à l'intervention du favori philosophe.

Intéressons-nous maintenant au rôle que peut avoir l'éducation morale dans la résolution de ce type de conflit et, d'une manière plus générale, dans la formation du prince à sa future fonction.

2014 *Ibid.*, fol. 196 v° b.

2015 F. Furió Ceriol, *El Concejo...*, *op. cit.*, p. 90.

2016 *La prudente...*, *op. cit.*, p. 607, v. 1333-1334.

2. L'éducation morale

Si la formation du prince est un thème absent d'*A lo que obliga el honor*, ce qui peut apparaître comme une raison du caractère despotique de don Pedro, on trouve en revanche dans les autres *comedias* des monarques qui, d'une manière ou d'une autre, ont conscience de leur rôle éducatif. Le roi de *Mudarse por mejorarse* est toutefois le seul à formuler la nécessité de cette fonction, ce qui n'est pas un hasard puisqu'il est le seul à l'appliquer sans l'aide d'un tiers : « *Disponerte a reinar es mi cuidado, / que se obra indignamente si se ignora, / y es civil ruina un necio de su Estado, / si antes, ruina de sí, no le mejora*²⁰¹⁷. » Comme on le constate dans cet exemple, certains rois, et aussi parfois des favoris, enseignent en premier lieu au prince les règles de comportement que leur statut requiert. Un préalable est en effet que le prince sache se gouverner lui-même avant que de gouverner le royaume, c'est-à-dire qu'il apprenne en premier lieu à contrôler ses passions. C'est l'éthique du *vencerse a sí mismo* que nous avons évoquée à propos du corps physique du roi que le prince doit ici faire sienne, et qui apparaît comme une réponse à l'alternative du « *morir o vencer* » énoncée plus haut. L'éducation morale, c'est-à-dire la domestication des passions et l'apprentissage de la vertu, est donc un préalable à l'éducation politique. Le discours est le moyen privilégié de cet enseignement. Mais nous verrons que les rois ont aussi parfois recours au mariage comme façon de canaliser le comportement amoral du prince.

a. L'éducation morale par le discours

« *¿Qué será, pues, un príncipe mal educado y armado con el poder*²⁰¹⁸? »

Le roi aimant de *Mudarse por mejorarse* est désireux de bien former son successeur et celui-ci, malgré quelques excès imputables à sa jeunesse, sait recevoir cet enseignement et domestique ses passions au dernier acte. Nous voyons ainsi le père et le fils échanger sur les obligations morales attachées à la fonction royale :

Rey: *Yo os quiero sin defectos.*
 Príncipe: *¿Tan grandes son los míos?*
 Rey: *En quien ha de ser rey, bastan sus nombres.*
 Príncipe: *No los libra el ser reyes de ser hombres.*
 Rey: *Mas deben desementillo.*
 Príncipe: *Puede ello más y sálese a decillo.*
Esta naturaleza,
que en todos es disculpa,
¿es otra en ellos, para ser más culpa?

²⁰¹⁷ *Mudarse...*, op. cit., p. 129.

²⁰¹⁸ Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, S. López (éd.), Cátedra, 1999, Empresa 2, p. 204.

Rey: *Débenla más valor; y aunque es terrible,
príncipe, de vencer; no es imposible*²⁰¹⁹.

Le débat porte ici sur la nature du monarque. Selon le roi, le titre n'implique pas la nature divine du souverain qui permettrait d'échapper aux passions humaines. Au contraire, il les connaît comme tout un chacun mais a le devoir de les domestiquer et d'être sans défaut. Selon le prince polonais, ce n'est pas un péché que d'aimer pour un fils de roi, naturellement sujet aux élans de sa jeunesse. A l'inverse, il conviendrait d'exercer son libre arbitre en la matière²⁰²⁰. Face à ce dilemme, le roi concède que ce penchant est inévitable, mais insiste, dans une approche pragmatique, sur la nécessité de la discrétion – de la dissimulation, pour employer le vocabulaire courtisan –, séparant ainsi les valeurs morales de l'image publique que l'on en donne :

*Príncipe, yo os confieso
que el ser enamorado
no es el mayor delito,
pero debeislo ser con más recato;
que hay culpas que el hacellas
no es tan gran culpa como no escondellas*²⁰²¹.

Il fait ainsi l'éloge de son comportement amoureux, mesuré et décent, avec Porcia, dame illustre, mais condamne son désir pour une inconnue qui est un vice, altère son jugement et a provoqué des dysfonctionnements dans l'administration de la justice royale, « *exceso de lo poco recatado*²⁰²² ». Le roi n'enjoint donc pas au prince de refouler ses désirs amoureux mais de les suivre avec modération et prudence, comme une nécessité naturelle inévitable bien que dangereuse.

Le roi Alfonso XI recommande lui aussi la tempérance à son fils Pedro, mais pas dans *A lo que obliga el honor*. C'est dans la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* qu'il écrit sur son lit de mort une lettre à son héritier dans laquelle il fait le constat de son orgueil – « *la inclinación bizarra / de vuestro espíritu altivo / os quitaba la templanza / en los*

2019 *Mudarse...*, op. cit., p. 207.

2020 « *¿En la parte que tengo al gobernallos, / todo no les asisto a tus vasallos? / Pues si cuando de mí, por mi amor, huyo, / nada de mí les falta para suyo. / Déjenme mi albedrío, / que a mí me faltó cuando me faltó al mío. / ¿Habrà alguno de todos, / que sin ir a lo suyo por los cabellos, / si no muy voluntario, / no diga que es violencia de sus años? / Pues, ¿cómo yo en mis daños / tengo menos afecto que me mande? / ¿Háceme más anciano el ser más grande? / No digo que es virtud, que es ventaja, / estar enamorado; / mas lo que para el mundo no es pecado / en ningún hombre de ellos, / ¿ha de ser que lo sea el excedellos?* », *ibid.*, p. 208.

2021 *Ibid.*, p. 208-209. Déjà au premier acte, le roi avait autorisé son fils, sans non plus le lui recommander, à céder à la passion amoureuse, en évitant le scandale de visites répréhensibles : « *y por si alguna, en sus negocios triste, / soledad pasa, puedan, hasta el pecho, / derribados los mantos, cuando oyeres, / entrar, príncipe, a hablarte las mujeres. / Que si has de apetecer las celebradas partes / de alguna, contra mis consejos, / ni en las calles las ves muy apartadas, / ni es más lindo lo que está más lejos* », p. 130.

2022 *Ibid.*, p. 209. voir aussi plus bas le développement de cette idée : « *A Porcia visitasteis otros días / más mesuradamente, yo lo supe, / siendo amor más decente; / porque en mujer de tan ilustre esfera, / era divertimento, y más no fuera; / pero en una mujer no conocida, / aun la afición se siente deslucida; / que en las que valen poco, / ese tierno ejercicio, / aunque esté como amor, parece vicio, / y para mereceros sin reposo, / más hermoso es lo grave que lo hermoso. / En la audiencia estuvisteis distraído* ».

*negocios*²⁰²³. » – et de son égarement passionnel – « *andáis / tan inquieto que una dama / gobierna vuestro albedrío*²⁰²⁴. » Il l’invite donc à agir avec mesure en toute chose, notamment en matière de justice – « *aunque justiciero os llaman, / no lo uséis todas las veces, / tened en esto templanza*²⁰²⁵ » – et à s’en remettre à un bon conseiller – « *siempre / en negocios de importancia / os asista el arzobispo / de Toledo*²⁰²⁶ ». Mais Pedro n’a pas la force de caractère suffisante pour suivre ces préceptes.

Nous avons, en plus du prince polonais, un autre exemple d’éducation morale réussie dans *El maestro de Alejandro*. Mais cette fois, c’est le favori, et non le roi directement, qui forme le prince. Face à l’influence néfaste des adulateurs, Aristóteles énonce, comme le roi de Pologne, la nécessité d’assurer la formation morale de son élève :

*¿Qué doctrina sacará
este engañado mancebo
desta pintura amorosa?
Animar vivos incendios
al amor; turbar el juicio,
dañar el entendimiento,
y destruir por un gusto
los reinos y los imperios.(...)
Salgamos a reprimir
juveniles desaciertos
que los discípulos viven,
en cuanto dura el maestro*²⁰²⁷.

Au deuxième acte nous assistons à un débat portant sur le conflit entre le sentiment amoureux et le devoir politique lorsque le disciple prétend que son courage lui vient de l’amour qu’il ressent pour Octavia. Aristóteles le contredit en déclarant que c’est le sens de l’honneur qui produit le courage, et que l’amour doit plier devant le pouvoir royal : « *La voluntad / es esfera del honor, / y no se rinde al amor / la suprema majestad*²⁰²⁸. » Car l’amour est un danger quand il s’oppose à la raison²⁰²⁹, notamment à la raison d’État : « *No habéis de amar / contra la razón de Estado*²⁰³⁰. » Sur ce point, comme nous l’avons vu, Alejandro ne suit pas son maître. Au troisième acte celui-ci se reconnaît impuissant face à la douleur du prince, faisant ainsi une nouvelle fois preuve d’une humilité qui contraste avec l’orgueil des tyrans : « *No hay ciencia contra el poder /*

2023 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 180, v. 244-247.

2024 *Ibid.*, p. 181, v. 265-267.

2025 *Ibid.*, v. 258-260.

2026 *Ibid.*, v. 279-282.

2027 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 177 r° a.

2028 *Ibid.*, fol. 184 v° a-b.

2029 « *Querer bien será virtud, / cuando el propio sentimiento / no ofende al entendimiento, / desluciendo la virtud* », *ibid.*, fol. 184 v° b.

2030 *Ibid.*, p. 289. Voir aussi un peu plus haut : « *Amor no hace monarquía, / antes por el se perdieron* ».

*que se ciega con razón / de una amorosa pasión*²⁰³¹. » Cette humilité même est un exemple pour son disciple car « *nunca un maestro malo / sacó discípulo bueno*²⁰³² ». Et c'est bien là, semble-t-il, l'essentiel de l'enseignement du philosophe que d'apprendre à vivre humblement et par la raison, savoir se gouverner soi-même et mépriser les vaines ambitions :

*Conquistad, señor, el mundo
pues yo trato de dejallo:
que más reinos por igual
os tengo yo granjeado,
adquirido y conquistado
con el valor racional,
que cuantos por el abismo
de la ambición puede haber;
pues os enseñé a vencer;
como sabéis, a vos mismo*²⁰³³.

Apprendre à dominer son orgueil, voilà qui serait la principale leçon dans la formation morale de l'héritier.

Le roi de *No hay contra el honor poder* voudrait aussi éduquer le prince à un comportement amoureux vertueux, mais n'a pas comme celui de *Mudarse por mejorarse* le loisir de le laisser assouvir un tant soit peu ses pulsions érotiques, car l'objet de son désir est l'épouse de son favori. La tempérance ne peut donc suffire comme ligne de conduite et il croit devoir fournir des principes référents plus stricts. C'est pourquoi il enjoint au prince d'obéir à la vertu et de se détourner du vice. Son discours consiste alors à inviter Sancho à observer l'idéal vertueux²⁰³⁴ et à constater combien il diffère de son comportement gouverné par les sens et non par l'entendement²⁰³⁵. Pour illustrer son propos, il recourt à la métaphore du cavalier qui se laisse griser par le galop de son cheval fougueux mais en garde le contrôle et sait l'arrêter avant de tomber dans le précipice, provoquant ainsi l'admiration de tous²⁰³⁶. Comme ce cavalier, le bon monarque doit s'amender des vices qui entravent le jugement pour retrouver sa liberté²⁰³⁷. Mais le roi Alfonso ne semble pas croire que son fils soit capable d'un tel changement et se laisse emporter par une colère qui rend caduque toute formation.

2031 *Ibid.*, fol. 194 r° a.

2032 *Ibid.*, fol. 194 r° b.

2033 *Ibid.*, fol. 194 v° a.

2034 « *La sabia naturaleza, / a quien el autor sagrado / dotó de tantas virtudes / y cercó de bienes tantos, / es un espejo divino / en quien se miran, don Sancho, / todas las cosas* », *No hay...*, op. cit., p. 349, v. 1479-1485.

2035 « *En él [el espejo divino], / jeroglífico y milagro / de la virtud, se acrisolan / los hechos más temerarios, / delira el entendimiento, / caduca el docto y el sabio, / el vicio acomete el bien, / y los sentidos humanos / cada cual por sí se rige* », *ibid.*, v. 1485-1493.

2036 *Ibid.*, p. 349-350, v. 1494-1517.

2037 « *Es tan horrible el pecado / que cuando de él se desnuda / el entendimiento humano, / es otra fábrica el hombre, / y, en quedando separados, / el vicio busca su centro, / el hombre deja su engaño, / pues los yerros no lo son, / que aquellos fueron de paso / y quedará libre* », *ibid.*, p. 350, v. 1518-1527.

Dans *Amor con vista y cordura*, l'empereur ne renonce pas à éduquer le prince²⁰³⁸ mais fait le constat d'un échec qu'il attribue aux carences morales de la mère. Il énonce bien quelques principes, tel celui qui impute au prince une culpabilité plus grande en cas de faute du fait même de son statut – « *Cuando el sujeto es mayor, / ha de ser mayor la culpa*²⁰³⁹ » –, rejoignant en cela le roi polonais, ou la nécessité pour un roi de se former aussi bien aux armes qu'aux lettres – « *Armas y letras los reyes / deben estudiar, que son / la divina estimación / de las soberanas leyes*²⁰⁴⁰ » – mais son discours pédagogique consiste essentiellement à expliquer ce qu'il n'aurait pas fallu faire. Faustina est ainsi présentée comme responsable de l'inclinaison violente de son fils et de son destin de tyran, non seulement du fait de l'adultère qui est évoqué par des allusions²⁰⁴¹, mais aussi par les principes d'éducation qu'elle suit. En prenant systématiquement le parti de son fils et en prônant l'indulgence²⁰⁴², elle est un facteur aggravant de ses défauts. De surcroît, elle est un mauvais exemple pour ses enfants par son attitude défiante vis-à-vis de l'empereur²⁰⁴³ et aussi par la vie dissolue qu'elle mène²⁰⁴⁴. L'empereur reproche ainsi de nombreuses fois à Faustina de mal éduquer Cómodo, notamment dans ce passage où il évoque son épouse par une métaphore céleste qui nous rappelle les images de chaos servant à décrire Nembrot :

*En las palabras,
y juntamente en las obras,
eres de tantos efetos [la soberbia de Cómodo]
una causa escandalosa;
eres nube de este rayo,
pues al paso que le forjas,
si lentamente le expeles,
violentamente le arrojas*²⁰⁴⁵.

2038 « *Yo / soy médico singular / y le procuro sanar* » dit-il à son épouse, *Amor...*, *op. cit.*, p. 359, v. 93- 937.

2039 *Ibid.*, p. 359, v. 931-932. « *La mancha en la púrpura es más fea que en el sayal* », écrit Enríquez Gómez dans *Luis Dado de Dios*, *op. cit.*, p. 18.

2040 *Ibid.*, p. 411, v. 2433-2436.

2041 « *Su inclinación natural / será en él la mayor culpa* », reconnaît Faustina, *ibid.*, p. 333, v. 168-169, « *Cuando el príncipe no fuera / vuestra sangre, no os culpara* », dit-elle p. 359, v. 927-928. Marco Aurelio est lucide : « *hijo que no es obediente, / nunca puede ser mi hijo; / que si es la generación / parte del ser más perfeto, / yo no puedo con efeto / adorar su inclinación* », p. 333, v. 190-196.

2042 « *Sirva, señor, de disculpa / el accidente de amor: / (...) / basta por ahora / cuatro días de prisión. / (...) / Concededle libertad, / otorgadme este favor; / en palacio puede estar, / si vos gustáis, en prisión* », *ibid.*, p. 359-360, v. 933-948.

2043 « *Pues aunque pierda el decoro / a la cesárea obediencia, / yo tomaré la licencia, / pues tanto mi sangre adoro; / y si el César adivina / mi atrevimiento fiel, / si obrare como cruel, / yo obraré como Faustina* », *ibid.*, p. 360, v. 959-966.

2044 « *Muchas veces te he rogado / que a fiestas vanagloriosas / no llesves tus hijas, siendo / escándalo de ti propia* », lui dit l'empereur, *ibid.*, p. 374, v. 1343-1346. Voir aussi : « *Felisardo: La emperatriz, mi señora, / ha convidado el senado / a ciertas fiestas y dado / los... Emperador: ¡No más! Quien adora / pasatiempos y locuras, / quiere engañar a su rey; / que no se guarda su ley / con delicias mal seguras. / El príncipe que ocupado / estuviere en alegría, / perderá la monarquía / cuando esté más descuidado* », p. 411, v. 1421-1432.

2045 *Ibid.*, p. 376-77, v. 1442-1448. Voir également : « *esto nace del favor / que tú, Faustina, le has dado* », *ibid.*, p. 332, v. 164-165, « *Mucho tu amor le disculpa* », p. 333, v. 170, « *Vos, con quererle, le quitáis la vida* », p. 340, v. 401, « *A ese monstruo que pariste / para ser hidra de todas / las virtudes, has perdido / con soberbias alevosas, /*

Pour Marco Aurelio, son épouse et son fils se comportent de la même manière : « *es llano / que la ambición de Faustina / y del príncipe el rigor / intentan mi deshonor*²⁰⁴⁶. » L'audace et la cruauté que se reconnaît Faustina et l'ambition que lui impute son époux sont aussi des traits du tyran que l'on a vu chez Nembrot et qui ont servi à décrire Cómmodo²⁰⁴⁷. Le vice est donc chez Cómmodo plus qu'une inclinaison, il est une nature héritée de sa mère que nulle éducation ne pourra rectifier.

Dans *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*, on ne voit pas le prince recevoir d'enseignement moral. Etant un saint, il est paré dès la première scène de toutes les vertus. Sa formation théologique a en revanche fait l'objet de quelques leçons de la part de Leandro : « *Al sofístico argumento [de Belino] / respóndale vuestra alteza / la doctrina que aprendió / en mi católica escuela*²⁰⁴⁸. » Et Hermenegildo explique pourquoi, s'étant converti au catholicisme, il est désormais exempt de tout péché contre la foi arianiste²⁰⁴⁹. Au dernier acte, il prouve au démon dans une dispute théologique la divinité du Christ²⁰⁵⁰, illustrant ainsi la qualité de l'apprentissage suivi.

Enfin *A lo que obligan los celos* expose le cas d'un prince qui n'en a pas reçu l'éducation puisqu'il est identifié comme tel tardivement. Pourtant il semble lui aussi être devenu un jeune homme pourvu des qualités morales que l'on attend d'un futur monarque. La *comedia* n'explique donc pas cette compétence par l'apprentissage, ni même par la sainteté, mais par l'ascendance. Elle s'inscrit donc en faux avec les conclusions établies jusqu'ici qui tendent à montrer qu'Enríquez Gómez croit plus dans la qualité individuelle produite par l'acquisition de la vertu que dans l'héritage de celle-ci par les voies du sang. *A lo que obligan los celos* est une pièce du rétablissement de la filiation où le fils est reconnu parce qu'il est naturellement porteur des valeurs morales transmises par l'origine. Les autres sont celles de la rupture de la filiation où les princes doivent démontrer leur qualité par leurs actes et échouent souvent malgré leur ascendance.

con favores atrevidos / y libertades odiosas », p. 375, v. 1397-1402.

2046 *Ibid.*, p. 372, v. 1288-1291.

2047 Le terme « *soberbia* » est également employé par l'empereur à propos de Faustina, *ibid.*, p. 373, v. 1316, 1330 et 1400.

2048 *Mártir...*, *op. cit.*, p. 18 b. Le démon lui-même confirme l'apprentissage théorique d'Hermenegildo : « *Tú estudiaste algunas letras; / y así procura, señor; / hoy aprovecharte de ellas* », p. 26 a.

2049 « *Si yo, cuando tuve culpa, / sin acudir a la enmienda, / no fui castigado, ahora / que soy hijo de la Iglesia, / ¿cómo podrá castigarme / aquel que no la profesa?* », *ibid.*, p. 18 b.

2050 « *La grandeza / deste varón admirable / me confunde* », reconnaît-il, *ibid.*, p. 26 b.

b. L'éducation morale par le mariage

« Car ce n'est point l'amour qui fait l'hymen des rois ; / les raisons de l'État règlent toujours leur choix²⁰⁵¹. »

Les rois de toutes les pièces, à l'exception de la *comedia* de saint dont ce n'est pas le propos, envisagent le mariage comme une solution aux déviances comportementales de leur fils, ayant l'espoir qu'une épouse saura domestiquer leurs passions et préserver l'ordre social et politique. Ainsi Alfonso X dit-il à Sancho : « *Quise casaros por ver / si esta materia de estado / sosegaba vuestro orgullo*²⁰⁵² », ce qui est l'occasion d'une nouvelle désobéissance du prince²⁰⁵³. De même, après la mort d'un innocent, l'empereur Marco Aurelio impose des mariages pour trancher les conflits amoureux qui perturbent l'ordre du palais²⁰⁵⁴, mais en vain également car le prince ne renonce pas pour autant à ses prétentions. Le cas d'*A lo que obliga el honor* est différent puisque sa structure tragique inverse l'intrigue amoureuse. Le mariage est ici le point de départ de l'action et non le dénouement puisque le roi Alfonso XI unit maladroitement son favori avec l'amante du prince au premier acte, et son idée de détourner ce dernier de ses aspirations passionnelles en le mariant avec une autre au troisième acte n'est qu'une nouvelle maladresse²⁰⁵⁵.

Le mariage est l'objet du conflit entre le roi et le prince dans *El maestro de Alejandro* car il n'est pour Filippo qu'un outil politique et en aucun cas l'instrument d'une éducation morale :

*Vos, infante, merecéis
gozar la duquesa hermosa,
pues con este casamiento
y el de Alejandro, consigo
el triunfo del enemigo
sírigo, que con violento
escuadrón, pretende entrar
por vuestro reino*²⁰⁵⁶.

Dans les *comedias* palatines et historiques, si l'on exclut *A lo que obliga el honor* parce qu'elle est une tragédie, le mariage est l'aboutissement de l'intrigue car il dénoue le conflit

2051 P. Corneille, *Don Sanche*, op. cit., p. 613, v. 1431-1432.

2052 *No hay...*, op. cit., p. 355, v. 1697-1699. Voir aussi : « *Yo pretendo, / y esto, don Rodrigo, importa, / casar a don Sancho en Francia, / porque las pasiones todas, / bárbaramente atrevidas, / cesen* », p. 333, v. 971-975.

2053 « *vos, atrevido y vario, / escribistes a los reinos, / donde estaba tratado, / que no otorgasen la unión, / que vos estabais casado a vuestro gusto* », *ibid.*, p. 355, v. 1700 -705.

2054 « *Quede Cómodo en prisión, / y pues el senado sabe / el estado que se debe / a su altivez arrogante, / case con Claudia y prevenga / Roma a este lazo amigable / las fiestas y regocijos / que se deben a mi sangre. / Nise case con su primo, / por que Felisardo acabe / de agradecer a mi amor / supremas felicidades. / Libio, caballero noble, / goce –pues a su linaje / se deben estas finezas– / de Cloviana* », *Amor...*, op. cit., 371, v. 1253-1268. Ces ordres sont réitérés au troisième acte : « *Emperador: Leed ese papel. Felisardo: Es de tu mano, / y dice, con acuerdo soberano: / 'Case Libio, ¡ay de mí!, con Cloviana, / Felisardo con Nise.* » *Emperador: Es cosa llana / que fue acuerdo divino del senado* », p. 413, v. 2475-2479.

2055 « *Rey [a don Enrique]: (...). Llevad allá [a una casa al pie de Sierra Morena] a doña Elvira / entre tanto que se trata / de dar estado a don Pedro* », *A lo que obliga el honor*, op. cit., p. 448, v. 1964-1966.

2056 *Ibid.*, fol. 195 r° a.

amoureux en rétablissant la justice poétique. Les princes caractériels en font les frais. Sancho doit en effet épouser Elvira, qu'il déteste, au prétexte qu'il a été surpris publiquement en sa compagnie dans une situation compromettante et à la faveur d'un *quiproquo*²⁰⁵⁷. Cómodo est oublié par son père qui marie en revanche son rival Felisardo avec l'objet de ses désirs, Cloviana, ainsi que sa sœur Nise avec son cousin Fabricio. Les princes de *Mudarse por mejorarse* et d'*El maestro de Alejandro* sont les seuls qui se satisfassent du mariage final. Ainsi le premier, lorsqu'il est détrompé sur l'identité de la baigneuse, c'est-à-dire lorsque son aveuglement et sa surdité provoqués par le désir disparaissent, peut entendre et reconnaître Porcia pour l'épouser²⁰⁵⁸. Le royaume retrouve alors la paix : « *que así la paz de todos se restaura* », conclut Porcia²⁰⁵⁹. Il en va de même avec le prince Alejandro qui parvient à imposer le mariage qu'il souhaite et à rétablir par la même occasion l'ordre dans le royaume.

L'éducation morale est donc un échec chez les princes tyranniques et mal aimés que sont Pedro, Sancho et Cómodo. En revanche elle est un succès chez le prince polonais tyrannisé par son désir qui s'amende grâce à l'amour paternel, mais aussi chez Alejandro qui a trouvé en Aristóteles un père de substitution. Le cas d'Hermenegildo est différent puisque sa sainteté présuppose sa perfection morale. C'est sur ces fondements que repose l'éducation politique du prince.

3. L'éducation politique

a. L'éducation politique par le discours

« *Debe un príncipe en su tierna edad aprender el oficio de rey, obedeciendo las órdenes de su maestro y las leyes de la buena razón, estudiando preceptos de justicia*²⁰⁶⁰. »

Parallèlement à l'éducation morale, le roi de *Mudarse por mejorarse* dispense à son fils un enseignement théorique sur l'art de gouverner. Enríquez Gómez utilise alors l'*octava real*, la strophe la plus prestigieuse qui puisse convenir à un discours solennel et philosophique. Après avoir rappelé au prince qu'il obtiendra la couronne du fait de sa naissance²⁰⁶¹, le roi lui explique l'obligation qui lui incombe d'être à la hauteur de cet héritage :

2057 « Rey: (...) yo os hallo / con ella [Elvira] en el cuarto mesmo, / y pues en sangre os iguala, / os sea este casamiento / seguridad de dos vidas », *No hay...*, op. cit., p. 414-415, v. 3533-3537.

2058 « *Escuchado he mi dicha* », *Mudarse...*, op. cit., p. 220.

2059 *Ibid.*, p. 221.

2060 *Luis...*, op. cit., p. 92.

2061 « *Ya sabes que eres príncipe heredero / deste glorioso apetecido Estado, / que de muchos nacistes a ser primero, / que eres mayor que todos en tu hado* », *Mudarse...*, op. cit., p. 128-129.

*En tus méritos vives obligado,
pues menor que tú mismo en parte alguna,
una afrenta serás de tu fortuna.
Lo grande de ser grande, no es nacello,
dicha es grande no más de quien lo nace;
lo mucho de ser mucho es merecello,
que el crédito lo aumenta, o lo deshace:
no igualallo es vergüenza de tenello,
quien lo adquiere por sí lo satisface,
y entre mil hombres de defectos llenos,
más los esconde el que se debe menos²⁰⁶².*

On retrouve dans ce passage l'idée chère à Enríquez Gómez, et sur laquelle nous reviendrons plusieurs fois encore, selon laquelle un homme, fut-il un prince, vaut plus par ses actes que par son origine. L'intérêt de ce passage est qu'en outre il réconcilie par une rhétorique subtile l'opposition conceptuelle entre pouvoir hérité et mérite individuel. Comme nous l'avons constaté chez quelques rois en exercice, Fernando el Santo ou Carlos Quinto, la couronne est une charge lourde de responsabilités plus qu'un privilège de la naissance. On rencontre cette idée formulée dans *Luis Dado de Dios* par exemple de la façon suivante : « *No pende la autoridad real de la demasiada grandeza; de la reputación sí*²⁰⁶³. »

Ainsi que l'expliquait Calmana dans *La soberbia de Nembrot*, le roi de *Mudarse por mejorarse* insiste ensuite sur la liberté naturelle de l'homme qui ne se soumet à un chef de son choix que pour se prémunir d'agressions extérieures :

*No nació ningún hombre a ser mandado,
que aquella suma acción, de toda autora,
le crió libre, y cuando mal lo goce,
aunque sufra lo injusto, lo conoce.
Para vivir de los demás seguro,
se rinde a un rey, que se eligió caudillo,
cuya asistencia de cualquiera es muro,
pudiendo de cualquiera ser cuchillo²⁰⁶⁴.*

Mais il n'acceptera pas pour autant l'injustice de ce chef : « *Orden quiere, no imperio, que le es duro, / tener puede señor, mas no sufrillo: / su justicia es el rey, nunca la tuerza, / que no será gobierno, sino fuerza*²⁰⁶⁵. » Le pouvoir doit donc être exercé avec mesure, raison, fermeté et égalité, selon les principes de la justice, sans affecter l'honneur des sujets et sans violence :

*Lo justo es del señor, no lo violento,
ni al faltar, ni al sobrar, es suyo un día,
no obrar con la razón, es rendimiento,
y obrar con el poder, es tiranía:
no pueda estar quejoso el descontento,
duela y no injurie, el mal que el cetro envía,*

2062 *Ibid.*, p. 129.

2063 *Luis...*, *op. cit.*, p. 4.

2064 *Mudarse...*, *op. cit.*, p. 129.

2065 *Ibid.*

*a la igualdad sirva no más el empeño,
todos temen su culpa, y nadie al dueño*²⁰⁶⁶.

La pédagogie du roi polonais est ainsi faite de déclarations théoriques mais aussi de métaphores illustratives : la puissance de la bise glacée détruit tout mais le joug le plus doux est le plus durable²⁰⁶⁷. Le principe régisseur du bon gouvernement comme de la bonne morale est donc la tempérance : « *Vida es siempre el templarse, y del gobierno, / ni hurtarse a nada, ni dejarse a todo, / que del supremo juicio en el proceso, / tan culpa es la omisión como el exceso*²⁰⁶⁸. » D'après ce roi, la plus grande qualité d'un souverain est de trouver en toute chose l'équilibre, principe qu'il applique lui-même en exerçant sur le prince une sévérité mêlée d'amour qui le pousse à le punir autant qu'à le comprendre.

Aristóteles dispense lui aussi au prince quelques conseils politiques, notamment, comme nous l'avons déjà écrit, sur le bon usage des conquêtes militaires car Alejandro est déjà un conquérant. Le roi Alfonso d'*A lo que obliga el honor* et l'empereur Marco Aurelio de *Amor con vista y cordura* ne tiennent pas de discours semblable, ayant tous deux omis de former le prince à la politique, par négligence ou par renoncement. En revanche le roi Alfonso de *No hay contra el honor poder* théorise devant son fils la dimension politique du métier de monarque, mais seulement à la suite des erreurs qu'il a commises dans l'exercice pratique qu'il vient de réaliser. C'est pourquoi nous étudierons ce discours dans le chapitre qui vient. L'enseignement politique d'Hermenegildo est déjà, comme son enseignement moral, achevé au début de la *comedia*.

b. L'éducation politique par la pratique

« *Un prince dans un livre apprend mal son devoir*²⁰⁶⁹. »

Le prince de *Mudarse por mejorarse* n'est pas très assidu à l'étude des fonctions royales et ne fait l'apprentissage pratique du pouvoir qu'à contre-cœur, plus occupé à assouvir son désir érotique qu'à accomplir ses obligations politiques²⁰⁷⁰. Pour autant il s'y plie et le deuxième acte s'ouvre sur une audience que donne le prince en lieu et place de son père. Avec les deux premiers vassaux, il prend le temps de l'écoute et de la réflexion. Il s'agit des cas du marchand libéré des

2066 *Ibid.*, p. 129-130. Voir *Luis Dado de Dios*, *op. cit.*, p. 4 : « *Procurar obrar con rectitud, es mente angélica, como por estado es tiranía.* »

2067 « *El imperioso cierzo en el invierno, / todo lo manda, mas lo acaba todo. / Más durable es el yugo que es más tierno, / aunque el poder mayor, si injusto el modo* », *ibid.*, p. 130.

2068 *Ibid.*

2069 P. Corneille, *Le Cid*, *op. cit.*, p. 656, v. 186.

2070 « *Rey: Ven, que unos memoriales / nos aguardan. Príncipe (Aparte): ¡Qué castigo! / Rey: Ven conmigo. Príncipe (Aparte): Ni conmigo / me dejan estar mis males. / (...) / Rey: Podrá ser que acabes tarde. / Príncipe (Aparte): Antes pienso acabar luego. / ¡Ay fugitiva! ¡Ay cruel!* », *Mudarse...*, *op. cit.*, p. 131-132.

corsaires qui souhaite obtenir une charge lui permettant de se renflouer et du frère de lait du prince qui brigue la place de commandant de la plus grande place forte du royaume. Nous avons constaté dans la partie précédente combien il répondait avec sagesse à ces requêtes. Il perd en revanche les qualités dont il vient de faire preuve après l'apparition de Porcia qui se fait l'entremetteuse de l'étrangère imaginaire que le prince a surprise dénudée. Il en conçoit un trouble qui affecte ses facultés²⁰⁷¹ et la contrariété de devoir poursuivre les audiences. Toutefois, il envisage immédiatement que la dernière lui a permis de retrouver la piste de la dame de ses pensées : « ¡Ah, mal hayan las audiencias! / Pero si con ello hallo / lo que busco, celos míos, / todo quiero perdonarlo²⁰⁷². » A nouveau, le prince tombe dans le travers de n'envisager son pouvoir qu'au service de son ambition passionnelle. Dès lors les audiences ne l'intéressent plus : il accède sans discuter aux demandes de deux soldats vétérans²⁰⁷³. Mais le prince se reprend et donne au dernier vassal une réponse empreinte de bon sens. Il refuse en effet au soldat qui a brillé à la guerre la charge vacante de secrétaire car il n'est pas qualifié pour elle. Cette scène d'audience est donc construite de sorte à montrer combien les passions du souverain peuvent affecter la qualité de ses décisions mais aussi qu'il a la capacité de surmonter son émoi pour délivrer de bonnes réponses dans des affaires publiques.

Contrairement au prince précédent, Sancho, celui de *No hay contra el honor poder*, est désireux de s'exercer au pouvoir, en fait la demande insistante à son père²⁰⁷⁴ et passe même parfois outre son accord. Il intervient ainsi dans le conflit du royaume de Castille avec les maures en suspendant une guerre décidée par le roi au prétexte de son bon plaisir :

Don Sancho: *La guerra no se ha de dar,
yo la tengo de estorbar
aunque parezca rigor.*
Don Rodrigo: *¿Cómo queréis deshacer
vos lo que el rey ordenó?*
Don Sancho: *Porque de ello gusto yo²⁰⁷⁵.*

Sancho donne ici corps à l'islamophilie du personnage historique mais néglige l'honneur de la Castille²⁰⁷⁶. C'est ce que son père lui reproche et il lui donne en conséquence une leçon de morale politique : « *Los estados, / aunque se pierdan, primero / es el honor que han ganado / que no las*

2071 « *Mentidme, celos, que muero, / valedme, amor, que me abraso, / decidme verdad, avisos, / dejadme la hallar cuidadosos* », *ibid.*, p. 158.

2072 *Ibid.*, p. 159.

2073 « *Bien está.* » répond-il au premier qui demande une solde de capitaine pour sa retraite et « *Yo me acordaré* » au second qui demande à entrer dans un ordre de chevaliers en échange de ses services dans l'*armada*, *ibid.*, p. 160.

2074 « *Dijísteme muchas veces / que quisiérades, gallardo, / aliviarme de negocios, / que os entregase el despacho / para aprender a ser rey; / hícelo así* », *No hay...*, *op. cit.*, p. 353, v. 1645-1650.

2075 *Ibid.*, p. 342, v. 1256-1261. « *Yo gusto de ello* », insiste-t-il v. 1276, et « *solo porque gusto yo* », p. 343, v. 1303.

2076 « *Don Rodrigo: (...) la paz, en esta ocasión, / no conviene porque el moro / quita a Castilla el decoro / y a nuestra España el blasón.* », *ibid.*, p. 343, v. 1283-1286.

*vidas de muchos*²⁰⁷⁷ ». Il importe de conserver cet honneur car, si le peuple ne voit que son intérêt propre²⁰⁷⁸, la noblesse et les vassaux y seront sensibles et resteront loyaux :

*El noble y el vasallo
que se precia de leal,
por su materia de estado,
la honra y reputación
del monarca es el sagrado
que ha de venerar primero*²⁰⁷⁹

En outre, la guerre contre le maure est justifiée, comme nous l'avons déjà évoqué, par la défense de la foi. Mais l'argument principal en faveur de la guerre est la préservation par le roi des territoires hérités :

*El pueblo vario
mormure, que no hay tesoro
en los monarcas cristianos
como sustentar los reinos
que dejaron sus pasados*²⁰⁸⁰.

L'enseignement d'Alfonso consiste ici à inscrire son fils dans une tradition dynastique et à l'engager à respecter la vision politique de ses prédécesseurs, ce contre quoi précisément il s'inscrit en faux. A nouveau nous pouvons observer la corrélation entre l'interruption de l'héritage et la genèse de la tyrannie. Rappelons en outre que le roi Teobildo de la *comedia* de saint œuvre aussi pour la transmission des valeurs dynastiques, mais dans ce cas, l'esprit conservateur va à l'encontre de la justice poétique²⁰⁸¹. Le résultat de l'application pédagogique d'Alfonso n'est pas concluant car le prince s'est mis tout le royaume à dos :

*El pobre y el soldado,
el plebeyo y el caballero,
por no volver a escucharos
dejaban su pretensión
por mejor partido hallando
perder el derecho suyo
que no veros enojado*²⁰⁸².

Manquant à ses obligations de justice et de compassion, Sancho a provoqué du ressentiment parmi le peuple²⁰⁸³, ce qui représente un danger autrement plus grand que la menace mauresque :

*Más temo yo sí, por Dios,
las lágrimas que ha dejado [un pobre afligido]
que un ejército de moros,
que estos los vence mi brazo*

2077 *Ibid.*, p. 352, v. 1596-1599.

2078 « *el vulgo, necio y cansado, / solo atiende a su interés* », *ibid.*, v. 1600-1601.

2079 *Ibid.*, v. 1602-1607.

2080 *Ibid.*, v. 1612-1616.

2081 Dans une autre approche, cette pièce peut aussi être lue comme une dénonciation de la tradition ségrégationniste de l'Espagne, ainsi que nous l'avons déjà suggéré.

2082 *Ibid.*, p. 353-354, v. 1654-1660.

2083 « *No solo estáis obligado / a ver si tiene justicia / y cumplírsela, don Sancho, / pero cuando no la tenga, / lo que por ella ha faltado / han de suplir las palabras* », *ibid.*, p. 354, v. 1666-1671.

*y las lágrimas subiendo
por exhalación al campo
de la divina justicia
se van condensando en rayos.
Temed, temed este humor,
que aun débil se ha exhalado;
lleva su justicia si es pobre
y cuando llega a lo alto,
como se mira en su centro,
baja a deshacer su agravio²⁰⁸⁴.*

On le voit, Enríquez Gómez profite de cette leçon de gouvernance pour rappeler le risque qu'il y a mécontenter le peuple et invite ainsi les puissants qui voudront bien l'écouter à considérer l'aspiration à la justice et au respect des petites gens. « *Así debe hacer el rey cuando gobernare: no aguarde a que el pobre dé voces pidiendo justicia* », lit-on dans *Luis Dado de Dios*²⁰⁸⁵.

Alejandro et Hermenegildo mettent tous deux en pratique leurs compétences de chef de guerre en partant en campagne militaire et en en revenant vainqueurs. Ils contrastent en cela avec Sancho dont le pacifisme passe pour de la faiblesse. Dans *No hay contra el honor poder*, comme dans *Amor con vista y cordura*, c'est le rival – Rodrigo ou Felisardo – qui est un général victorieux. Mais la guerre comme apprentissage efficace des vertus d'un chef n'est évoquée que dans *El noble siempre es valiente*, et cette pédagogie n'y est en outre pas appliquée à un prince, mais au neveu du Cid :

*De quien habéis de estudiar
todos los marciales fueros
es de aquestos caballeros.
Su doctrina militar
de norte os puede servir
para llegar a vencer,
que la regla del poder
con ellos se ha de medir²⁰⁸⁶.*

Alejandro doit en outre, à la demande d'Aristóteles²⁰⁸⁷, distribuer récompenses et grâces aux vassaux le jour de ses vingt-deux ans, fonction traditionnellement dévolue au roi. Il fait preuve à cette occasion de sa légendaire générosité envers les nobles pauvres, les prisonniers et les soldats²⁰⁸⁸, suscitant cette fois l'admiration de son maître²⁰⁸⁹. En effet celui-ci est moins admiratif au premier acte lorsqu'Alejandro rétribue les musiciens qui ont chanté la beauté d'Octavia :

*Por cantar un tono da
un señor como señor,
claro está; pero si diera*

2084 *Ibid.*, p. 354-355, v. 1683-1696.

2085 *Luis...*, *op. cit.*, p. 5.

2086 *El noble...*, *op. cit.*, fol. 25 v^o.

2087 « *En tan venturoso día / debe, señor, vuestra alteza / hacer mercedes* », *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 188 r^o b.

2088 Ces cas ont déjà été cités, à l'exception de celui des prisonniers : « *Aristóteles: Aquí viene, gran señor; / una lista de los presos. / Alejandro: Ninguno quede en prisión* », *ibid.*

2089 « *¡Qué grandeza! / (...) / ¡Qué majestad! ¡qué valor!* », *ibid.*

*al pobre lo que les dio
a los músicos, no dudo
que fuera el tono mejor;
que no hay voz que no sea divina
si la caridad faltó²⁰⁹⁰.*

On retrouve ainsi une nouvelle fois dans ces scènes le soucis de contenter la noblesse, de manifester de la compassion pour les plus démunis et de récompenser les anciens combattants, mais aussi de se méfier des flatteurs. Par ailleurs Alejandro tire tout de même un enseignement dispensé par son père, celui de l'art du secret, pratique essentielle au palais. Filippo lui recommande en effet de cacher à Julia son amour pour Octavia afin de gagner du temps : « *Que repare / vuestra juventud briosa / que es el secreto importante / para lo que se pretende²⁰⁹¹* ». Mais le prince macédonien ne parvient pas à éviter la princesse égyptienne²⁰⁹² et ne sait pas lui mentir : « *Mi padre ha de perdonar; / yo no he de engañar a nadie²⁰⁹³* ». Ayant constaté que cette sincérité ne lui avait pas été profitable et combien Aristóteles avait su bien feindre pour lui faire croire à la mort d'Octavia, Alejandro décide de pratiquer désormais lui aussi la dissimulation :

*Lo que determino (...)
es disimular mi agravio,
no darne por entendido,
(...) alentar
la pretensión de Filippo
mi padre, ganar a un tiempo
los corazones altivos
de mis fuertes capitanes²⁰⁹⁴.*

Il prétend alors croire à la mort d'Octavia devant son maître, puis fait à Julia une fausse déclaration d'amour : « *Por mi dueño os reconozco²⁰⁹⁵*. » Cette dissimulation est efficace car elle permet le retour inopiné d'Octavia et le mariage des amants.

Quant à Hermenegildo, sa rébellion contre son père fait de lui le roi des territoires conquis. Il pratique donc le pouvoir et le rappelle avant sa mort dans ces vers qui font la liste des prérogatives d'un roi :

*Ayer di, por mis manos, beneficios,
nobles cargos, hábitos y oficios,
hice armadas, virreyes, consulados,
abrí minas, di títulos honrados,
términos, tierras, villas y ciudades;
labré templos, tesón de las edades,
triunfé, gané, rendí mis enemigos,
hice grandes, di rentas, hice amigos,
puse jueces, repartí riquezas,*

2090 *Ibid.*, fol. 175 v° b-fol. 176 r° a.

2091 *Ibid.*, fol. 185 r° a-b.

2092 « *Aquí viene la princesa, / quiero hacer que no la he visto* », *ibid.*, fol. 185 r° b.

2093 *Ibid.*, fol. 185 v° b.

2094 *Ibid.*, fol. 193 r° b.

2095 *Ibid.*, fol. 195 v° b.

*di honras, señoríos y franquezas*²⁰⁹⁶.

Il est un domaine cependant où le prince n'a pas appris car il est incompatible avec son statut de saint, c'est l'art du mensonge et de la dissimulation, si utile au palais, comme on vient de le constater avec Alejandro. Cette carence cause sa perte car il tombe dans le piège machiavélique de son père ourdi par le démon en dépit de l'avertissement d'Everinta : « *Esposo, advierte, que el rey, / y su consejo, te engaña*²⁰⁹⁷. » Hermenegildo est donc à classer dans la catégorie des puissants anti-machiavéliques, à l'image d'un Carlos Quinto. Mais, malgré sa mort finale, il ne faut pas conclure à l'échec de la formation politique d'Hermenegildo ni à sa naïveté car, comme dans toute *comedia* de saint, le martyr est une victoire qui permet de témoigner de la foi et de permettre ainsi sa propagation. La souffrance et le sacrifice du saint ont une valeur pédagogique religieuse que l'auteur transfère au domaine politique. En effet, Hermenegildo retire un apprentissage de cette expérience, celui de la versatilité de la fortune, et s'adresse, avant de mourir, aux souverains du monde, quels qu'ils soient, pour dispenser à son tour un enseignement par son témoignage :

*Regios emperadores soberanos,
reyes del mundo, justos y tiranos,
príncipes eminentes,
cuyas augustas frentes
ciñen sacros laureles,
los que tenéis, por reyes, los doseles,
por trono, el eminente capitolio,
por firmamento, el solio,
por majestad, la púrpura sagrada,
tomad ejemplo en mí: la mano airada
del mundo me quitó, yo le perdono,
capitolio, dosel, púrpura y trono*²⁰⁹⁸.

Il invite donc les empereurs, les rois et les princes à se méfier des revers du destin mais aussi des revirements de leurs proches : « *Aquellos, que a mis manos se ampararon, / en viéndome caído, me dejaron*²⁰⁹⁹. »

Conclusion

L'étude de la figure du prince dans le théâtre d'Enríquez Gómez nous permet de conclure qu'il s'agit d'un personnage traversé par des forces contradictoires. D'un côté agissent le désir, l'amour ou la foi, puissances incontrôlées qui peuvent, dans certains cas, dériver en un orgueil et en

2096 *Mártir...*, *op. cit.*, p. 24-25.

2097 *Ibid.*, p. 22 a.

2098 *Ibid.*, p. 24.

2099 *Ibid.*, p. 25.

une violence au service d'un intérêt particulier – dans *Mudarse por mejorarse*, *A lo que obliga el honor*, *No hay contra el honor poder* et *Amor con vista y cordura* – ou, dans d'autres cas, en volonté mise au service d'une ambition collective – la création d'un empire dans *El maestro de Alejandro* ou la conversion de l'Espagne au catholicisme dans *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*. D'un autre côté s'exerce la puissance conservatrice incarnée par la figure tutélaire du père-roi qui souhaite assurer la continuité dynastique en préparant le prince à la succession par une éducation morale et politique.

L'ordre naturel conduit à un échec des pères sauf dans le cas de *Mudarse por mejorarse* où le fils se soumet. Le prince polonais de cette pièce est le seul parmi les six à évoluer dans le sens souhaité par le roi grâce à l'enseignement moral qu'il reçoit de la part d'un père aimant. Il laisse ainsi espérer que son apprentissage politique portera lui aussi ses fruits et qu'il deviendra un roi apte à régner avec sagesse. Le modèle de la *comedia* palatine a été retenu par le dramaturge pour proposer ce cas d'école car sa dimension fictive lui permet d'illustrer une éducation idéale réussie, ce que le genre historique peut plus difficilement offrir du fait des contraintes du réalisme, aussi légères soient elles. C'est aussi le sous-genre retenu pour *A lo que obligan los celos* où la filiation naturelle permet, sans l'apport de l'éducation, l'advenue d'un prince paré de toutes les vertus requises par l'exercice du pouvoir.

Mais l'échec des pères dans les *comedias* historiques et hagiographiques n'est pas forcément un mal pour le royaume dans le cas où ceux-ci sont tyranniques. Le roi arien Teobildo de *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo* échoue ainsi dans l'éducation de son fils telle qu'il l'avait projetée, mais contribue à l'exaltation de la foi catholique en le martyrisant, du moins dans une lecture conformiste car le spectateur critique pourra trouver dans la pièce une charge contre la ségrégation religieuse. De même, Filippo, roi dépourvu de sentiment paternel, ne parvient pas, malgré le recours à la violence, à marier son fils avec une princesse égyptienne, mais fait le bon choix de confier l'éducation du prince à un précepteur avisé. Alejandro peut ainsi épouser Octavia et devenir l'empereur que chacun connaît. Dans ces deux *comedias*, si l'amour du père est défaillant, il est compensé non seulement par celui de l'être aimé – Dieu ou la dame – mais aussi par un père de substitution – Leandro ou Aristóteles.

Les pères non tyranniques échouent aussi lorsque leurs fils sont privés d'amour. Du leur, très clairement dans *A lo que obliga el honor* où le Alfonso XI n'a aucune relation avec Pedro, et dans *Amor con vista y cordura* où l'empereur Marco Aurelio hait Cómodo qu'il ne considère pas même comme son enfant. Mais aussi de celui de la dame non consentante, dans ces deux pièces et dans *No*

hay contra el honor poder. Dans ces trois œuvres, le prince présente toutes les caractéristiques d'un futur tyran, ce que confirme l'historiographie accessible au public du XVII^e siècle. Le dramaturge associe le penchant despotique de ses personnages au manque d'amour qui rend impossible l'éducation morale du prince dévoré par l'orgueil, et donc inutile sa formation politique.

La tyrannie semble ainsi encore une fois le sujet principal d'Enríquez Gómez qui la décrit dans son processus d'apparition ou de résorption chez des princes appelés à régner. Lorsque le syndrome tyrannique se fait virulent, il puise dans *La soberbia de Nembrot* les procédés d'écriture qui lui avaient servi à le décrire chez le premier des rois. Ce modèle implique une double rupture. D'une part celle de l'héritage qui prend la forme d'un reniement du père plus ou moins explicite. D'autre part, celle d'un pacte social dans lequel peuple et noblesse acceptent leur vassalité aussi longtemps que le souverain exerce les vertus héritées. La formation du prince consiste donc essentiellement à comprendre que sa charge future est une responsabilité dont il doit se montrer digne et non un privilège au service de ses passions.

Appendice 1 : *San Fernando recevant les clefs de Séville*, Francisco Pacheco, 1636, Cathédrale de Séville.



Partie III. Les figures de la vassalité

I. La figure du conseiller ou le pouvoir délégué

« *Esto de gobernar es un abismo*²¹⁰⁰. »

Introduction

Le conseiller est tout à la fois une figure centrale dans l'actualité du XVII^e siècle, la pensée politique contemporaine et le théâtre d'Enríquez Gómez. Ce dernier vécut sa jeunesse à l'époque de la chute violente du puissant duc de Lerma qui s'acheva par l'exécution en place publique de son propre conseiller, Rodrigo Calderón, en 1621. Il connut aussi, alors qu'il était installé à Madrid entre 1624 et 1636, l'apogée du pouvoir du Comte-duc d'Olivares. Il était en France depuis six ans lorsque mourut Richelieu en 1642 et put observer de près l'ascension de Mazarin et les agitations dues à la Fronde à Rouen en 1648. A son retour d'exil, l'année suivante, c'est Luis de Haro qui était le favori de Philippe IV. Il est difficile d'évaluer l'impact de ces événements historiques sur sa création dramatique, mais, comme nombre d'intellectuels de son temps, il les observa sans nul doute avec attention.

La littérature politique abonde à cette époque et nombreux sont les textes qui proposent une réflexion sur le rôle du conseiller auprès du prince car le début du XVII^e siècle est marqué par la consolidation de la figure bien particulière qu'est le favori. C'est, d'après Díaz Martínez, Lerma qui fut le premier à bénéficier d'une telle évolution : « *Felipe III sitúa al valimiento por encima de las competencias de ningún otro organismo*²¹⁰¹. » Ce changement à la tête l'appareil monarchique oblige les penseurs à définir et délimiter les fonctions du favori et à évaluer les impacts de son avènement sur la structure étatique. La grande majorité d'entre eux reconnaît la nécessité pour le souverain de s'entourer de conseillers²¹⁰², et Enríquez Gómez en est : « *El Príncipe debe adornar su persona no solo de vestiduras reales sino de ornamentos racionales, como son consejeros y ministros sabios* », peut-on lire dans *Luis Dado de Dios*²¹⁰³.

Le théâtre baroque s'est emparé de la figure du conseiller jusqu'à donner naissance au sous-genre de la *comedia de privado* dont l'exemple le plus emblématique est la pièce de Quevedo, *Cómo ha de ser el privado*. Dans notre corpus, le personnage du conseiller est aussi une figure incontournable. Presque la moitié des *comedias* qui le constituent – les douze que nous avons

2100 *El siglo...*, *op. cit.*, p. 120.

2101 Eva María Díaz Martínez, Etude préliminaire au *Discurso de las privanzas*, EUNSA, Pamplona, p. 23.

2102 Voir sur ce sujet Francisco Tomás y Valiente, *Los validos en la monarquía del siglo XVII*, Siglo XXI de España, 1982, p. 130-148.

2103 *Luis...*, *op. cit.*, p. 94.

identifiées comme *comedias* de conseiller sur un total de vingt-cinq – confient le protagonisme à cette figure et s'apparentent donc aux *comedias de privado*, que nous avons préféré appeler *comedias* de conseiller pour éviter le caractère trop restrictif du terme de *privado* et ainsi y inclure des pièces où des conseillers ont une fonction dramatique prépondérante sans être des *privados stricto sensu*.

Pratiquement pas un puissant ne prend, à un moment ou à un autre, conseil auprès d'un personnage qui l'assiste dans l'exercice de son pouvoir par un avis qu'il lui donne. La seule exception est le roi polonais de *Mudarse por mejorarse* qui est secondé par Arnaldo, mais celui-ci fait office de *factotum* et non de conseiller. Quant au marquis de Leganés dans *El valiente Campuzano*, il est général des troupes espagnoles et n'intervient pas dans un contexte politique mais uniquement militaire ; il recueille pourtant lui-aussi les avis d'un adjoint, don Martín. Même le roi Saúl de *La prudente Abigail* écoute, sans approuver certes, l'opinion du prince Jonatán, et l'orgueilleux Nembrot entend les flatteries de Setirán et les recommandations de Caiden, mais dans ces *comedias* vétero-testamentaires, l'État étant embryonnaire, la fonction du conseiller l'est aussi. Non seulement les personnages qui assument le pouvoir – les rois, les empereurs et les papes – sont aidés par un ou plusieurs conseillers, mais encore ceux qui en détiennent une partie seulement – les reines, les princes, les infants ou les conseillers eux-mêmes –, et aussi certains autres qui ne détiennent aucun pouvoir politique mais recueillent l'avis d'un proche dans les choix qu'ils ont à faire – certains *galanes* ou certaines dames. L'intérêt que manifeste Enríquez Gómez pour la figure du conseiller est donc évident dans notre *corpus*.

Si elle est presque systématique, cette figure n'en est pas moins variée. C'est pourquoi nous commencerons à nous intéresser à l'identité du conseiller pour tenter de dégager un profil du personnage. Nous nous interrogerons ensuite sur les conditions de son accession à la fonction en évaluant les critères du choix du puissant. L'étape suivante portera sur le statut du conseiller ou sa fonction dans l'organigramme de l'appareil monarchique. Puis nous étudierons la manière dont le conseiller exerce le pouvoir, c'est-à-dire son éthique. Pour finir nous envisagerons le personnage de façon plus globale dans son parcours en décrivant le motif de la grandeur et la décadence du conseiller.

A. L'identité du conseiller

« *Lucas, de nación hebrea, / de Antioquia natural, / es familia principal / procedida de Judea*²¹⁰⁴ »

Déterminer l'identité du conseiller dans notre *corpus* ne doit pas nous conduire à élaborer le portrait du conseiller idéal d'après Enríquez Gómez. L'auteur crée des personnages de théâtre destinés à s'inscrire dans une mécanique dramatique efficace pour distraire un public, non pour enseigner à un monarque comment il doit s'entourer, ainsi qu'il le fit dans son *Luis Dado de Dios*, ni même pour montrer au conseiller comment il doit se comporter. Toutefois pour comprendre ce qui l'intéressait dans un personnage aussi récurrent de son œuvre, il importe d'en dégager les traits, sans toutefois nous laisser aveugler par des dominantes statistiques. En comparant ces résultats avec ce qu'écrivent les penseurs politiques et les dramaturges de son époque, nous pourrions dégager d'éventuelles originalités de notre auteur. Nous nous arrêterons sur le nom du conseiller, son sexe, son âge, son rang, sa nationalité et sa foi.

1. Le nom du conseiller

Les conseillers sont plus souvent fictionnels que les personnages issus de famille royale, car dans les *comedias* historiques, bibliques et hagiographiques, ils sont fréquemment créés pour cotoyer des personnages préexistants, mais ils sont parfois aussi inspirés d'une personne réelle. Dans les *comedias* palatines, ils sont inventés comme tous les autres personnages. Enríquez Gómez dut ainsi créer des noms pour les désigner. L'onomastique nous fournit quelques informations sur ces différentes figures. L'origine de leur nom est très variée ; elle peut être littéraire, historique ou étymologique.

Nous constatons l'usage du prénom Astolfo à deux reprises dans le rôle d'un conseiller félon, dans la seconde partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* où le duc Astolfo de Bologne est le favori félon du pape, et dans *A lo que obligan los celos* où Astolfo est le frère et conseiller de Ricardo, le favori qui trahit son roi²¹⁰⁵. Ce prénom est pourtant une figure positive de l'histoire de la littérature car il est celui d'un paladin dans le cycle carolingien et d'un chevalier aux pouvoirs magiques dans le *Roland furieux*. Nous assistons donc dans ce cas à une dégradation du héros épique. Les prénoms Tello et Octavio – ou Otavio – sont eux également utilisés deux fois

2104 *El médico...*, *op. cit.*, fol. 1 r^o-v^o.

2105 Astolfo est aussi le nom du duc dans *Quien habla más obra menos*, de l'oncle de la reine Elena et père de son cousin Federico qu'elle veut épouser, dans *Los dos filósofos de Grecia*, *op. cit.*, p. 118, r^o b, ainsi qu'un général au service du roi Eduardo de Sicile, mentionné dans *Celos no ofenden al sol*, *op. cit.*, p. 185, v. 246.

aussi bien pour un bon que pour un mauvais conseiller et sont des noms que l'on rencontre couramment dans le théâtre du Siècle d'or²¹⁰⁶. Felisardo, le favori de l'empereur d'*Amor con vista y cordura* tire son nom de la littérature contemporaine d'Enríquez Gómez puisqu'on le trouve dans *Los melindres de Belisa* écrite en 1608 par Lope de Vega ou dans la nouvelle de Juan Pérez de Montalbán, *La desgraciada amistad*, publiée en 1624. Peut-être notre dramaturge a-t-il été intéressé par la transparence de ce prénom : « *feliz-ardo*²¹⁰⁷ ». Lucidoro, le conseiller du traître Manfredo dans *Quien habla más obra menos*, est un prénom qui apparaît aussi dans *La desgraciada amistad*, mais également dans des romans de chevalerie dont celui de Feliciano de Silva, *Florisel de Niquea*, publié en 1532, où il figure un prince de France. Notre dramaturge l'utilise donc à contre-emploi dans cette pièce²¹⁰⁸. Lisipo, l'astrologue de François I^{er} dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*, est aussi le nom d'un personnage qui apparaît dans *Los dos filósofos de Grecia*, où il est attribué à l'un des deux princes qui convoitent la reine Elena, mais aussi chez Calderón de la Barca, dans *En la vida todo es verdad y todo es mentira* où il figure un magicien, ce qui est cohérent avec un astrologue²¹⁰⁹. Bermudo, ennemi du Cid et conseiller du roi de Castille Alfonso d'*El noble siempre es valiente*, a un prénom de roi léonais, ce qui peut le faire apparaître comme un traître potentiel, mais on trouve un Bermudo fidèle au Cid dans des *romances*. Tebandro, l'oncle du roi Iberio dans *Engañar para reinar* a un prénom que l'on rencontre aussi chez des barbons de Lope de Vega, dans *Lo fingido verdadero* ou *El hijo de los leones*²¹¹⁰. Le démon prend la forme du prêtre arianiste Belino dans *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*, prénom que l'on retrouve attribué

2106 Tello dans *La montañesa de Burgos* et dans *No hay contra el honor poder*, chez Enríquez Gómez, mais aussi dans *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, *La prudencia en la mujer* de Tirso de Molina ou *Del rey abajo ninguno* de Fernando Rojas Zorrilla par exemple ; Octavio dans *Engañar para reinar* et Otavio dans *La defensora de la reina de Hungría*, mais aussi dans *La dama boba* de Lope de Vega ou *El burlador de Sevilla* attribué à Tirso de Molina. Sont mentionnés un Octavio dans *El médico pintor san Lucas* comme un médecin d'Athènes, *op. cit.*, fol. 2 r^o a, un autre dans la même *comedia* parmi les nobles qui s'opposent à l'avènement du christianisme au royaume de Thèbes, fol. 17 v^o a, un également dans *El obispo de Crobia san Estanislao*, fils de Pedro Colona qui intente un procès contre l'évêque, et aussi un capitaine de la garde dans *Celos no ofenden al sol*.

2107 Voir Jean-Michel Lasperas, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Université de Montpellier, 1987.

2108 Ce n'est pas le cas dans *El vaso y la piedra* où le roi de Marseille s'appelle également *Lucidoro*, ni dans *Los dos filósofos de Grecia* où il désigne, sous la forme *Lusidoro*, le père de la reine Elena ; nous avons évoqué ces deux cas dans la partie consacrée aux rois.

2109 Il est difficile de dater cette *comedia* de Calderón, mais elle est probablement postérieure à 1650. Il est donc possible qu'Enríquez Gómez y ait eu accès, cf. Pedro Calderón de la Barca, *En la vida todo es verdad y todo mentira*, Don W. Cruickshank (éd.), London, Tamesis Books Limited, 1971 p. xi-xxi. Lisipo est aussi le nom d'un sculpteur grec du IV^e siècle av. J.-C. mentionné dans le discours du roi Basilio sur l'astrologie dans *La vida es sueño* du même Calderón. Le prénom est aussi cité parmi les nobles qui s'opposent à la conversion du royaume de Thèbes dans *El médico pintor san Lucas*, *op. cit.*, fol. 17 v^o a, et parmi les puissants du royaume de Hongrie dans *Engañar para reinar*, *op. cit.*, p. 75, v. 943, deux personnages qui n'apparaissent pas sur scène.

2110 Tebandro est aussi un noble qui se rebelle contre la conversion chrétienne du royaume de Thèbes dans *El médico pintor san Lucas*, *op. cit.*, fol. 17 v^o a, mais il n'apparaît pas sur scène.

à un berger dans *El tirano castigado* de Lope de Vega écrite autour de 1599 ; le Belino d'Enríquez Gómez se transforme ensuite en berger²¹¹¹.

Puis le démon devient dans cette même pièce le faux prêtre catholique Patricio. Saint Patrick, évangéliste de l'Irlande fut aussi connu pour sa défense de la trinité qui est justement le point de théologie abordé dans la pièce qui distingue le culte arianiste du catholique. Le démon se sert donc de ce prénom pour occulter ses mauvaises intentions. Alejandro, le favori de *Celos no ofenden al sol*, emprunte à Alexandre de Macédoine sa générosité légendaire. Un Manfredo a régné en Sicile entre 1258 et 1266 et a sans doute inspiré notre auteur au moment de choisir le nom du conseiller du roi de *Quien habla más obra menos* qui se déroule sur cette île. Tiberio, qui conseille mal son fils Federico dans *Celos no ofenden al sol* a le nom d'un empereur romain de triste mémoire.

Parmi les créations de prénoms, Tirain, le mauvais conseiller du favori Pinol dans la seconde partie de *Fernán Méndez Pinto*, et Setirán le frère de Nembrot dans *La soberbia de Nembrot* ont en commun d'avoir pour racine étymologique le substantif « tyran ». Parmi les démons, l'astrologue Plutino a aussi un nom programatique dans *La defensora de la reina de Hungría*, puisqu'il évoque le dieu romain des enfers. Le prénom du conseiller démoniaque du vice-roi Tiberio dans *El médico pintor san Lucas*, Judicano, présente l'avantage de renvoyer à la racine du verbe juger, mais aussi à celle de juif et est facilement associé à Judas. Enríquez Gómez utilise ces possibilités dans la pièce. Nous n'avons pas été en mesure de trouver une explication convaincante aux prénoms des conseillers Pinol et Hilerio de *Fernán Méndez Pinto*, ni du démon Caiden²¹¹² de *La soberbia de Nembrot*.

2. Le sexe du conseiller

Même si la figure du conseiller donne lieu à une grande variété de profils, nous trouvons un trait répétitif qui ne surprend guère : le conseiller est presque exclusivement un homme. Les seules exceptions sont Madalena qui convertit au christianisme les rois de Marseille, Tituliana, dame de compagnie de l'infante Pantalisa dans la première partie de *Fernán Méndez Pinto* et María de Padilla, la favorite de Pedro le Cruel dans la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* qui accapare progressivement la fonction de favori²¹¹³. Seul ce dernier personnage, que

2111 « *Pastor soy destas montañas* », *Mártir...*, *op. cit.*, p. 10 a.

2112 Caiden vient peut-être de l'arabe *kadīn* qui signifie « ami », ce qui constituerait un masque avenant pour le démon.

2113 Doña María apparaît aussi dans *A lo que obliga el honor*, mais elle n'est alors que l'amante du prince et n'intervient ni dans les affaires publiques, ni dans les choix personnels du futur roi.

nous décrivons plus en détails par la suite, a un rôle politique et dramatique déterminant comme contre-modèle de conseiller idéal, notamment parce qu'elle mêle les sphères privées et publiques du roi et met en porte-à-faux son corps physique et son corps politique. L'influence de Madalena se cantonne à la question religieuse. Celle de Tituliana est très restreinte car elle est limitée à un avis d'ailleurs intéressé du fait d'une rivalité amoureuse²¹¹⁴. Son rôle de conseillère politique est d'autant plus contestable que lorsque Pantalisa est couronnée, elle semble avoir perdu son écoute bien qu'elle officie comme maîtresse de cérémonie lorsque la reine rend la justice. Cette faible représentation des femmes est le reflet d'une réalité historique dans laquelle elles sont reléguées à un rôle politique secondaire. Les auteurs de traités politiques n'ont pas même à notre connaissance évoqué cette possibilité. La figure de María de Padilla en est d'autant plus remarquable mais confirme la pensée misogyne dominante dont Enríquez Gómez est le relai dans d'autres écrits : « *Toma de la mujer pocos consejos* », lit-on par exemple dans *La culpa del primer peregrino*²¹¹⁵.

3. L'âge du conseiller

Fadrique Furió Ceriol considère dans *Concejo y consejeros del príncipe*, publié en 1559, que le conseiller idéal doit avoir entre trente et soixante ans²¹¹⁶. Dans ses essais politiques, s'il concède qu'il n'y a pas de règle sans exception, Enríquez Gómez recommande tout de même un âge minimal de trente-cinq ans²¹¹⁷ et il ne juge pas nécessaire d'imposer une limite maximale : « *Cuando un ministro crece en edad, poco importa si no se mejora en virtud y se ilustra en justicia*²¹¹⁸ ». Il défend même parfois le recours à l'expérience d'un vieillard : « *cuando le falte [la experiencia] al Príncipe debe como sabio tomar consejo con los ancianos experimentados*²¹¹⁹ ».

L'âge est encore plus variable dans notre *corpus*. Beaucoup de conseillers ont un âge indéterminé et dans ce cas il s'agit de personnages secondaires. Quelques-uns sont plus ou moins

2114 « *Escucha aparte: elige / otro camino mejor; / para que salga tu amor / más seguro y más discreto, / que nunca ha sido perfecto / el amor sin el favor* », Fernán..., *op. cit.*, p. 105, v. 1089-1094.

2115 *La culpa...*, *op. cit.*, p. 164.

2116 « *La primera calidad que muestra la suficiencia del Consejero en quanto al cuerpo, es que ni tenga menos de treinta años, ni pase de los sesenta, porque de treinta años abaxo el entendimiento no está reposado, la experiencia es poca, la presunción mucha, el calor grande, los pensamientos levantados, la flaquezas de naturaleza muchas, ni se puede tener la devida gravedad, ni tampoco el pueblo se fia della, antes murmura. Quando passan de los sesenta años, la memoria se pierde, el entendimiento vacila, la experiencia se convierte en obstinación, el calor es poco, i así dexan perder las ocasiones; los pensamientos cansados, los cuerpos rotos, no pueden ir camino, son en fin los tales carga i embaraço de Corte* », F. Furió Ceriol, *El Concejo...*, *op. cit.*, p. 170.

2117 « *No hay regla sin excepción. (...) pero también se me hace dificultoso los cuarenta años, bastante edad me parece la de treinta y cinco* », *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 121.

2118 *Luis...*, *op. cit.*, p. 101.

2119 *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 90.

clairement identifiés comme des barbons parce qu'ils sont décrits comme barbus ou âgés²¹²⁰ ou parce qu'on leur attribue un savoir ou une sagesse²¹²¹, ou encore parce qu'ils cumulent ces deux caractéristiques²¹²². Certains ne peuvent pas être très jeunes car ils ont déjà vécu mais pas non plus très vieux car ils ont une fonction de *galán*²¹²³. Ceux qui ne sont que *galanes* apparaissent naturellement comme jeunes²¹²⁴. C'est le cas aussi des conseillers et amis des jeunes princes que l'on imagine avoir le même âge qu'eux²¹²⁵. Quant aux conseillers inspirés de la réalité, leur âge nous est fourni par le contexte historique²¹²⁶. Dans le cas de Gil de Albornoz et de Fernán Méndez Pinto, l'action s'étendant sur de nombreuses années, l'âge des personnages évolue. On peut par exemple imaginer Fernán jeune au début de la première partie, bien qu'il ait déjà traversé de nombreuses aventures, et vieux à la fin de la seconde²¹²⁷. Il en va de même, dans une moindre mesure, avec don Gil²¹²⁸. Les conseillers qui sont des saints du Nouveau Testament, comme ceux inspirés de l'histoire médiévale, sont tributaires de sources plus ou moins bien connues du public qui leur attribue l'âge que leur fournit leur culture religieuse²¹²⁹ avec l'aide des indications fournies par le metteur en scène

-
- 2120 Pedro dans *La montañesa de Burgos* est désigné comme « *viejo* » lors de sa première apparition, *op. cit.*, p. 21. Dans *Engañar para reinar*, Tebandro et le connétable sont signalés comme « *viejo* » dans le *dramatis personae* et lors de la première apparition du premier, *op. cit.*, p. 68, v. 740+. Dans la même *comedia*, le connétable est traité de « *viejo loco* » par Ludovico, p. 100, v. 1711, et qualifié de « *padre* » par Iberio, p. 112, v. 2111. Le Cid aussi est décrit comme barbu lors de sa première apparition : « *Salga el Cid, de barba* », *El noble...*, *op. cit.*, fol. 4.
- 2121 San Estanislao dans *El obispo de Crobia san Estanislao* et san Leandro dans *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*, sont désignés comme des saints par le titre et/ou les didascalies et des dialogues – mais la sainteté n'est pas la garantie d'un âge avancé : le jeune san Hermenegildo est un contre-exemple. Lisipo est l'astrologue du roi de France et tire son autorité de sa science dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*. L'archevêque Rodrigo Mendoza d'*El rey más perfecto* est perçu comme une figure d'autorité grâce à son titre.
- 2122 Ainsi les philosophes Aristóteles, Demócrito et Eráclito d'*El maestro de Alejandro* et de *Los dos filósofos de Grecia*. Le premier est décrit « *con barba venerable* », *op. cit.*, p. 175 v° b. Les deux autres sont aussi présentés comme barbus, voir *op. cit.*, p. 115 v°.
- 2123 C'est le cas d'Enrique de Saldaña dans *A lo que obliga el honor*, de Felisardo dans *Amor con vista y cordura* ou Rodrigo dans *No hay contra el honor poder* qui, tous, ont un passé glorieux au service de leur roi. Ce dernier est en outre appelé « *joven fuerte* » par son roi, *No hay...*, *op. cit.*, p. 320, v. 596.
- 2124 Alejandro dans *Celos no ofenden al sol* ou Tello dans *La montañesa de Burgos*.
- 2125 César dans *Mudarse por mejorarse* ou Tello dans *No hay contra el honor poder*, ce dernier étant aussi un *galán*.
- 2126 Le duc d'Albe dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*, don Gil de Albornoz, Fernán Méndez Pinto, Álvaro Núñez qui figure l'authentique comte de Lara dans *El rey más perfecto* et le Cid dans *El noble siempre es valiente*. On pourrait inclure Aristóteles, Demócrito et Eráclito dans cette catégorie, mais Enríquez Gómez a pris de telles libertés avec la chronologie historique – ce que lui permet la distance dans le temps et l'espace – que les repères temporels en sont affectés.
- 2127 De fait Fernán Méndez Pinto quitta le Portugal à l'âge de vingt-six ans pour un périple qui dura vingt-et-un ans. Il abandonna donc l'Asie à l'âge de quarante-huit ans. Enríquez Gómez le fait quitter le Portugal à vingt ans – « *A los veinte años, en fin, / de mi edad, la patria dejo* », *Fernán...*, *op. cit.*, p. 83, v. 185-186 – et arriver en Chine quatorze ans plus tard, cf. p. 88, v. 393.
- 2128 En réalité, don Gil est âgé de quarante ans au moment de la mort d'Alphonse XI, en 1350, c'est-à-dire au début de la première partie de la *comedia*. Il est envoyé comme légat en Italie par le pape Innocent VI en 1353 et meurt à Viterbe en 1357 à quarante-sept ans.
- 2129 San Lucas dans *El médico pintor san Lucas* ainsi que san Pedro, san Pablo et Madalena dans *El vaso y la piedra*. On pourrait également inclure dans cette catégorie san Estanislao et san Leandro. Lucas est décrit comme « *la venerable persona / de un anciano* », *El médico...*, *op. cit.*, fol. 13 v° b ; « *Suspensio [he quedado] en este anciano* », dit san Pablo en voyant Pedro dans *El vaso y la piedra*, p. 83.

et le jeu des acteurs. Quant aux figures démoniaques qui peuvent prendre des formes différentes, elles n'ont pas d'âge, ou celui, jamais déterminé, de leurs différentes réincarnations²¹³⁰.

L'âge des conseillers semble en résumé n'avoir d'autre incidence que celle de conférer un statut de *galán* et la fougue de la jeunesse qui lui est associée ou de barbon incarnant l'autorité. Cela est vrai dans l'absolu, mais si l'on considère l'âge du conseiller favori relativement à celui du puissant, de nouveaux enjeux apparaissent. En effet, lorsque tous les deux ont approximativement le même âge, la carrière du conseiller suit le règne du souverain : amis dans la jeunesse ainsi que peuvent l'être le prince de *Mudarse por mejorarse* et César, à l'apogée de leur pouvoir dans la fleur de l'âge comme le roi Alfonso et son favori Enrique dans *A lo que obliga el honor*, vieillissants tels le roi Filipo et son conseiller Aristóteles dans *El maestro de Alejandro*. Mais lorsque l'on observe une différence d'âge, surgissent des conflits de génération et des conflits dramatiques.

Si c'est le favori qui est le plus vieux, le jeune roi sent son autorité comme une entrave à l'avènement de sa puissance : Pedro finit par chasser Gil dans la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* et Bolosio tente un procès truqué à Estanislao dans *El obispo de Crobia san Estanislao*. Il faut dire que parfois, le vieux favori a été celui du père avant d'être celui du fils, et ce dernier voit en lui une prolongation de l'autorité paternelle à laquelle il espérait avoir échappé ; c'est clairement le cas de Gil. Voilà sans doute pourquoi aucun souverain n'a de favori plus vieux que lui dans notre *corpus* sans qu'il y ait un conflit entre eux. Nous trouvons certes de vieux conseillers auprès de jeunes monarques qui les acceptent – le duo Demócrito et Eráclito auprès de la reine Elena dans *Los dos filósofos de Grecia*, Pedro Hurtado auprès du roi Sancho de *La montañesa de Burgos* ou Tebandro auprès d'Iberio dans *Engañar para reinar* –, mais ils n'accèdent pas durablement à la fonction de favori, se contentant d'apporter un conseil dans des circonstances exceptionnelles.

Lorsque le favori est plus jeune que son roi, l'association peut fonctionner²¹³¹, mais une rivalité s'instaure alors entre le conseiller et le prince dans les deux occurrences de ce cas de figure : Felisardo se heurte au pouvoir en devenir de Cómodo dans *Amor con vista y cordura* et Rodrigo à celui de Sancho dans *No hay contra el honor poder*. C'est ce dernier qui exprime le mieux le risque qu'encourt le jeune favori d'un vieux roi grâce à la métaphore solaire de la monarchie :

*el rey, por naturaleza,
aunque es farol encendido,*

2130 Le cas de Simón, dans *El vaso y la piedra*, s'apparente à celui des saints néo-testamentaires, puisque Simon le Magicien est un personnage biblique.

2131 La première partie de *Política angélica* contredit cette affirmation : « *deben ser los ministros ancianos para el consejo, y no jóvenes porque la sangre anciana tiene simpatía con su igual, y antipatía con al juventud* », *op. cit.*, p. 120.

*tiene el rayo combatido
de la edad y la flaqueza;
está cerca del poniente
y apenas él faltará
cuando mi luz brillará
en los campos del oriente;
vos sois mozo y no podéis
igualalle en la carrera
porque cuando su luz muera
vos sin ella quedaréis²¹³².*

La correspondance des âges du puissant et de son conseiller semble donc être le cas de figure le moins problématique.

4. Le rang du conseiller

« *El delito mayor / del hombre es haber nacido*²¹³³. »

Une tendance presque systématique dans l'identité des conseillers est la noblesse de leur origine. Soit celle-ci n'est pas mentionnée, et alors la noblesse est sous-entendue²¹³⁴, soit elle est connue car le personnage dramatique est issu de l'histoire de l'Espagne²¹³⁵, soit elle est clairement signifiée comme noble par une parenté royale²¹³⁶, ou avec un titre à l'appui²¹³⁷, ou encore par la simple présence du *don* dans les dialogues ou les didascalies²¹³⁸. Alejandro, le favori de *Celos no ofenden al sol*, se distingue des autres par une originalité : il est pauvre bien que puissant, ce qui semble être une preuve d'honnêteté²¹³⁹. Quevedo insiste sur cette caractéristique dans *Cómo ha de ser el valido* puisque le roi choisit Valisero précisément parce qu'il a mis en avant cette qualité²¹⁴⁰.

2132 *No hay...*, *op. cit.*, p. 345, v. 1355-1366.

2133 P. Calderón de la Barca, *La vida...*, *op. cit.*, p. 86, v. 111-112.

2134 On n'imagine guère que le prince de *Mudarse por mejorarse* s'entoure d'amis roturiers – César, Libio et Fabricio –, ni que Pedro Hurtado, dans *La montañesa de Burgos*, puisse l'être après avoir été le favori du roi Alfonso VI ; son patronyme le désigne d'ailleurs comme membre d'une famille aristocratique.

2135 Le duc d'Albe et Monsieur de Gebres dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*, don Álvaro Núñez dans *El rey más perfecto*, don Gil de Albornoz dans la dilogie éponyme ou Rodrigo Ruy Díaz del Vivar dans *El noble siempre es valiente*.

2136 Nous développerons ces cas dans la partie consacrée au choix d'un conseiller.

2137 Le comte Otavio dans *La defensora de la reina de Hungría*, Rodrigo, duc de Priego dans *No hay contra el honor poder*, don Enrique de Saldaña, dont le nom l'apparente à Bernardo del Carpio, fils du comte de Saldaña, et qui est fait comte de Carmona dans *A lo que obliga el honor*, Manfredo qui est fait marquis de Gebelina dans *Quien habla más obra menos*, le connétable qui est comte dans *Engañar para reinar*, ou le comte don Gómez dans *El rey más perfecto*. Le Cid s'adresse à Bermudo en rappelant son appartenance à la vieille noblesse dans *El noble siempre es valiente* : « *Vos, las antiguas noblezas / (...)* », *op. cit.*, fol. 25 r°.

2138 Don Tello dans *La montañesa de Burgos* ou don Bermudo dans *El noble siempre es valiente*.

2139 C'est le *gracioso* Julio qui révèle au roi cette particularité : « *Fuera / muy rico si no gastara, / señor, con tanta largueza, / mas ha quedado de forma / su casa, que ayer por vieja / se vino al suelo la parte / principal* », *Celos...*, *op. cit.*, p. 208-209, v. 1036-1042.

2140 « *Virtudes son el cuidado / y la verdad del prudente, / pero yo fuera eminente / en ser desinteresado. / Con esta virtud / todas las demás tuviera / porque vigilante fuera / sin mirar a mi salud, / y no siendo codicioso / también fuera verdadero* », F. Quevedo, *Cómo ha de ser...*, *op. cit.*, p. 131, v. 149-158.

Comme l'indique son prénom qui renvoie à l'empereur Alexandre, connu pour sa générosité, Alejandro est très libéral, ce qui explique sa pauvreté, mais nous n'avons pas d'illustration de cette vertu dans sa gestion des affaires de l'État. Pourtant Furió Ceriol mentionne la générosité et la libéralité comme une qualité essentielle au conseiller²¹⁴¹.

Si l'on considère à part les saints néo-testamentaires²¹⁴², seul Fernán Méndez Pinto est soupçonné d'être de basse extraction. Lors du récit qu'il fait au roi de Chine de son parcours, il ne s'étend pas sur ses origines : « *mis padres de contar dejo, / que al que ha sido desgraciado, / blasonar de sus abuelos / es incitar la fortuna / a mayores desaciertos*²¹⁴³ ». Par cette omission, Enríquez Gómez nous donne à penser que le personnage est judéo-convers, comme l'était probablement l'authentique Fernán Méndez Pinto. Ce contre-exemple d'un conseiller issu du peuple suffit à invalider l'hypothèse de la nécessité absolue de la noblesse pour cette fonction selon notre auteur car, si ce cas est unique, il est l'une des figures de favori les plus abouties et les plus complexes de notre *corpus*, ainsi que nous le verrons plus loin. Elle permet surtout d'aborder la question du mérite personnel opposé aux privilèges de la naissance qui est, comme on l'a déjà mentionné, récurrente dans l'œuvre d'Enríquez Gómez. En témoigne cette citation extraite de *Luis Dado de Dios* :

*Que los nobles favorezcan su parte paréceme justo, pero que el rey se sirva de ministros incapaces, venidos por favores, no apruebo. (...) Que se respeten los nobles es justo, pero no que se desprecie el sabio, aunque sea de humilde nacimiento*²¹⁴⁴.

Par ailleurs il faut prendre en compte que les conventions sociales et théâtrales imposaient au dramaturge de choisir ses hommes d'Etat parmi la noblesse. L'exception de Fernán Méndez Pinto, rendue possible par la délocalisation exotique en Chine, n'en est que plus significative. Le dramaturge en profite ainsi pour défendre l'idée selon laquelle les qualités personnelles d'un individu ont plus de valeur que son origine sociale dans cette réplique de Tituliana au courtisan bien né qu'est Pinol : « *Guárdate de villanos, / que aunque es su simpleza tosca, / por lo sano y por lo*

2141 « *La dozena calidad, que muestra la suficiencia del alma en el Consejero, es que sea franco i liberal; porque el pueblo se paga mucho de la franqueza, la ama i aun la adora* », *El Concejo...*, *op. cit.*, p. 156.

2142 L'origine sociale de Marie Madeleine ou de Pierre est par exemple souvent présentée comme plébéienne. En revanche il est précisé dans *El médico pintor san Lucas* que le saint est de famille illustre : « *Lucas, de nación hebrea, / de Antioquia natural, / es familia principal / procedida de Judea* », *op. cit.*, fol. 1 r° b-v° a.

2143 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 83, v. 157-161. Mais dans la seconde partie il contredit l'hypothèse de son origine plébéienne : « (...) *que la China sepa / que la nobleza de España, / cuando a ese término llega, / tiene la muerte por gala / y por honra la tragedia* », p. 182, v. 514-519.

2144 *Luis...*, *op. cit.*, p. 88. Une autre illustration de cette idée nous est fournie par la première partie de *Política angélica* : « *en caso que la nobleza haya perdido la virtud, el de humilde nacimiento es mucho más noble por ella, que el que la perdió por libre y mal político. (...) en un ministro no se debe procurar otra cosa sino la verdad, la virtud y la justicia, salgan de sangre alta o baja* », *op. cit.*, p. 112.

libre, / tienen trazas ingeniosas²¹⁴⁵. » Mais l'origine plébéienne du conseiller le fragilise et sert au moindre faux pas d'explication à sa supposée trahison²¹⁴⁶ ou d'argument pour le disqualifier²¹⁴⁷.

Constance Rose, qui publia *Fernán Méndez Pinto* en 1973, considère que la pièce fut écrite en France autour de 1640. Nous avons émis des réserves sur ce point et cela invaliderait donc une partie des conclusions de l'article de la chercheuse qui voit dans la pièce une projection de la propre expérience d'exilé de son auteur²¹⁴⁸. Cependant son analyse reste très intéressante sur de nombreux aspects. Elle rappelle ainsi certains passages des traités de notre auteur qui font écho avec la *comedia*, notamment cette phrase de saint Jérôme qu'il cite dans *Política angélica* : « *los cargos honrosos, los oficios y dignidades, no se han de dar por sangre, sino por virtud*²¹⁴⁹ ». Cette sentence semble en effet constituer le ressort principal de la pièce, car les rivaux du héros portugais sont tous de lignage royal mais n'ont pas ses qualités d'homme d'État, et leur malveillance provoque sa chute à plusieurs reprises. Autant qu'une *comedia de privanza*, *Fernán Méndez Pinto* est le fantasme de réussite d'un auteur qui sait que son origine sera toujours un obstacle à son ascension sociale.

5. La nationalité du conseiller

« *No agravies con poder al extranjero*²¹⁵⁰ »

L'opinion de Furió Ceriol et de Castillo Solórzano concernant la nationalité est qu'un roi doit s'entourer de conseillers issus de toutes les provinces de son royaume, car les sujets doivent se sentir pris en considération par la présence auprès du roi d'un des leurs, ce qui évitera le ressentiment, la conjuration et la trahison²¹⁵¹. D'autre part, le conseiller naturel sera plus à même de donner un avis fondé sur la manière de gouverner la province dont il est issu : « *Teniendo un*

2145 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 206, v. 1409-1412.

2146 « *¡O, vil español infame!* », s'écrit par exemple l'infante à la première déception, *ibid.*, p. 147, v. 2831.

2147 Dans la seconde partie, son ennemi Pinol, de sang royal, le qualifie régulièrement de roturier : « *este monstruo villano* », p. 172, v. 149, « *el villano atrevido* », p. 173, v. 163, « *un vil español* », p. 177, v. 331, « *¡O, viles!* », p. 202, v. 1223, « *esos dos villanos* », v. 1232, « *villano* », p. 215, v. 1728, « *el español villano* », p. 219, v. 1923, « *vil extranjero* », p. 220, v. 1943.

2148 « *What impelled Enriquez Gómez to dramatize the exploits of the Portuguese adventurer, Mendes Pinto, was seemingly the peripatetic pattern of his own experience; what appealed to him was not the subject of the Far East per se but a story of a wandering man, a Peninsular exile who overcame adverse fortune and rose to a position of power in a foreign land.* », C. H. Rose, « Antonio Enriquez Gómez and the literature of exile », *op. cit.*, p. 65.

2149 Cité par C. H. Rose, *ibid.*, p. 67. On trouve aussi dans *Luis Dado de Dios* cette phrase qui convient aussi parfaitement à la thématique de cette *comedia* : « *Cuando un monarca halla un valido (ora sea natural, ora extranjero), dotado de grande juicio, amparado de grande virtud, y lleno de toda justicia, debe amallo, conservallo y guardallo como a su persona propia* », *op. cit.*, p. 126-127.

2150 *La culpa...*, *op. cit.*, p. 165.

2151 « *El tercero aviso es el Príncipe que tuviere imperio en muchas i diversas provincias, deve elegir Consejeros de todas ellas, i no de una o dos tan solamente.* », F. Furió Ceriol, *El Concejo...*, *op. cit.*, p. 182. Sur Alfonso Castillo Solórzano, voir, Francisco Tomás y Valiente, *Los validos...*, *op. cit.*, p. 149.

*Príncipe Consejeros de todas sus provincias, digo naturales dellas, podrá mejor i más fácilmente proveher en todo quanto menester fuere*²¹⁵². » En outre, le souverain doit recruter ses conseillers pour leurs compétences et aller les chercher parmi les hommes les plus avisés de son royaume, et non seulement à la cour²¹⁵³.

Comme on pouvait s’y attendre, Enríquez Gómez défend l’idée d’un favori étranger, notamment dans *Luis Dado de Dios*, essai justement destiné à promouvoir sa personne auprès de la famille royale de France. Il y énumère des ministres étrangers dont les succès doivent servir d’exemple, surtout le prophète Daniel : « *Este soberano político se conservó, siendo extranjero entre grandes Príncipes, como fueron Nabucodonosor, Baltasar y Dario. Y si bien padeció el dominio de la envidia, triunfó della, hasta en el lago de los leones*²¹⁵⁴. »

En plus d’être roturier, Fernán Méndez Pinto cumule une autre différence de taille par rapport à la majorité des autres conseillers : il n’est pas natif du royaume où il officie. Don Gil de Albornoz, personnage créé à la même époque, a aussi cette particularité, lorsqu’il sert le pape en Avignon et en Italie. Le rapprochement a souvent été fait entre la situation de ces deux personnages de premier plan dans l’œuvre de leur auteur et la biographie de celui-ci – don Gil, comme Enríquez Gómez, est originaire de Cuenca²¹⁵⁵, Fernán, comme lui, est plébéien et probablement judéo-convers, et tous s’exilent, illustrant ainsi ce passage de *La torre de Babilonia* : « *Toda la tierra es patria del hombre. Si un clima es ventoso, otro no lo es. Si una región es combatida de soberbios vientos, otra es rodeada de humildes céfiros. Si en una provincia estiman la sangre, en otra reverencian la virtud*²¹⁵⁶. »

Le cas du cardinal permet de traiter la question du bannissement puisque la nostalgie du cardinal est évoquée lorsqu’il reçoit une lettre d’Espagne et qu’il espère qu’il s’agit de l’annonce de son retour en grâce à la cour du roi Pedro²¹⁵⁷. Dans le cas du Portugais, comme l’écrit Rose, le dramaturge a voulu mettre en scène les difficultés d’un juif errant qui, partant de rien, parvient au sommet de l’État malgré les revers de fortune. Le *gracioso* Duarte exprime cette gageure dans la

2152 F. Furió Ceriol, *El Concejo...*, *op. cit.*, p. 182.

2153 *Ibid.*, p. 184

2154 *Luis...*, *op. cit.*, p. 125. Le motif du lion est aussi associé à la figure de Fernán Méndez Pinto.

2155 Enríquez Gómez a exprimé dans *Academias morales de las Musas* son affection pour sa patrie et il ne perd pas l’occasion de la mentionner dans chaque partie de la *comedia* : « *Arzobispo: (...) en la ciudad de Cuenca / te aguardo.* », *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 273, v. 2941-2942. « *Juan Vico: Hijo [don Gil] ha sido de España / y adonde Júcar baña / un monte coronado / de edificios que al solio nacarado / bebe la luz primera, / sirviéndole el fanal de vidriera, / nació don Gil en Cuenca a quien la fama / la ciudad de la estrella siempre llama* », p. 366, v. 1568-1575.

2156 *La torre...*, *op. cit.*, *vulco* XIV, p. 313.

2157 « *Chinela: Esta carta trae de España, / señor, un correo. Don Gil: ¡El cielo / mis intentos favorece! / Sin duda es del rey don Pedro.* », *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 394, v. 2310-2313.

réplique suivante : « *¡Qué ignorancia / es querer un extranjero / ser de los reyes privanza*²¹⁵⁸! » Le statut d'étranger fragilise le conseiller et le félon Tirain en profite :

*Ponerle mal con el rey,
decirle que es un traidor;
que, aunque es tanto su valor,
de un extranjero la ley
llevará mal de su parte
la llaneza y la lealtad*²¹⁵⁹.

Lorsque le roi est convaincu de la trahison de son favori, sa nationalité devient une circonstance aggravante : « *De un extranjero / nunca se pudo aguardar / sino el suceso que veo*²¹⁶⁰. » Dans la seconde partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*, don Gil, chassé de la cour d'Espagne, met ses compétences au service du pape et les traîtres utilisent à leur tour son origine espagnole pour médire. Astolfo présente ainsi sa nationalité comme incompatible avec ses fonctions politiques en Italie :

*Astolfo: Mire vuestra Majestad
que Italia no lleva bien
que le gobierne español.
Rey: Don Gil es del mundo sol.
Astolfo: Mas se ha de mirar también
que puede este inconveniente,
que nunca admitió segundo,
revolver, señor, el mundo,
porque Italia no consiente
ninguna nación, que todo
lo ha pretendido mandar,
y se puede alborotar
el orbe de asqueste modo*²¹⁶¹.

On trouve là l'argument déjà rencontré chez Furió Ceriol de la nécessité pour un peuple d'être gouverné par quelqu'un de sa nation. Mais cette critique, née d'un ressentiment antiespagnol²¹⁶², est ici un prétexte trouvé par un traître pour dénigrer le cardinal, comme dans le cas de Fernán Méndez Pinto. Outre que ce reproche renforce la solitude de l'exilé, il interroge sur la légitimité d'un étranger dans un rôle politique.

C'est aussi la fonction d'un personnage secondaire de *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*, comedia beaucoup plus tardive que les deux précédentes. Il s'agit de Monsieur de Gebres, ancien précepteur et favori du jeune roi d'Espagne qui n'apparaît que dans deux scènes et n'a qu'une seule réplique à chaque fois. Le roi souhaite attribuer l'archevêché de Tolède, vacant après la mort de Francisco Jiménez de Cisneros, à Guillaume de Croÿ, le neveu du favori qui porte

2158 *Ibid.*, p. 125, v. 1928-1930.

2159 *Ibid.*, p. 173, v. 169-174.

2160 *Ibid.*, p. 188, v. 742-744.

2161 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 318, v. 380-392.

2162 « *Siempre habéis tenido, Astolfo, / rencor contra España* », *ibid.*, v. 391-392.

le même nom que lui. L'homonymie et la ressemblance des situations font que la conversation dérive du cas du neveu vers celui de l'oncle. Le duc d'Albe alerte le jeune roi sur les risques de confier le pouvoir à un étranger et développe un argumentaire qui rappelle celui d'Astolfo contre don Gil : cela peut provoquer le ressentiment de la noblesse castillane dont le duc est le plus prestigieux représentant – « *siendo el primer Ministro / extranjero, nunca faltan / forzosas emulaciones*²¹⁶³. » Cela peut aussi s'avérer nuisible au bon gouvernement car l'étranger ignore les mœurs locales, idée rencontrée aussi chez Furió Ceriol :

*El extranjero que viene
con las leyes de su patria
a gobernar a otro imperio,
debe con prudencia sabia
estudiar las leyes firmes
del reino que rige y manda*²¹⁶⁴.

Face à l'intransigeance du roi, le duc se fait plus catégorique : « *Monsiur de Gebres sabrá / las costumbres alemanas, / pero no las españolas*²¹⁶⁵. » C'est aussi l'argument avancé par la reine mère Juana pour promouvoir le conseil de l'infant Fernando auprès de son frère aîné : « *Os puede aconsejar, / como nacido en España, / y en su nobleza criado, / lo que conviene al Estado*²¹⁶⁶. »

Pour leur défense, Fernán et Gil élaborent un discours en faveur du conseiller étranger. Fernán avance des arguments lors de son procès pour régicide : être étranger est une garantie de loyauté car il n'a aucun allié qui puisse l'aider à conspirer²¹⁶⁷, et il sera d'autant plus reconnaissant au roi qu'il l'aura tiré du néant pour le porter au pinacle du pouvoir²¹⁶⁸. Il évoque également sa nationalité, tantôt espagnole, tantôt portugaise, pour convaincre de sa loyauté²¹⁶⁹, de son courage²¹⁷⁰ ou, dans une affaire d'honneur, de son innocence²¹⁷¹. Don Gil est un bon chrétien et c'est cette qualité qui l'anime dans sa quête. Il développe une argumentation dans ce sens lorsqu'il défend

2163 *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 121 r° b.

2164 *Ibid.*, p. 121 r° b-v° a.

2165 *Ibid.*, p. 121 v° a. La reine aussi avait averti le roi : « *No todas las naciones / se gobiernan por un modo* », p. 120 v° b.

2166 *Ibid.*

2167 « *¿Cómo puede / caber (...) / que un extranjero podrá, / de la ingratitud llevado, / dar la muerte al rey de Asia, / no teniendo convocados / estados, vasallos, gente, / que pudieran ayudarlo?* », *Fernán...*, *op. cit.*, p. 131, v. 2155-2162.

2168 « *¿Cómo, reina valerosa, / habiéndome subido tanto / mi humildad, pues de la guarda / era capitán, llevado / de la ingratitud soberbia, / deshiciera yo los rayos / que alumbraban a mi esfera, / habiéndome colocado / desde los polvos de la tierra / hasta el cóncavo nevado / de la blanca luminaria, / por premio de mis trabajos?* », *ibid.*, p. 131, v. 2171-2182.

2169 « *Llevo, señora, conmigo / ser español, que es retrato / de lealtades, pues él solo, / desde el oriente al ocaso, / es blasón de los leales* », *ibid.*, p. 131, v. 2149-2153.

2170 « *Esto me dicta el valor, / que soy portugués, y baste / lo que la fama pregona, / que es nación tan indomable / que más allá de los polos / tremoló sus estandartes* », *Ibid.*, p. 148, v. 2875-2880.

2171 « *Sin saber este secreto / estoy culpado, no es mi patria / la China, porque me dio / nombre la famosa España* », *ibid.*, p. 215, v. 1715-1719.

l'idée d'une armée constituée de catholiques, même français, pour entreprendre la reconquête de Rome²¹⁷². Ce que considère le cardinal c'est l'efficacité avant tout, et un soldat mettra un point d'honneur à vaincre un adversaire d'une autre nation. En outre, tout soldat, français ou non, du moment qu'il est catholique, ne trahira pas dans une guerre contre un ennemi du pape²¹⁷³. Le roi Carlos, en revanche, tranche le débat portant sur le cas de Monsieur de Gebres avec une phrase énigmatique : « *amor suplirá esta falta*²¹⁷⁴ », sans que l'on sache s'il fait allusion à l'amour dont fera preuve le premier ministre auprès des Espagnols ou à celui qu'il espère que les Espagnols lui prodigueront.

Mais au-delà de la question de la nationalité, c'est dans chaque cas à nouveau celle de la compétence du candidat à une haute responsabilité qui est posée. Ces exemples illustrent que ce sont les qualités du conseiller qui doivent primer et non sa nationalité ou la noblesse de son sang : dans les deux premiers exemples, il est démontré qu'il ne faut pas exclure du pouvoir un homme qualifié au prétexte qu'il est étranger, dans le troisième, que Monsieur de Gebres est un mauvais ministre parce qu'il est incompetent et non en raison de sa nationalité. La révolte des Communes de Castille qui suit est en effet imputable en grande partie à la corruption et au clientélisme instaurés par le favori de Charles Quint.

Restent des cas de conseillers dont la nationalité est évoquée sans être véritablement problématique. Plutino, l'astrologue magicien de *La defensora de la reina de Hungría* vient soigner l'infant mélancolique Federico depuis des contrées lointaines : « *Desde el Ponto he venido / a consolar tu espíritu afligido* », annonce-t-il²¹⁷⁵. Son identité d'étranger est pour une fois inquiétante, du moins telle que le *gracioso* Melocotón la restitue : « *Parece / en el traje, en el color; / tostado del rostro armenio*²¹⁷⁶. » Nous apprenons vite que Plutino n'est autre que le démon. Nous ne développerons pas le cas d'Aristoteles, Athénien au royaume de Macédoine, car sa nationalité n'est pas évoquée dans la pièce, ni celui des saints du Nouveau Testament, Madeleine, saint Pierre, saint Paul et saint Luc qui sont bien étrangers auprès des rois de Marseille, de l'empereur Néron ou des

2172 « *Que no se admita, se ha dicho, / a soldado que no sea / de Francia, porque de Italia / Su Santidad se recela. / Y yo digo que es mejor / admitir en esta empresa / cualquier católico* », *ibid.*, p. 313-314, v. 245-251.

2173 « *Una nación no pelea / sin la oposición de otra. / ¿Como lo hará si se acerca / quien la mire con valor? / Porque en esta parte entra, / si no envidia, pundonor; / traza importante en la guerra. / Cada cual quiere hacer más, / y si en esta competencia / se hace neutral la victoria, / como católico sea, / no hay que recelar traición, / porque cuando la tuviera, / la fe, carácter del alma, / reboza toda flaqueza. / Con las armas en la mano / peleando por la Iglesia / no hay amigo para amigo. / Bueno fuera... bueno fuera / que un católico faltara / a su honor y a su nobleza... / Peleando contre herejes / nadie habrá que traidor sea* », *ibid.*, p. 314, v. 252-274. Don Gil s'inscrit ici en faux avec la pensée de Machiavel qui déconseille vigoureusement de recourir à ce qu'il appelle des troupes auxiliaires, cf, *Le prince*, *op. cit.*, chap. XIII, p. 141-144.

2174 *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 121 v^o a.

2175 *La defensora...*, *op. cit.*, p. 144.

2176 *Ibid.*, p. 144 a-b.

princes de Thèbes, mais c'est là encore la moindre de leurs caractéristiques. Lucas est effectivement présenté comme un hébreu en provenance d'Athènes bien que natif d'Antioche – « *uno de que Atenas / vino a Antioquia* » et « *Lucas, de nación hebrea / de Antioquia natural*²¹⁷⁷ » – et Simón rappelle tout de même à Néron que san Pedro est galiléen pour le décrédibiliser – « *Es un galileo / que de judeo a cristiano / se pasó en Jerusalén*²¹⁷⁸. » –, mais la conversion du premier pape semble être une critique bien plus lourde que sa nationalité.

Pour en finir avec la question de la nationalité du conseiller, nous souhaitons souligner qu'elle a une toute autre fonction lorsqu'elle est évoquée dans les intrigues amoureuses. L'aventurier portugais, pas toujours très honnête avec les dames, sait aussi faire valoir sa condition d'étranger pour justifier ses erreurs par son ignorance des mœurs locales et la pratique innocente des siennes : « *Esto en Portugal se usa; / pero como en esta tierra / soy nuevo y recién venido (...)* », s'excuse-t-il auprès de la reine pour expliquer les galanteries qu'il fit à Tituliana²¹⁷⁹. Il recourt aussi à l'argument de sa nationalité pour calmer la jalousie de la dame de compagnie : « *¿Una deidad soberana / con un humilde extranjero / tener amor verdadero? / Ilusión ha sido vana*²¹⁸⁰. »

6. La foi du conseiller

En termes de croyance religieuse, la norme est la conformité du conseiller avec la foi du souverain. Cela semble probablement si évident aux auteurs du XVII^e siècle que la question n'est pas même soulevée. Certains, tels Ribadaneira ou Mariana, défendent en revanche la nécessaire religiosité du conseiller²¹⁸¹. Dans les *comedias* palatines et les *comedias* historiques de notre *corpus* situées dans un contexte espagnol, les conseillers sont toujours chrétiens. Dans les *comedias* historiques inspirées de l'histoire antique, les souverains et les conseillers partagent un culte des dieux païens²¹⁸². Dans les *comedias* bibliques tirées de l'Ancien Testament, les personnages évoluent dans un contexte de proto-christianisme où la religion n'a pas encore formé de dogme et la

2177 *El médico...*, *op. cit.*, fol. 1 r^o b pour les deux citations.

2178 *El vaso...*, *op. cit.*, p. 77 a. Simón appelle plus loin san Pedro « *galileo falso* », p. 77 b, et « *galileo* », p. 78 a.

2179 *Ibid.*, p. 115, v. 1502-1503.

2180 *Ibid.*, p. 112, v. 1381-1384.

2181 Voir Eva María Díaz Martínez, dans *Discurso...*, *op. cit.*, p. 31.

2182 Aristóteles se réfère, comme d'autres personnages, plusieurs fois aux dieux de l'Olympe : « *Si Jupiter soberano / no ampara con su poder / a Grecia, se ha de perder / con este incendio troyano.* », *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 183 r^o b. Felisardo invoque parfois Dieu – « *Dios te guarde.* », *Amor...*, *op. cit.*, p. 384, v. 1702 – quand l'empereur fait appel à Jupiter – « *dije a Jupiter: 'Señor; / ¿yo he quitado tantas vidas?'* », p. 409, v. 2383-2384 –, mais ce ne sont là que des conventions langagières car la question de la foi n'est pas abordée.

question de la foi est balbutiante ; il n’y apparaît pas non plus d’organisation étatique du pouvoir telle qu’elle puisse donner lieu à une figure de conseiller bien définie.

Dans les *comedias* de saints en revanche, la question de la foi du conseiller est centrale car ce sont le plus souvent les saints et les démons qui assurent cette fonction dans le but de convertir le royaume ou de conserver le culte païen ou hérétique. Parmi les *comedias* hagiographiques modernes, le saint est le conseiller dans *El obispo de Crobia san Estanislao*, mais la pièce porte sur l’application des vertus chrétiennes plus que sur la question de la foi. En revanche, dans *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*, cette fonction est dévolue au démon qui prend l’apparence d’un grand prêtre arien auprès d’un roi arien – Belino conseille Teobildo – ou d’un moine catholique auprès d’un prince catholique – Patricio conseille Hermenegildo – et, dans *La defensora de la reina de Hungría*, d’un conseiller arien auprès d’un puissant catholique qui ignore son hérésie – Plutino conseille l’infant Federico. A chaque fois, le conseiller démoniaque agit pour nuire à la foi chrétienne et pour défendre l’arianisme.

Un dernier cas a retenu notre attention. Il s’agit encore de Fernán Méndez Pinto, conseiller catholique auprès des rois de Chine. Sa foi est rarement évoquée²¹⁸³ et n’est jamais conflictuelle, ce qui n’est pas le cas, comme nous l’avons vu, de son rang inférieur ou de sa nationalité. Ce silence est éloquent. Il permet d’éviter la thématique dangereuse de la tolérance religieuse, d’autant plus que le voyageur portugais était certainement judéo-convers et possiblement juif. Enríquez Gómez le savait peut-être et il n’a dans ce cas probablement pas voulu le présenter comme catholique. Mais quelle que fût sa connaissance de la judaïté du voyageur, il est révélateur que notre dramaturge ait conçu une *comedia* où un conseiller est promu au sommet de l’État dans un royaume dont il ne pratique pas la religion.

Le conseiller portugais permet dans cette *comedia* d’aborder en creux la question de la foi liée au pouvoir politique. Le conseiller Daniel de *La última cena del rey Baltasar* de Moreto est le précédent le plus notable au cas du conseiller de foi divergente. Mais la pièce d’Enríquez Gómez permet aussi d’offrir une critique des pratiques catholiques par le recours à la satire traditionnelle du prêtre matérialiste appliquée à un paganisme exotique comme nous l’évoquerons dans la partie consacrée aux vassaux. Les *comedias* de saints donnent une représentation beaucoup plus convenue

2183 Il s’exclame « ¡Jesús! (...) ¡Válganme los cielos! », Fernán..., *op. cit.*, p. 123, v. 1852-1853, mais ce sont là des tics langagiers plus que l’expression d’une foi. Le roi de Tartarie laisse lui aussi échapper cette expression : « ¡Válgame el cielo! », p. 180, v. 451. On trouve encore chez Fernán ces vers : « No en balde el divino cielo, / por influjo natural / en ti puso mi remedio », p. 197, v. 1077-1079, mais ils expriment plus l’évocation de la Fortune qu’une foi religieuse, contrairement à Duarte qui évoque « los santos evangelios », v. 1091. Il arrive par ailleurs à Fernán d’évoquer aussi Jupiter, p. 84, v. 197, ce qui prouve soit l’inconséquence de ce type d’emploi, soit la volonté de la part de l’auteur de suggérer une certaine hétérodoxie de son personnage. Quoi qu’il en soit, Tituliana promet de se convertir au catholicisme pour pouvoir épouser Fernán.

de la foi. Écrites quant à elles dans la seconde partie de la carrière de notre auteur, elles ne prêtent le flanc à aucun soupçon d'hétérodoxie. Il n'en demeure pas moins qu'elles illustrent la répression d'une divergence religieuse de la part d'autorités tyranniques.

Le profil du personnage de conseiller le plus fréquent dans notre *corpus* est donc celui d'un homme noble et originaire du royaume où il officie et dont l'âge est très variable, idéalement celui du puissant qu'il seconde et dont il partage la foi. Mais cette tendance statistique ne doit pas occulter que les exceptions sont souvent des figures clef de l'œuvre dramatique d'Enríquez Gómez : Fernán Méndez Pinto, favori portugais au royaume de Chine, doña María de Padilla, puissante conseillère et amante du roi Pedro et don Gil de Albornoz, favori de ce même roi et *condottiere* au service du pape. Ces divergences présentent un double intérêt car elles permettent d'éclairer des dysfonctionnements du système monarchique et de constituer des nœuds dramatiques propres à divertir le public.

B. Le choix du conseiller

« Rey: (...) / De un hombre me he de fiar; / ¿Cuál destes eligiré / de talento, amor y fe²¹⁸⁴? »

Le choix du conseiller constitue un enjeu dramatique central dans nombre de *comedias* de notre *corpus*, soit parce que deux prétendants rivalisent pour l'obtention de cette charge – don Gil et doña María dans la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* ou Fernán et Pinol dans la seconde partie de *Fernán Méndez Pinto* –, soit parce qu'un changement de conseiller entraîne un revirement du contexte politique – dans *Celos no ofenden al sol*, *Los dos filósofos de Grecia*, *La defensora de la reina de Hungría* ou *El médico pintor san Lucas* –, soit parce qu'un différend oppose le puissant et son conseiller – dans *A lo que obliga el honor*, *El maestro de Alejandro*, la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*, *El obispo de Crobia san Estanislao* ou *El noble siempre es valiente*. Le choix du conseiller est donc un élément structurant des intrigues politiques.

Du point de vue de la philosophie, le choix du conseiller est tout aussi capital. Machiavel écrit par exemple : « Ce n'est pas chose de peu d'importance pour un prince que le choix des ministres, lesquels sont bons ou non selon la sagesse du prince²¹⁸⁵. » Furió Ceriol affirme quant à

2184 F. Quevedo, *Cómo ha de ser...*, *op. cit.*, p. 130-131, v. 133-135.

2185 N. Machiavel, *Le prince*, *op. cit.*, p. 183.

lui : « *El Príncipe ante todas cosas deve pensar que de la elección de sus Consejeros sale i cuelga la honra i provecho, o la infamia i perdición suia i de su pueblo*²¹⁸⁶. » Baltasar Gracián confirme le rôle primordial du conseiller et la nécessité de le bien choisir : « *Algunos atribuyen a suerte de un rey el tener buenos ministros, pero más es, o prudencia en saberlos escoger, o ciencia en saberlos hacer*²¹⁸⁷. » Cette citation enrichit la précédente par l'idée que bien choisir un conseiller n'est pas l'unique solution pour en avoir un bon : le souverain peut aussi le façonner lui-même. Enríquez Gómez évoque cette possibilité dans *Política angélica* : « *La perfecta idea, o mente de un Príncipe sabio, será semejante al sol, que con sus rayos vivifica todas las partes del universo, como el Príncipe las de su consejo*²¹⁸⁸. » Il convient donc de choisir un conseiller aussi en ayant à l'idée que l'on pourra le former.

Quant aux critères de choix, la pensée du XVII^e siècle espagnol insiste sur certains aspects qu'Enríquez Gómez n'évoque pas ou aborde à peine dans son théâtre :

*Juan Fernández de Medrano, Pedro Maldonado y Andrés Mendo, entre otros, subrayan la importancia de que colabore con el monarca; Mártir Rizo alaba su tolerancia ante los pareceres del Consejo y pondera la necesidad de atender al bien común; Fernández Navarrete y Andrés Mendo abogan por su laboriosidad, entendimiento y brevedad en el despacho de los negocios, y le aconsejan no descuidar sus obligaciones*²¹⁸⁹.

Notre auteur, quand il théorise le pouvoir politique, fournit cette recommandation pour choisir le conseiller : « *Ha de ser un gran sujeto, un cuerdo juicio y un prudente político examinado por aquella sentencia de Salomón que dice ser la mayor sabiduría el temor de Dios*²¹⁹⁰. » Les critères les plus fréquemment illustrés par le dramaturge sont en revanche la loyauté, l'influence ou la compétence du candidat dans des domaines précis. Ces qualités, surtout celles qui relèvent de l'éthique, ont un caractère subjectif qui rend incertaine la pertinence du choix. Dans ces conditions, la nature du candidat est un premier indicateur. On prêtera plus facilement la loyauté à un proche, l'influence à un puissant et la compétence à un expert.

2186 F. Furió Ceriol, *El Concejo...*, op. cit., p. 178.

2187 Baltasar Gracián, *El político don Fernando*, www.biblioteca.org.ar/libros/131121.pdf, p. 23.

2188 *Política angélica [primera parte]*, op. cit., p. 24.

2189 E. M. Díaz Martínez, dans *Discurso...*, op. cit., p. 46-47. Enríquez Gómez évoque la « laboriosidad » du favori Enrique de Saldaña d'*A lo que obliga el honor*, lorsqu'il le montre rentrant tard chez lui pour y travailler encore, acte II : « *Retiraos, que tengo un poco / que despachar. Vé, Leonor, / por papel y tinta. (...) / Tengo un despacho forzoso / del rey, y a las seis, Elvira, / lo he de llevar* », op. cit., p. 418, v. 1135-1141. On connaît aussi le soucis pour le bien commun de don Gil de Albornoz notamment dans la seconde partie de la pièce éponyme.

2190 *Política angélica [primera parte]*, op. cit., p. 62

1. Le choix d'un proche

a. Le conseiller parent

« *Soy sucesor del reino / y tengo su propia sangre*²¹⁹¹ »

Le pouvoir monarchique étant dynastique, il est naturel de trouver dans l'entourage du souverain des membres de sa famille exerçant une influence politique, mais nous n'avons pas trouvé d'allusion à ce cas de figure dans les écrits politiques contemporains. Pourtant, la confiance est une ressource précieuse dans l'environnement hostile des palais, et l'esprit de clan familial peut apparaître comme une garantie de loyauté. Les liens du sang sont toutefois loin de suffire à préserver l'intégrité des serviteurs des rois. Les exemples historiques et bibliques de trahison entre parents et enfants, entre frères ou entre cousins sont légion. Les cas de conseillers parents du puissant sont également fréquents dans notre *corpus* où l'on trouve aussi bien le modèle du favori loyal que celui du ministre félon.

Parmi les premiers figurent Felisardo, neveu de l'empereur dans *Amor con vista y cordura*²¹⁹², Alejandro, chevalier de la maison du roi dans *Celos no ofenden al sol*²¹⁹³, mais aussi le conseiller Tebandro, l'oncle du roi Iberio²¹⁹⁴ et le connétable, un de ses parents²¹⁹⁵, dans *Engañar para reinar*, Leandro, l'oncle du prince dans *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*²¹⁹⁶, l'infant Fernando et le duc d'Albe²¹⁹⁷ qui accueillent le jeune roi Carlos à la cour d'Espagne dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*, le Cid dans *El noble siempre es valiente*²¹⁹⁸ ainsi que Setirán, le frère du roi Nembrot dans la *comedia* qui porte son nom²¹⁹⁹. Le fait que ces conseillers soient apparentés au puissant ne change pas fondamentalement la nature de la relation de confiance qu'ils ont avec lui car à aucun moment ils ne font valoir leur parenté comme un motif de leur loyauté. L'intérêt pour la pièce que Felisardo soit de sang impérial réside dans sa rivalité avec son

2191 *Celos...*, *op. cit.*, p. 221, v. 1369-1370.

2192 « *Marco Aurelio, mi tío, / es de Roma emperador* », dit Felisardo dès la scène d'ouverture, *Amor...*, *op. cit.*, p. 327, v. 7-8.

2193 Le roi présente Alejandro comme « *un caballero / de mi casa* », *Celos...*, *op. cit.*, p. 178, v. 25-26.

2194 « *El padre vuestro / fue, rey invicto, mi hermano. / Mi sobrino sois, Iberio.* », *Engañar...*, *op. cit.*, p. 71, v. 827-829.

2195 « *El condestable, vasallo / de mi casa y de mi sangre* », dit le roi Iberio, *ibid.*, p. 76, v. 1000-1001.

2196 « *Del arzobispo Leandro, / vuestro tío, llegó al cielo / la oración* », dit Everinta à Hermenegildo, *Mártir...*, *op. cit.*, p. 5 b.

2197 L'empereur appelle le duc d'Albe son cousin : « *el duque de Alba, mi primo, / don Fadrique de Toledo* », *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 124 v° a.

2198 « *Primo, amigo del alma* », lui dit le roi Alfonso, *op. cit.*, fol. 38 r°, et « *Don Rodrigo de Vivar, / deudo, vasallo y amigo* », fol. 32 v°.

2199 « *Tu hermano Setirán tienes delante* », dit Sem à Nembrot, *El primero rey...*, *op. cit.*, p. 456, v. 33.

cousin Cómodo plus que dans sa complicité avec l'empereur Marco Aurelio. Quant à Alejandro, il est pour le roi de Sicile bien plus un ami qu'un parent. Le cas de Tebandro intéresse par son passé, quand il était en conflit avec son frère, comme Iberio l'est avec le sien, et par le fait qu'il soit le père d'Elena dont est épris le roi. En tant que conseiller de son neveu, son action est très réduite. C'est le cas aussi de Leandro auprès d'Hermenegildo. Au contraire, le connétable constitue pour Iberio, renversé par son demi-frère Ludovico, un appui précieux au palais car il n'appartient pas à la branche commune aux deux rois, mais à celle du père d'Iberio ; dans son cas, l'esprit clanique fonctionne mais il est renforcé par le sentiment de l'amitié plusieurs fois évoqué²²⁰⁰. En revanche, seuls les liens du sang unissent le roi Carlos et l'infant Fernando dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*, et c'est la raison pour laquelle leur mère recommande au jeune roi de s'appuyer sur son frère à la cour d'Espagne. Le duc d'Albe et le Cid ne semblent pas tirer bénéfice de leur parenté avec le roi. Setirán ne trahit pas son frère Nembrot mais son influence est tout de même nuisible car son rôle de conseiller ne consiste qu'à approuver tout ce qu'il dit.

Parmi les favoris apparentés au puissant et qui le trahissent, nous trouvons d'abord le prince Federico, un proche parent du roi Eduardo dans *Celos no ofenden al sol*. Il est difficile d'établir dans ce cas le degré exact de parenté qui unit le roi et son conseiller. L'hypothèse qu'ils soient demi-frères est plausible mais pas certaine²²⁰¹. Quoi qu'il en soit, la figure de Federico illustre, avec celle du Ludovico d'*Engañar para reinar*, le danger que peut représenter un héritier du roi qui se situe en bonne place dans l'ordre de succession et qui, voyant la couronne à sa portée, nourrit des ambitions meurtrières. L'erreur d'Eduardo a été de considérer que Federico lui devait tout son pouvoir – il le qualifie de « *hechura*²²⁰² » – et que sa parenté était une garantie de loyauté : « *¡Que del soberano solio / quiera derribarme, siendo / sangre mía, en quien supongo / fe, lealtad, valor y ser*²²⁰³...! ». C'est là une croyance bien naïve, car Tiberio, le père de Federico, n'hésita pas à entrer

2200 Le roi Iberio dit ainsi au connétable : « *Pariete, / mi consejo, mi privanza, / mi amigo, padre.* », *Engañar...*, op. cit., p. 112, v. 2009-2011, et « *Pariete, padre y amigo, / pues que lo fuiste del alma, / todo a tu cargo lo deajo.* », p. 118, v. 2175-2177.

2201 « *Príncipe sois de la sangre, / por cercano deudo mío / os conozco* », dit Eduardo à Federico, *Celos...*, op. cit., p. 177-178, v. 15-17. Le roi fait plus loin une allusion à un éventuel lien fraternel : « *ningún vasallo – digo, / ¿cómo vasallo? – ni hermano / preso pone sin mi aviso / persona* », p. 178-179, v. 51-53. Mais on apprend un peu plus tard qu'ils n'ont pas le même père car Eduardo est le fils du roi précédent – « *Por la muerte de tu padre / (...) / heredaste tú el imperio* », p. 184, v. 207-211 – et Federico est le celui de Tiberio – « *Tiberio, / padre de este fiero monstruo*, p. 184, v. 213-214. En outre Eduardo fait cette déclaration énigmatique : « *aunque tenéis mi sangre, / en rigor no la tenéis.* », p. 221, v. 1380-1381, ce qui tendrait à signifier que le sang qu'ils partagent serait celui de la mère et non celui de la dynastie royale. C'est donc du côté de son père que Federico est apparenté avec la maison de France, ennemie d'Eduardo, selon un courrier qu'il reçoit : « *Si el rey gustare / de darte muerte, el de Francia / tu primo, podrá librarte* », p. 225, v. 1476-1478.

2202 « *¡Que un vasallo, en quien conozco / mi poder, pues fue mi hechura, / con imperio poderoso / ejecute tiranías / y que contra el regio trono / de mi grandeza se atreva!* », *ibid.*, p. 194-195, v. 566-571. Nous reviendrons plus bas sur la portée du terme de *hechura*.

2203 *Ibid.*, p. 195, v. 572-575.

en guerre contre lui au moment de la succession²²⁰⁴ et Federico lui-même ne put bénéficier du pardon royal qu'en favorisant les négociations de paix²²⁰⁵. C'est alors qu'Eduardo fit de lui son favori en espérant que son indulgence et sa générosité garantiraient sa loyauté²²⁰⁶. En réalité, Federico non seulement aspire au pouvoir²²⁰⁷, mais a aussi l'opportunité de s'en emparer car Eduardo est un roi faible et le royaume est à l'abandon²²⁰⁸. Il profite donc de sa position de favori qui lui octroie une puissance exceptionnelle : « *subió en alas de tu ser, / gobernó tu reino todo, / tuvo tu mismo lugar* », rappelle Alejandro au roi²²⁰⁹. Il conçoit alors un projet de régicide. Le choix de nommer favori un parent proche qui, par nature, peut souhaiter monter sur le trône est ainsi présenté dans cette *comedia* comme particulièrement funeste.

C'est aussi la conclusion que l'on peut tirer des exemples fournis par les deux parties de *Fernán Méndez Pinto*. Dans la première, le grand chancelier, appelé *Gran Can*, est le cousin du roi de Chine. Il conseille le souverain, notamment sur le mariage de la princesse Pantalisa. Il semble devoir son rang à son ascendance royale et, comme Ludovico, estime que la couronne lui revient : « *Tu primo soy, la corona / me la tienes usurpada* », dit-il au roi de Chine²²¹⁰. Cette rancœur le conduit à vouloir comploter auprès du roi de Tartarie avec lequel il est aussi apparenté : « *Mi sangre es el de Tartaria, / pasareme en su defensa / para procurar tu ofensa*²²¹¹ ». On comprend par exemple la puissance du grand chancelier lorsque le roi le fait arrêter pour sédition et que Fernán le tue quand il résiste, car alors, la noblesse qui le soutenait intervient : « *los nobles, convocados / por la muerte del Gran Can, / vienen siguiendo tus pasos* », prévient Tituliana²²¹². C'est sans doute pourquoi la reine Pantalisa, qui succède à son père et qui a épousé le roi de Tartarie, doit garder dans son entourage des conseillers qu'elle n'a pas choisis, dont Pinol, le propre frère du chancelier et donc un parent du nouveau roi²²¹³. Plus intrigant que son frère, Pinol agit avec simulation, instille le doute auprès des souverains sur la loyauté du favori étranger et roturier Fernán. Son clan familial est aussi composé de Tirain qui le conseille et de Cayatel, leur cousin, « *que ha sido / gobernador*

2204 Voir le récit que fait Alejandro de cette guerre, *ibid.*, p. 184-186, v. 207-287.

2205 « *Habló Federico a Ausonio, / rey de Hungría, que tratase / estas paces; tú, que a logros / de majestades atiendes, / perdonaste generoso / su delito* », *ibid.*, p. 187, v. 288-293.

2206 « *Perdonaste generoso / su delito y una parte / de Sicilia, aunque muy poco / estado a tan larga mano / le diste, y en su decoro / real, con impulso altivo / le colocaste animoso; / fue tu privanza* », *ibid.*, v. 292-299.

2207 « *Debe mirar (...) / mientras no tuviere hijos, / que soy sucesor.* », dit-il à son frère, *ibid.*, p. 180, v. 85-87. Voir aussi : « *soy sucesor del reino / y tengo su propia sangre [la del rey]* », p. 221, v. 1369-1370.

2208 « *Los nobles están quejosos, / la plebe pobre y rendida, / el yugo de aqueste monstruo, / tus rentas desfallecidas, / sin alivio tus tesoros, / tus ciudades assoladas, / tus fuertes castillos rotos* », décrit Alejandro, *ibid.*, p. 193-194, v. 534-540.

2209 *Ibid.*, p. 187, v. 296-303.

2210 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 97, v. 787-788.

2211 *Ibid.*, v. 791-793.

2212 *Ibid.*, p. 100, v. 886-888.

2213 « *Pinol: ¿No es este el monstruo villano / quien al Can, mi hermano, / dio la muerte?* », *ibid.*, p. 172, v. 148-150.

*de Goa y de Tanguido, / provincias dilatadas, / sobre la flor de Asia colocadas*²²¹⁴ », et qui, impliqué dans une affaire d'honneur sollicite leur aide. Bien qu'ils soient en posture délicate au palais, Pinol et Tirain considèrent comme prioritaire de l'aider, illustrant ainsi la force de leur solidarité familiale²²¹⁵. Enríquez Gómez décrit de la sorte une faction politique liée à la famille royale capable de s'opposer au pouvoir en place. Il insiste en outre, comme dans le cas de Federico, sur la rivalité entre deux familles puissantes et sur la situation du conseiller qui est apparentée aux deux, ce qui provoque des cas de trahison.

Une stratégie qu'emploie un conseiller pour augmenter sa puissance est d'intégrer la famille royale. C'est ce que trame Ricardo, le favori de *Celos no ofenden al sol*, qui ambitionne de marier sa fille avec le roi afin d'accaparer le pouvoir : « *El rey casará, señor, / con mi sobrina, y será / quien el reino mandará / sin émulo o superior* », affirme son frère Astolfo²²¹⁶. Nous n'avons pas ici affaire à un parent qui est choisi pour la fonction de favori mais d'un favori qui veut devenir un parent. C'est une autre manière d'illustrer le danger qu'encourt le roi lorsqu'un conseiller cumule ces deux qualités.

Nous trouvons dans *La defensora de la reina de Hungría* une situation qui peut compléter notre échantillon. Lorsque le roi Ladislao part faire la guerre aux Polonais, il demande à son frère Federico et à son épouse Beatriz d'assurer l'intérim. Ni l'un ni l'autre ne conseille habituellement le roi. C'est donc en raison de la confiance accordée, qu'il tire de leur parenté et non de leur expérience du pouvoir, qu'il leur délègue ses responsabilités. Mais cette confiance est toutefois relative car il spécifie qu'aucun des deux ne pourra prendre de décision sans l'accord de l'autre :

*Mi hermano y vos, con igual
dominio, poder y fuerza,
sin que el uno sin el otro
pueda fulminar sentencia
podéis gobernar en tanto
que victorioso me vuelva*²²¹⁷

De ces exemples, nous pouvons déduire qu'Enríquez Gómez considère qu'un roi qui s'entoure de conseillers qui sont des membres de sa famille prend le risque de nourrir des ambitions encouragées par leur pouvoir politique et le prestige de leur nom. Il importe donc de comprendre le fonctionnement des logiques claniques du palais, le poids des alliances familiales et les rivalités entre les différentes branches d'une même famille. Dans ce labyrinthe – expression employée maintes fois dans notre *corpus* comme dans les œuvres politiques de notre auteur pour désigner la

2214 *Ibid.*, p. 218, v. 1875-1878.

2215 « *Es la honra / de Cayatel la primera, / que al fin es mi sangre propia.* », *ibid.*, p. 207, v. 1442-1444.

2216 *A lo que obligan los celos*, *op. cit.*, p. 79, v. 1052-1055.

2217 *La defensora...*, *op. cit.*, p. 151 a. Voir aussi : « *dejando en el gobierno / al infante y a la reina / en una balanza igual / la justicia y la grandeza, / serán de los tres estados / amparo, gloria y defensa* », p. 151 b.

cour – le critère de la parenté n'est certainement pas très fiable. Le roi devra donc recourir à un autre.

b. Le conseiller du père

« *Aquella copia / de amistad que con mi padre / tuvisteis*²²¹⁸ »

Le conseiller du père n'est pas un parent, et pour cela il a moins de légitimité à aspirer au pouvoir royal, mais il en est le prolongement car il reçoit du monarque l'autorité paternelle qu'il fait vivre ainsi au-delà de sa mort. Voici comment le jeune roi Pedro exprime cette idée devant le favori Gil de Albornoz :

*Gobernador de Castilla
os hago (...),
que aquesto es obedecer
al rey mi padre y a vos.
Porque si él os quiso tanto,
yo que estoy en su lugar,
su poder he de imitar*²²¹⁹.

Plus loin, Pedro cherche à expliquer l'affection qu'il porte à don Gil par l'amitié que celui-ci entretenait avec son père²²²⁰. Le conseiller du père qui devient celui du fils est donc souvent une figure elle-même paternelle, parfois en charge de l'éducation du prince, comme c'est le cas d'Aristóteles, véritable père de substitution d'Alejandro de Macédoine dans *El maestro de Alejandro*, comme nous l'avons déjà signalé. Cette autorité peut être transmise oralement comme le fit le roi Fernando de León qui put recommander son conseiller, Pedro Hurtado, à son fils aîné Sancho dans *La montañesa de Burgos* :

*Pedro Hurtado, el rey mi padre,
de quien soldado y ministro
fuistes un tiempo, igualando
lo militar con el juicio,
un mes antes que muriera,
como tan cuerdo, me dijo
que si algún negocio grave
se me ofreciese preciso
al Estado, que tomase
el consejo peregrino
de vuestra mucha experiencia,
norte de aciertos divinos*²²²¹.

2218 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 247, v. 2133-2135.

2219 *Ibid.*, p. 183, v. 328-337.

2220 « *O es linaje de afición / natural, o aquella copia / de amistad que con mi padre / tuvisteis (...). / En fin yo quiero saber / por qué se apasiona tanto / mi espíritu con el vuestro* », *ibid.*, p. 247, v. 2132-2142.

2221 *La montañesa...*, *op. cit.*, p. 27.

Le défunt roi Alfonso procède par voie testamentaire dans ce courrier adressé à son fils Pedro à propos de Gil de Albornoz :

*Lo que os encarga
mi voluntad es que siempre
en negocios de importancia
os asiste el arzobispo
de Toledo, por que basta
su consejo a gobernar
muchos reinos. Sus palabras
estimad, como yo siempre
lo hice²²²².*

Le cas du Cid est différent dans *El noble siempre es más valiente*, car c'est lui qui restitue devant le roi Alfonso, qui se méfie de lui, les paroles de son père, non pas pour lui recommander de le prendre comme favori cette fois, mais pour illustrer sa loyauté :

*En aquesta sala propia
vuestro padre (...)
me dijo un día (...)
«Cid Ruy Díaz, por vos reino.
Más vale vuestra Tizona
que cuantas corvas cuchillas,
que cuantas espadas cortan
por decreto de la muerte.
Por vos me tiembla la Europa,
por vos soy emperador
de cuantos laureles logra
todo el ámbito de España²²²³.»*

Le conseiller du père qui passe au service du fils a toutes les qualités souhaitables. Il est loyal parce qu'il voit dans le jeune roi un prolongement de son père à qui il a été fidèle et se sent éventuellement tenu par un engagement moral pris parfois sur son lit de mort, comme l'est don Gil²²²⁴. Il est compétent parce qu'il a l'expérience du règne précédent, voire de deux règnes dans le cas du Cid. Il peut être encore influent s'il est resté aux affaires et jouit de titres et d'un prestige qui lui donnent du pouvoir : Gil est archevêque de Tolède et conquérant de Gibraltar, et le Cid est le héros que l'on connaît et conquiert Valence au troisième acte, mais Pedro Hurtado vit retiré du palais et a perdu tout entregent.

Il manque toutefois à ce type de conseiller d'avoir été choisi par l'héritier. Celui-ci peut en concevoir une défiance née de la manifestation *post mortem* de l'autorité paternelle dont il pensait être débarrassée et qui engendre différends et conflits. Ainsi le roi Sancho de *La montaña de Burgos*, qui espérait un avis de Pedro allant dans le sens de ses ambitions, entend désappointé qu'il

2222 *El gran cardenal...*, op. cit., p. 181, v. 278-286.

2223 *El noble...*, op. cit., fol. 26 v^o.

2224 « *Encargome cuando estaba / ya con el ansia postrera / que yo mismo os avisara / en persona de su muerte, / y que os trujese esta carta, / que él mismo dos días antes / que espirase escribió* », *El gran cardenal...*, op. cit., p. 172, v. 46-52.

lui faut obéir au testament de son père: « *el yerro que vuestro padre / conocidamente hizo, / no lo podéis enmendar*²²²⁵. » Le roi Alfonso en veut encore au Cid de lui avoir fait jurer publiquement lors du serment de Santa Gadea qu'il n'était pas impliqué dans la mort de son frère, le roi Sancho²²²⁶. Et le roi Pedro finit par chasser Gil de Albornoz de la cour.

Même les rois Fernando III et Carlos I, respectivement dans *El rey más santo* et *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*, s'ils gardent auprès d'eux les conseillers de leurs prédécesseurs, ne leur confient pas l'exclusivité de la fonction : l'archevêque, ancien favori de la reine Berenguela, doit la partager avec don Gómez, et le duc d'Albe, conseiller des Rois Catholiques, voit arriver un rival en la personne de Monsieur de Gebres. Tous deux se sentent investis d'une autorité justifiée par leur âge, leur pouvoir – le duc d'Albe est le chef de file de la noblesse castillane, l'archevêque celui de l'Église d'Espagne – mais aussi par leur statut de favori ou conseiller lors du règne antérieur. Cela leur procure, semble-t-il, l'assurance nécessaire pour contredire leur roi avec une certaine véhémence, comme le font le duc d'Albe avec Carlos ou l'archevêque avec Fernando.

Pour en finir sur cette question du conseiller « hérité » du père, arrêtons-nous sur le cas particulier de la *comedia Los dos filósofos de Grecia*. L'empereur de Grèce Lusidoro enjoint à Elena, son héritière, de s'en remettre à l'oracle de Diane qui la dirige vers Démocrito et Eraclito pour résoudre le premier problème de son règne, à savoir la question de son mariage²²²⁷. Les deux philosophes, sans avoir été favorisés du monarque précédent, et donc sans expérience politique ni soutien au palais – ce qui leur vaudra quelques problèmes –, accèdent à la fonction de conseiller par la double voie testamentaire et divinatoire tracée par le père. Ils constituent pourtant l'un des rares exemples de duo – trio dans ce cas – complémentaire entre la figure royale et celle du conseil qui fonctionnent sans heurt, mais il est vrai que les conditions de leur entrée en fonction sont plus qu'originales, notamment parce qu'elles font intervenir une volonté divine. Il ressort donc de ces exemples la tendance suivante : le conseiller recommandé par le monarque précédent n'est pas le mieux placé pour assister son héritier.

2225 *Ibid.*, p. 28. Voir aussi : « *Al padre toca mandar / y al buen hijo obedecer, / porque usa mal del poder / quien no sabe gobernar. / Mando de padre, señor, / siempre vive eternamente / porque es una luz viviente / en tribunal superior. / Quien la rompe nunca vive, / porque en este mundo justo / el que vive, es el difunto, / y el difunto es el que vive* », p. 28-29.

2226 « *En primer lugar presento / a vuestra soberbia idea / que dentro en Santa Gadea / me tomastes juramento / sobre si parte tenía / en la muerte de mi hermano, / desacato soberano / y especie de alevosía, / que fuera más justa ley, / de la nobleza aplaudida / que le quitarais la vida / a quien dio la muerte al rey.* », *El noble...*, *op.cit.*, fol. 5 r°.

2227 « *Yo ordeno en mi testamento / (por que estos dos enemigos [Lisipo et Andronio] / no te quiten el imperio) / que el uno case contigo, / y este sea el que Diana, / oráculo de los siglos, / declararare* », *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, fol. 119 v° a.

c. Le conseiller ami

« *Deben los Príncipes tener un amigo fiel con quien descansar y platicar sus íntimos secretos*²²²⁸. »

L'amitié est un sentiment irrationnel, parfois une passion comme nous en verrons un exemple, et donc apparemment impropre à servir de critère de choix pour le conseiller et plus encore pour le favori. Pourtant c'est souvent par l'amitié que les érudits qui ont réfléchi à la l'organisation de l'État monarchique jusqu'au XVII^e siècle ont défini le statut du favori. Quevedo propose par exemple comme définition de la *privanza* : « *un amor o afición entre muchos sujetos determinado a uno*²²²⁹ ». Pour beaucoup, l'amitié est indispensable dans la relation entre le roi et son favori. Tomás y Valiente synthétise de la sorte cette opinion :

*La mayor parte de los escritores afirman que es justo y lícito que haya valido, porque el rey tiene necesidad de amigos, y todavía más de un solo y verdadero amigo, con quien compartir secretos, alegrías, esperanzas y fracasos*²²³⁰.

Enriquez Gómez lui-même écrit dans *Luis Dado de Dios* : « *deben los Príncipes tener un amigo fiel con quien descansar y platicar sus íntimos secretos*²²³¹. » Vicente Mut affirme même que l'amitié prime sur les mérites du *valido* au moment de le choisir : « *más puede fiar y asegurarse el Príncipe de un amigo que del que privare sólo por el mérito*²²³² ». En défendant l'amitié comme une valeur utile en politique, ces auteurs rompent avec les défenseurs de Machiavel qui « *soutenaient que l'amour et la crainte étaient des expédients tactiquement interchangeable lorsqu'il s'agissait d'assurer la continuité et la stabilité du pouvoir*²²³³. » L'amitié entre le souverain et son conseiller pose cependant un certain nombre de problèmes dont quelques-uns sont évoqués dans notre *corpus*.

Nous avons dénombré quatre *comedias*, parmi lesquelles une en deux parties, dont un personnage cumule les statuts de favori, d'ami du roi et de protagoniste de l'intrigue politique : *A lo que obliga el honor*, *Celos no ofenden al sol*, *No hay contra el honor poder* et *Fernán Méndez Pinto I et II*. Ces *comedias* sont antérieures à l'exil d'Enriquez Gómez. Comme il vivait à Madrid, la possibilité d'observer de près le pouvoir d'Olivares l'incita-t-elle peut-être à traiter le personnage du favori de façon privilégiée. Dans *Engañar para reinar* et *El gran cardenal de España don Gil de*

2228 *Luis...*, *op. cit.*, p. 120.

2229 F. Quevedo, *Discurso de las privanzas*, cité par P. Bravo dans *L'Espagne des favoris...*, *op. cit.*, p. 125. Dans le même ouvrage est aussi cité Pedro Maldonado : « *[El privado es] un hombre con quien a solas y particularmente se comunica, con quien no hay cosa secreta, escogido entre las demás para cierta manera de igualdad, fundada en amor y perfecta amistad*. », p. 125. Andrés Melo définit aussi la *privanza* comme la « *más estrecha amistad [del rey] a alguno, a quien le lleva la inclinación y simpatía*. », *Príncipe perfecto*, 1657, cité par E. M. Díaz Martínez dans *Discurso...*, *op. cit.*, p. 41.

2230 F. Tomás y Valiente, *Los validos...*, *op. cit.*, p. 131.

2231 *Luis...*, *op. cit.*, p. 120.

2232 Vicente Mut, *El Príncipe en la guerra y en la paz*, cité par F. Tomás y Valiente, *Los validos...*, *op. cit.*, p. 132.

2233 P. Bravo, *L'Espagne des favoris...*, *op. cit.*, p. 125.

Albornoz, de la même époque, la question de l'amitié entre le roi et le favori est aussi évoquée mais pas développée comme dans les précédentes²²³⁴. Il n'est pas question d'amitié entre Felisardo et l'empereur Marco Aurelio dans *Amor con vista y cordura*, ni entre Tello et le roi Sancho dans *La montañesa de Burgos*, même si leurs relations peuvent être cordiales. Dans *El maestro de Alejandro*, le roi Filipo ne semble pas être capable d'avoir des rapports humains chaleureux, pas même avec son favori Aristóteles, tant son caractère est froid. Nous observons aussi des cas d'hostilité entre le roi et le favori : entre Estanislao et Bolosio dans *El obispo de crobia san Estanislao* ou entre don Gil de Albornoz et Pedro dont la relation évolue de l'amour à la haine.

Dans deux cas parmi les quatre de favori ami évoqués plus haut, l'amitié précède clairement l'accès du conseiller à sa fonction. Dans *Celos no ofenden al sol*, le roi Eduardo qualifie une fois Alejandro d'ami²²³⁵ avant de le faire son favori pour remplacer le félon Federico : « *Desde luego reconozco / en ti mi poder, tú eres / mi mejor amigo, todo / mi reino de tu consejo / pende*²²³⁶ » C'est le cas aussi dans *No hay contra el honor poder* où Rodrigo est d'abord un ami du roi – et là encore celui-ci le signifie clairement²²³⁷ –, avant de devenir son favori :

*Tanto os estima mi amor
que la que está colocada
sobre el imperio del mundo
os quisiera dar; reinad
connmigo, la majestad
de mi imperio en vos la fundo,
mi consejo sois, por vos,
segundo móvil, Castilla
se rija*²²³⁸.

L'amitié persiste entre les deux personnages tout au long de la pièce²²³⁹. Dans le cas d'*A lo que obliga el honor* on ignore si don Enrique a d'abord été ami ou conseiller. Dès la première scène

2234 Nous avons évoqué l'amitié d'Iberio pour le connétable et celle du roi Pedro pour don Gil dans la sous-partie précédente.

2235 « Rey: ¡Alejandro! Alejandro: ¿Quién me llama? / Rey: Tu rey, tu señor, tu amigo. », *Celos...*, *op. cit.*, p. 183, v. 165-166.

2236 *Ibid.*, p. 195-196, v. 602-606. Cette amitié est plusieurs fois exprimée au cours de la pièce : « Rey: Hoy conoceréis mi amor / que siempre mirando va / vuestro bien », p. 243, 2045-2047, « Hablad, que soy vuestro amigo », p. 268, v. 2813, par exemple.

2237 « Ya le aguardan mis brazos, / que estos dichosos lazos, / nacidos del deseo, / son del amor el más dichoso empleo. », *No hay...*, *op.cit.*, p. 309, v. 247-250, et « Rey: Joven fuerte, descansad, / que sois mi mejor amigo. Rodrigo: Señor. Rey: Hoy sea testigo / de nuestra eterna amistad / este nombre », p. 320, v. 596-601.

2238 *Ibid.*, p. 321, v. 606-615.

2239 « Don Rodrigo mi privado / a quien yo tanto he querido », *ibid.*, p. 351, v. 1566-1567, « (Triste a don Rodrigo llevo, / oh pensión del amistad, / lléganme al alma sus celos.) », p. 375, v. 2346-2348, « Doña Blanca: Aquí don Rodrigo está. Rey: Y aquí mi mayor amigo », p. 388, v. 2701-2702, « Declarad / todo vuestro pensamiento, / como a rey y como amigo, / y que lo soy, os considero », p. 413, v. 3499-3502.

de cette *comedia*, le roi Alphonse déclare en effet à don Enrique : « *Ya sabéis lo que os estimo. / (...) / Vos merecéis mi favor / por consejero y amigo*²²⁴⁰. »

Le cas de *Fernán Méndez Pinto* est plus complexe car le Portugais est le favori de trois souverains. Dans la première partie, le roi de Chine n'exprime pas son amitié pour Fernán, mais il reconnaît ses qualités et le fait rentrer, dans un premier temps, dans sa garde personnelle²²⁴¹. Plus tard, ayant prouvé sa loyauté, Fernán devient le capitaine de la garde²²⁴², puis le favori du roi grâce à l'amour qu'il lui porte :

*De tu amor estoy pagado,
y entre los hijos del Sol
sólo puede el Español
gozar el laurel sagrado.
Conozco tu valentía,
tu valor, y atrevimiento,
y puede tu entendimiento
dar luz a mi Monarquía*²²⁴³.

C'est donc à ses compétences et ses qualités humaines que Fernán doit cette promotion plus qu'à l'amitié qu'il inspire. L'amitié du roi de Chine pour le Portugais ne peut d'ailleurs éclore car le roi est assassiné. Dans la seconde partie, Pantalisa a hérité du trône et a épousé le roi de Tartarie, et Fernán reste le favori du royaume. L'amitié relie aussi Fernán avec ce roi consort de Chine, à qui il a sauvé la vie après que lui-même ait sauvé la sienne²²⁴⁴. Dans ce cas aussi l'amitié précède la fonction ainsi que Fernán le rappelle au roi de Tartarie à la fin de la *comedia* :

*Válgame, señor, ahora,
el amor que me tuviste,
pues cuando aquesta corona,
a pesar de todo el reino,
te puse sobre Betona,
me llamaste amigo, siendo
yo en tu defensa una roca*²²⁴⁵.

2240 *A lo que obliga el honor*, op. cit., p. 379, v. 10, et p. 380, v. 13-14. Le roi répète cette affirmation tout au long de la pièce : « *Don Enrique es caballero, / soldado y consejero, / y de cuyo valor soy yo testigo, / y en mis estados el mayor amigo.* », p. 393, v. 404-407, ou « *Yo soy rey y amigo vuestro* », p. 444, v. 1852.

2241 « *Hoy de mi guarda has de ser, / que un hombre que se ha librado / de todo lo que has contado, / muy bien puede defender / a mi persona real / en oficio tan honroso* », *Fernán...*, op. cit., p. 88, v. 419-424.

2242 « *El español alevoso / a quien hizo de su guarda / capitán tu padre* », dit le conseiller Tucapel à l'infante, *ibid.*, p. 124, v. 1875-1877.

2243 *Ibid.*, p. 106, v. 1119-1126.

2244 « *Tartaria: (...) / Español, ¿cómo llegaste / a mi presencia? ¿Qué es esto? / Fernán: Ser tu amigo y declararme / por leal y agradecido.* » *Ibid.*, p. 147, v. 2833-2835. Dans la deuxième partie, les courtisans félons se plaignent de l'amitié du couple royal pour leur favori : « *Ya están los dos declarados / en su ayuda.* », p. 172, v. 147-148. Au deuxième acte, les gardiens de la prison d'où s'échappe Fernán évoquent la tristesse du roi qui vient de signer son arrêt de mort : « *Guarda 1: Mucho el rey ha de sentir / su muerte. Guarda 2: Yo soy testigo / que era su mayor amigo, / y que al firmar, y decir / Pinol, muera tu enemigo, / llorando lo respondió: / ¡Hoy mi privanza acabó! / ¡Faltóme el mayor amigo!* », p. 201, v. 1201-1208. Puis le roi se réjouit de la fuite de son ami : « *¡No voy de contento en mí! / A Fernando el alma adora.* », p. 204, v. 1323-1324.

2245 *Ibid.*, p. 238, v. 2712-2718.

En résumé, s'il y a amitié entre le souverain et le favori, elle est un préalable récurrent dans notre *corpus* car le cas d'un favori qui deviendrait l'ami du roi n'est jamais explicitement représenté.

Le personnage du conseiller ami doit alors entièrement au souverain ce qu'il est. C'est en effet grâce à une motivation subjective, propre au roi, et non seulement en raison de critères objectifs, tels ses compétences ou sa naissance, que le favori accède à sa fonction. Marco Antonio Camos souligne cette particularité de la relation entre le monarque et son favori dans *Microcosmia y gobierno universal del hombre en todos los estados* publié en 1592²²⁴⁶.

Un terme revient à plusieurs reprises dans notre *corpus* pour exprimer cette idée, c'est celui de *hechura* : le favori est la « créature » du roi qui l'a façonnée comme il l'a souhaité, comme Dieu créa les hommes, non seulement en le choisissant, mais aussi en le pourvoyant des qualités qui feront de lui un bon conseiller²²⁴⁷. Enríquez Gómez n'est pas le seul à employer ce terme que l'on trouve aussi par exemple chez Rojas Zorrilla ou Calderón²²⁴⁸. Guillén de Castro lui donne un sens plus large puisque c'est ainsi que le Cid se définit devant le roi Fernando dont il est le chevalier plus que le conseiller²²⁴⁹. *No hay contra el honor poder* restitue la même acception, car cette fois encore Rodrigo l'emploie pour bien souligner le fait que sans le roi, son « auteur » divinisé, il ne serait rien : « *¿No es maravilla / si sois retrato de Dios, / hacer de nada una hechura / que diga al mundo el renombre / de su autor*²²⁵⁰? » En revanche, dans d'autres *comedias* de notre *corpus*, le qualificatif de *hechura* s'applique bien au favori. Ainsi, dans *A lo que obliga el honor*, Enrique déclare au roi Alfonso « *Siempre vuestra hechura he sido*²²⁵¹. » Et Fernán Méndez Pinto utilise le terme à plusieurs reprises pour implorer l'indulgence du souverain, ce qui suggère la vulnérabilité du favori : « *vuestra hechura está pidiendo, / O poderoso monarca, / piedad*²²⁵². » En outre, l'appellation de *hechura* convient particulièrement à celui qui, étant un étranger découvert prisonnier au fond d'une grotte par les souverains lors de la première scène, leur est redevable de tout ce qu'il

2246 Cf. Paloma Bravo, *L'Espagne des favoris...*, *op. cit.*, p. 121.

2247 C'est dans le sens de créature de Dieu que Nembrot applique le terme à Jafer : « *¿Quién es Jafer, mi enemigo, / sino un cobarde villano / hechura de aquesta mano / a quien aborrezco y sigo?* », *El primero rey...*, *op. cit.*, p. 506, v. 1225-1228.

2248 « Mitilene: *Señor, ¿al que fue tu hechura / castigas de esta manera?* », F. Rojas Zorrilla, *Los tres blasones de España, Obras Completas, Vol. VI, Segunda parte de comedias*, Instituto Almagro de teatro clásico, Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal (éd.), Milagros Rodríguez Cáceres (dir.), Ediciones de la Universidad de Castilla-la-Mancha, Cuenca, 2017, p. 114, v. 2168. « Menón: *No de un soplo / así tu hechura deshagas* », Pedro Calderón de la Barca, première partie de *La hija...*, *op. cit.*, p. 151, v. 2218-2219.

2249« Rey: *¡Levanta, famoso godo, / levanta!* Rodrigo: *¡Tu hechura soy!* », Guillén de Castro, *Las mocedades...*, *op. cit.*, p. 82, v. 1687-1688.

2250 *No hay...*, *op. cit.*, p. 321, v. 615-619.

2251 *A lo que obliga el honor*, *op. cit.*, p. 379, v. 12. Voir aussi p. 380, v. 38-40 : « *que dispongáis sin aviso / de esta hechura que os adora / lo que fuéredes servido* ».

2252 *Ibid.*, p. 709, v. 680-682. Voir également p. 232, v. 2428 : « *Hechura soy de tus manos* ».

est devenu en Chine. Dans *Celos no ofenden al sol*, comme nous l'avons signalé, le mot est utilisé pour qualifier le favori déchu²²⁵³, mais pas le nouveau qui en a pourtant tous les traits ; nous expliquerons ce paradoxe plus bas.

On trouve aussi dans *El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* l'usage de ce mot dans la bouche de doña Ana qui supplie doña María, dont elle est non pas la conseillère mais la dame de compagnie, d'intervenir auprès du roi pour sauver don Juan : « *Tu hechura soy, te debo / el ser, la vida*²²⁵⁴ », dit-elle. Le fait que cette scène suive celle de la préparation de l'assassinat du cardinal, dans laquelle don Pedro apparaît lui aussi comme la créature de doña María – son homme de main plus que son conseiller –, n'est sans doute pas un hasard. L'auteur oppose ainsi la veulerie du courtisan prêt à tuer en échange de faveurs à la noblesse des sentiments de doña Ana qui veut sauver la vie de son amant. Cet exemple montre parfaitement la valeur du mot : le conseiller *hechura* doit la vie au puissant et lui est entièrement soumis. C'est aussi ce que suggère doña María au roi lorsqu'elle dit de don Gil : « *Vos le hicistes*²²⁵⁵ ». C'est encore comme cela que l'entend le roi Pedro lorsqu'il est en colère contre don Gil de Albornoz : « *Se atreve a mi majestad / una hechura que yo hice*²²⁵⁶ », même si nous avons là un abus de langage car c'est le père du roi qui éleva Gil à la fonction de favori.

La *hechura* ne bénéficie pas que d'avoir été choisi par le souverain, il s'enrichit aussi d'un apprentissage du pouvoir qu'il en reçoit. Un exemple peut en être celui de Rodrigo qui, ayant observé comment le roi Alfonso avait su faire avouer le traître Tello, en fait de même avec le *gracioso* Enaguas quelques scènes plus tard²²⁵⁷.

Mais la relation entre le puissant et sa « créature », fondée sur une supposée amitié réciproque, est en réalité inégale, constitue une incohérence et provoque un déséquilibre. Le favori reste en effet un vassal devant le roi divinisé et il lui doit l'obéissance, voire la servilité, que l'on n'attend pas d'un ami : « *Considérese vasallo, no compañero suyo, y que, como hechura, no se ha de igualar con el hacedor* », rappelle Saavedra Fajardo²²⁵⁸. Dans *No hay contra el honor poder*, la relation d'amitié entre le monarque et son favori est ainsi ambiguë : pour récompenser Rodrigo de

2253 « Rey: ¡Que un vasallo, en quien conozco / mi poder, pues fue mi hechura, / con imperio poderoso / ejecute tiranías / y que contra el regio trono / de mi grandeza se atreva! », *Celos...*, *op. cit.*, p. 194-195, v. 566-571.

2254 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 225, v. 1481-1482.

2255 *Ibid.*, p. 241, v. 1940.

2256 *Ibid.*, p. 244, v. 2050.

2257 On trouve par exemple dans les deux scènes ces répliques presque équivalentes : « Rey: *No os turbéis, / que creo mucho en vuestra lealtad, / mas, ¿cómo estáis aquí dentro?* », *No hay...*, *op. cit.*, p. 370, v. 2188-2190, et « Rodrigo: *No os receléis, no os turbéis, / decidme, amigo, verdad, / conozco vuestra lealtad* », p. 385, v. 2613-2615.

2258 Cité par F. Tomás y Valiente, *Los validos...*, *op. cit.*, p. 152.

ses services, le roi Alfonso l'enjoint amicalement de jouir du repos domestique auprès de son épouse Blanca²²⁵⁹, mais c'est aussi pour pouvoir le garder à ses côtés et profiter de ses conseils. Cette faveur oblige le favori qui, en retour, doit se plier aux exigences du souverain. Il est ainsi plus tenu par son sens du devoir que mû par le sentiment de l'amitié.

Le paradoxe de l'amitié royale peut aussi constituer la cause du conflit dramatique sans nul machiavélisme de la part du monarque, comme c'est le cas dans *A lo que obliga el honor*. Dans cette pièce, le roi Alfonso choisit la future épouse de son favori, pensant faire leur bien malgré eux : « *Yo sé que estaréis gustoso / del sujeto peregrino / que os ofrezco por esposa*²²⁶⁰ ». La tragédie est dès lors annoncée car Enrique ne peut refuser cette proposition amicale de son maître. Même quand celui-ci lui demande son avis, il ne peut le donner puisque son statut de conseiller est ici mis en porte-à-faux avec celui de vassal. Le conseiller voudrait répondre que les époux doivent se choisir quand le vassal ne peut dédaigner une faveur royale : « *Vuestro mandamiento es ley* », lui dit-il²²⁶¹. Enríquez Gómez illustre avec cet exemple que la relation amicale entre le roi et son favori est en fait une illusion puisque leurs rapports sont biaisés par la hiérarchie qui les sépare.

Dans le cas de *Celos no ofenden al sol*, le roi Eduardo veut aussi le bien de son favori Alejandro. C'est pour cette raison qu'il décide de le marier avec Rosaura, mais aussi pour apaiser la jalousie de la reine qui le croit amoureux de celle-ci. On pourrait donc encore penser que l'amitié est instrumentalisée par le roi. Il n'y a pourtant dans cette *comedia* aucune ambiguïté sur la sincérité de ses sentiments pour son favori. On peut même la considérer comme le récit des tentatives de la part d'Eduardo d'exprimer son affection pour Alejandro. Chacun semble en effet mettre toute son énergie à les séparer. Federico d'abord, le frère du roi et favori évincé, qui séquestre Alejandro et le cache prisonnier durant quatre mois au fond du labyrinthe sous-terrain de sa forteresse où va pourtant le chercher le roi²²⁶². La reine ensuite qui, manipulée par Federico, accuse Alejandro d'être l'entremetteur du roi auprès de Rosaura²²⁶³ ; le roi décide de les unir pour lui prouver le contraire, mais elle insiste pour l'éloigner²²⁶⁴. Alejandro lui-même, une fois marié avec Rosaura, veut prendre

2259 « *Quiero yo / por agora que os quedéis / por que mi amor estiméis, / que en esta acción no faltó / la debida majestad. / Yo os permito esta licencia, / Blanca siente vuestra ausencia, / don Rodrigo; descansad / (...) / gozad, gozad del lugar / que el cielo os ha concedido* », *No hay...*, op. cit., p. 321-322, v. 625-648.

2260 *A lo que obliga el honor*, op. cit., p. 381, v. 65-67.

2261 *Ibid.*, p. 382, v. 79.

2262 « *Si las cuadras del castillo / son de Creta otro traslado, / en vano busca su olvido* », dit Federico par devers lui, *ibid.*, p. 180, v. 108-110.

2263 « *A Alejandro, pues, he preso / por tercero de tu amor* », dit la reine à Rosaura, *ibid.*, p. 202, v. 805-806.

2264 « *Reina: Gócese felices años, / y sea, si vos gustáis, / en saliendo de palacio. / Rey: Eso no ha de poder ser / que es mi privanza Alejandro* », *ibid.*, p. 247, v. 2186-2190. Dans une lettre anonyme qu'elle envoie à Alejandro elle lui conseille encore de partir : « *No os engañe la privanza; / salid de palacio luego, / que amor en ofensas ciego / mayores triunfos alcanza* », p. 258, v. 2507-2510.

congé du roi qui doit refuser²²⁶⁵. Rosaura veut quant à elle fuir avec son époux les intrigues du palais pour les Flandres²²⁶⁶. Lorsqu'au dernier acte le roi décide de se rendre de nuit dans les appartements de son conseiller²²⁶⁷, tous se mettent en travers de son chemin : Federico venu en cachette confesser sa trahison, le *gracioso* Julio envoyé comme espion par la reine, Rosaura réveillée par ces va-et-vient et la reine toujours mue par la jalousie. Lors de sa quête, le roi se comporte parfois comme un amant à la recherche de l'objet de son amour : « *Este es Alejandro; quiero / llamarle, porque conozca / cuánto su quietud deseo. / ¡Alejandro! (...) / Alejandro, yo soy*²²⁶⁸. » Quand enfin il trouve Alejandro, celui-ci en conçoit un sentiment de défiance car il soupçonne le roi d'être venu retrouver Rosaura²²⁶⁹. Le favori, plus préoccupé par son honneur que par l'inquiétude de son maître, ne semble pas avoir pour lui l'affection qu'il en reçoit. Pour faire la lumière sur les *quiproquos*, Eduardo doit d'abord se débarrasser des importuns en ayant recours à toute son autorité de roi et d'époux²²⁷⁰. Après avoir enjoint au favori de fermer la porte, il peut enfin le questionner sur la mélancolie qui l'habite :

*Agora
que los dos solos estamos
sin vanidad, sin lisonja,
porque no la puede haber
en mi majestad heroica,
os pido que me digáis
qué pasión avara y loca
os sujeta el albedrío. (...)
Hablad, que soy vuestro amigo,
satisfaced a la heroica
intención que me ha traído,
que si yo estoy a esta hora
en vuestro cuarto, Alejandro,
a solo vos os importa.
Yo os satisfaré, que soy
vuestro rey; esta discordia
corre ya por cuenta mía.*

2265 « Alejandro: (...) / Los negocios dan lugar / a suplicaros, pues tengo / merecido este favor, / que me déis licencia... Rey: ¡Cielos! / ¿Qué escucho? / Alejandro: ...para partirme / a una aldea, donde quiero / aliviar tantos cuidados / como tienen los recelos / de una pasión poderosa, / imagen de mis aumentos. / Ya la reina mi señora / me concede este deseo / y solo falta que vos / confirméis este decreto. / (...) / Rey: (...) / Mucho me habéis disgustado, / yo no estoy agora en tiempo / ni nunca para otorgar / esta licencia », *ibid.*, p. 254-256, v. 2403-2440.

2266 « Que no tarde tu señor / quisiera, porque resuelta / estoy, Camila, a decille / este suceso, y pedille / que a Flandes demos la vuelta, / porque no puedo pasar / este pesar y este agravio », *ibid.*, p. 261, v. 2612-2618.

2267 « Pues retírate, que a solas / quiero hablar aquí con Alejandro », dit-il à Octavio, le capitaine de sa garde, *ibid.*, p. 261, v. 2624-2625.

2268 *Ibid.*, p. 262-263, v. 2661-2668.

2269 « ¿Qué roca / podrá sufrir la tormenta / que han levantado las olas / de mis celos? ¿Aquí el rey? / Ya se ha visto mi deshonra », *ibid.*, p. 266, v. 2756-2760.

2270 « Retiraos que yo quedo / a sacar esta vitoria / a luz, que no han de poder / dos ilusiones forzosas, / dos casuales engaños, / deslustrar tantas memorias, / aniquilar tantos hechos / y deshacer tantas glorias. / Y vos, señora, podéis / iros también, porque agora / la duda de una desdicha / pierda su pesar y forma. / Dejadme con Alejandro, / que soy Eduardo y Esforcia, / rey de Sicilia, y quien sigue / vuestro norte, luz que monta / más que las luces del mundo », *ibid.*, p. 267, v. 2777-2793.

*Habladme claro*²²⁷¹.

Eduardo se comporte ici en véritable ami et attend de son favori le même sentiment. Il lui accorde sa confiance et espère en inspirer autant :

Rey: (...) *¿quién soy yo?* Alejandro: *Rey soberano.*
 Rey: *Mis costumbres generosas,*
¿qué dice de ellas Sicilia?
 Alejandro: *Las venera y las coloca*
como de rey tan prudente.
 Rey: *Ellas mismas os respondan.*
Yo soy quien soy, Alejandro,
causa justa y primorosa
siempre de buenos efectos.
El rey es sol, no desdora
la noche la luz que tiene,
pues cuando se ausenta gozan
nuevas gentes su deidad;
y si acaso entre las sombras
de noche el rey anduviere,
como es luminar antorcha,
la conocen sus vasallos
*y su flaqueza perdonan*²²⁷².

Ce roi est mal entouré d'une épouse jalouse et d'un frère félon, et il n'a pas de descendance²²⁷³. Il a, à l'endroit de Julio qui joue double jeu, une remarque qui exprime sa lassitude des courtisans : « *De hombre como vos jamás / el palacio se libró*²²⁷⁴. » Seul Alejandro semble répondre à son aspiration à des rapports humains loyaux et sincères. A tel point que l'on constate de la part du roi une affection presque fusionnelle avec son favori :

De cualquier modo me veo
confuso, pero conozca
Alejandro que yo soy
en esta confusa Troya
su mismo ser y ejecuto
*lo que su propia persona*²²⁷⁵.

Ce roi, privé de son favori, est faible, écrit Di Pinto²²⁷⁶: « *el reino de Sicilia parece escapársele de las manos, los forajidos están al acecho y él no parece percatarse de nada. (...) es, en suma, un rey flojo y frío* ». Faible assurément, mais pas froid, du moins à l'égard d'Alejandro, et cela explique sans doute pourquoi jamais il ne l'appelle « *hechura* » comme le font les autres

2271 *Ibid.*, p. 268, v. 2802-2822.

2272 *Ibid.*, p. 270-271, v. 2873-2890.

2273 « Rey: *Miraldo bien, Federico, / porque os va la vida en ello. / Federico: ¿Mi vida? Es corto delito / el que me da vuestra alteza / para que acabe su brío, / y debe mirar por ella / mientras no tuviere hijos, / que soy sucesor* », *Celos...*, *op. cit.*, p. 179-180, v. 80-87.

2274 *Ibid.*, p. 235, v. 1785-1786.

2275 *Ibid.*, p. 264, v. 2719-2722.

2276 Elena Di Pinto, « La obligación de los celos en dos comedias de Antonio Enríquez Gómez », dans Remedios Morales Raya y Miguel González Dengra (dir.), *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro*. Actas del III Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (8-11 noviembre, 2006), Granada, Universidad de Granada, 2007, p. 128.

monarques avec leur favori et comme lui-même le fait avec Federico. Toutefois cette chaleureuse amitié n'est pas équitablement partagée. Cette œuvre est bien l'histoire d'une amitié, ou peut-être d'un amour, du roi pour son favori, mais quel que soit ce sentiment, il n'est pas réciproque.

Comment pourrait-il en être autrement ? Dans aucune des pièces le favori ne sort des fonctions attachées à son statut, jamais il n'appelle le roi son ami, jamais il ne lui demande de s'épancher sur ses inquiétudes et jamais il ne le console de la solitude du pouvoir. Il ne le peut tout simplement pas car le roi divinisé n'a pas d'égal, et se prétendre tel serait un crime de lèse-majesté. Il en résulte que le roi ne peut avoir d'ami. C'est aussi ce qu'exprime Juan de Santamaría en 1609 dans *República y policía* :

*Privado es lo mismo que amigo particular y, como la amistad ha de ser entre iguales, no parece que la pueden tener los que son vasallos o criados con su rey y señor, al cual han de mirar y tratar con gran reverencia, respetando siempre su real majestad*²²⁷⁷.

Qui plus est, le roi peut aussi être victime de l'amitié qu'il ressent pour ses conseillers. C'est du moins ce que semble suggérer le sage Pedro au roi Sancho dans *La montañesa de Burgos* : « *No os fieis en los amigos / que aprueban consejos vanos / que hasta los mismos gusanos / serán vuestros enemigos*²²⁷⁸. » Nous ne trouvons toutefois pas d'exemple dans notre *corpus* de conseiller qui utilise l'amitié du roi pour lui porter préjudice, si ce n'est Manfredo qui prétend être l'ami du roi de *Quien habla más obra menos*, puis le trahit : « *da poder / a quien tienes por amigo* », lui dit-il²²⁷⁹. Mais dans cette *comedia*, jamais le roi n'exprime d'amitié pour ce traître. De même, si le roi d'*A lo que obligan los celos* fait confiance à son favori félon Ricardo²²⁸⁰, il n'est pas question d'amitié entre eux.

En revanche nous avons un cas de conseiller de prince. Il s'agit de Tello, l'ami de Sancho dans *No hay contra el honor poder*. Le prince exprime dès le début de la pièce sa double fonction de conseiller et d'ami : « *consejo, amigo, te pido*²²⁸¹ ». Mais bien vite le public comprend la duplicité de Tello, secrètement amoureux d'Elvira²²⁸², elle-même éprise de Sancho qui la dédaigne. Tello n'aide donc pas le prince à séduire Blanca par amitié, mais par intérêt. Il le fait en outre au détriment du prince à qui il ment sur les espoirs qu'il peut entretenir : « *averiguar quiero / si de mí*

2277 Juan de Santamaría, *República y policía*, 1609, cité par E. M. Díaz Martínez, dans *Discurso...*, *op. cit.*, p. 45.

2278 *La montañesa...*, *op. cit.*, fol. 13 r^o.

2279 *Quien...*, *op. cit.*, p. 13.

2280 « *Irás, Ricardo discreto, / y con debido secreto, / pues tu valor lo previene / (...)* », *A lo que obligan los celos*, *op. cit.*, p. 75, v. 929-931.

2281 *No hay...*, *op. cit.*, p. 306, v. 171.

2282 Nous voyons Tello éconduit par Elvira malgré les efforts qu'il fait pour disqualifier Sancho à ses yeux, *ibid.* p. 307-309, v. 197-236. Voir notamment : « *Tello [a Elvira]: Si a tu prima / quiere [Sancho], adora, sigue, estima, / y anda en esta pretensión, / ¿por qué sigues el favor / si viene a ser el desdén / el que no te quiere bien / el príncipe, mi señor?* », p. 308, v. 206-212.

*engañado está / por Blanca en su pretensión*²²⁸³ ». L'amitié n'a donc pas grand-chose à voir dans la relation du conseiller et du prince, puisque le premier n'agit que dans un objectif individuel et le second l'utilise sans jamais penser qu'il puisse avoir d'autre ambition que de le servir²²⁸⁴. Pire encore, Sancho suscite chez Tello une peur qui confine à la terreur : « ¡Válgame Dios! ¿Qué será / si se ha enfadado de mí²²⁸⁵? » De même, l'infant Federico de *La defensora de la reina de Hungría* appelle bien vite le médecin et astrologue Plutino son ami. Il avoue même l'avoir envoyé chercher pour le faire tel : « *Por físico de mis penas, / por consejero y amigo, / quise enviarte a llamar*²²⁸⁶. » Cette précipitation dans les sentiments amicaux est bien funeste car Plutino se trouve être le démon.

A l'inverse, nous observons une relation construite sur la confiance, malmenée parfois il est vrai, entre le prince Alejandro et son conseiller Aristóteles dans *El maestro de Alejandro*. Cette amitié est régulièrement exprimée et résiste aux conspirations de palais : « *Por sabio consejero / os tiene mi padre y yo / por amigo y maestro*²²⁸⁷ ». Dans le même temps, les rapports entre le favori et le roi Filipo sont strictement professionnels, jamais amicaux. Cela n'explique pourtant pas la forfaiture que commet Aristóteles contre son roi à la fin de la *comedia* lorsqu'il favorise les desseins du prince contre son père : ce n'est pas alors le choix de l'amitié qu'il fait, mais celui de la paix du royaume. Quant aux amis du prince de *Mudarse por mejorarse*, César, Libio et Fabricio, leur fonction de conseiller est très réduite. Ils sont d'ailleurs désignés comme « *criados del príncipe* » dans le *dramatis personae*²²⁸⁸. César conseille parfois le prince, toujours dans le sens de la modération²²⁸⁹. Son amitié favorise donc la justice poétique qui consiste dans le contrôle des passions de ce prince volage, alors que Libio est celui qui l'engage à aller épier les baigneuses et déclenche ainsi le conflit dramatique²²⁹⁰.

Les conseillers amis sont ceux qui réussissent le mieux auprès du puissant. Mais cette réussite n'est pas systématique – en témoigne le cas d'Enrique dans *A lo que obliga el honor* ou de

2283 *Ibid.*, p. 368, v. 2147-2149.

2284 « ¡Ay, tello! Todo este bien / confesaré que te debo. / (...) / Ayer me dijo, don Tello, / Casilda que doña Blanca / con oído más afecto / ha respondido a mi amor. / (...) / Porque sé que te has de holgar / te lo digo », *ibid.*, p. 402-403, v. 3173-3184.

2285 *Ibid.*, p. 368, v. 2145-2146. Voir aussi : « *Peligro corre mi vida / si él se ha venido a enojar* », v. 2163-2164.

2286 *La defensora...*, *op. cit.*, p. 149 a.

2287 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 177 r° a-b. Voir également : « Alejandro: *Bien sabéis cuanto os estimo. / Aristóteles: Y vos sabéis lo que os quiero.* », *ibid.*, fol. 177 r° b, et « *Dadme luego los brazos, / por maestro y por amigo.* », fol. 194 v° a.

2288 *Mudarse...*, *op. cit.*, p. 112, alors que Tancredo est lui désigné comme « *amigo de Carlos* ».

2289 « *En acción tan ciega / procede con atención* », *ibid.*, p. 189, « *¿No será bueno esconderte?* », p. 193 ou « César: *Si eso sucede, / y abajo el rey, no se puede / ningún remedio intentar.* Príncipe: *Nunca esperé que me hiciese / tal queja.* César: *El celo sobrado / a exceso y todo ha pasado.* / Príncipe: *¿Tirar tanto que rompiese / la cuerda fuera cordura?* / César: *Antes fuera descacuerdo.* », p. 195.

2290 « Príncipe: (...) / me alcanzó Libio y me dijo: / 'si gustar de ver quieres / (...) / dentro del baño a Diana, / hacia aquella fuente ven, / (...) / que allí se está desnudando una ninfa' », *Mudarse...*, *op. cit.*, p. 121-122.

Tello dans *No hay contra el honor poder* – et jamais absolue – les manipulations de l'un par l'autre sont très fréquentes. L'amitié, qui est un sentiment devant être également réparti pour perdurer, est de toute façon impossible entre puissant et conseiller car ces deux figures ne se situent pas sur le même échelon de la hiérarchie du pouvoir. Le premier ayant un ascendant sur le second, la sincérité des rapports est biaisée et la confiance recherchée incertaine. Rojas Zorrilla n'exprime pas autre chose dans ce passage de *Del rey abajo ninguno* :

Rey: *Elegir el Rey amigo
es distributiva ley.
Bien puede. Don García: Aunque pueda, el Rey
no lo acabará conmigo,
que es peligrosa amistad
y sé que no me conviene,
que a quien ama es el que tiene
más poca seguridad;
que por acá siempre he oído,
que vive más arriesgado
el hombre del Rey amado
que quien es aborrecido,
porque el uno se confía
y el otro se guarda dél²²⁹¹.*

Le recours à un critère tout aussi subjectif mais reposant sur un sentiment plus fort et partagé est alors à envisager.

d. Le conseiller amant

« *Que adonde hay circes palomas, / se adormecen los sentidos / y queda inhábil la forma²²⁹².* »

Plus encore que l'amitié, l'amour est un état passionnel incompatible avec la sérénité nécessaire au choix du conseiller, et c'est sans doute pour cela que les penseurs du XVII^e n'évoquent pas même cette possibilité. Nous avons relevé deux cas de souverain amoureux de son conseiller et ils nous ont en effet semblé être des contre-exemples de bonne pratique. Dans *Fernán Méndez Pinto*, Pantalisa s'éprend du voyageur portugais alors qu'elle est encore princesse et lui un aventurier en mauvaise posture²²⁹³. Lorsque le roi de Chine est assassiné par celui de Tartarie et que Fernán est accusé du meurtre, l'héritière énamourée évite son exécution immédiate mais, les preuves étant accablantes, elle doit le condamner à mort bien qu'elle le sache innocent²²⁹⁴. Finalement disculpé par le vrai responsable, Fernán œuvre à la réconciliation de la reine de Chine et

2291 F. Rojas Zorrilla, *Del rey...*, *op. cit.*, jornada 1, v. 582-595.

2292 *El gran cardenal ...*, *op. cit.*, p. 248, v. 2181-2183.

2293 « *¡Hay más gallardo despejo! / ¡Hay más divino valor! / Sin duda se mira amor / en su cristalino espejo* », *Fernán...*, *op. cit.*, p. 89, v. 446-450.

2294 « *Amor tan fuerte / hoy no puede librarte de la muerte.* », *ibid.*, p. 135, v. 2375-2376.

du roi de Tartarie qui se marient. Il devient dès lors le favori des souverains et l'amour de Pantalisa n'est plus explicitement évoqué dans la seconde partie de la *comedia*, même s'il a probablement sa part dans le pardon final qui lui est accordé²²⁹⁵. Fernán doit donc la vie et en partie sa position aux sentiments qu'il a suscités et savamment entretenus chez Pantalisa sans jamais devenir son amant. L'amour est dans la pièce un adjuvant qui favorise l'accès au pouvoir du conseiller et un instrument qu'il met au service de son ambition. Car le comportement de Fernán avec les femmes est caractérisé par une certaine duplicité²²⁹⁶. C'est le *gracioso* Duarte qui en explique la cause : Fernán est portugais et, en tant que tel, sujet à s'éprendre fréquemment d'une dame, pas toujours la même²²⁹⁷. Enríquez Gómez développe ici le stéréotype du Portugais amoureux²²⁹⁸, présent dans la littérature espagnole depuis l'expansion de la poésie lyrique galaïco-portugaise, et le met au service des intrigues de palais : « *Aman [los portugueses] en burlas y en veras, / por no desechar favor*²²⁹⁹. » La faveur se comprend dans un premier temps dans son acception amoureuse, mais suggère déjà la rétribution du courtisan. En effet Fernán répond aux avances de Tituliana et de Pantalisa au gré de ses intérêts politiques et tente de concilier les faveurs de l'infante et le soutien de la dame de compagnie²³⁰⁰. Les scrupules ne l'embarrassent pas longtemps : « Duarte: (...) *requiebra / a las dos, porque con esto / estarán las dos contentas*. Fernán: *Pues, ¿eso no será engaño*²³⁰¹? » Cette ambiguïté le place parfois dans des situations délicates où il doit simuler et mentir, comme quand la reine et Tituliana lui demandent de porter leur ruban et qu'il tente de justifier auprès de

2295 Ainsi, elle intercède pour lui auprès du roi : « *Si mi favor ha llegado / a merecer en tu esfuerzo / el suyo, escucha a Fernando* », *ibid.*, p. 232, v. 2434-2436.

2296 Tituliana l'accuse d'entretenir des relations avec une certaine Dorotea sur la foi d'une lettre, *ibid.*, p. 173-175, v. 185-248.

2297 « Tituliana: *¿Quiso mucho?* Duarte: *Es portugués*. », *ibid.*, p. 91, v. 531.

2298 « Tituliana: *¿Ama mucho esa nación?* Duarte: *Es tanta su inclinación / que todo el reino amor es. / En diciendo lusitano, / es un parto de la espuma. / A su espada y a su pluma / el amor le lleva la mano. / El portugués más valiente / que puede un mundo vencer; / con una hermosa mujer / le rendirás fácilmente. / Es en fin nación loable, / y al paso que es amorosa, / es atrevida y briosa, / y sobre todo indomable. / Pero en llegando a tratar / de amor, aman de suerte / que aman, por amar, la muerte, / que es cuanto se puede amar. / Cuando Amor quiso hacer / flechas al arco inmortal, / las hizo allá en Portugal / de un hombre y una mujer* », *ibid.*, p. 91-92, v. 532-554.

2299 *Ibid.*, p. 92, v. 557-558.

2300 « *Seré tuyo eternamente. / (...) / Yo te adoro como a dueño del alma*. », déclare Fernán à Tituliana qui lui permet d'échapper à la foule vengeresse après la mort du grand chancelier, *ibid.*, p. 100, v. 905-908. « *Yo, mi señora, te adoro / porque te debo la vida* », reconnaît-il p. 112, v. 1371-1372. « *adoro y consagro, / ¡O, bellissima Diana! / a tu beldad soberana / de todo el cielo milagro / el alma* », dit-il à Pantalisa qui vient le sortir de prison, p. 104, v. 1035-1039.

2301 *Ibid.*, p. 118, v. 1618-1621.

chacune la présence du ruban de l'autre²³⁰². Mais ce jeu lui est finalement profitable car toutes deux interviennent à bon escient pour le tirer de différents mauvais pas.

Ce qui retient notre attention dans la relation amoureuse entre le conseiller et la reine est que leurs rapports semblent s'énoncer dans les mêmes termes que s'ils n'étaient que politiques. Le dramaturge sait jouer avec les doubles sens pour signifier le jeu de pouvoir qui s'instaure. Nous avons déjà évoqué l'ambivalence du terme polysémique « *favor* » utilisé de façon répétée²³⁰³. C'est le cas aussi du terme « *hechura* » que nous avons étudié pour décrire la situation du favori par rapport au puissant. Il est ici employé pour caractériser la relation amoureuse de Fernán avec les deux dames. La première fois, il reconnaît que sa vie est entre les mains de Tituliana à qui il déclare opportunément son amour : « *Hechura soy de tus manos*²³⁰⁴. » Il exprime ainsi une dépendance qu'il veut faire passer pour affective, mais qui est surtout politique ; c'est d'ailleurs, mot pour mot, la même phrase qu'il adresse plus tard au roi²³⁰⁵. La seconde fois, c'est Pantalisa qui emploie ce terme pour illustrer les sentiments versatiles de Fernán comparés au paysage peint par un maître qui modifie son œuvre d'un jour à l'autre en fonction du caprice de ses pinceaux²³⁰⁶. Cette fois Pantalisa reconnaît à Fernán le pouvoir de contrôler son amour mais l'emploi du terme « *hechura* » vient lui rappeler qu'en matière politique, c'est lui qui dépend d'elle : « *Los pies te besa / tu esclavo*²³⁰⁷ », reconnaît-il plus tard.

Un autre parallélisme que nous pouvons établir entre la relation des amants et celle d'un favori avec son roi est celui du contrôle de l'espace. Nous savons combien il importe au conseiller de pouvoir s'approcher facilement du souverain²³⁰⁸. Il en va de même pour celui qui aime. Pantalisa

2302 « Tituliana: (...) / *si ella no te ha querido, / como muestra su cuidado, / el cendal verde esmaltado, / de todo abril florido, / ¿qué significa?* Fernán: *Ha querido / la infanta en esto mostrar...* / Tituliana: *...lo que te debe de amar.* / Fernán: *No, sino lo que estimó / que diese la muerte yo / a quien la quiso agraviar.* », *ibid.*, p. 112, v. 1391-1400. « Infanta: *Yo pregunto por qué dos / cendales ciñen tu pecho. / (...) / Fernán: Tituliana ha pretendido / favorecer mi humildad* », p. 113-114, v. 1443-1452.

2303 On peut par exemple l'observer dans cette réplique de Fernán à Pantalisa : « *Mirando tú por mi vida, / ¿cómo puede estar perdida / si tú su favor le das?* », *ibid.*, p. 104, v. 1051-1053. On retrouve cette polysémie dans ce commentaire de Tituliana qui apprend que l'infante a donné un ruban à Fernán : « *Será favor* », p. 105, v. 1076. « *El favor / le verás hecho pedazos* », dit Pantalisa p. 114, v. 1473-1474, à propos du même ruban qui devient ainsi une métaphore du pouvoir politique.

2304 *Ibid.*, p. 100, v. 910. « *Confíesome por tu esclavo* », lui dit-il également, v. 900.

2305 *Ibid.*, p. 232, v. 2428.

2306 « *¿Viste valiente pincel, / ladrón de naturaleza, / que quiere hacer un retrato / en una tabla pequeña, / que habiendo hecho el dibujo / por su línea, y por su cuenta / aplica toscos colores, / y con cuidado bosqueja / la hechura que le ha formado / en el corazón la idea, / y al paso que la forma / le imagina nube densa, / (...) / y que luego al otro día / nuevos pinceles le asienta, / y en un mayo de colores, / el sol el oro le presta, / (...) / y como la va robando, / muere la forma primera, / deslúcese lo pintado, / y el pintor como va en ella / dando luz a mayor ser, / del pasado no se acuerda?* », *ibid.*, p. 115-116, v. 1517-1546.

2307 *Ibid.*, p. 143, v. 2660-2661.

2308 Nous évoquerons plus précisément cette question dans la partie II. D. 1. a. Le cercle de l'écoute.

comme Tituliana recherchent l'exclusivité de la proximité avec Fernán²³⁰⁹ et se disputent l'accès à son espace personnel²³¹⁰. Leur rivalité pour l'amour du Portugais est ainsi comparable à celle qui caractérise les courtisans en quête des faveurs du roi. La violence que provoque la jalousie s'apparente à celle que produit l'ambition politique, comme dans cet exemple qui comprend des insultes portant sur le rang social, une menace de mort et une accusation de lèse-majesté :

Infanta: *Por el planeta sagrado,
que si prosigues, villana,
en una empresa tan vana,
que malogrando tu suerte,
yo misma te daré la muerte.
Loca, mudable villana,
¿tu tan grande atrevimiento
en mi palacio*²³¹¹?

La ressemblance entre la relation amoureuse et la relation politique trouve ici une limite car c'est maintenant la reine qui lutte pour approcher le favori et non l'inverse comme de coutume. Nous pouvons en conclure que la relation amoureuse entre le souverain et son conseiller altère le jeu de pouvoir qui les relie. Le premier a normalement l'entier contrôle de sa « créature », mais dans ce cas particulier le favori aimé par la reine a sur elle une emprise sentimentale qui lui garantit une certaine protection. Certes, celle-ci est à double-tranchant car elle peut aussi engendrer la jalousie et des représailles²³¹², et ne suffit pas toujours à préserver sa sécurité, mais le pouvoir de séduction de Fernán sur Tituliana lui permet de suppléer le cas échéant aux limites de celui qu'il exerce sur Pantalisa. Le conseiller amant doit donc savoir, plus que tout autre, maîtriser les règles tacites du palais : simulation, mensonge, duplicité et trahison. Quant à la reine, elle prend un risque en souhaitant une relation amoureuse avec un étranger indigne de son rang, ce que lui fait remarquer sournoisement Tituliana : « *El palacio has profanado / poniendo los ojos ciegos / en locos*

2309 « Duarte [a Tituliana]: (...) / *en secreto hablan los dos [Fernán y Pantalisa]. / (...) / Están en grande secreto.* », Fernán..., *op. cit.*, p. 105, v. 1067-1081. Voir aussi : « Vanse todos, y detiene Tituliana a Fernán Méndez Pinto. Tituliana: *Aguarda un poco.* », p. 111, v. 1351, « Infanta: (...) / *Salte allá fuera, Duarte.* / Duarte: *No ignoro ese mandamiento / (...) Vase / Infanta: Yo pretendo hablarte / a solas* », p. 114, v. 1461-1465, « Infanta: *Despejad todos.* Fiscal: *¿Qué es esto?* / Infanta: *Fiscal, negocio tan alto / ha menester mucho acuerdo. / Yo pretendo examinarlo / a solas.* Tituliana: *Mira, señora...* / Infanta: *No prosigas, que es en vano / abonar lo que yo estimo.* Vanse todos y quedan la infanta, Fernán Méndez Pinto y Duarte. / Infanta: *Ya solos hemos quedado* », p. 133-134, v. 2277-2284.

2310 « Infanta: (...) *¿cómo, fácil mujer; / vienes al castillo a ver / al extranjero español? / (...) / Vete en fin. / (...) / ¿No te vas?* », *ibid.*, p. 101, v. 922-944. Plus loin, c'est Tituliana qui exprime la compétition pour l'accès à Fernán dans un soliloque : « *La infanta, en esta ocasión, / quiso ganar por la mano, / no fue mi recelo vano, / no fue vana mi pasión.* », p. 104, v. 1057-1060. Voir également : « Infanta [a Tituliana]: *¿Qué indiscreto / es el amor! ¿No te dije / que no llegases aquí?* », p. 105, v. 1084-1086.

2311 *Ibid.*, p. 105, v. 1099-1106.

2312 « *¡A mí, traidor; tu desdén! / ¿A mi palacio, que el sol / respeta, te has atrevido?* », *ibid.*, p. 115, v. 1480. « *¿quién te mete a ti / en tan peligrosa empresa?* », demande Duarte à Fernán, p. 117, v. 1597-1598.

*desasosiegos*²³¹³ ». Elle comprend d'ailleurs que la réalité politique est plus puissante que son amour et qu'elle doit sacrifier Fernán si elle ne veut pas perdre le pouvoir :

*Sepa el cielo y la tierra
que cuando quise darte
la vida, como parte,
el reino me ha estorbado,
el mismo me persigue,
la nobleza me sigue,
el indicio me llama,
la venganza me aclama,
siendo enemigos tantos
un laberinto oscuro, un mar de encantos*²³¹⁴.

Il ressort donc clairement de l'exemple de cette *comedia* que l'association d'un favori et d'une reine qui constitue aussi un couple d'amants n'est pas souhaitable, car elle peut profiter à la promotion du conseiller, mais peut aussi altérer la hiérarchie du pouvoir, provoquer des troubles dans le royaume et la chute du souverain. Cette conclusion nous est confirmée par un second d'exemple de relation amoureuse au sommet du pouvoir.

C'est dans la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* que cette question est abordée frontalement et la réponse fournie est tranchée : il faut éviter de mêler la passion amoureuse et le pouvoir. Car le jeune roi Pedro se laisse peu à peu manipuler par doña María de Padilla jusqu'à ce que soit inversé le rapport de dépendance entre le puissant et son conseil. La relation entre Pedro et María apparaît aussi dans *A lo que obliga el honor*, mais sans qu'elle permette une réflexion aussi poussée sur les jeux de pouvoir car Pedro n'est alors que prince et María un personnage secondaire. En revanche, la *comedia* ici évoquée est le récit de la lutte pour le contrôle de la volonté du roi entre sa favorite et son rival, l'archevêque de Tolède, don Gil de Albornoz, comme nous l'étudierons plus en détail dans la partie intitulée *Les trois cercles du pouvoir*. Dès la première scène, au *gracioso* Chinela qui s'enquiert de la « *privanza* » de María, Juan répond : « *Es el alma / del rey, por ella gobierna, / de ella pende la esperanza / de Castilla*²³¹⁵. » Plus loin, la lettre testament du roi Alfonso à son fils confirme cette situation : « *Andáis / tan inquieto que una dama / gobierna vuestro albedrío*²³¹⁶ ». Il ressort de ces deux citations que María exerce sur le jeune roi une emprise amoureuse qui lui permet d'obtenir un pouvoir politique. C'est effectivement ce que le public constate car la nature de cette relation confère à la dame un double statut d'amante et de conseillère qui lui donne l'avantage sur son

2313 *Ibid.*, v. 1095-1098. Fernán fait preuve d'hypocrisie en utilisant lui-aussi cet argument pour rassurer Tituliana sur les intentions de la reine : « *una deidad soberana / con un humilde extranjero / tener amor verdadero / ilusión ha sido vana* », p. 112, v. 1381-1384.

2314 *Ibid.*, p. 135, v. 2336-2346.

2315 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 17, v. 164-167.

2316 *Ibid.*, p. 181, v. 265-267.

adversaire en la rendant intouchable : « *En los negocios de amor / no podéis dar parecer* », lui dit-elle²³¹⁷. L'archevêque lui oppose son expérience du pouvoir, sa sagesse reconnue et le prestige de son nom. Les deux ennemis n'ont donc pas en main les mêmes armes et chacun luttera avec celles qu'il possède :

Arzobispo: (...) *En los negocios de amor
no puedo dar parecer;
pero puedo defender
cualquiera villano error. (...)
Que en fin para derribar
el blasón de mi nobleza,
es muy débil la belleza
aunque esté en alto lugar*²³¹⁸.

María prend l'avantage car l'amour lui donne accès à la sphère intime de Pedro, plus encore que ne peut le faire l'amitié. Cette sphère relève de la liberté individuelle du roi, de son corps physique, sur lequel les autres courtisans n'ont nulle emprise. Doña María contrôle de la sorte le corps politique, celui qui relève de la collectivité. Elle le montre à plusieurs reprises, notamment lorsque, Gil étant alors à l'apogée de son pouvoir, elle renverse la situation en usant de ses charmes. Elle vient en larmes se plaindre auprès du roi de l'inimitié du cardinal et de son opposition à leur amour : « *Tengo en don Gil mi homicida: / no hay cosa que yo le pida / en que contrario no sea, / quitar nuestro amor desea*²³¹⁹ ». Puis elle lance au roi enamouré un ultimatum qui consiste pour lui à faire un choix entre l'appel à l'amour de son corps physique et celui de la faveur accordée à son ministre en charge du corps politique²³²⁰. L'effet sur le roi est immédiat et la roue du favori commence à tourner lorsqu'on le compare à Icare qui s'approche trop du soleil, métaphore habituelle du roi, ici réduit à son corps physique nommé « sphère de l'amour » où règnent « les lois du goût » :

*Con las alas de valido
a la esfera ha subido
de mi amor; mas esta palma
pone su privanza en calma.
Que gobierne el reino es justo,
mas no las leyes del gusto
que se reservan al alma*²³²¹.

2317 *Ibid.*, p. 192, v. 611-612.

2318 *Ibid.*, p. 193, v. 621-636.

2319 *Ibid.*, p. 242, v. 1975-1978. La tactique des fausses larmes est aussi employée par Dalida dans *Sansón nazareno* avec le même effet : « *Fingiendo melancólicas ternezas, / hace semblante que otro nuevo nido, / ampollando favores y finezas, / fue causa de el haberle detenido; / jura el Adonis, dobla sutilezas / la dama con semblante condolido, / amagando con lágrima sedienta / en mar tranquilo libica tormenta* », *op. cit.*, livre XII, 17, p. 648, et « *Detiénela Sansón, porque imagina / que es fineza de amor lo que es ruina* », 19, vii-viii, p. 649.

2320 « *De este agravio a vos le pido / venganza, porque ofender / vuestra grandeza es hacer / burla de mí conocida: / o a mí me quitad la vida, / o le quitad el poder* », *ibid.*, v. 1986-1991.

2321 *Ibid.*, p. 243, v. 2005-2011.

La séparation des deux corps du roi protège María de l'influence de l'archevêque qui non seulement ne peut accéder au corps physique – sur la question amoureuse notamment –, mais est en outre puni pour avoir tenté de le faire en s'opposant aux sentiments de Pedro pour María. Les métaphores de la rémora, poisson mythique qui détourne les navires vers les écueils, ou de l'aimant, instrument qui exerce une puissance invisible et à distance, sont utilisées pour signifier ce pouvoir de contrôle du corps politique depuis le corps physique :

*En la mar del amor,
nunca, rey, faltaron rocas,
porque con los desaciertos
a cada instante se topa.
No hay oficio que vos deis,
que primero no deponga
la rémora que os detiene²³²².*

« *El imán / que le detiene sin duda / se ha quejado al rey²³²³* ». Cette dernière image est aussi appliquée à María dans *A lo que obliga el honor²³²⁴* et on la retrouve chez Enríquez Gómez par exemple dans *El siglo pitagórico* ou *Sansón nazareno²³²⁵*, mais elle est aussi fréquente dans le théâtre du XVII^e siècle. Gil recourt aussi, pour illustrer l'idée du pouvoir irrationnel de l'amour, à une figure mythologique féminine, Circé, magicienne qui ensorcela les compagnons d'Ulysse, les transforma en pourceaux et assujétit leur volonté²³²⁶. C'est ce que fait María avec Pedro ensorcelé par son regard métaphorisé en une idole²³²⁷. Ce rapprochement permet à Gil d'assimiler l'amour du roi au paganisme et ses propres conseils à la foi chrétienne et à l'amour de Dieu. La conséquence de cette influence est que la favorite a le contrôle absolu du corps physique du roi :

*El alma padece agravios,
detrimento la memoria,
la voluntad no la tiene,
el entendimiento acorta,
el discurso, los sentidos,
se oscurecen con las sombras,
el corazón se desmaya,
y al mismo paso la vida
se cansa²³²⁸*

2322 *Ibid.*, p. 249-250, v. 2222-2228.

2323 *Ibid.*, p. 245, v. 2067-2069.

2324 « *Vuestra belleza / ha sido imán de mi ser* », lui dit Pedro, *A lo que obliga el honor*, *op. cit.* p. 431, v. 1450-1451.

2325 « *Su hermosura era / la piedra imán de toda faltriguera* », *El siglo...*, *op. cit.*, p. 101, « *imán es ya la que de mármol era* », *Sansón...*, *op. cit.*, livre XII, 43, v. p. 677.

2326 « *Cubre el velo del engaño, / ya por la constancia poca, / la majestad que la asiste, / porque Venus cariñosa / a sus arrullos la encanta, / que adonde hay circes palomas, / se adormecen los sentidos / y queda inhábil la forma* », *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 248, v. 2176-2183. Plus loin sont employées les expressions : « *esta encantadora / sirena de los sentidos* », p. 253, v. 2353-2354, « *este hechizo* », v. 2361, « *deidad traidora* », p. 254, v. 2363, « *este monstruo* », v. 2380, « *imagen del engaño* », v. 2384, « *Circe encantadora* », p. 255, v. 2419. La figure de Circé est aussi employée dans *Sansón nazareno* pour qualifier la séductrice du héros biblique, *op. cit.*, livre X, 47, 1, p. 615.

2327 « *El idolo de su vista* », *ibid.*, p. 249, v. 2190.

2328 *Ibid.*, v. 2192-2201.

L'effet en est sur le corps politique du roi que l'État qui était un roc inamovible devient un esquif qui se heurte sur les rochers de l'amour

*Y la fábrica bizarra
que fue un tiempo escollo y roca,
si no se cae titubea,
si no falta, temerosa,
se lastima y entre sí,
oprimida entre las olas,
o delira de cansada,
o de perdida se ahoga,
porque en el mar del amor
nunca, rey, faltaron rocas*²³²⁹.

Lors d'une nouvelle discussion, Gil alerte encore Pedro sur les dangers pour un roi de se soumettre à l'attrait de la beauté d'une femme²³³⁰ et rappelle des exemples bibliques et historiques de la ruine de royaumes pour ce motif²³³¹. L'archevêque termine son discours en invitant, au nom de Dieu, le roi à renoncer à son amour pour María :

*Os pido, os suplico, os ruego,
os admonesto en persona
del Hacedor, que severa,
libre, altiva, fuerte, heroica,
majestuosa, constante,
grave, justa, regia, sola,
vuestra persona se quede
desta Circe encantadora*²³³².

Il l'exorte de même à redonner à son royaume la puissance qui lui incombe²³³³. La dénonciation d'une relation passionnelle entre un souverain et sa conseillère favorite ne saurait être plus explicite.

2. Le choix d'un conseiller puissant

Choisir son favori en fonction du pouvoir qu'il a avant d'accéder à cette fonction est un critère qui semble plus objectif que celui du sentiment amical ou amoureux et peut donc apporter une garantie d'efficacité, au moins celle de susciter une adhésion plus grande autour de sa personne

2329 *Ibid.*, v. 2214-2223.

2330 « *La hermosura (...) / es una gala que toca / más vanidad que virtud* », *ibid.*, p. 254, v. 2375-2377.

2331 Sont mentionnées Jézabel, Dalida, Bethsabée, Salomé, Dinah, Thamar et la Cava, *ibid.*, p. 254-255, v. 2388-2409.

La figure de Dalida apparaît comme un personnage de *Sansón nazareno* et est traitée dans le même sens.

2332 *Ibid.*, v. 2412-2419. Voir dans *Sansón nazareno* l'injonction ironique de la voix poétique : « *Fiad de Circes, adorad auroras, / que, derramando lágrimas fingidas, / lloran sin sol, distilan sin rocío / rayos contra el poder del albedrío* », *op. cit.*, livre XIII, 56, v-viii, p. 681.

2333 « *Para que deis a la fama / aumento, riqueza, gloria, / sabiduría, constancia, / envidia, valor y honra, / reinos, laureles e imperios, / dichas, cetros y coronas, / monarquías, dignidades, / siendo de todas las zonas / rey poderoso, pisando / las cervices alevosas / del África, dando al Asia / terror, y espanto a la Europa* », *ibid.*, p. 255-256, v. 2420-2431.

et de conférer à ses décisions postérieures un poids supplémentaire. C'est ce qu'Enríquez Gómez suggère dans *Política angélica* : « *ha de ser el sujeto tan bueno que haya ganado por su virtud y gobierno estimación con el pueblo y no poca seguridad en la nobleza*²³³⁴. » Mais cette option a aussi ses dangers. Renforcer la puissance d'un courtisan en lui déléguant une partie du pouvoir royal revient à créer un potentiel rival qui pourrait être tenté par la confiscation de la couronne. Ce cas est donc à rapprocher de celui du conseiller parent.

Dans notre *corpus* la puissance du conseiller n'est le plus souvent évoquée que lorsqu'il souhaite en faire usage contre son roi. Certains favoris sont de toute évidence puissants, mais leur soumission au souverain rend cette puissance inoffensive. C'est le cas entre autres de Felisardo, favori, neveu de l'empereur et guerrier victorieux dans *Amor con vista y cordura*. D'autres, sans conspirer contre leur souverain, affirment tout de même leur opposition à ses décisions. Nous avons ainsi pu observer que le duc d'Albe ose contredire son roi avec une certaine vigueur dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*, fort de son prestige et du soutien qu'il attend de l'aristocratie castillane peu encline à bien accueillir des ministres flamands ou bourguignons que veut faire venir le jeune roi Carlos. Álvaro Núñez est plus agressif dans *El rey más perfecto*. Il doit sa présence dans l'entourage du roi Fernando à la puissance militaire et diplomatique qu'il représente ; preuve en est que son expulsion de la cour de Castille débouche sur une guerre²³³⁵. Dans *Quien habla más obra menos*, Manfredo conseille le roi de Sicile et conspire contre lui avec le soutien du prince de Casaro²³³⁶.

Chacun de ces conseillers, à sa manière, s'oppose au roi parce qu'il peut recourir à une puissance issue de ses liens familiaux, nobiliaires, militaires ou diplomatiques. Ce sont sans doute ces mêmes attaches qui lui ont permis d'obtenir le privilège de conseiller le roi. Car, bien que cela ne soit jamais explicitement exprimé dans notre *corpus*, le choix de ces conseillers est probablement le fruit d'un compromis entre les diverses factions courtisanes et obéit donc à des jeux de forces qui échappent au contrôle du souverain. Celui-ci ne leur confie pas la fonction de le conseiller parce qu'il estime qu'ils seront efficaces ou loyaux, mais pour satisfaire un parti et gagner ainsi son adhésion. Cette tactique qui consiste finalement à partager le pouvoir, comme on a pu le constater, apparaît dans ces *comedias* infructueuse car elle peut engendrer la sédition du puissant conseiller.

2334 *Política angélica [primera parte]*, op. cit., p. 145.

2335 « ¡Vive Dios, / que a sangre y fuego la guerra / ha de hacer el de León! / ¿A mí tan pública afrenta? / ¡Yo satisfaré mi agravio / aunque Castilla se pierda! », *El rey...*, op. cit., p. 14, v. 219-224.

2336 « Gozaré a Partana, / siendo el príncipe mi amparo », *Quien...*, op. cit., p. 48.

Un cas complémentaire des précédents est celui du Cid dont les rapports avec le roi Alfonso sont particulièrement conflictuels du fait du prestige et de la force militaire du héros castillan²³³⁷. La puissance de son conseiller pousse le roi à l'exclure de la cour²³³⁸ par crainte qu'il confisque à son profit une partie des possessions royales, notamment le royaume de Valence qu'il vient de conquérir en son nom :

Rey: ¿Queréis
de Valencia la corona,
pasando desde vasallo
a la diadema costosa
de príncipe soberano,
sabiendo vos que la sombra
del reinar ofende a quien,
con noble título, goza
el laurel de sus vasallos²³³⁹?

Mais le Cid est un vassal fidèle et il parvient à le prouver au roi qui lui voue dès lors une amitié sans borne : « *Amigo Rodrigo, / sol de las armas cristianas, / Marte español, ¿qué tenéis? / primo y amigo del alma*²³⁴⁰ ». Le roi Alfonso a bien compris qu'on ne peut se fier à un conseiller puissant que si celui-ci lui est totalement fidèle, mais pour s'en assurer, il a dû maltraiter son serviteur, ce qui aurait aussi bien pu se retourner contre lui.

3. Le choix d'un expert

« *La suficiencia está en el Consejero; i el cargo i prudencia de lo elegir, en el príncipe*²³⁴¹ »

Choisir son conseiller sur le critère de sa compétence relève du bon sens. C'est d'ailleurs ce que Furió Ceriol recommande avant tout dans *El concejo y consejeros del príncipe*, en 1569 : « *Se deve notar mui bien que en el Consejero hai dos cosas: la una, es la suficiencia suia para los negocios, que es, que sea idóneo i hábil para el cargo que deve administrar*²³⁴². » Mais, comme on vient de le voir, le puissant n'effectue pas toujours son choix en toute liberté et doit parfois s'accomoder de pressions affectives ou politiques exercées par son entourage. L'attribution du statut

2337 Bermudo, le favori, résume ainsi les griefs du roi : « *Mil moros ha cautivado / contra el divino precepto / que se debe a la alianza / que hiciste sin ambición / con el rey Alcimerón. / Debida a la confianza, / tus tierras ha destruido / por una que te ha ganado. / Juramento te ha tomado / en la traición de Bellido. / A su devoción ha puesto / a los capitanes de fama, / y en el África le llama / el arábigo. Contestó / el absoluto señor / de la bélica campaña, / y se imagina de España / absoluto emperador, / y a la corte no ha venido / por su altivez singular* », *El noble...*, *op.cit.*, fol. 4 r°.

2338 « *Salid luego desterrado / de mi reino, que no es justo / que yo reciba disgusto / de un vasallo que ha llegado / a oponerse a mi poder; / llevado de su valor. / Que el criado a su señor / debe siempre obedecer* », *ibid.*, fol. 5 v°.

2339 *Ibid.*, fol. 26 r°.

2340 *Ibid.*, fol. 38 r°.

2341 *El Concejo...*, *op. cit.*, p. 120.

2342 *Ibid.*

de conseiller s'apparente alors à l'octroi d'une faveur visant à s'attacher une personne ou à flatter une faction. Rien de plus préjudiciable pour le puissant que cette pratique qui conduit à confier à des incompetents des responsabilités essentielles à la prospérité du royaume. C'est pourquoi Furió Ceriol donne comme deuxième critère du choix du conseiller qu'il soit choisi par le souverain : « *La suficiencia está en el Consejero; i el cargo i prudencia de lo elegir; en el príncipe*²³⁴³. » Enríquez Gómez évoque mainte fois ce problème aussi bien dans sa littérature théorique que fictionnelle, ainsi que nous l'avons évoqué lorsque nous avons étudié la question de la noblesse ou la nationalité du conseiller²³⁴⁴.

Apparaissent dans notre *corpus* nombre de conseillers qui doivent leur fonction à leur maîtrise de la production du conseil, comme les philosophes et les astrologues, ou bien à leur spécialisation dans une thématique précise, tels les médecins, experts en science, et les prélats en morale et en religion. Bien sûr, certains conseillers cumulent différentes compétences.

a. Le conseiller philosophe

« *Aparezcan sentados Heráclito y Demócrito, de barba larga, y tengan unos libros cada uno en su mesa*²³⁴⁵. »

Parmi les qualités du conseiller que recommande Andrés Mendo dans *El príncipe perfecto*, de 1657, on trouve celles du sage : « *el consejero ha de ser sabio, desapasionado, culto y prudente*²³⁴⁶. » Dans *El maestro de Alejandro* et *Los dos filósofos de Grecia*, Enríquez Gómez met en scène des philosophes de la Grèce antique qui conseillent des puissants et assurent le protagonisme de l'intrigue politique²³⁴⁷. Ces deux *comedias* ont été signées Zárate. Dans la première pièce, Aristoteles est le précepteur du prince de Macédoine. Le philosophe Aristote assura effectivement l'éducation du futur Alexandre le Grand à partir de 343 av. J.-C à la demande du roi Philippe qui le fit venir spécialement d'Athènes. Le prince était alors âgé de treize ans et reçut de son maître un enseignement littéraire et probablement politique. *Los dos filósofos de Grecia* présente l'originalité d'un duo de conseillers complémentaires : Demócrito et Eráclito. Leur association est en soi imaginaire puisque ces deux figures de la philosophie grecque n'ont pas coexisté. Démocrite d'Abdère vécut approximativement entre 460 et 370 av. J.-C. et Héraclite

2343 *Ibid.*

2344 « *Que el rey se sirva de ministros incapaces, venidos por favores, no apruebo* », peut-on par exemple lire dans *Luis Dado de Dios, op. cit.*, p. 88.

2345 *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, fol. 115 v^o.

2346 Andrés Mendo, *Príncipe perfecto*, 1657, cité par E. M. Díaz Martínez dans *Discurso...*, *op. cit.*, p. 46.

2347 Notons par ailleurs qu'Enríquez Gómez donna vie à un autre philosophe classique dans son théâtre : l'empereur Marc-Aurèle dans *Amor con vista y cordura*.

d'Ephèse avant la fin du VI^e siècle av. J.-C. Mais le philosophe qui rit et le philosophe qui pleure devinrent dès l'Antiquité un motif de la littérature qui prospéra spécialement au XVII^e siècle espagnol puisqu'on le trouve chez Lope de Vega, Francisco Quevedo ou Baltasar Gracián. Toutefois Enríquez Gómez est le poète qui eut le plus recours à eux, dans *Academias morales de las Musas* (1642), *El siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña* (1644), *La culpa del primer peregrino* (1644) et *La torre de Babilonia* (1649), signés Enríquez Gómez, avec un traitement comparable à celui de *Los dos filósofos de Grecia*.

Le fait que ces conseillers soient aussi des philosophes a un impact sur le traitement des personnages dramatiques, comme le signale García Gómez²³⁴⁸. Certes, d'autres favoris peuvent à l'occasion prendre de la distance par rapport à leur action politique et élaborer des réflexions d'ordre philosophique sur le pouvoir, notamment sur les vertus et les vices du souverains ou la versatilité de la fortune. Mais Aristóteles, Demócrito et Eráclito considèrent tout depuis une posture philosophique et replacent régulièrement les situations dans le cadre de leur système de pensée, les expliquent par des principes universels et s'en servent d'exemple pour les développer. Il en résulte que la forme même de *Los dos filósofos de Grecia* est affectée : les dialogues entre Demócrito et Eráclito s'intercalent entre les événements des intrigues politique et amoureuse et leur donnent une profondeur philosophique. Selon García Gómez, cette particularité fragilise l'unité de la pièce. Il a calculé que ces débats et autres digressions, à peu près équitablement répartis entre les trois actes, occupent autour de 32 pour cent de la totalité de la pièce²³⁴⁹. Ceci confirme d'après lui le manque d'unité dramatique qui caractérise l'œuvre théâtrale d'Enríquez Gómez. Pourtant *El maestro de Alejandro* ne subit pratiquement pas cette distorsion du modèle de la *comedia* car les quelques soliloques d'Aristóteles n'en rompent pas le rythme et ses commentaires philosophiques, plus sous forme de sentence que de discours, sont toujours étroitement liés à l'action.

Dans *El maestro de Alejandro* comme dans *Los dos filósofos de Grecia*, les protagonistes apparaissent comme des philosophes stéréotypés : Aristóteles est barbu et vénérable et se présente comme le maître d'Alejandro choisi par le roi Filippo²³⁵⁰. Demócrito et Eráclito, retirés dans la montagne, ont une longue barbe et sont assis à une table où se trouvent des livres²³⁵¹. Dès la

2348 Á. M^a García Gómez, « *Los dos filósofos de Grecia de Fernando de Zárate...* », *op. cit.*, p. 212-214. Voir aussi du même auteur, *The legend of the laughing philosopher and its presence in spanish literature (1500-1700)*, Cordoue, Servicio de publicación de la Universidad de Córdoba, 1984.

2349 *Ibid.*, p. 206.

2350 « Sale al paño Aristóteles con barba venerable. Aristóteles: *Por Maestro de Alejandro / del rey elegido estoy* », *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 174 v^o b.

2351 « *Descúbrese un monte, y a los dos lados del tablado dos nichos, o cuevas, y aparezcan sentados Eráclito y Demócrito, de barba larga, y tengan unos libros cada uno en su mesa.* », *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, fol. 115 v^o. Plus loin Eráclito résume leur parcours : « *En Grecia / los dos hemos estudiado, / y a esta soledad, sagrado, / que*

première scène, chacun des philosophes expose les principes fondamentaux de sa pensée. Ainsi, Aristoteles privilégie la raison au savoir – « *peligro corre la ciencia / donde falta la razón*²³⁵² » – car il considère que seule la raison, contre la passion, peut mener à la sagesse et à la vertu :

*Los versos
que enseñan con atención
a enamorar no merecen
ni lauro ni estimación.
Los que enseñan a vivir
con virtud alabo yo,
porque aquestos son escritos
a la luz de la razón,
y aquellos a la delicia,
y se distinguen los dos
en que los unos son cuerdos
y los otros no lo son*²³⁵³.

Il voit cependant des limites à la puissance de la raison, car lorsque la situation devient critique, il l'estime incapable d'éclairer l'âme humaine : « *Son tantas / las dudas que la razón / ni se explica con palabras, / ni puede formar idea / en los secretos del alma*²³⁵⁴. » Pour Démocrite aussi la raison précède le savoir – « *con la antorcha racional tendida / voy alumbrando el orbe de la vida*²³⁵⁵ » –, mais il considère quant à lui la science comme un moyen d'accéder à la raison : « *La ciencia / es atalaya fuerte cuya lumbre, / en la eminente cumbre / del juicio, halla camino*²³⁵⁶ ». Chez Eráclito, l'usage de la raison conduit au pessimisme alors que son compagnon y voit l'instrument d'une joyeuse dérision :

Eráclito: *Las lágrimas y ciencia,
dijo la Sabiduría,
son luz del entendimiento,
y la risa sin cordura
una especie de locura.
Demócrito: Tú has llorado el argumento,
y le puedes enterrar
en la urna del gemir;
porque yo quiero reír
este modo de llorar*²³⁵⁷.

en extremo el docto precia, / nos retiramos », fol. 116 v° a. Niquea les décrit comme « *venerables (...) y graves* », et la reine comme « *doctamente suspensos* », fol. 119 r° a.

2352 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 174 v° b. Dans *Los dos filósofos de Grecia*, c'est le *gracioso* Embudo qui illustre les dangers du savoir dépourvu de raison en incarnant par exemple un médecin « *matasanos* », *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, fol. 124 v° b-125 r° a.

2353 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 175 r° a.

2354 *Ibid.*, fol. 189 v° a.

2355 *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, fol. 116 r°.

2356 *Ibid.*, fol. 131 r°.

2357 *Ibid.*, fol. 116 r°.

Pleurer est pour Eráclito le seul moyen de parvenir à la vérité : « *Las verdades lloradas / crecen por sabiduría*²³⁵⁸ ». Rire est pour Demócrito la meilleure manière de domestiquer la passion, préalable nécessaire à l'accès à la vérité :

*Como el entendimiento
hace juicio por razón,
cuando encuentra la pasión,
juzga por el sentimiento,
lo que no hiciera si hallara
lo risible con cordura,
pues templara la locura
y la tieniebla aclarara*²³⁵⁹.

La philosophie cynique des deux amis est ébauchée au premier acte lorsqu'ils méprisent, l'un en pleurant, l'autre en riant, la tenue vestimentaire des princes, satirisant de la sorte la corruption des mœurs de la cour²³⁶⁰. La reine qualifie les deux philosophes de la façon suivante : « *Eráclito comuneo / y tú Demócrito cínico*²³⁶¹ ». La théorie atomiste attribuée à Démocrite est suggérée dans une tirade d'Eráclito²³⁶². Leur postulat dans cette *comedia*, comme dans les autres œuvres d'Enríquez Gómez où ils apparaissent, repose sur l'inégalité sans remède du monde²³⁶³ :

Eráclito: *¡Ay, Demócrito, que aquí
lloro, sin tener segundo,
la desigualdad del mundo!*
Demócrito: *Déjame reír a mí
esta desigual locura,
que, pues no tiene remedio
el lloralla, sin remedio,
no es acto de la cordura*²³⁶⁴.

2358 *Ibid.*, fol. 116 v° b.

2359 *Ibid.*, fol. 117 r° a.

2360 « Eráclito: *¡Qué miro! / ¡Este traje usan los griegos! / ¡Así este animado polvo / gasta la vida y el tiempo! / ¡Así los hombres se visten! / Lloremos, ojos, lloremos. / (...)* Demócrito: (...) */ Por los soberanos dioses, / que la risa en el cerebro / está faltando de juicio: / oís, ¡este traje es nuevo / en Grecia?* », *ibid.*, fol. 119 r° a-b. Il est par ailleurs précisé dans les didascalies du début du deuxième acte que les philosophes sont habillés « *de corte* » pour souligner la compromission que représente leur entrée à la cour, fol. 123 r° a. De même, lorsqu'ils en sont chassés, ils retrouvent leurs premiers vêtements : « Secretario: *También traigo comisión / que la insignia consular / os quitéis, y por castigo, / esas ropas que trajisteis / os poned.* », fol. 130 r° a.

2361 *Ibid.*, fol. 119 v° a. Nous n'avons pu éclaircir le terme de « *comuneo* ».

2362 « *¿No soy un hombre nacido / de un polvo mal amasado, / de un barro no bien cocido, / de un aliento distraído / y de un terrón organizado? / ¿No somos todos los hombres / desta materia liviana?* », *ibid.*, fol. 123 r° b. « *Demócrito dijo que el alma era un fuego o calor natural compuesto de átomos, locura grande* », *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 191.

2363 Voir Á. M^a García Gómez, « *Los dos filósofos de Grecia...* », *op.cit.*, p. 201-205.

2364 *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, fol. 123 r° a.

Non seulement le monde est cruel²³⁶⁵, mais l'homme n'y peut rien changer²³⁶⁶. Cette constatation stoïque les pousse à la considération baroque que la vie n'est qu'un songe²³⁶⁷, ou une comédie²³⁶⁸, ou encore « *un hospital de incurables*²³⁶⁹ ». Lorsque, devenus conseillers d'État, ils reçoivent les demandes de faveur des sujets de la reine Elena, ils y voient une preuve de la vanité du monde : un satrape veut dresser à la mémoire de son père défunt un coûteux mausolée, un magistrat veut célébrer la naissance de son fils par une fête somptueuse²³⁷⁰. De même, face au refus des passants de lui donner l'aumône, Démocrito la demande à une statue, éprouvant ainsi sa patience face à l'absurdité du monde²³⁷¹. Nous retrouvons beaucoup de ces idées énoncées par les mêmes personnages dans le *vulco* XIV de *La torre de Babilonia*²³⁷².

Nous trouvons donc en résumé la même préoccupation chez ces trois philosophes de l'usage de la raison pour accéder à la vérité, et la même défiance vis-à-vis des passions humaines. Mais alors que la pensée d'Aristoteles est tournée vers l'action, Démocrito et Eráclito ont adopté une position stoïque qui les invite à la résignation. Les digressions philosophiques d'Aristoteles sont en effet moins fréquentes car il est, de la première scène à la dernière, plongé dans l'urgence palatine du pouvoir en marche. Eráclito et Démocrito passent en revanche deux actes sur trois dans la réclusion des montagnes, loin de la cour. Pourtant, si le pessimisme d'Eráclito lui fait renoncer à toute action, le cynisme joyeux de Démocrito le pousse à l'expérience du pouvoir. C'est pourquoi lui seul accède véritablement au statut de favori, son compagnon restant dans une attitude pessimiste et contemplative.

L'intrigue de chaque *comedia* met ainsi les philosophes en situation d'éprouver leurs principes et c'est probablement ce qui a intéressé Enríquez Gómez dans ces figures. Pour lui, ces personnages de conseillers philosophes sont avant tout l'occasion d'interroger la pratique du

2365 C'est surtout Eráclito qui porte cette idée, par exemple dans ce passage où il voit le monde comme un océan où règne la loi du plus fort : « *este mar inmenso / donde los peces mayores / se engullen a los pequeños.* », *ibid.*, fol. 130 r° b, ou celui-ci qui dresse un bilan catastrophique de leur action : « *abatidos los humildes, / ensalzados los soberbios, / desterrados a los sabios, / sin aplausos los ingenios, / a los malos sin castigo, / castigados a los buenos, / a los pobres destruidos / y a los ricos con imperios* », fol. 130 v° a.

2366 Les cas sont nombreux dans la *comedia* qui illustrent cette conclusion désabusée. Voir par exemple : « *Demócrito: (...) / Éramos justicia, y pasa / en el mundo esta malicia / que todos quieren justicia, / y ninguno por su casa* », *ibid.*, fol. 130 r° a.

2367 « *Eráclito: Soñásete senador / desvanecido y soberbio, / y con ser leal vasallo / y prudente consejero / no te escapaste del mundo* », *ibid.*, fol. 130 r° b.

2368 « *Mira, en el solio sagrado / una comedia los dioses / milagrosa compusieron, / los versos conceptuosos, / muy ajustado el enredo / a la trabazón del mundo; / por tramoyas, elementos, / por equívocos, las luces / que vuelan por esos cielos. / Los comediantes, ya ves, / hombres y mujeres fueron, / repartieron los papeles: / uno noble, otro plebeyo, / aquel rey, este villano, / aquel grande, este pequeño, / y empezose la comedia* », *ibid.*, fol. 123 r° b.

2369 *Ibid.*, fol. 131 r° a.

2370 Voir *ibid.*, fol. 123 v° a-124 v° b.

2371 Voir, *ibid.*, fol. 133 r° b-v° a.

2372 *La torre...*, *op. cit.*, p. 286-314.

pouvoir d'une façon plus approfondie que dans les autres pièces. Il pousse plus en avant notamment la question de l'éthique politique. Pour ce faire, il place les philosophes dans des situations intenable où leurs postures philosophiques sont mises à l'épreuve d'une réalité politique inextricable. Tenus de concilier l'inconciliable, ils ont recours à des pratiques dont la vertu est contestable afin d'atteindre un objectif louable : la pérennité du royaume. Comme on le voit, nous faisons à nouveau face au paradoxe machiavélien qui est au cœur du questionnement politique d'Enríquez Gómez. Dans les deux pièces, les philosophes démêlent l'écheveau des situations politiques et permettent aux puissants qu'ils assistent de concilier leurs désirs de leur corps physique et la sauvegarde du royaume sous la responsabilité de leur corps politique. Ils apparaissent comme de bons conseillers car l'expertise qu'ils apportent sur les conflits du palais tend à la fois vers le bon sens pratique et la vertu. Leur sagesse stoïque non seulement produit les bonnes décisions mais les rend en outre inoffensifs pour les souverains car ils sont hermétiques aux attraits du pouvoir. Ils permettent par ailleurs à Enríquez Gómez de mettre dans une perspective philosophique la question du pouvoir politique.

b. Le conseiller astrologue

« *Tu cuidado y prudencia / vencerá a la astrología, / porque es la sabiduría / más fuerte que la influencia*²³⁷³. »

Dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*, apparaît dans une seule scène Lisipo, astrologue du roi Francisco. Il n'est désigné que par sa fonction – « *un astrólogo*²³⁷⁴ » – laissant ainsi au metteur en scène la liberté de lui donner l'apparence qui lui semblera bon pour que le public comprenne qui il est. Ce personnage a la double fonction de conseiller le roi et de lui délivrer le jugement des étoiles sur la valeur de ses décisions. Il le laisse cependant libre d'interpréter ce message dans le sens qu'il jugera le meilleur. Lisipo n'est donc pas qu'un conseiller qui donne son avis mais aussi un expert qui fournit une information que devra utiliser le roi dans sa prise de décision politique. Le mot « *ciencia* » apparaît d'ailleurs trois fois dans leur conversation pour signifier la confiance mise dans cette pratique. Lisipo recommande ainsi au roi d'assiéger Pavie²³⁷⁵, puis il délivre le message des astres sur la fiabilité de cette option :

*Lo que yo he visto,
y lo que sé por mi ciencia,*

2373 G. de Castro, *Las mocedades...*, *op. cit.*, p. 219, v. 1706-1709.

2374 *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, p. 125 r° b.

2375 « *Me parece acertado / que el ánimo siempre invicto / de vuestra real majestad / con ejército lucido / pase en persona a cercar / a Pavia* », *ibid.* On remarque au passage que Lisipo est un flatteur, comme le sont les mauvais conseillers.

*es que tus caballos mismos
beberán las claras aguas
de Manzanares, un río
de Madrid, corte de España*²³⁷⁶.

Le conseil est très mauvais puisque le roi sera capturé à Pavie par les Espagnols. Mais la prédiction des étoiles est juste car Francisco ira bien à Madrid, comme prisonnier toutefois et non comme conquérant. Son erreur n'est donc pas tant d'avoir cru à l'astrologie que d'en avoir mal interprété le message. Francisco Ruiz Ramón parle à ce sujet d'indétermination sémantique de la parole oraculaire dans le théâtre de *comedia*²³⁷⁷. En cela Lisipo est moins fautif en tant qu'astrologue qu'en tant que conseiller. Il avait d'ailleurs alerté son roi sur le caractère « erratique » de sa science qui, si elle est exacte, est souvent mal utilisée par ceux qui y recourent :

*El libro
de los cielos es cuaderno
de luz, donde el daño ha sido
no de parte de sus letras,
sino del que no ha sabido
leer bien el alfabeto*²³⁷⁸.

Suivent trois exemples de monarques ayant mal interprété le message des cieux : Pierre le Cruel, l'empereur des Romains Frédéric II et le favori Álvaro de Luna, tous morts comme l'avait annoncé leur astrologue et malgré leurs tentatives d'échapper au destin.

Le deuxième astrologue de notre *corpus* est Plutino, le conseiller de l'infant Federico dans *La defensora de la reina de Hungría* : « *En ciencia astronómica te excedes* » et « *Consulta / con astros, planetas, signos, / caracteres, impresiones, / influencias o destinos* », lui dit l'infant²³⁷⁹. Nous verrons qu'il est aussi présenté comme médecin²³⁸⁰. Mais les sciences qu'il pratique relèvent surtout de la magie noire car ce personnage est le démon²³⁸¹. Comme dans cette pièce, l'astrologie est plus fréquemment l'objet d'une satire dans *El siglo pitagórico* ou *La torre de Babilonia*, sans toutefois atteindre la virulence de Quevedo ou Vélez de Guevara²³⁸².

Ces *comedias* ne sont pas les seules à évoquer l'art divinatoire comme instrument de prise de décision, mais aucun personnage ne prend alors en charge cette science sur scène. On trouve dans *Los dos filósofos de Grecia* un double pronostique relaté par la reine Elena qui restitue le discours que lui a tenu son père :

*«Yo ordeno en mi testamento,
porque estos dos enemigos [Lisipo et Andronio]*

2376 *Ibid.*, p. 125 v° b.

2377 Voir son introduction à *La hija del aire* de Pedro Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 22.

2378 *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, p. 125 v° a.

2379 *La defensora...*, *op. cit.*, p. 144, et p. 149 b.

2380 « *Por físico de mis penas, / por consejero y amigo / quise enviarte a llamar* », *ibid.*, p. 149 a.

2381 Plutino est à rapprocher du magicien Fitón de *Sansón nazareno*, lui aussi associé à Pluton.

2382 Voir les commentaires de Teresa de Santos dans *El siglo...*, *op. cit.*, p. 115-116, note 3.

*no te quiten el imperio,
que el uno case contigo,
y este sea el que Diana,
oráculo de los siglos,
declarare; advierte ahora,
este seguro aviso:
yo sé por ciencia de Apolo,
astronómico divino,
que no ha de nombrar la diosa
a ninguno²³⁸³ (...)»*

Cette fois, les oracles sont bons conseillers puisque la « science d'Appolon » devine effectivement le jugement de Diane qui est véritablement le meilleur pour assurer la paix du royaume. Cet exemple confirme que dans le théâtre d'Enríquez Gómez, la prédiction, qu'elle soit le fait des astres ou des dieux païens, peut être exacte.

D'autres allusions, plus fugaces, sont faites à l'astrologie comme une science qui peut être mise au service de la décision politique. Ainsi, une lettre mal intentionnée adressée au prince Sancho accuse le roi Alfonso de *No hay contra el honor poder* de perdre son temps à consulter les étoiles : « *Tu padre el rey todo el tiempo / ocupa en saber, don Sancho, / el movimiento del cielo, / la igualdad de los planetas²³⁸⁴.* » Mais nulle autre évocation de cette pratique n'est faite dans la pièce. Dans *El maestro de Alejandro*, la sagesse du conseiller Aristoteles est comparée à un oracle d'Appolon : « *Un oráculo de Apolo / por maestro me dio el cielo* », déclare le prince Alejandro²³⁸⁵, établissant une fois de plus un rapport entre l'art du conseil et celui de la divination, ce dernier servant ici à métaphoriser l'efficacité du premier.

Dans l'entrée *Astrología* du *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro²³⁸⁶*, Frederick de Armas rappelle qu'une branche spécifique de l'astrologie fut particulièrement attaquée par la Contre-Réforme car elle allait à l'encontre du libre arbitre, celle appelée « judiciaire » et qui concernait les pronostics sur l'avenir d'un individu ou de la société. Elle pouvait prendre la forme de questions aux étoiles et aider dans la prise d'une décision, comme dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*, ou encore telle que la décrit Fitón dans *Sansón nazareno* :

*–Son –dice el mago– letras celestiales
en el papel del cielo los planetas,
alfabeto de rasgos inmortales,
oráculos de luz, si no profetas;
astronómicos juicios orientales,
cruzando por sus láminas perfetas,
llevados de la ciencia que los guía,
adivinaron el futuro día²³⁸⁷.*

2383 *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, p. 120 v° a.

2384 *No hay...*, *op. cit.*, p. 372, v. 2256-2259.

2385 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 177 v° b.

2386 *Diccionario...*, *op. cit.*, p. 15-16.

2387 *Sansón...*, *op. cit.*, livre X, 31, p. 610.

Malgré les accusations de superstition et de diabolisme, les auteurs de théâtre eurent souvent recours à la prédiction dans l'argument de leurs *comedias* pour la satiriser ou non ; l'exemple le plus connu en est l'oracle que suit le roi Basilio dans *La vida es sueño* de Calderón. Enríquez Gómez ne dénonce pas l'astrologie dans son théâtre mais ridiculise Francisco I qui en fait un mauvais usage. Il ne faut pas conclure que notre auteur croyait à cette pratique, mais plutôt qu'il considérait l'expression d'une fatalité comme un ressort dramatique propre à susciter l'inquiétude cathartique du public. *La torre de Babilonia* nous montre un aréopage d'astrologues dont les plus ridicules sont les « *astrólogos de la ciencia judiciaria*²³⁸⁸ ». Dans *Luis Dado de Dios*, notre auteur dénonce le recours à l'astrologie de la part des souverains :

*Hay sujetos reales que en no teniendo hijos, acuden, o dan oídos, a los astrólogos y adivinos, no solamente en este caso, pero en las declinaciones y aumentos de los reinos y nacimientos de príncipes, vanísimo entretenimiento porque lo que Dios tiene ordenado y guardado en su mente no se escribe en el cuaderno del cielo, ni esas letras lucientes tienen tanto parentesco con los astrólogos, que los concedan interpretar su idioma, siendo cifra de la divinidad, reservada así*²³⁸⁹.

c. Le conseiller médecin

« *Si el príncipe fuere sujeto a lo corporal, debe tener prudencia para admitir el consejo, medicina espiritual*²³⁹⁰. »

Deux conseillers sont convoqués au palais en tant que médecin. Ils sont désignés par les termes de *médico*, *físico* ou *doctor*, et sont caractérisés par leur science. Il s'agit de Plutino, conseiller démoniaque de l'infant Federico dans *La defensora de la reina de Hungría* que nous venons d'évoquer en tant qu'astrologue²³⁹¹, et de Lucas, saint évangéliste, peintre et conseiller des princes de Thèbes et d'Antioche dans *El médico pintor san Lucas*²³⁹². Tous les deux viennent

2388 *La torre...*, *op. cit.*, vulco XIII, p. 253-256. Dans *Sansón nazareno*, à l'inverse Issachar, fondateur de la tribu du même nom qui se consacre à l'étude, et notamment d'après Enríquez Gómez à l'astrologie judiciaire, est cité comme exemple à imiter : « *Este que de astronómico desvelo / viste la idea en círculos errantes / y por el uno y otro paralelo / mide las estaciones penetrantes / es Isacar ilustre, donde Delo / fija en Diana aspectos dominantes, / sacando el joven por el vidrio terso / el mapa judicial del universo* », *op. cit.*, livre VII, 24, p. 537.

2389 *Luis...*, *op. cit.*, p. 35-36.

2390 *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 112.

2391 « *Infante: ¡Ay de mí! / Repara, Melocotón, / si llega a mi cuarto un hombre, / que fue a buscar Nicanón / a las montañas del Ponto, / cuya ciencia superior / podrá aliviar mi tormento* », *La defensora...*, *op. cit.*, p. 144 a-b.

2392 « *Alejandro: Los médicos, gran señora, / que de Roma te han traído / minorarla [la pena de la infanta] no han podido. / Infanta: El mayor mi mal ignora, / y estoy esperando ahora / uno que de Atenas vino / a Antioquia, y no imagino / que pueda su ciencia dar / alivio a mi mal* », *El médico...*, *op. cit.*, fol. 1 b, et « *Alejandro [a Lucas]: (...) / Vuestra fama es de manera / que le ha obligado [a la infanta] a llamaros / para saber si la ciencia / que profesáis halla modo / para aliviar la entereza / de este accidente penoso* », fol. 2 r° a.

soigner l'état mélancolique d'un puissant qui est infant²³⁹³. Ce personnage de la famille royale est, comme nous le verrons dans la partie consacrée aux vassaux souvent frappé par le mal.

Mais très vite, ils abandonnent cette première fonction corporelle et matérielle pour en assurer une autre plus passionnelle et spirituelle. Plutino devient le conseiller amoureux de l'infant : « *Por físico de mis penas, / por consejero y amigo, / quise enviarte a llamar* », lui dit Federico qui le sollicite finalement ainsi plus pour ses compétences d'astrologue²³⁹⁴. Il est en effet épris de la reine Beatriz dont le comportement trop vertueux provoque sa mélancolie, et il espère un remède au désamour de la dame plus qu'à sa propre maladie. Plutino lui déclare : « *si he de curarte humano, / no te quiero tan divino*²³⁹⁵. » Le combat de Plutino n'est pas médical, il est religieux car il est un démon qui n'a pris l'apparence d'un médecin que pour défendre l'arianisme au royaume catholique de Pologne. Il ne conserve de la médecine que la métaphore du remède à un mal qui est plus passionnel que physiologique : « *En tan grave enfermedad / el médico siempre saca / del veneno la triaca*²³⁹⁶ ». Et si la pathologie amoureuse de l'infant se manifeste par des symptômes physiques²³⁹⁷, les solutions proposées par Plutino sont morales et non médicales : « *Escucha ahora / en qué consiste tu remedio: ignora / todo ejercicio virtuoso y bueno, / que amor se cura con mortal veneno*²³⁹⁸. » Il devient un directeur de conscience qui ne conseille plus l'infant mais lui donne des ordres²³⁹⁹ et le soumet²⁴⁰⁰. Pour défendre l'hérésie arianiste le démon s'en prend à la vertu de la reine sous couvert de favoriser l'amour de l'infant :

*Pues mira, en cuanto fuere
(aquí es justo que rabie y desespere
mi soberbia ambición) la reina hermosa
con devoción piadosa
de la que llaman concepción pía,*

2393 « Melocotón: *El infante Federico, / que como sabéis padece / tan grave melancolia, / sale a este oculto retrete.* », *La defensora...*, op. cit., p. 143, et « Federico: (...) / solo tú, como tan sabio puedes, / (...), / dar remedio a mi mal », p. 144. « Alejandro: *Alteza, / no dé a la melancolia / lugar, ni le eclipse el día / la nube de su tristeza. / Infanta: Alejandro, la grandeza / no alivia las penas graves. / (...) / Infanta: No hay remedio a mi tristeza. / Alejandro: Cuando la causa, señora, / procede de enfermedad / que llaman hipocondría, / humor que en la sangre cría / ese nublado la edad, / los años floridos son / bastantes para apagar / esa nube singular / que se opone al corazón.* », *El médico...*, op. cit., fol. 1 r^o-v^o et « Alejandro: *Su alteza, / según os habrá informado / Octavio, doctor de Atenas, / ha dos años que padece / una profunda tristeza / o magna melancolia* », fol. 1 v^o-2 r^o.

2394 *La defensora...*, op. cit., p. 149 a.

2395 *Ibid.*, p. 148 b.

2396 *Ibid.*, p. 150 a.

2397 « Federico: *Cada instante, Plutino, este accidente, / volcán, incendio, mongibelo ardiente, / crece en mi pecho más* », *ibid.*, p. 154.

2398 *Ibid.* Voir aussi : « Federico: *¿Y qué ciencia podrá ese culto / de la memoria borrar? Plutino: La vanagloria, / la delicia, el gobierno y el ausencia / que en la mujer es peligrosa ciencia* », *ibid.*, p. 155.

2399 « *Mis órdenes ejecuta* », *ibid.*, p. 166 b.

2400 « Federico: *Seguirte el alma procura / si este imposible alcanzo,...* / Plutino: *...si su devoción le anula...* / Federico: *...confesaré que te debo...* / Plutino: *...sabrás que mi ciencia suma...* / Federico: *...es del alma inteligencia.* / Plutino: *Arda en volcanes y furias / este imperio, y mi venganza / sea norte de mi injuria* », *ibid.*, p. 167 a.

*o por pureza intacta de María
devota, no es posible que se vea
lograda tu pasión²⁴⁰¹*

Mais ses desseins sont contrariés par la Vierge comme l'annonce le titre.

Le médecin Lucas endosse la fonction d'évangéliste du royaume de Thèbes. L'auteur établit dans cette *comedia* un parallélisme entre la pratique médicale et le messianisme du Christ, l'une soignant les corps et l'autre les âmes. Pourtant, Lucas est appelé en tant que médecin pour traiter une souffrance de l'âme chez l'Infante, dont les symptômes sont certes physiques²⁴⁰². Parallèlement, Jésus de Nazareth soulage les corps, ainsi que la princesse de Thèbes en fait le récit²⁴⁰³. Le Christ est présenté ainsi comme un médecin²⁴⁰⁴ et Lucas devient grâce à lui médecin des âmes : « *Médico llegaste a ser / corporal, pero otro grado / te da el Señor celestial, / médico espiritual / eres hoy* », lui dit san Pedro²⁴⁰⁵. Lui-même se présente plus loin ainsi devant les rois de Thèbes :

*Yo soy Lucas el Hebreo
que en vuestra patria famosa
físico fue material
y hoy de intelectual goza
el título soberano²⁴⁰⁶.*

Sa science médicale, intellectuelle et non plus corporelle, s'apparente à une science du conseil théologique. Déjà lorsqu'il posait un diagnostic sur l'état de l'infante, son avis tendait à l'analyse démonologique²⁴⁰⁷, et s'opposait aux remèdes proposés par le paganisme²⁴⁰⁸. Le médecin est

2401 *Ibid.*, p. 154.

2402 « *Alborótase la infanta.* », *El médico...*, *op. cit.*, fol. 4 r° a, « *Altérase* » et « *cae la infanta en los brazos de la princesa* », fol. 4 v° b.

2403 « *Sus milagros prodigiosos / son grandes. A un paralítico / sanó, en la piscina a otro. / A muchos ciegos dio vista / en un abre y cierra de ojos. / A una hija del gran Jairo, / llamado archisinagogo, / la resucitó, y a un hijo, / que murió siendo muy mozo, / de la viuda de Naín, / le resucitó del polvo. / A una mujer que tenía / flujo de sangre, con solo / tocar a su vestidura, / quedó sana, y con asombro / de todos cuantos le miran. / Ha lanzado los demonios / de infinitos cuerpos. Este / hijo de David heroico, / divino médico insigne, / nazareno prodigioso, / único hijo de María, / emperador de los doctos, / físico de los dos polos / es quien da a los ciegos vista, / manos y pies a los cojos, / a los cadáveres vida, / a los míseros socorro, / a los enfermos salud* », *ibid.*, fol. 3 v° b-4 r° a.

2404 « *Lucas: (...) / ¿Qué médico peregrino / es este que en Israel / tiene tan fuerte dominio / que en el individuo humano / obra efectos de divino? / (...) / ¿Qué ciencia es esta / que profesa este divino / doctor de Jerusalén / con que da pies al tullido? / (...) / Yo he de ver este doctor / (...) / y este físico infinito / porque, siendo yo doctor, / (...) / pueda aprender en la escuela / de maestro tan divino / la medicina del cielo / que con su ciencia ha traído* », *ibid.*, fol. 5 v° a-6 r° b.

2405 *Ibid.*, fol. 7 r° a. « *las almas, con la verdad / del Maestro esclarecido, / Jesús, hijo de David, / has de curar* », *ibid.*, fol. 7 r° a-b.

2406 *Ibid.*, fol. 14 r° a.

2407 « *Baño de espíritu malo / llamó la famosa escuela / de Israel, física grande, / a la penosa y adversa / hipocondría* », *ibid.*, fol. 2 r° a, et « *Su espíritu tiraniza / sin duda el demonio* », fol. 4 r° b.

2408 « *Alejandro: Vamos a hacer sacrificio / por tu salud a ese rojo / planeta, dios de la luz, / y espíritu poderoso / del universo. Lucas: Detente, / que ese farol luminoso / no ha de poder aliviar / lo grave de este accidente* », *ibid.*, fol. 4 v° a.

désormais un évangéliste et un évangélisateur²⁴⁰⁹ qui chasse le paganisme par le conseil aux puissants²⁴¹⁰, comme il chassait la maladie par le remède pharmaceutique. Le bon conseil est celui qui diffuse la parole du Christ face à un ennemi démoniaque, incarné par Judicano.

Plutino comme Lucas agissent par la parole et par leurs pouvoirs surnaturels, magiques dans un cas²⁴¹¹, miraculeux dans l'autre²⁴¹². Chacun a un adversaire divin ou démoniaque : La Vierge, sous la forme d'une bergère, s'oppose à Plutino²⁴¹³, et Judicano à Lucas²⁴¹⁴. Dans les deux cas triomphe bien sûr la vertu et la foi chrétiennes²⁴¹⁵ : Plutino est dénoncé et doit fuir en enfer et Lucas convertit les puissants grâce à l'intervention des archanges Gabriel et Michel qui descendent du ciel pour renverser une idole et la remplacer par un portrait de la Vierge²⁴¹⁶.

La médecine n'est pas un thème, ni une compétence requise pour devenir conseiller, elle n'est qu'un prétexte servant à justifier la présence de ces personnages à la cour d'un monarque. Son évocation disparaît dans les deux cas à mesure que s'impose son sens métaphorique qui est moral, religieux et politique selon un système opposant d'un côté maladie, hérésie, paganisme ou tyrannie, et de l'autre santé, foi chrétienne ou justice. Le dramaturge met en rapport le corps physique du puissant et son corps politique, tous deux malades, et le médecin appelé pour soigner le premier agit vite sur le second. Lucas permet une guérison de l'infante qui équivaut à une conversion du royaume. Plutino aggrave la santé de l'infant et favorise ainsi la tyrannie. D'autres *comedias* où n'apparaît nul médecin font aussi usage de la métaphore médicale pour signifier le bon conseil

2409 « *En su nombre [de Jesús] / harás que de ti se asombre / esa gentilica lid* », lui dit san Pedro, *ibid.*, fol. 7 r° b. Voir aussi : « *Aquí el Salvador divino / te ordena y manda que pongas, / que digas y que manifiestes, / y que publiques la gloria / de su evangelio, de quien / tú has sido angélica y docta / pluma (...) / y llega al profano templo / porque los reyes te oigan, / los nobles se atemorizen, / la plebe se quede absorta* », fol. 13 r° b-v° b, et « *en este sacro volumen / traigo escrito el Evangelio / para que su fe divulgue / en Tebas* », fol. 15 v° b.

2410 « *Señor, a lo que he venido / es solo a que conozcáis / que es Jesús manso cordero, / Dios y hombre verdadero* », *ibid.*, fol. 14 v° a. Voir également : « *Yo soy cristiano, y de Cristo / sigo la palabra, lumbre / de la fe, porque sin ella / no hay verdad, pues se confunde / el hombre cuando sin esta / antorcha el alma discurre* », *ibid.*, fol. 14 v° b.

2411 La magie de Plutino consiste essentiellement à changer d'apparence : « *Yo me voy / y en otra forma distinta / volveré* », *La defensora...*, *op. cit.*, p. 155 b, et « *Salga el demonio vestido de soldado.* », p. 157 a.

2412 « Lucas: (...) / *pues esta es la torre de Nembrot, / suplicalde al gran Hijo de Isai / que caiga en tierra el ídolo Beemot. Bajan dos ángeles con espadas* », *El médico...*, *op. cit.*, fol. 16 r° b.

2413 « Zagala: (...) / *Los decretos del infante / del reino fueron, que amaba [el rey] / tu virtud antes de que viese / salir por la puerta falsa / no al conde, el infante fue / –por los consejos y trazas / de Plutino– que salía / de tu cuarto cuando entraba / el rey a verte. No temas, / que por orden soberana / has de volver a tu reino, / que soy tu amiga, esto basta / por ahora, y porque veas / que mis finezas te pagan / las que has tenido conmigo, / las estrellas eclipsadas / que del cielo de tus ojos / arrancó mano villana / te restituye, Beatriz. Vuela* », *La defensora...*, *op. cit.*, p. 175 b.

2414 « Judicano: *Los sacrificios que al dios / de Delfos, sagrado Apolo, / se ofrecen de polo a polo, / y habéis de ofrecer los dos, / y las reinas a Diana, / en los altares tebanos / os aguardan.* », *El médico...*, *op. cit.*, fol. 14 v° a.

2415 « Rey: *Y vos, reina soberana, / que este título divino / merece vuestra inocencia, / que me perdonéis os pido, / vivid eterna en el alma.* », *La defensora...*, *op. cit.*, p. 188 b. « Lucas: *Sea el Todopoderoso / siempre ensalzado y bendito, / ya el bautismo, sacro arroyo / del paraíso de gracia, / han recibido con gozo / los reyes y todo el pueblo* », *El médico...*, *op. cit.*, fol. 16 v° b.

2416 *Ibid.*, fol. 16 r° b-v° a.

politique²⁴¹⁷. Poison et contrepoison signifient alors souvent le mauvais et le bon conseil²⁴¹⁸ – nous reviendrons sur cette métaphore. En revanche, les deux personnages de médecin évoqués ne donnent pas lieu à la satire de cette profession si fréquente dans la littérature classique, et chez Enríquez Gómez aussi. On la trouve dans son théâtre²⁴¹⁹, mais surtout dans *El siglo pitagórico* où Gregorio Guadaña est issu d'une lignée de praticiens et *La torre de Babilonia*²⁴²⁰.

d. Le conseiller prélat

« *Un ministro sagrado / que en lugar de Dios está*²⁴²¹ »

Il convient de classer les ecclésiastiques qui assurent une fonction de conseiller en deux catégories. La première concerne ceux qui interviennent dans des *comedias* tirées de l'histoire moderne, tels Gil de Albornoz dans la *comedia* éponyme en deux parties, l'évêque de Cracovie d'*El obispo de Crobia san Estanislao* et l'archevêque de Tolède d'*El rey más perfecto*. Ceux-ci ont été choisis comme conseillers du fait de l'autorité religieuse qu'ils représentent, même si cela n'est jamais explicitement signifié. Ils interviennent en tant que représentants de l'Église sur des questions morales appliquées à l'action politique ou à la vie passionnelle du puissant. La seconde catégorie met en scène dans des *comedias* hagiographiques des conseillers qui n'interviennent auprès des souverains pratiquement que dans un objectif religieux : l'archevêque de Séville san Leandro, dans *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*, mais aussi le démon qui prend les formes successives du grand prêtre arianiste Belino et du faux moine catholique Patricio, et les saints des *comedias* néo-testamentaires, san Pedro, san Pablo et Madalena dans *El vaso y la piedra* et Lucas dans *El médico pintor san Lucas* opposés aux dignitaires d'églises hérétiques ou païennes Simón Mago et Judicano.

Dans la première catégorie, le conseiller d'*El rey más perfecto*, bien qu'il prétende s'appeler don Rodrigo de Mendoza dans la pièce²⁴²², figure probablement Rodrigo Jiménez de Rada, archevêque de Tolède de 1209 à 1247, qui fut bien le conseiller de la reine Berenguela puis de son

2417 Voir par exemple dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto* le duc d'Albe qui compare la compétence d'un ministre à celle d'un médecin : « *El médico que supiere / la calidad del enfermo, / ese es médico de fama* », fol. 121 v^o a.

2418 « *Seré vaso que sacude / el veneno y la triaca* », dit par exemple san Pablo dans *El vaso y la piedra*, p. 86 a. Voir aussi dans *El maestro de Alejandro* : « *es desgracia del sujeto que / aplicando un defensivo / para dar vida al enfermo, / le desprecien la triaca / y le apliquen el veneno* », dit Aristóteles, *op. cit.*, fol. 177 r^o b

2419 La figure satirique du *gracioso* Modorro dans *El médico pintor san Lucas* en est le meilleur exemple.

2420 *La torre...*, *op. cit.*, vulco XIII, p. 257-261.

2421 *El obispo...*, *op. cit.*, p. 208 r^o b.

2422 « *No quiero que se diga (...) / se halló con el rey Fernando, / monarca que guarde el cielo, / don Rodrigo de Mendoza, / arzobispo de Toledo* », *El rey...*, *op. cit.*, p. 136, v. 2208-2215.

fils Ferdinand III, comme le montre Enríquez Gómez. En revanche, il n'assista pas au sacre du jeune roi puisqu'il était à ce moment-là en Italie. Dans la pièce, c'est pourtant lui qui le couronne en tant que chef de l'Église d'Espagne et lui explique la valeur symbolique de la couronne et du sceptre²⁴²³. Il garantit ainsi par sa présence la dimension sacrée de la cérémonie et signifie le caractère divin de la monarchie. Face au roi Alonso de Léon qui méprise sa condition d'homme d'église ignorant des lois de la politique, il tire de son titre d'archevêque l'autorité qui lui permet de se faire l'interprète de la volonté de Dieu : « *Yo soy ministro de Dios / y he de decir lo que siento*²⁴²⁴. » Outre des fonctions politiques, l'archevêque a une fonction dramatique qui permet d'exalter la figure de san Fernando. En effet, la tempérance, l'humilité et la miséricorde du roi saint apparaissent plus grandes à côté de l'archevêque qui n'excelle pas toujours dans ces vertus. Il devient par exemple vite colérique et menaçant dans les débats²⁴²⁵, tend à négliger les souffrances des plus démunis²⁴²⁶ et n'est pas très prompt à pardonner²⁴²⁷, alors que le protagoniste de la *comedia* est un modèle de ces qualités. Ce personnage présente ainsi un intérêt théâtral essentiellement grâce à l'aspect symbolique de son titre ecclésiastique associé à la fonction de conseiller.

En revanche, dans *El obispo de Crobia san Estanislao* et dans *El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*, les protagonistes de l'intrigue politique sont les favoris mais aussi des prélats exerçant une activité religieuse. Le futur cardinal agit avant tout, dans la première partie de la pièce qui lui est consacrée, comme le conseiller du roi, mais on le voit aussi organiser la charité en confiant puis en retirant au *gracioso* Chinela, la mission de distribuer de l'argent aux pauvres²⁴²⁸. Quant à l'évêque de Cracovie, il conseille et assiste le souverain, mais il agit aussi comme un homme de foi²⁴²⁹. Il entreprend par exemple de corriger le *gracioso* Torrezno qui s'adonne au péché

2423 Voir *ibid.*, p. 16-18.

2424 *Ibid.*, p. 60, v. 967-968. De même : « Rey: *Sois príncipe de la Iglesia / y sabéis poco de Estado. / Arzobispo: La política más cuerda es, / señor, la ley de Dios; / sin ella no se gobierna* », p. 52, v. 848-852. Il se fait aussi plus loin le porte-parole du pape : « *a la reina le toca / Castilla, conque revoca / el derecho de León, / por haber su santidad / dado por nula en rigor / el casamiento, señor* », p. 56, v. 890-903. Voir aussi p. 46-48, v. 747-756.

2425 « *Más nobleza / fuera, si no os alteréis, / que donde tenéis los pies / tuviérades la cabeza* », dit-il par exemple à Álvaro Núñez, *ibid.*, p. 58, v. 957-960.

2426 Le roi lui donne par exemple une leçon d'humilité au début du conseil d'État : « Arzobispo: *Salvo tu divino acuerdo, / fuera justo que no entrara / ninguno, porque el gobierno / pide quietud. Santo rey: Arzobispo, / ¿no representa en el suelo / el pobre a Dios? Arzobispo: Sí, señor. / Santo rey: Pues, quien cierra con desprecio / la puerta de la justicia / al pobre, tenga por cierto / que no ha de entrar, por ingrato, / en el reino de los cielos* », *ibid.*, p. 114, v. 1814-1824.

2427 Il s'indigne ainsi que le roi veuille pardonner la déloyauté d'Álvaro Núñez : « Santo rey: *Perdonémosle, arzobispo. / Arzobispo: De mi voto no lo apruebo. / (...) / Santo rey: Dios se inclina a perdonar. / Arzobispo: También se inclina severo / a castigar los delitos* », *ibid.*, p. 134, v. 2186-2196.

2428 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 256-260, v. 2450-2551.

2429 « *Obispo / de Crobia, coluna santa / de la militante Iglesia / apostólica romana* », dit le roi Bolosio, *El obispo...*, *op. cit.*, p. 199 r° b. Il parle aussi quelques vers plus bas de son « *inteligencia sagrada* ».

de la gourmandise²⁴³⁰ ou décide d'acheter une propriété pour financer de bonnes œuvres²⁴³¹. Quand les archevêques de Tolède, don Gil de Albornoz ou son prédécesseur don Rodrigo de Mendoza, sont sur scène plus des conseillers politiques que des religieux, l'évêque de Cracovie apparaît essentiellement comme un dignitaire de l'Église au service de son roi :

*Muy bien podéis consultar
vuestro penoso cuidado
con el más docto perlado
y el varón más singular
que tuvo la Iglesia santa*²⁴³².

Toutefois, alors que Rodrigo assiste un jeune roi qui est déjà sur le chemin de la sainteté et lui enseigne le sens des symboles politiques et religieux de son pouvoir, Gil et Estanislao sont tous les deux confrontés à des souverains aussi jeunes mais débordés par leurs passions et entreprennent, sans y parvenir, de leur transmettre un enseignement moral. Pour ce faire, ce sont eux qui devront faire preuve de sainteté. Et si seul Estanislao est finalement sanctifié, miracle à l'appui²⁴³³, le parcours de Gil est décrit comme une succession d'actions vertueuses et de souffrances au service de son roi et du pape propres à lui conférer une auréole de saint ou la palme des martyrs. Il connaît en effet au cours des deux épisodes de la *comedia* éviction, exil, trahison, calomnie, sacrifice, maladie et finalement une mort représentée comme une sanctification laïque²⁴³⁴, tout en ayant donné constamment des exemples de piété, de compassion et de miséricorde. Et s'il est vrai que Gil ne produit pas de miracle, il réalise tout de même l'exploit de restituer Rome à la papauté.

Ces deux conseillers ont été choisis par Enríquez Gómez pour développer l'idée, évoquée aussi dans l'éducation des princes, que la discipline morale devait précéder l'action politique. On retrouve d'ailleurs cette idée dans *Luis Dado de Dios* lorsque l'auteur défend la figure du politique inspiré par le ciel plus que par le monde : « *Los políticos, los validos y los que gobiernan las monarquías y provincias más han de tener de Dios que del mundo, porque idea sujeta al estado*

2430 « Santo: *Seis horas en oración / esté con fervor orando. / Torrezno: Duérmome luego en rezando. / Santo: Llame a Dios de corazón, / que es muy terrible el pecado / de la gula. Torrezno: Sí será. / Santo: Rezando la vencerá* », *ibid.*, p. 215 r° b-v° a.

2431 « Pedro: *El noble obispo pretende / ventilar esta heredad. / Ya sabéis su caridad / para los pobres, que entiende, / y es su juicio peregrino, / sacar della mucho fruto, / y que sirva de tributo, / o para el culto divino, / u otras obras meritorias, / en que tan santo se ha empleado / las rentas de su obispado* », *ibid.*, p. 208 v° a.

2432 C'est la reine Flámia qui fait cette recommandation au roi, *ibid.*, p. 199 r° a.

2433 Lorsque la raison ne peut l'emporter face à la mauvaise foi des traîtres, l'évêque donne des signes de lévitation et de catalepsie, qui constituent des preuves habituelles de miracle : « Rey: *Parece que está elevado. / Terencio: Quedóse estatua de piedra* », *ibid.*, fol. 217 v° a. Il déplace aussi une dalle sans la toucher et ressuscite un mort, fol. 217 v° b.

2434 « *El llanto avisa / de Roma el pesar al alma, / y para que todos vean / al mayor varón de España, / volved los ojos y ved / su cuerpo, que en esa cuadro / le ha puesto por sosegar / la plebe que le acompaña.* », déclare Juan Vico, le traître repentini pardonné par don Gil dans la seconde partie d'*El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 727 de la liste des variantes, v. 2961-3075.

*material de ninguna suerte puede administrar justicia*²⁴³⁵. » Notre auteur défend dans *Política angélica* l'argument que le prêtre, à commencer par le premier d'entre eux, est la voix de Dieu et que les rois doivent l'écouter à ce titre : « *Sujetos deben estar los Reyes a los decretos y justificaciones de la Divinidad y mandamientos de los pontífices y sacerdotes*²⁴³⁶. » Plus loin il confère même au pouvoir ecclésiastique une fonction de conseil, qui ne prend pas la forme humaine d'un favori mais une forme spirituelle : « *El primer valido que el Príncipe debe admitir en su corazón ha de ser el culto sagrado y consejo eclesiástico; este como heredero de aquella virtud intelectual, le encaminará para que acierte en los negocios más arduos y dificultosos*²⁴³⁷. » Plus qu'un favori prêtre, c'est la voix du clergé, écho de la voix de Dieu, que le souverain doit entendre. Estanislao et Gil en sont les porteurs, mais alors que le premier n'est que cela, le second est aussi un ministre politique et un chef de guerre.

Un favori ecclésiastique est en outre d'un point de vue théâtral un bon moyen de dénoncer par contraste les excès de rois dépourvus de vertu morale. Les conseils que donne Estanislao au roi Bolosio relèvent ainsi de la vertu chrétienne plus que de la stratégie politique : réprimer son appétit sensuel²⁴³⁸, ne pas enfreindre les lois sacrées du mariage en répudiant la reine²⁴³⁹ ou en séparant des époux unis par Dieu²⁴⁴⁰. A aucun moment ce favori ne se mêle d'administration du royaume, d'attribution des faveurs, de politique internationale ou de stratégie militaire. Il n'intervient dans les affaires de l'État que parce qu'il tente de transmettre un enseignement moral à un jeune roi qui ne sait pas contrôler ses passions et risque de provoquer le chaos. C'est ainsi qu'il conçoit sa fonction de favori prudent : « *El oficio que yo tengo / es condenar lo que es malo / y defender lo que es bueno*²⁴⁴¹. » Il le fait en tant que conseiller politique dans l'objectif pratique d'éviter une crise de palais, mais surtout en tant qu'évêque parce qu'il est la voix de Dieu auprès du souverain, « *un*

2435 Luis..., *op. cit.*, p. 85.

2436 *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 128.

2437 *Ibid.*, p. 144. Voir aussi : « *el Príncipe debe tener por primer valido espiritual el culto divino de la religión y ordenanzas de la Iglesia* », p. 151.

2438 « *Anteponer la delicia / a la virtud justa y santa / no es de príncipes cristianos; / reprimir con tolerancia / a la libre juventud / es acción prudente y sabia* », *El obispo...*, *op. cit.*, p. 200 r° a. Voir également : « *poned rienda a los deseos, / cesen acciones livianas, / mueran lascivos placeres, / vivan virtudes sagradas* », p. 200 v° b.

2439 « *Repudiar la reina, siendo / virtuosa, justa y casta, / es ir contra lo que ordena / la santa Iglesia romana.* », *ibid.*, p. 200 r° a. De même : « *la reina, señor; os ama; / repudialla no conviene / sino querella y amalla* », p. 200 v° a.

2440 « *Dijéronme, yo lo creo, / que habéis mandado prender / al marqués Masilio. (...) / Y que a su esposa Cristina, / con el antiguo / del amor se la quitáis, / alterando el sacramento / del matrimonio* », *ibid.*, p. 211 r° b-v° a. Le vers « *con el antiguo* » que reproduit la source est de toute évidence incomplet car il lui manque trois pieds et ne fait pas sens. Nous pensons qu'il manque à la fin du vers le substantif « *pretexto* » pour rétablir la métrique, la rime et la cohérence du discours.

2441 *Ibid.*, p. 211 v° a.

ministro sagrado / que en lugar de Dios está », comme il le lui rappelle souvent²⁴⁴². Il veut donc s'inscrire dans la lignée des conseillers bibliques qui réprimandèrent des rois :

*A David reprendió Natán,
a Josafat Eliseo,
Elías al rey Acab,
a Sedecías soberbio
Jeremías, el Bautista
que clamaba en el desierto
a Herodes, al rey Asa
Ananías, y con celo
de Dios contra Simón Mago
a fiero Nerón San Pedro*²⁴⁴³.

La position de don Gil n'est pas exactement la même. En premier lieu, il est un homme d'action plus qu'une autorité morale : son rôle n'est pas de condamner le mal et de défendre le bien, mais de faire en sorte que le royaume prospère. Comme le fait remarquer Anne Mackenzie « *se trata de una representación dramática excesivamente seglar de la historia del 'gran cardenal de España'*²⁴⁴⁴. » Il dirige donc des armées avant la première partie et tout au long de la seconde, rend la justice, nomme des généraux et des fonctionnaires, prend des décisions politiques ou prépare des dossiers qu'il transmet au roi. En second lieu, il a une rivale en la personne de doña María de Padilla qui brigue sa place de favori et intrigue contre lui. En conséquence, pressé par l'urgence de la vie palatine, son discours moral est plus tourné vers la pratique que celui de son homologue polonais, même s'il s'inspire des mêmes principes chrétiens²⁴⁴⁵. Sa description des effets néfastes des passions incontrôlées est ainsi plus physiologique²⁴⁴⁶ que théologique²⁴⁴⁷, ce qui lui permet d'insister sur les implications pratiques des égarements du roi. Bien que chef de l'Église du royaume, comme Estanislao, don Gil apparaît comme un conseiller qui prévaut plus par la sagesse qu'il tire de son expérience politique que par celle qu'il doit à son statut d'homme d'église. Cela

2442 *Ibid.*, p. 208 r° b. Voir aussi : « *Señor, yo os he de decir / (...) / lo que Dios manda que os diga / por su divina palabra. / No culpéis mi arrojamiento, / yo no os hablo, Dios os habla, / tomando por instrumento / mi humildad y mi confianza* », *ibid.*, p. 199 v° b, « *contra vuestro gusto voy, / que en lugar de Dios estoy, / y siempre me toca a mí / reprehenderos a vos, / porque si yo no os hablara / desta suerte, no guardara / el mandamiento de Dios* », p. 208 r° a-b, « *Santo: Yo soy un ungido / de Cristo que os viene a buscar / (...) / Rey: ¿Qué queréis? (...) / Santo: Cumplir lo que Dios me ordena.* », p. 211 r° b, « *en nombre de Dios os mando* », p. 211 v° b, ou encore « *esto os protesto / de parte de la verdad / cuya grandeza defiendo / con la palabra divina* », p. 212 r° a.

2443 *Ibid.*, fol. 211 v° a. Comme l'évêque de Cracovie, saint Pierre ressuscite un mort pour prouver la trahison du conseiller, ce qu'Enriquez Gómez met en scène dans *El vaso y la piedra*. On retrouve la plupart des exemples précédents au service de la même idée dans *Política angélica [primera parte]*, op. cit., p. 153-154.

2444 A. L. Mackenzie, « Una comedia... », op. cit., p. 377.

2445 « *Pende la deidad de un rey / de ser señor de la propia / voluntad de su albedrío, / que esta imagen poderosa / es el alma, que la hizo / él mismo Dios tan señora, / tan libre, que solo a sí / se iguala y se excede sola* », *El cardenal...*, op. cit., p. 248, v. 2168-2175.

2446 « *Es deidad traidora, / que cebando poco a poco / las potencias milagrosas, / las convierte en una especie / de flaqueza, tan a costa / del alma que cuando quiere, / naturaleza ingeniosa, / volver por ellas se queda / muda, perdida y absorta / pues duda si son las mismas / que ella puso o si son otras* », *ibid.*, p. 254, v. 2363-2373.

2447 « *Este hechizo que deroga / los decretos más divinos* », *ibid.*, p. 253-254, v. 2361-2362.

peut s'expliquer par le fait que Gil de Albornoz est le sujet de la *comedia* mis dans des situations de conflit de pouvoir. En revanche, le sujet d'*El obispo de Crobia san Estanislao* n'est pas son protagoniste mais la question de la vertu du monarque. En outre, Estanislao est un saint mais Gil de Albornoz n'a jamais été canonisé, et c'est pour cette raison que nous sommes en désaccord avec Mackenzie qui voit dans la représentation laïque du cardinal une manifestation du marranisme de l'auteur²⁴⁴⁸. Il nous semble au contraire normal que nul miracle n'apparaisse dans la pièce, car cela aurait été contradictoire non seulement avec la représentation historiographique du légat du pape que donnent Mariana, Ginés de Sepúlveda ou Porreño²⁴⁴⁹, mais encore avec l'autorité de l'Église sur les questions de reconnaissance de la sainteté.

Parmi les conseillers de la seconde catégorie, san Leandro qui apparaît dans *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*, a un rôle mineur. Ce personnage est inspiré de Léandre de Séville, dont il fut l'archevêque, qui joua un rôle important dans la rébellion d'Hermenegilde contre son père, le roi wisigoth arianiste Leovigilde, en l'incitant probablement à se convertir au catholicisme. Contrairement à ce qu'affirme une partie de l'historiographie et Enríquez Gómez également, Léandre n'était pas l'oncle du prince. Il est aussi resté dans l'histoire religieuse de l'Espagne pour avoir présidé en 589 le troisième Concile de Tolède qui fit de l'Espagne du roi Récarède, le petit frère d'Hermenegilde, un royaume catholique. Dans la *comedia*, Leandro est un saint plus qu'un conseiller. Certes Everinta, l'épouse d'Hermenegildo, suggère de se réfugier auprès de lui et de recueillir ses conseils²⁴⁵⁰, et Hermenegildo déplore de ne pouvoir y recourir lorsque le démon le harcèle²⁴⁵¹, mais de fait il en donne peu sur scène. En revanche sa sainteté, signifiée par les didascalies – « *se descubrirá una cueva, y en ella, San Leandro, arzobispo, hincado de rodillas a un Cristo*²⁴⁵² » – est bien utile car elle permet de collecter des informations de première main²⁴⁵³. Par la suite, Leandro a la fonction d'un négociateur de la paix²⁴⁵⁴, mais il laisse vite le protagonisme des

2448 Voir A. L. Mackenzie, « Una comedia... », *op. cit.*, p. 377-378.

2449 J. de Mariana, *Historia de España. Obras del padre Juan de Mariana*, BAE, XXX, Madrid, 1854, p. 467. Juan Ginés de Sepúlveda, *Historia de los hechos del cardenal don Gil de Albornoz*, traducción del latín original por Vela, Toledo, 1606. Baltasar Porreño, *Vida y hechos hazñosos del gran cardenal Don Gil de Albornoz, arzobispo de Toledo*, S. l., s. i., Cuenca, 1626.

2450 « *Paréceme buen acuerdo / que el santo arzobispo sea / ángel de nuestros deseos / y amparo de nuestra sangre, / remitiendo a su consejo / este político estado / que está amenazando ciego / la evangélica doctrina / que alumbró el entendimiento* », *Mártir...*, *op. cit.*, p. 6 b.

2451 « *¡Que faltase San Leandro / ahora de mi consejo!* », *ibid.*, p. 15 a.

2452 *Ibid.*, p. 10 b.

2453 « *Everinta, ya he sabido / por revelación sagrada, / vuestro estado y el designio / del rey; él viene a prenderos / y ya está en la falda del monte* », *ibid.*, p. 11 a. C'est à cette occasion que Leandro donne son seul conseil : « *subios en este risco, / y en el árbol de la cruz / hallaréis senda y camino / para escapar de un tirano.* »

2454 « *Hermenegildo: Las treguas se van tratando / entre los campos, y entiendo / que el arzobispo, mi tío, / ha de ajustar los conciertos / como conviene al estado / de la cristiandad* », *ibid.*, p. 14 a.

débats à son neveu qui doit affronter le démon dans un duel théologique²⁴⁵⁵. Leandro est donc un conseiller qui conseille peu mais forme et informe le prince. Sa sagesse et sa piété en font un messager de paix et surtout un référent paternel pour Hermenegildo, comme nous l'avons montré dans le chapitre consacré à la figure du prince.

Le démon s'attaque donc exclusivement à Hermenegildo et se glisse pour ce faire dans la peau de deux prélats pour pouvoir ainsi exercer une influence sur les prises de décisions politico-religieuses. Belino est un prêtre arianiste à la cour du roi Teobildo²⁴⁵⁶ et Patricio un moine catholique qui assiste Hermenegildo²⁴⁵⁷. Tous deux se cachent derrière la dignité de leur statut ecclésiastique pour approcher et manipuler le puissant dans le sens de leur funeste dessein grâce au conseil politique²⁴⁵⁸ ou à la magie²⁴⁵⁹ auquel le saint oppose sa droiture et ses propres miracles.

La vie des saints néotestamentaires nous est retracée globalement en conformité avec la tradition chrétienne : médecin, Luc fut l'auteur de l'Évangile qui porte son nom et portraitiste de la Vierge Marie, mais Enríquez Gómez le présente aussi comme un peintre du Christ²⁴⁶⁰. Il est natif d'Antioche comme cela est signalé dans la scène d'ouverture. Il est régulièrement décrit comme un disciple de Paul mais le dramaturge lui fait dire que Jésus lui attribua comme maître Pierre²⁴⁶¹, qui apparaît comme personnage. Du saint, Lucas a également le sens du sacrifice de sa vie : « *El morir para vivir / no es muerte, vida se llama*²⁴⁶² ». De même, les étapes représentatives de la biographie

2455 « Leandro: *Al sofisticado argumento, / respóndale vuestra alteza / la doctrina que aprendió / en mi católica escuela* », *ibid.*, p. 18 b.

2456 Belino n'est jamais qualifié du terme de conseiller ou de ses synonymes, mais il chuchote à l'oreille du roi Teobildo qui lui confie des missions et a une fonction religieuse officielle à la cour : « *De la arriana doctrina / soy sumo legislador, / y docto comendador / de su opinión peregrina* », *ibid.*, p. 5 a.

2457 Le *gracioso* Zerote reconnaît Patricio pour un saint homme : « *Un santo varón hallé / (...) / Llámase Patricio, y yo / su purgatorio he de ser; / gran santo debe de ser, / pues a mí me convirtió* », *ibid.*, p. 12 a. Lui-même se présente comme un faux moine : « *de Patricio, monje, o cielo / de perfección y virtud, / de quien fia sus secretos / Hermenegildo, he tomado la forma* », p. 14 a. Le prince le reconnaît comme second conseiller dans ces vers : « *Patricio, yo he sospechado / que para engañarme a mí, / hoy se ha valido de ti / el príncipe del pecado. / Para perder un Estado, / el segundo consejero, / a este derriba primero / el enemigo del mundo, / porque engañando al segundo, / seguro tiene el primero* », p. 15 b.

2458 « *Conviene que partamos / antes, señor, que alborote / los inocentes vasallos* », dit par exemple Belino à Teobildo, *ibid.*, p. 9 a. « *vengo / a deciros que dejéis, / observando el mandamiento / del Decálogo, esta guerra* », dit Patricio à Hermenegildo, p. 14 b.

2459 « Hermenegildo: *Esa doctrina, Patricio, / no es segura, ni la entiendo. / Demonio: ¿No la entendéis? Pues un ángel / os lo dirá. Deteneos: / espíritu que penetra / los más altos pensamientos, / baja de los coros altos. Por una tramoya baje un demonio en figura de ángel, y diga: Ángel: Patricio, ya te obedezco* », *ibid.*, p. 15 a.

2460 « *Sabiendo [Pedro] que yo era / tan excelente pintor; / me ordenó que retratase / al divino Salvador. / Retratéle, y a su Madre / he de retratar hoy* », *El médico...*, *op. cit.*, fol. 6 v° a-b. Le portrait du Christ apparaît sur scène et est commenté par Pierre et le *gracioso* : « *Descúbrese el retrato del Salvador.* », *ibid.*, fol. 7 v° a. Le public assiste aussi à la préparation du portrait de Marie par Luc et Modorro, à l'inspiration insufflée par les anges Gabriel et Michel et à la séance de pause de Marie, fol. 10 r°-12 v°.

2461 « *Jesús (...) / diome a Pedro por maestro. / Discípulo suyo soy* », *ibid.*, fol. 6 v° a.

2462 *Ibid.*, fol. 14 v° b. Lorsque les païens se soulèvent contre leurs rois convertis et réclament la tête de Lucas, Alejandro veut se battre mais le saint lui dit : « *Deteneos, gran señor; / que en lance tan apretado / poner vuestra vida a riesgo / no es prudencia. Menos daño / es entregar mi persona / en poder de los contrarios / que perder vos*

de Pierre, Paul et Marie Madeleine sont exposées : conversion de Saul sur le chemin de Damas, rivalité entre l'apôtre Pierre et Simon le Magicien, débarquement aux Saintes-Marie-de-la-Mer de Marie Madeleine et conversion de la Provence, rencontre de Pierre et Paul. La sainteté des personnages culmine avec le martyre à Rome de Pedro et Pablo qui, comme Lucas, étaient disposés à mourir pour le Christ²⁴⁶³.

Si Hermenegildo est d'avance convaincu de la sainteté de son oncle Leandro et y voit un critère pour en faire son conseiller, les saints néotestamentaires doivent en apporter la preuve auprès des puissants à la cour desquels ils se rendent pour que leur avis soit entendu. San Lucas est envoyé par un ange auprès des rois de Thèbes et de Libonia qui vénèrent Appolon dans *El médico pintor san Lucas*²⁴⁶⁴. San Pedro, san Pablo et Madalena en font de même dans *El vaso y la piedra*, auprès de Néron pour les premiers²⁴⁶⁵ et des rois de Marseille pour la dernière²⁴⁶⁶. A l'exception de Madalena, ils entrent ainsi en conflit avec les démons qui incarnent, à l'image de Belino/Patricio, des dignitaires d'églises rivales et qui luttent pour la défense du paganisme comme Judicano face à Lucas²⁴⁶⁷, ou de l'hérésie simoniaque comme Simón face à Pedro²⁴⁶⁸. Ces démons ne sont pas non plus reconnus comme tels par les puissants, mais seulement en tant qu'ecclésiastiques du culte

el imperio », confirmant par là sa sainte appétence pour le martyre, fol. 17 v° a.

2463 « Pedro: ...que dispuestos al martirio... / Pablo: ...que alegres en el tormento... / Pedro: ...que constantes en la fe... / Pablo: ...en palo... Pedro: ...en cuchillo... Pablo: ...en fuego... / Pedro: ...confesaremos que Cristo... / Pablo: ...Dios y hombre verdadero... / Pedro: ...con su vida... Pablo: ...con su muerte... / Pedro: ...salvó todo el universo », *ibid.*, p. 93 b.

2464 « Aquí el Salvador Divino / te ordena y manda que pongas, / que digas, que manifiestes / y que publiques la gloria / de su Evangelio, de quien / tú has sido angélica y docta / pluma », *El médico...*, *op. cit.*, fol. 13 r° b.

2465 « Pedro: (...) embarcarme quiero / para Roma, donde fundo, / Pablo, el primer fundamento / de la religión que adoro / y de la fe que venero. / Pablo: Yo también te he de seguir », *El vaso...*, *op. cit.*, p. 93 b.

2466 « Madalena: ¿Qué hacéis, monarcas insignes? Rey: Adorar la imagen bella / del dios Apolo. Madalena: Ese dios, / sea planeta, bronce o piedra, / oro o cualquiera metal, / aunque sea luna, estrella, / sol y los demás luceros / que el manto azul señorea, / no son dioses, porque Dios / es una causa primera », *ibid.*, p. 79 b-80 a. Enríquez Gómez s'est également intéressé à la figure de Marie Madeleine dans sa comedia *La conversión de la Magdalena*.

2467 « Los sacrificios, que al Dios / de Delfos, sagrado Apolo, / se ofrecen de polo a polo, / habéis de ofrecer los dos, / y las reinas a Diana. / En los altares tebanos / os aguardan », *El médico...*, *op. cit.*, fol. 14 v° a.

2468 Pedro est signalé dès sa première apparition par le *gracioso* Zabolón dans sa fonction d'évangéliste et comme auteur de miracle : « Como un santo ha predicado, / gentiles con beneficio / ha convertido, que es juicio. / Pero me dejó admirado / que sin ir a Josafat, / resucitase anteayer, / Padre mío, una mujer », *El vaso...*, *op. cit.*, p. 76 a. C'est à la résurrection de Tabitha qu'il est ici fait allusion. Et Pedro déclare immédiatement son intention de lutter contre la fausse doctrine de Simón Mago auprès de l'empereur Néron : « Con la palabra divina, / a Simón Mago, / tirano / enemigo del Señor, / busco para deshacer / su falsa doctrina, y ver, / deshecho su ciego error, / que como es falso profeta, / y es otro Nembrot segundo, / temo que esparza en el mundo / su siempre engañosa seta. / Nerón, el emperador / de Roma, al Asia ha pasado, / y como a Jopé ha llegado / este alevé engañador, / se vale de la grandeza / del imperio, y determino / oponerme peregrino / a su indómita fiereza », p. 76 b-77 a. Quant à Simón, il promet lui aussi la défense du dogme païen : « Prodigio vendré a ser de las deidades, / diestra seré del superior Apolo, / asentando de uno a otro polo / que soy un dios ungido, / que ha restaurar el ámbito he venido / del orbe con potencia verdadera / de la cabeza primera, / y con milagros siempre soberanos, / seré azote cruel de los cristianos », p. 77.

qu'ils représentent, ce qui leur vaut une place auprès d'eux²⁴⁶⁹. On assiste dans tous les cas à une lutte religieuse entre deux croyances qui a toutes les formes du conflit politique entre deux factions. Chacun défend sa cause devant les souverains²⁴⁷⁰, le mauvais conseiller tente d'éliminer son adversaire²⁴⁷¹ et recourt à la simulation et à la trahison²⁴⁷², mais la violence est la seule issue : la guerre civile gagnée par les Chrétiens dans *El médico pintor san Lucas*²⁴⁷³ ou le martyr dans *El vaso y la piedra*²⁴⁷⁴, et les deux dans *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*. Cependant le sujet qui oppose Lucas et Judicano d'un côté et Pedro et Simón de l'autre, est bien la foi, et les armes les plus efficaces sont la dispute théologique²⁴⁷⁵ et le miracle²⁴⁷⁶. Lucas, Pedro, Pablo et Madalena sont donc avant tout des saints qui n'interviennent auprès des souverains qu'en tant que conseillers spécialisés dans un domaine précis, celui de la religion. En revanche, Leandro s'est contenté de

2469 « Emperador: *Simón, vuestra doctrina me ha agradado / (...) / Simón: (...) / Valido soy y criado / del emperador* », *ibid.*, p. 77-b. Judicano est « *sacerdote de Apolo* », *El médico...*, *op. cit.*, fol. 16 r° b.

2470 « Lucas: *Señor, a lo que he venido / es solo a que conozcáis / que es Jesús manso cordero, / Dios y hombre verdadero, / y la que mirando estáis, / hija del eterno Padre, / del Santo Espíritu esposa, / virgen pura, intacta rosa, / es su santísima madre. / (...) / Judicano: ¿Como bárbaro atrevido, / en presencia de los reyes / de Judea, nuevas leyes / hoy has traído? / ¿Esto sufres, gran señor?* », *ibid.*, fol. 14 v° a-16 r° a. « Simón: *Vuestra cesárea majestad augusta / mi causa ha de amparar, por ser tan justa. / (...) / Pedro: No dé vuestra majestad / [oídos] a Simón Mago, / [porque] son sus argumentos / atrevidamente falsos* », *El vaso...*, *op. cit.*, p. 77 a ; « *oídos* » et « *porque* » manquent dans le texte de la source, mais nous ont semblé s'imposer.

2471 « Judicano: *Igual fuera por ejemplo, / porque a la grandeza acudas / de nuestro dios firme y fuerte, / dar a este hebreo la muerte* », *El médico...*, *op. cit.*, fol. 14 v° b. « Simón: *Este galileo ha dado / en decir mal de los dioses, / y conviene castigarlo* », *El vaso...*, *op. cit.*, p. 78 a.

2472 « Judicano: *Evangelista glorioso, / Judicano, sacerdote / de Apolo, pretende, es llano, / ser cristiano* », *El médico...*, *op. cit.*, fol. 17 r° a. « Simón: *Yo te ofrezco los tesoros / del mundo y de los romanos / si me dices con qué ciencia / haces tan fuertes milagros. / Véndeme, Pedro tu gracia, / seré tu amigo* », *El vaso...*, *op. cit.*, p. 77 b.

2473 « Dentro: *¡Viva Apolo! ¡Apolo viva! / Sale Tiberio: Federico con Tebandro, / Anselmo, Otavio y Lisipo, / con todos los potentados, / dicen, que de no poner / preso a Lucas, el palacio / han de echar luego por tierra. / (...) Aquí se da la batalla* », *El médico...*, *op. cit.*, fol. 17 v° a-b.

2474 « Descúbrese en cruz San Pedro y San Pablo degollado. Rey: *¡Qué disgusto! Reina: ¡Qué tristeza! / Rey: ¡Qué sentimiento! Reina: ¡Qué angustia! / Rey: ¡Qué tiranía sangrienta! / Baján dos ángeles. Ángel 1: Fieles las dos columnas... / Ángeles 2: ...de la militante Iglesia... / Ángel 1: ...en la gran Jerusalén... / Ángel 2: ...alcanzaron vida eterna. / Ángel 1: Dichosa Roma que mira, ... / Ángel 2: ...dichosa Roma que espera... / Ángel 1: ...gozar siglos eternos / de este vaso y de esta piedra* », *El vaso...*, *op. cit.*, p. 101 b.

2475 Voir la longue tirade de Lucas qui explique le dogme chrétien, *El médico...*, *op. cit.*, fol. 14 v° b-16 r° a. Dans *El vaso y la piedra*, Madalena convainc facilement les rois de Marseille : « *Rey engañado, recuerda, / deja de adorar a Apolo, / y pues le ofrezcas ofrenda / porque te dé sucesión, / yo alcanzaré que la tengas / orando a este sol divino* », *El vaso...*, *op. cit.*, p. 80 a-b. Pedro défait Simón lors d'une dispute théologique, p. 96 a-98 b.

2476 « Lucas: (...) / *pues esta es la torre de Nembrot, / suplicalde al gran Hijo de Isai / que caiga en tierra el idolo Beemot. Baján dos ángeles con espadas. Cae el ídolo. / Alejandro: ¡Válgame Apolo divino! / Tiberio: ¡Qué horror, qué pasmó, qué asombro! / Princesa: Los dos ejes titubean. / Infanta: Si se dividen los polos. / (...) / Alejandro: Nuestro dios ha dado en tierra. / (...) / Infanta: Átomos han hecho a Apolo.* », *El médico...*, *op. cit.*, fol. 16 r° b-v° a. « Madalena de rodillas: *Señor, / usad de la omnipotencia / para que esta gente ciega / os conozca y se reduzga / al rebaño de la Iglesia. / Tocan y ábrese aquel sol, y del salga una peña, y en ella el Niño Jesús. Niño: A tus ruegos, sierva mía, / penitente Madalena, / sol de mi sabiduría, / salgo a alumbrar a Marsella* », *El vaso...*, *op. cit.*, p. 80 a. « Pedro: *Pues porque sepáis, gentiles, / quién es Simón, yo te mando / que dese carro visites / los montes de Gelboe. Echando fuego el carro vuela* », p. 88 b-89 a, et « Pedro: (...) *porque el senado regio / conozca tus desatinos [de Simón], / yo, en nombre de Dios eterno / he de dar vida al difunto. / (...) / En el nombre de Jesús Cristo, / Dios y hombre verdadero, / te mando que te levantes / con vida. Levántase. Difunto: Apóstol supremo, / ya la tengo por virtud / de Jesús Nazareno, / a quien conozco por Dios / y criador del universo. / Todos: ¡Viva el apóstol de Cristo!* », p. 98 b-99 a.

former son neveu qui devient lui-même un saint, prend ainsi en charge la défense de la foi et doit affronter le démon.

Les conseillers prélats, saints, démons ou simples mortels, incarnent donc tous une autorité morale du fait de leur titre ecclésiastique ou de leurs capacités surnaturelles et exercent en conséquence sur le puissant qu'ils servent une influence guidée par Dieu ou le diable. Cette situation est particulièrement évidente lorsque leur dignité contraste avec les égarements du souverain : Gil et Estanislao mettent en lumière les vices de Pedro le Cruel et Bolosio, et Leandro se substitue avantageusement à Teobildo auprès d'Hermenegildo. A l'inverse, ce sont les imperfections de Rodrigo qui mettent en valeur la sainteté de Fernando, et plus encore, la malice des démons qui exalte la figure d'Hermenegildo, mais aussi celle des conseillers saints qui s'opposent à eux, Lucas ou Pedro. Dans tous les cas le prélat est un conseiller qui aide à l'accomplissement de la justice poétique, s'il appartient à l'Église catholique, ou un opposant, s'il est diabolique. Dans ce dernier cas, il dégrade auprès du public le paganisme et l'hérésie, mais surtout illustre la figure du mauvais conseiller par l'hyperbole des vices que permet la figure démoniaque. C'est aussi le mauvais conseiller que dénonce dans les mêmes termes Enríquez Gómez dans *Política angélica* : « *En los palacios de los Príncipes se escuchan ángeles, pero la prudencia descubre que son demonios; su política parece angélica siendo diabólica*²⁴⁷⁷. »

Il ressort de cette étude que rien ne garantit le bon choix du conseiller. Les critères objectifs peuvent s'avérer pertinents pour le cas des philosophes ou parfois des prélats, experts en vertu, mais périlleux pour les parents, les conseillers du père ou les astrologues. La sainteté et le diabolisme seraient d'excellents critères de choix ou de rejet, mais ce n'est que rarement une information dont dispose le puissant. Dans tous les cas, c'est plus la manière dont le monarque fera usage du critère objectif que le critère lui-même qui est décisif. L'exemple de la façon dont le roi de France utilise mal son astrologue nous semble révélateur à cet égard. Parmi les critères subjectifs, il convient d'exclure l'amour, mais l'amitié peut être utile, malgré le caractère ambigu des relations qu'elle implique entre le conseiller et son maître. En résumé, la combinaison de la compétence et de l'affinité semble être la plus propice au bon fonctionnement du duo roi-conseiller. Le conseiller est un recours qu'il faut employer avec prudence pour en tirer profit, mais qui se révèle dangereux dans le cas contraire. C'est ce danger qui constitue le ressort dramatique de nombreuses pièces car le

²⁴⁷⁷ *Política angélica [primera parte], op. cit.*, p. 157.

choix d'un mauvais conseiller ou le rejet d'un bon remettent systématiquement en cause les équilibres politiques et nuisent au bon exercice du pouvoir.

C. Les fonctions du conseiller

« Un prince, donc, doit sans cesse prendre conseil²⁴⁷⁸ »

La question de la répartition des responsabilités entre le monarque et son conseil est fondamentale dans le débat philosophique du XVII^e siècle. Si presque tous les penseurs politiques admettent la nécessité pour un monarque de s'entourer de conseillers²⁴⁷⁹, tous ne sont pas d'accord sur les fonctions que celui-ci doit avoir. Quelle part de la souveraineté confiée par Dieu le roi peut-il déléguer à un autre ? Ne doit-il que recueillir des avis, ou peut-il aussi transférer sa capacité de décision ? Le risque redouté est essentiellement la confiscation du pouvoir par des individus ayant une emprise sur le monarque. Les exemples de Lerma et d'Olivares, qui apparurent comme les véritables dirigeants du royaume alors que Philippe III et Philippe IV s'adonnaient aux plaisirs des fêtes de palais et de la chasse, a bien évidemment alimenté ce débat auquel Enríquez Gómez se joint aussi bien dans ses écrits politiques²⁴⁸⁰ que dans son théâtre.

Il énumère dans *La torre de Babilonia* les différentes tâches qui incombent au favori :

*Pues, considerémosle valido con poco o mucho juicio de Estado, cargado de memoriales y pretendientes, diciendo: 'No hay orden, el rey lo manda, acuda al Consejo, vamos a palacio, despáchense los correos, prevénganse las armadas, ajústense las paces, publiquense las guerras, otorguénse las treguas, salga la premática, vengan adbitrios, no hay hábito, denle encomienda, a la cámara del rey, a la de la reina, a la del príncipe, a la del infante, gran pérdida, gran victoria, valiente soldado, gran capitán, prémienle, degüellenle, destiérrenle, salga de la corte, entre con triunfo, provéanse virreyes, elijanse jueces, bastan diez mil hombres, socórrase la plaza, perdióse, ganóse, malas nuevas, buenas nuevas'*²⁴⁸¹

Dans notre *corpus*, une fois choisi par le souverain, le conseiller peut se voir assigner diverses fonctions qui relèvent de différents domaines – Fernán est l'exemple type du conseiller dévolu à des tâches multiples – ou ne concerner qu'un aspect du pouvoir – Estanislao est exclusivement un conseiller moral. En outre ces fonctions peuvent avoir un caractère officiel et apparaître dans l'organigramme du pouvoir avec une mission assignée et éventuellement un titre

2478 N. Machiavel, *Le prince*, op. cit., p. 186.

2479 En cela, Machiavel est assez unanimement suivi : « Un prince, donc, doit sans cesse prendre conseil, mais quand lui le veut et non quand le veut autrui, et même il doit décourager chacun de le conseiller en rien s'il ne le questionne pas ; mais lui doit certes être grand questionneur, et ensuite, sur l'objet de ses questions, patient auditeur du vrai », *ibid.*

2480 « *El arte de reinar necesita de reglas intelectuales, que son luces de alma, y no pueden estar todas en una sola cabeza por vía de consejo; por vía de soberanía, sí* », *Política angélica [primera parte]*, op. cit., p. 116.

2481 *La torre...*, op. cit., vulco XIV, p. 297.

explicite – précepteur du prince, secrétaire, ambassadeur, général, ministre, membre d'un conseil –, ou s'exercer en dehors de la hiérarchie administrative de l'État, sous forme de conseil privé au puissant. Les premières ne sont en relation qu'avec le corps politique du roi, les secondes avec son corps politique et son corps physique et incombent au favori. Parmi ceux de notre *corpus*, nous en trouvons qui sont exclusivement favoris, comme Tello dans *La montañesa de Burgos*, et d'autres, presque tous, qui ont une fonction officielle qui leur permet de justifier leur présence auprès du roi : Aristóteles est par exemple officiellement le précepteur du prince mais aussi le premier conseiller du roi. Evoquer les fonctions du conseiller revient donc aussi à déterminer quel est son statut : précepteur, diplomate, guerrier, secrétaire, ministre ou favori. Nous étudierons également le cas particulier du conseiller du conseiller.

1. Le précepteur

« *Un vasallo ha menester, / que, tan leal como sabio, / enfrene sus apetitos / con prudencia y con recato*²⁴⁸² »

Trois conseillers exercent une fonction éducative auprès d'un prince : Aristóteles est le maître d'Alejandro comme le stipule le titre de la pièce où il apparaît²⁴⁸³, Fernán Méndez Pinto est celui du neveu du roi de Tartarie, Alcidamante²⁴⁸⁴, dans la deuxième partie de la *comedia* qui lui est consacrée, et Leandro celui d'Hermenegildo dans *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*.

Nous ne trouvons pas de répétition dans le contenu des enseignements dispensés par ces trois précepteurs. La tâche d'Aristóteles le conduit à aborder avec son élève différents sujets pratiques mais surtout moraux que nous avons déjà évoqués : la façon dont un prince doit faire usage des conseils qu'on lui donne, l'incapacité du prince amoureux à écouter les bons conseils ou la nocivité des passions dans l'art de gouverner. « *Os enseño a vivir* », résume-t-il²⁴⁸⁵. Le contenu de la formation du disciple de Fernán Méndez Pinto semble être essentiellement linguistique et nous est rapidement présenté :

*En el discurso, señor,
que ha poco menos de un año
que me enviaste a su alteza,
favor tuyo soberano,
sabe leer y escribir,
y con notable cuidado,
aprende la lengua castellana*²⁴⁸⁶.

2482 Guillén de Castro, *Las mocedades...*, *op. cit.*, p. 10, v. 148-151.

2483 « *Por maestro de Alejandro / por el rey elegido estoy* », *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 174 v° b.

2484 « *Fernando, vuestra guía* », dit le roi à son neveu, *Fernán...*, *op. cit.*, p. 172, v. 122.

2485 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 194 v° a.

2486 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 176, v. 291-296.

Furió Ceriol cite parmi les qualités du conseiller la maîtrise des langues étrangères et Enríquez Gómez illustre ici cette compétence de Fernán²⁴⁸⁷. Nous apprenons en outre que le prince excelle à la chasse, art qu'il cultive auprès de son maître. Quant à Leandro, il enseigne la théologie au prince : « *la doctrina que aprendió / en mi católica escuela.* », dit-il²⁴⁸⁸.

Ce qui réunit en revanche ces trois formateurs, c'est la relation paternelle qu'ils entretiennent avec leur élève. Aristóteles est devenu pour Alejandro un père de substitution qui lui dispense l'affection que le roi est incapable de donner : « *Es mi maestro, señor, / téngolo en lugar de padre* », dit le prince à son propre père²⁴⁸⁹. C'est ainsi que le maître établit avec son élève une relation fusionnelle : « *Si mi ciencia entre los dos / como padre repartí, / llamarme traidor a mí / es agraviaros a vos*²⁴⁹⁰. » On retrouve dans *Fernán Méndez Pinto* le même lien paterno-filial avec son disciple : « *Maestro y padre, señor, me diste* », dit à son oncle Alcidamante dont on ne connaît pas le père²⁴⁹¹. Leandro développe aussi, comme on l'a vu, une dimension paternelle dans sa relation avec Hermenegildo. Il est en effet son oncle maternel et l'accueille lorsque son vrai père le chasse : « *Que el santo arzobispo sea / ángel de nuestros deseos / y amparo de nuestra sangre* », propose Everinta²⁴⁹².

Il en résulte que les précepteurs de notre *corpus* ont aussi en commun de façonner leur disciple à leur image, car comme l'affirme le philosophe grec : « *nunca un maestro malo / sacó discípulo bueno*²⁴⁹³. » C'est ainsi que Leandro contribue par son enseignement à faire d'Hermenegildo un saint comme lui, et qu'Alcidamante développe un goût pour les armes et un sens de la loyauté que l'on trouve chez Fernán. Les rapports entre le maître et l'élève sont fondés sur une confiance réciproque et indissoluble. C'est le duo Aristóteles-Alejandro qui nous en offre le meilleur exemple :

*Pues por sabio consejero
os tiene mi padre, y yo
por amigo y por maestro,
fuerza será que me déis
como quien sois un consejo*²⁴⁹⁴.

2487 « *La tercera calidad que muestra la suficiencia del alma en el Consejero, es que sepa muchas lenguas i principalmente las de aquellos pueblos que su Príncipe gobierna, o tiene por aliados, o por enemigos* », F. Furió Ceriol, *El Concejo...*, *op. cit.*, p. 126.

2488 *Mártir...*, *op. cit.*, p. 18 b.

2489 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 185 r° a.

2490 *Ibid.*, fol. 194 r° b.

2491 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 172, v. 127.

2492 *Mártir...*, *op. cit.*, p. 6 b. Voir aussi Hermenegildo qui l'appelle « *tío y señor* » et Everinta « *padre amado* », p. 10 b et 11 a. « *Tu mandamiento seguimos* », dit encore le prince, *ibid.*

2493 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 194 r° b.

2494 *Ibid.*, fol. 177 r° a-b.

Cette relation est pourtant mise à mal car Alejandro doute un moment de la loyauté de son tuteur²⁴⁹⁵, mais elle résiste à la violence de la vie palatine²⁴⁹⁶. Le précepteur apparaît donc comme le mieux placé pour devenir le futur favori. Si c'est le cas il ne sera alors pas sa « créature » ou « *hechura* », mais c'est plutôt le roi qui sera la sienne dans le sens où il l'aura fait tel qu'il est. Nous n'avons toutefois pas dans notre *corpus* de situation pouvant illustrer la relation d'un roi avec un favori qui aurait été son précepteur.

En revanche nous pouvons observer ce phénomène sur le prince Alejandro car Aristóteles assure en plus de celle de précepteur la fonction de conseiller exclusif de son disciple, ce qui n'est pas le cas de Fernán avec Alcidamante et pratiquement pas en ce qui concerne Leandro et Hermenegildo. La position d'Aristóteles crée un conflit d'intérêt puisqu'il est aussi le favori du roi Filipo²⁴⁹⁷. Il doit alors concilier les principes moraux qu'il enseigne et la réalité cruelle des intrigues de la cour, « *asegurando el Estado, / y cumpliendo con las leyes / de maestro y de vasallo* », dit-il²⁴⁹⁸. Cette recherche d'équilibre constitue l'un des ressorts de la *comedia* puisque, Filipo et Alejandro ayant un différend, Aristóteles est amené à conseiller l'un et à tromper l'autre. Dans un premier temps il reste loyal au roi et manipule son disciple en lui dissimulant la vérité : comme nous l'évoquerons plus loin, il provoque le départ d'Alejandro du palais en organisant une menace militaire extérieure, puis lui donne à croire qu'Octavia dont il est épris est morte en son absence. Mais la sauvegarde du royaume le pousse finalement à intriguer contre le monarque en occultant une information capitale, le retour d'Octavia, et en organisant en cachette une mise en scène au profit du prince²⁴⁹⁹. Aristóteles est donc un bon précepteur pour Alejandro qu'il forme, notamment par l'exemple qu'il lui montre, et conseille en fonction des principes moraux qu'il lui a inculqués. Il est aussi un bon favori qui sait préserver l'État malgré les erreurs obstinées du souverain qui lui fait confiance mais qu'il trompe.

La seconde partie de *Fernán Méndez Pinto* pose quant à elle la question de la responsabilité physique qu'a le précepteur qui forme l'héritier de la couronne. Il a entre ses mains la vie du prince et donc la pérennité de la dynastie royale. L'attirance d'Alcidamante pour les armes à feu, inconnues en Chine jusqu'à l'arrivée de Fernán Méndez Pinto, provoque un accident qui manque de le tuer²⁵⁰⁰. Les rivaux de Fernán profitent de cette erreur pour intensifier la campagne de

2495 « *No habéis, señor, conocido / el hombre que os ha criado* », dit Aristóteles à Alejandro, *ibid.*, fol. 194 r° a.

2496 « *Dadme luego los brazos / por maestro y por amigo* », dit le prince à son maître, *ibid.*, fol. 194 v° a.

2497 « *Vos sois el primer ministro / de mi consejo; vos sois / mi mayor privanza* », dit le roi Filipo à Aristóteles, *ibid.*, fol. 181 r° a.

2498 *Ibid.*, fol. 194 v° b.

2499 « *Yo lo dispondré todo / (...) / que logréis vuestro gusto* », *ibid.*, fol. 194 v° b.

2500 Voir *ibid.*, p. 177-180, v. 353-448.

dénigrement du favori qu'ils ont lancée et parviennent à l'évincer provisoirement du pouvoir. La fonction de précepteur sert dans cette *comedia* de prétexte pour évoquer un épisode connu du récit de voyage de l'aventurier portugais – l'introduction des armes à feu en Extrême Orient – mais aussi à montrer la fragilité de la position du favori à la cour de Chine²⁵⁰¹.

Nous pouvons conclure de l'étude du précepteur dans notre *corpus* que ce personnage a une relation privilégiée avec le prince qui le place en bonne position pour devenir le conseiller favori du futur roi, mais sans que nous puissions observer cette situation concrète. Cependant, la fonction de précepteur est fragile car elle est dépendante de la propre fragilité physique et psychique du prince et le met en situation de conflit avec les autres instances de pouvoir de la cour, rois et autres conseillers. En revanche contrairement à ce que l'on peut trouver chez des dramaturges contemporains, la charge de précepteur n'est jamais un objet de conflit entre les courtisans dans notre *corpus*²⁵⁰².

2. Le diplomate

La fonction de diplomate peut aussi échoir au conseiller qui intervient au nom d'un puissant auprès d'une force adverse ou alliée. Parmi les diplomates de notre *corpus*, certains sont mentionnés mais interviennent en réalité peu ou pas du tout, car leur rôle consiste à conférer à une réunion politique une dimension internationale, tels les ambassadeurs d'Espagne, d'Allemagne et de Venise présents à Avignon dans la seconde partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*²⁵⁰³. Tiberio, le conseiller de l'infant Federico dans *Celos no ofenden al sol* est envoyé négocier son mariage avec une princesse polonaise et le soutien de la France dans son projet de sédition, mais nous ne le voyons pas à l'œuvre. Le roi de Tartarie se fait passer pour son propre grand chambellan à la cour de Chine et est reçu comme tel, mais il feint d'être en fuite, et non en mission diplomatique²⁵⁰⁴. Il revient plus tard sous le prétexte d'une ambassade, mais révèle immédiatement sa véritable identité²⁵⁰⁵. Le terme d'« *embajada* » est encore employé dans la même *comedia*, mais

2501 « *Vos disteis muy buena cuenta / de la joya más preciada / que yo tenía. Bien fuera / que en cosa tan importante / tuviérades advertencia / de guardar ese presagio* », dit le roi de Tartarie à Fernán après l'accident, *ibid.* p. 181, v. 464-469.

2502 Dans *Las mocedades del Cid*, Guillén de Castro en fait par exemple l'objet du litige entre Diego Laínez et le comte d'Orgaz.

2503 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 305.

2504 « *Rey de la China : Será embajador, sin duda, / del Tártaro; entre luego* », *Fernán...*, *op. cit.*, p. 107, v. 1149-1150.

2505 « *Criado: (...) su embajador [del Tártaro] espera / tu licencia para hablarte. / Infanta: Decidle que entre* », *ibid.*, p. 138, v. 2476-2478.

sans que le personnage du diplomate apparaisse : « Rey de Tartaria: *¿Que desa suerte el chino inadvertido / responde a mi embajada*²⁵⁰⁶? »

Nous comptons finalement dans notre *corpus* quatre cas de conseillers en diplomatie ayant une fonction dramatique conséquente. Chacun se voit confier la mission de négocier la paix. Dans deux cas, cette paix est altérée par un conflit entre un père et son fils qui est un saint : l'archevêque Rodrigo de Mendoza est envoyé à la cours du roi Alonso pour éviter une guerre entre le royaume de Castille et celui de Léon dans *El rey más perfecto*, et Leandro veut mettre un terme aux combats entre le roi Teobildo et le prince dans *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*. Le troisième exemple est celui de Martín Peláez, missiné par le Cid à deux occasions dans *El noble siempre es valiente*. D'abord auprès du roi Alfonso de Castille avec deux objectifs : porter des présents, gages de loyauté²⁵⁰⁷, et dénoncer à la cour les calomnies des mauvais conseillers²⁵⁰⁸. Il est ensuite envoyé auprès du roi maure Búcar pour obtenir la rédition de Valence²⁵⁰⁹. Enfin, Rubén est chargé par David de porter un message de paix à Nabal et d'obtenir de l'approvisionnement pour ses troupes dans *La prudente Abigail*²⁵¹⁰.

Le terme d'ambassade est employé pour qualifier la mission de l'archevêque²⁵¹¹, la seconde de Martín²⁵¹² et celle de Rubén²⁵¹³. Dans le cas de la *comedia* de saint, la mission de Leandro est de réunir les adversaires, d'introduire le débat²⁵¹⁴ et de modérer les échanges²⁵¹⁵ plutôt que de porter la parole d'Hermenegildo. Il ne participe donc pas aux pourparlers et se retire au profit du prince²⁵¹⁶.

2506 *Ibid.*, *op. cit.*, p. 92, v. 579-580.

2507 « Cid: Vos, Martín Peláez, llevad / con cuidado y diligencia, / antes que yo llegué a Burgos, / los despojos desta guerra / al rey Alfonso, que son / catorce alfanas turquescas, / once cautivos bajas, / sin otras muchas presas / que hemos quitado a los moros. / Y decidle, en cuanto llega, / mi valor a disculparse / que mi lealtad y obediencia / ese presente le envía », *El noble...*, *op. cit.*, fol. 22 r^o.

2508 « Y sepan los que aconsejan / a los reyes que a los hombres / como yo, que se gobiernan / con rectitud y justicia, / no se confiscan sus tierras », *ibid.*

2509 « Don Rodrigo de Vivar / (...) os da de plazo seis horas / para que des la atalaya / las llaves de la ciudad / le envíes », *El noble...*, *op. cit.*, fol. 28 v^o-29 r^o.

2510 « Con diez soldados luego / irás, Rubén, y dile que le ruego / a Nabal que socorra de mi gente / esta necesidad, pues es urgente », *La prudente...*, *op. cit.*, p. 581-582, v. 621-625.

2511 « Con su embajada ignora / mi justo sentimiento. / Decidle que entre, y prevenidle asiento », dit le roi Alonso de Léon, *El rey...*, *op. cit.*, p. 46, v. 720-722. Le mot « *embajada* » est répété vers 730 et 745.

2512 « Sepamos tu embajada », demande l'infante Altisidora à Martín, *El noble...*, *op. cit.*, fol. 28 v^o. Plus haut, Martín Peláez est annoncé comme ambassadeur : « ha llegado, / señora, un emabjador, / gran soldado del Cid », également fol. 29 r^o : « Embajador, dile al Cid (...) », fol. 29 v^o : « es embajador del Cid / el que ha llegado » et fol. 30 : « Las leyes de embajador / a este español no le valgan (...) ».

2513 « Salúdale de paz, que de él espero / algún socorro para el campo, y quiero / saber quién es Nabal con la embajada », *La prudente...*, *op. cit.*, p. 582, v. 629-631. Nabal répond à Rubén : « Embajador enfadoso », p. 591, v. 877, et « Embajador de David, vete al instante », p. 601, v. 1142-1143.

2514 « Leandro: Teobildo, monarca insigne / de España, ya que las treguas, / que sean dichosas paces, / han suspendido la guerra, / razón será que se ajusten / estas graves diferencias, / sin que entre el padre y el hijo, / pues son una sangre mesma, / el enemigo común / turbe la paz de la Iglesia », *Mártir...*, *op. cit.*, p. 17 b.

2515 « Su majestad pide bien. », *ibid.*, p. 19 a, « Señor, reportad la ira. / Príncipe, tened paciencia. / Reina, señora, Everinta, / nobles del imperio, sea / la paz del señor con todos », p. 19 b.

2516 « Al sofisticado argumento / respóndale vuestra alteza », *ibid.*, p. 18 b.

Leandro n'est pas un ambassadeur, car il agit en présence d'Hermenegildo, ni un négociateur, car il ne prend pratiquement pas la parole, mais un conciliateur. Don Rodrigo, quant à lui, parle bien au nom de son roi²⁵¹⁷, tout comme Martín au nom du Cid²⁵¹⁸, puis au nom du roi maure au retour de sa mission²⁵¹⁹ et Rubén au nom de David²⁵²⁰. Tous trois, en tant qu'ambassadeurs, font donc l'objet d'une délégation de la parole et donc du pouvoir de la part du puissant qu'ils servent.

Mais emporté par la vivacité de l'échange, l'archevêque oublie vite cette responsabilité et commence à parler en son nom : « *Si el rey me creyera a mí, / no le hiciérais la guerra / en León.* », dit-il ainsi à don Álvaro, le conseiller du roi Alonso²⁵²¹. Ce dernier doit le rappeler à ses obligations : « *¿Qué dice / vuestro rey²⁵²²?* ». De même lorsqu'apparaît Elvira, prisonnière des Maures et dont il est épris, Martín oublie son rôle d'ambassadeur : « *Aunque las leyes se rompan, / o morir, o libertallas²⁵²³.* » Rubén renvoyé par Nabal parvient quant à lui à ravalier sa colère : « *como el orden tuyo / fue tan limitado, yo / la cólera me tragué / a vueltas de la razón* », rapporte-t-il à son général²⁵²⁴.

Dans les quatre cas, la mission diplomatique de paix est un échec et le camp de la guerre l'emporte²⁵²⁵. Mais Leandro, Martín et Rubén n'en sont pas responsables car le premier n'a pas participé aux négociations, celles du second étaient achevées avant qu'il n'empoigne son épée, et l'échec des troisièmes n'est imputable qu'à l'intransigeance de Nabal. Seul Rodrigo Mendoza commet une erreur diplomatique en cédant à la colère. Pourtant, avant les combats, le roi Fernando veut tenter une dernière conciliation à laquelle assiste encore son diplomate. Une fois de plus l'archevêque se laisse aller à une dispute avec don Álvaro²⁵²⁶ et les deux souverains doivent les congédier :

Rey: *Retiraos.* Arzobispo: *Aunque por ley
os debo servir de espejo,*

2517 « *Mi rey dice que (...)* », *El rey...*, op. cit., p. 46, v. 747, et « *el rey (...) os suplica y pide (...)* », p. 48, v. 759-765.

2518 « *Su lealtad / y conocido valor / con un presente me envía / que (...) / dedica a vuestra grandeza* », dit-il au roi Alfonso, *El noble...*, op. cit., fol. 23 v°, et « *Lo que siente mi general diré brevemente* », au roi Búcar, fol. 28 v°.

2519 « *Cid: Martín Peláez, ¿qué dice el enemigo?* Martín: *Señor, que no pretende ser tu amigo* », *ibid.*, fol. 33 v°.

2520 « *David, mi señor, (...) / te suplica (...) / Él te pide (...) Esto te suplica y pide* », *La prudente...*, op. cit., p. 590-591, v. 845-865, et « *con cortés pundonor, / le saludé de tu parte* », p. 600, v. 1102-1103.

2521 *El rey...*, op. cit., p. 50, v. 817-819.

2522 *Ibid.*, v. 821-822.

2523 *El noble...*, op. cit., fol. 30 r°.

2524 *La prudente...*, op. cit., p. 602, v. 1167-1170.

2525 « Arzobispo: (...) / *Yo os convido con la paz.* / Rey: *Yo os despido con la guerra.* / (...) / *Declarada es la guerra. / Id con Dios.* Arzobispo: *El Cielo os guarde.* / Rey: *¡Toca alarma!* Arzobispo: *¡A la defensa!* », *El rey...*, op. cit., p. 52, v. 845-856. « Rey: *Yo postraré tu soberbia.* / *Capitanes valerosos, / ¡muera Hermenegildo!* / Unos: *¡Muera!* », *Mártir...*, op. cit., p. 20. « Martín: *Con la paz te ruega el Cid.* Infanta: *Yo con la guerra y las armas* », *El noble...*, op. cit., fol. 29 v°. « Rubén: *¿Sabes / quién es David?* Nabal: *No lo sé.* / Rubén: *Pues tú, mañana a la tarde / lo sabrás* », *La prudente...*, op. cit., p. 592, v. 920-923.

2526 « *Más nobleza / fuera, si no os alteréis, / que donde tenéis los pies / tuviérais la cabeza* », lance-t-il, *El rey...*, op. cit., p. 58, v. 957-960.

*no he de salir del consejo
sin que lo mande mi rey.
Santo rey: Quedemos solos los dos.
Rey (a don Álvaro): Retiraos. Santo rey: Vos, don Rodrigo,
retiraos también*²⁵²⁷.

Don Rodrigo ne brille donc pas par ses qualités d'ambassadeur et constitue même pour le roi Fernando un obstacle dans l'objectif de paix qu'il s'était fixé.

Les conseillers des *comedias* d'Enriquez Gómez ne sont pas des diplomates efficaces, mais Leandro comme Rodrigo servent à mettre en avant les efforts du protagoniste pour éviter la guerre. Le premier s'efface au profit d'Hermenegildo qui peut ainsi donner sous la sainte autorité de son aîné des preuves de sa propre sainteté. L'archevêque, par ses excès, permet à Fernando d'apparaître comme plus tempéré et prudent. A l'inverse, les rois Alonso et Teobildo se montrent intransigeants et belliqueux. Dans *El noble siempre es valiente*, les deux missions diplomatiques permettent essentiellement de placer Martín Peláez dans une situation où il pourra briller par sa prestance et son courage récemment développé. Il humilie ainsi le favori Bermudo devant le roi Alfonso et veut libérer Elvira alors qu'il n'est accompagné que de Chaparrín dans la forteresse ennemie. Le protagoniste ne prend dans ces deux scènes la fonction d'ambassadeur qu'en raison de circonstances dramatiques, et non pour interroger le rôle diplomatique du conseiller. La dimension tactique de ces ambassades est par ailleurs douteuse, dans le premier cas parce que Martín ne fait que précéder le Cid qui défendra lui-même sa cause, dans le deuxième parce que la paix n'est pas le but qu'il recherche, préférant vaincre par les armes que par la négociation : il recommande ainsi de « *no fiarse de sus paces*²⁵²⁸ ». Son intention à chaque fois est plutôt d'éprouver la valeur de son neveu en lui assignant des missions de plus en plus difficiles et dont il s'acquitte du reste fort bien. Enfin, la mission de Rubén a une fonction essentiellement dramatique car elle permet le report de la vengeance de David : l'ambassadeur est envoyé pour négocier et non pour exercer la violence. Cette temporalité permet à Abigaíl d'anticiper la réaction de David et de mener à bien la quête diégétique qui est la manifestation de sa prudence.

²⁵²⁷ *Ibid.*, p. 60, v. 969-974.

²⁵²⁸ *El noble...*, *op.cit.*, fol. 31 v°.

3. Le guerrier

Les conseillers au passé militaire glorieux sont nombreux²⁵²⁹, mais les seuls parmi eux qui exercent leur talent de guerrier dans l'argument sont don Gil de Albornoz dans la seconde partie de la *comedia* qui lui est consacrée et le Cid dans *El noble siempre es valiente*. Le premier a une expérience de la guerre qui est mentionnée au début de la première partie, car il arrive tout droit du siège de Gibraltar, et illustrée dans la seconde, quand il guerroye en Italie²⁵³⁰, notamment lorsqu'il prend la ville d'Orvieto au début du deuxième acte. Le second est accompagné d'une légende qui fait de lui le plus grand conquérant de l'histoire médiévale espagnole. Il la rappelle à plusieurs reprises avec une précision comptable :

*Y sabed por maravilla
que os conquistó mi persona
desde Toledo a Pamplona
desde Castilla a Galicia.
Quince reyes he vencido,
diez castillos he ganado,
un reino os he conquistado
y una provincia vendido.
Y finalmente, aunque vos
me desterréis por estado,
no tenéis ningún soldado
mejor que yo, ¡voto a Dios²⁵³¹!*

Tous les deux donnent leur vie à cette mission guerrière et meurent sur scène au moment où ils l'accomplissent, ce qui est l'occasion d'un nouveau décompte actualisé des exploits de chacun²⁵³². Dans le cas du Cid, c'est même son cadavre embaumé qui permettra la victoire finale.

Ce qui les différencie, c'est que le cardinal est dûment missionné pour cette guerre par le puissant qu'il sert, alors que le Cid agit de sa propre initiative. A Avignon, devant les représentants des grandes puissances d'Europe, don Gil est invité par le roi de France à défendre l'idée d'une reconquête de l'Italie, ce qui montre bien sa fonction de conseiller :

2529 Felisardo dans *Amor con vista y cordura*, Rodrigo dans *No hay contra el honor poder*, Gil dans les deux parties d'*El cardenal Albornoz*, Enrique dans *A lo que obliga el honor*, Tebandro dans *Engañar para reinar* et Pedro dans *La montañesa de Burgos* sont, à un moment ou un autre, mentionnés comme des guerriers. Alejandro, dans *Celos no ofenden al sol*, jouit du grade militaire de maréchal.

2530 « *Seis años ha que peleo / desde la noche al aurora, / atalaya vigilante / desde el arnés a la gola / armado de acero fino / por la Iglesia milagrosa* », *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 412, v. 2848-2853.

2531 *El noble...*, *op. cit.*, fol. 7 v°.

2532 « *Ciento y treinta y dos batallas / he vencido, quince reyes / de la agarena prosapia / he cautivado, tres reinos / he conquistado por armas, / cuarenta y siete castillos, / diez ciudades en España / y más de cincuenta villas / he ganado con mi espada. / Sesenta y dos años truje / las armas en la campaña / sin que me impidiese el sol / o me fatigase la escarcha. / Por mi ley y por mi rey, / por mi honor y por mi patria, / pasé al África dos veces. / Mi valor ha visto Italia, / el persa tembló mi nombre / y mi pundonor la Francia* », *ibid.*, fol. 37 v°. « *Más de ochenta mil soldados / he sustentado y en todas / las batallas he salido / con aplauso y con victoria. / Más bárbaros he rendido / que átomos tiene esa antorcha / luminar, siendo un escudo / invencible y fuerte roca / a tanto hereje contrario* », *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 412, v. 2854-2462.

*Don Gil de esta junta sea
el alma, pues sus razones
podrán declarar en ella
la intención que nos asiste
y el celo que nos gobierna*²⁵³³.

Lui est confiée la mission de reprendre Rome :

*Si no tenéis igual
en la prudencia y el valor;
¿quién podrá con más honor
ser de Italia general?
Vos solo lo habéis de ser,
que nadie puede llegar
a tan supremo lugar*²⁵³⁴.

Et il parvient à le faire : « *Vuestra silla por mí goza / su asiento* », dit-il au souverain pontife²⁵³⁵. Quant au Cid, favori déchu, il agit pour le roi Alfonso de Castille avec tout autant de succès, mais sans son approbation, ce qui suscite la méfiance du souverain. Cela lui permet malgré tout de regagner son estime. L'un conquiert l'Italie parce qu'il a la confiance du pape, l'autre l'Espagne pour mériter celle du roi. Mais tous deux doivent faire face à des reproches sur leur façon de mener la guerre. Le pape est mécontent de l'indulgence de don Gil avec ses ennemis et de sa libéralité avec ses soldats²⁵³⁶. Le roi Alfonso accuse le Cid de semer le chaos dans son royaume en rompant les traités de paix qu'il a signés avec le maure²⁵³⁷.

Ces personnages donnent donc l'occasion à Enríquez Gómez d'aborder la question de la guerre, de sa légitimité et de son efficacité politique, ainsi que celle de l'honneur du soldat. Le cas de l'expert militaire l'a aussi intéressé pour exalter la figure d'un héros castillan qui obtient la gloire et la reconnaissance par les armes. Le caractère de ces personnages confère en effet une valeur épique à ces *comedias* qui devait être du goût du public. Du point de vue du puissant, les qualités guerrières du conseiller peuvent être inquiétantes. Si le pape ne redoute pas la trahison de don Gil, il constate tout de même sa désobéissance. Quant au roi Alfonso, il nourrit une méfiance malade à l'égard de ce vassal qui jouit d'une puissance militaire et d'un prestige rivalisant avec sa majesté.

2533 *Ibid.*, p. 307, v. 54-58.

2534 *Ibid.*, p. 317, v. 341-347. Voir aussi : « *Su santidad ha elegido / con su acuerdo superior / para esta guerra señor / sabio, fuerte y entendido. / Vos lo sois, y en esta hazaña, / que es corta a vuestro valor; / puede blasonar de honor / la siempre invencible España* », p. 698 de la liste des variantes, v. 354-358.

2535 *Ibid.*, p. 412, v. 2863-2864.

2536 « *Papa: (...) / Ya sabéis que no hubo cosa / más aborrecida de mí / que la vida monstruosa / de Juan Vico. Por mis cartas / os ordoné que a la hora / que se prendiere muriese / con oprobio y con deshonra. / Perdonastisle violando / este decreto. La otra / queja es decir que me dicen / tenéis repartida toda / la riqueza de la Iglesia / entre soldados* », *ibid.*, p. 403-404, v. 2569-2581.

2537 « *Rey: (...) / El segundo cargo ha sido / tan vuestro como infiel, / pues con ánimo cruel / el reino habéis destruido / del rey moro de Toledo, / que en mi palabra fiado / estaba bien descuidado / de semejante denuedo* », *El noble...*, *op.cit.*, fol. 5 r°.

4. Le secrétaire

D'après Díaz Martínez, ce sont Pérez del Barrio et Bermúdez de Pedraza qui théorisent la distinction entre le secrétaire et le favori²⁵³⁸. La question est d'importance car, avec l'avènement du favori, la fonction de secrétaire privé du roi tend à disparaître et le favori à contrôler le canal de communication entre le monarque et les Conseils. On peut dire que le théâtre d'Enríquez Gómez illustre cet effacement de la fonction car aucun personnage central n'est uniquement secrétaire. Soit celui-ci a un rôle secondaire, voire purement fonctionnel, soit il cumule les prérogatives du secrétaire avec celle de conseiller ou de favori.

Parmi les premiers, nous n'avons relevé que le secrétaire de *Los dos filósofos de Grecia* présenté comme tel dès le *dramatis personae*. Il a pour mission d'annoncer à Démocrito et Eráclito que la reine Elena a décrété leur exil de la cour²⁵³⁹. Il est caractérisé par la compassion qu'il exprime à l'égard des deux philosophes : « *Con justa causa he sentido / esta comisión cruel*²⁵⁴⁰ ». Mais lorsqu'il revient pour annoncer un décret plus cruel encore, cette fois émis par le prince Lisipo qui assoit son pouvoir, il n'exprime plus de compassion. Au contraire, il ajoute un adjectif laudatif au nom de son nouveau maître : « *El gran príncipe Lisipo / me manda que os ponga presos / en el castillo de Epiro*²⁵⁴¹. » Ce secrétaire illustre ainsi la figure du courtisan opportuniste qui adapte son discours et son comportement en fonction des changements de pouvoir au palais.

Le *gracioso* Melocotón est présenté dans *La defensora de la reina de Hungría* comme le secrétaire de l'infant Federico, mais nous ne le voyons pas agir dans ce rôle²⁵⁴². La fonction est aussi évoquée lorsque le prince de *Mudarse por mejorarse* reçoit les prétendants aux faveurs royales. Parmi eux se présente un ancien soldat qui souhaite obtenir la charge vacante de secrétaire. Le prince la lui refuse au motif de son manque de compétence²⁵⁴³. Dans *A lo que obligan los celos*, lorsque le roi désire ne pas être reconnu, il se présente comme son propre secrétaire : « *Laura: ¿Quién sois vos en la corte? Rey: Un caballero que sirve / al rey de su secretario*²⁵⁴⁴. » Le terme « *secretario* » n'apparaît pas plus dans notre *corpus* mais les tâches qui lui incombent sont parfois mentionnées, presque toujours dévolues à un ministre ou un favori. C'est ainsi à cette fonction

2538 Eva María Díaz Martínez dans *Discurso...*, *op. cit.*, p. 42.

2539 « *La reina manda que luego / los dos salgáis desterrados* », *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, fol. 130 r^o a.

2540 *Ibid.* Voir aussi plus loin : « *Los dioses os den paciencia / para llevar, como es justo, / tan impensado disgusto.* »

2541 *Ibid.*, fol. 131 r^o a.

2542 « *Estela: Su secretario, señora, / es Melocotón* », *La defensora...*, *op. cit.*, p. 153 a.

2543 *Mudarse...*, *op. cit.*, p. 160-161. La question de la compétence des serviteurs de l'État sera abordée plus loin.

2544 *A lo que obligan los celos...*, *op. cit.*, p. 48, v. 254-256.

qu'est réduit don Gil qui tombe peu à peu en disgrâce au troisième acte de la première partie de la *comedia* qui lui est consacrée :

Rey: (...) *trátese de aquesta guerra
en la junta, y de qualquiera
cosa que allí resultare,
por si yo me retirare,
me dad cuenta*²⁵⁴⁵

5. Le ministre

« Peregrino: *La materia de Estado comprende. Tiempo: El que la trata más, menos la entiende*²⁵⁴⁶. »

Nous entendons par ministre tout conseiller qui participe à la prise de décision politique dans le cadre légal et officiel du gouvernement du royaume comme dans cet exemple tiré de *La montañesa de Burgos* : « *Pedro Hurtado, el rey mi padre / de quien soldado y ministro / fuistes un tiempo*²⁵⁴⁷ (...) ». Le terme n'est pourtant pas toujours utilisé dans notre *corpus* dans ce sens. On le trouve en revanche souvent pour désigner des fonctionnaires de justice²⁵⁴⁸, mais l'auteur sait jouer de la confusion des sens ; ainsi, dans *El vaso y la piedra*, il peut désigner aussi bien les bourreaux que les politiques dans cette réplique de saint Paul à saint Pierre : « *Libre te veo / de aquel criminal senado, / de aquellos ministros fieros*²⁵⁴⁹ ». Dans un autre cas, « *ministro* » a un sens ecclésiastique mais suggère tout de même une fonction politique quand il est appliqué à des personnages qui sont aussi des conseillers de roi, ce qui tend à leur conférer une partie du caractère divin de la monarchie²⁵⁵⁰. A la différence du favori qui assiste le souverain sans autre légitimité que le rapport personnel d'amitié ou de confiance qu'il entretient avec lui, le ministre, tel que nous l'avons défini, fait partie de l'administration de la monarchie. A ce titre il est, d'après Fernán Méndez Pinto, reconnaissable en Espagne au bâton qu'il porte : « *Rey de la China: ¿Qué insignia trae el ministro? / Fernán: La insignia es solo una vara. Esta representa al rey, / y se tiembla de mirarla*²⁵⁵¹. »

2545 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 261, v. 2571-2575.

2546 *La culpa...*, *op. cit.*, *Tercera estancia*, p. 35.

2547 *La montañesa...*, *op. cit.*, p. 27.

2548 Voir par exemple dans *La defensora de la reina de Hungría* l'emploi de « *ministro* » dans ce sens : « *Sacadle los ojos luego, / que no le toca al ministro / sino obedecer al rey* », p. 173 a, mais aussi à de nombreuses autres occasions dans cette pièce. Dans *Fernán Méndez Pinto*, un « *misnistro* » est envoyé comme juge dans une province : « *Fiscal [a la reina]: Este es un ministro tuyo, / que le despachó el senado / por juez a una provincia* », p. 128-129, v. 2053-2055. Comme nous le verrons dans le chapitre consacré aux fonctionnaires de justice, le terme est aussi souvent employé dans ce sens dans *El valiente Campuzano*.

2549 *El vaso...*, *op. cit.*, p. 93 a.

2550 « *Yo soy ministro de Dios* », dit l'archevêque dans *El rey más perfecto*, *op. cit.*, p. 60, v. 967. Estanislao se définit comme « *un ministro sagrado* » dans *El obispo de Crobia San estanislao*, *op. cit.*, fol. 208 r° b ; voir aussi fol. 200 v° b.

2551 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 120, v. 1723-1727.

Le ministre peut aussi être membre de conseils appelés dans notre *corpus* Conseil Royal, Conseil d'État ou Conseil de Guerre et qui renvoient à la réalité contemporaine de la monarchie catholique polysynodale²⁵⁵². Pour Fadrique Furió Ceriol, le conseiller est avant tout un membre de ces conseils : « *El Consejero, es una persona suficiente, elegida para el cargo i ejecución de uno de los sobredichos Concejos*²⁵⁵³ », mais Díaz Martínez explique qu'il est le seul à établir cette distinction²⁵⁵⁴. On retrouve chez Enríquez Gómez l'ambiguïté qui caractérise la pensée politique espagnole classique autour de ce terme. Ainsi, dans certains cas, le mot « *consejo* » est utilisé pour désigner une assemblée qui n'a pas les caractéristiques précédemment exposées. Don Álvaro et l'archevêque Mendoza utilisent ce terme pour qualifier la réunion de la famille royale et de l'aristocratie castillane présente au couronnement de Fernando III : « *Primero / que me oiga el consejo espero* », s'écrie le premier²⁵⁵⁵ ; « *Álvaro Núñez, la reina / os manda que del consejo / os salgáis* », dit le second²⁵⁵⁶. Ce contre-exemple tendrait à indiquer que « *consejo* » peut désigner plus largement toute assemblée politique ayant pour objet un événement attendant aux affaires publiques. Parfois son sens est peut-être plus restrictif, comme dans ce cas tiré d'*El noble siempre es valiente* : « *¿Qué hazaña / puede ser la que ha rompido / el pacto favorecido / por mi consejo en España*²⁵⁵⁷? » Il n'est pas clair si le roi parle du Conseil d'Etat ou de l'ensemble des personnes qui le conseillent, mais cette différence importe-t-elle dans l'économie de la pièce ? D'autres fois encore, le mot « *consejo* » peut aussi bien désigner une assemblée que l'action même de consulter n'importe quel conseiller, comme dans cet exemple tiré d'*El obispo de Crobia san Estanislao* où le verbe « *entrar* » envoie sur une mauvaise piste :

Rey: *No entres más en mi consejo.*
 Santo: *El mío quiero yo*
que admitáis, no el vuestro.
 Rey: *No me habléis más, que no gusto*
*de consejos tan resueltos*²⁵⁵⁸.

2552 Le Conseil Royal de Castille est le principal organe de pouvoir de la monarchie hispanique. Ferdinand III en fut le fondateur, comme Enríquez Gómez le montre dans la *comedia* qu'il lui consacre, lorsqu'il nomma douze juristes pour le conseiller en matière de justice. Il se spécialisa à partir du XVI^e siècle dans le gouvernement des royaumes attachés à la couronne de Castille. Le Conseil d'État, émanation du Conseil Royal créée par Charles Quint, était consacré aux relations extérieures, composé de membres de l'aristocratie et du haut clergé et présidé par le roi. Le Conseil de Guerre était composé de conseillers « *de capa y espada* » spécialisés dans les affaires militaires.

2553 F. Furió Ceriol, *El Concejo...*, *op. cit.*, p. 121.

2554 E. M. Díaz Martínez dans *Discurso...*, *op. cit.*, p. 42.

2555 *El rey...*, *op. cit.*, p. 8, v. 114-115.

2556 *Ibid.*, p. 14, v. 216-218.

2557 *El noble...*, *op. cit.*, fol. 5 r^o. Voir aussi dans la même *comedia* : « *Con ella [la divina justicia] y la notoria / igualdad de mi consejo, / sabré castigar discordias* », fol. 26 r^o, ou dans *Mártir...*, *op. cit.* : « *advierte que el rey / y su consejo te engaña* », p. 22.

2558 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 212 r^o a. Le deuxième et troisième vers sont hypométriques.

Le plus souvent, le mot « *consejo* », lorsqu'il désigne un groupe, renvoie à des instances de gouvernement. C'est comme cela que le conseiller Terencio désigne le tribunal où le roi de Pologne rend la justice :

*Manda [el rey] que os halléis
donde forma su consejo,
(...) para que luego
se lean ambas probanzas
y se adjudique el derecho
al que tuviere justicia*²⁵⁵⁹.

Le membres des conseils peuvent prendre le nom d'« *electores* », comme nous le verrons dans un exemple plus bas, ou de ministres. Ils sont rarement désignés nommément dans les pièces mais constituent un personnage collectif qui agit par les arbitrages qu'il rend, sans presque jamais apparaître sur scène. Ces conseils sont placés sous l'autorité royale. Ils sont parfois présidés par le souverain, parfois par un ministre choisi par le roi, qui prend alors le nom de premier ministre et qui est le plus souvent le favori. C'est par exemple ainsi que la reine Elena de *Los dos filósofos de Grecia* fait de Démocrito et d'Éraclyto un duo de premiers ministres – « *de mi consejo de Estado / el primer móvil seréis*²⁵⁶⁰ » –, ou que le roi Filipo qualifie son favori Aristóteles – « *Vos sois el primer ministro / de mi consejo*²⁵⁶¹ ». Le Cid est aussi annoncé dans *El noble siempre es valiente* comme membre du Conseil de Guerre et premier ministre :

*Don Rodrigo de Vivar, (...)
gobernador de las armas
de Alfonso, rey de Castilla,
gran chanciller de su casa
y del Consejo de Guerra
primer ministro en España*²⁵⁶²

Dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*, Monsieur de Gebres est tout à la fois favori et premier ministre, mais il n'est pas mentionné qu'il préside un conseil : « Emperador: (...) *hoy tiene mi privanza / Monsiur de Gebres* », « Duque: (...) *siendo el primer ministro / extranjero (...)* », « Emperador: (...) *el de Gebres yo sé / que es ministro de importancia* », « Duque: (...) *un gran ministro de Estado*²⁵⁶³ ». La distinction entre la fonction du premier ministre et celui de gouverneur n'est pas clairement établie dans notre corpus. Les deux semblent être en charge du pouvoir exécutif mais la tâche du gouverneur n'est jamais associée à celle d'un conseil, elle se

²⁵⁵⁹ *Ibid.*, fol. 215 v° b.

²⁵⁶⁰ *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, fol. 122 r° b.

²⁵⁶¹ *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 181 r° a.

²⁵⁶² *El noble...*, *op. cit.*, fol. 28 v°. Le *Diccionario de autoridades* définit la fonction de « *chanciller* » ou « *canciller* » comme « *Oficio de grande estimación, y segundo Oficial en la Casa del Rey en España: cuya grande autoridad se reconoce de la ley 4. tit. 9. part. 2. Canciller (dice) es el segundo Oficial de la Casa del Rey, de aquellos que tienen oficios de poridad. Su autoridad consistia en tener el sello Real, y en despachar con el Rey. (...)* », <http://web.frl.es/DA.html>.

²⁵⁶³ Ces quatre exemples sont tirés de *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 121 r° b-v° a.

substitue plutôt parfois à celle du roi, notamment lorsqu'il s'agit d'administrer de lointaines provinces du royaume, comme le fit Cayatel dans *Fernán Méndez Pinto*²⁵⁶⁴. Fernán Méndez Pinto est aussi désigné comme gouverneur de Tartarie et de Chine : « *Es este aquel valiente lusitano, / gobernador de tus Estados* », dit Pantalisa au roi de Tartarie²⁵⁶⁵, et « *gobernador de la China / le quiso la reina hacer* », déplore Pinol²⁵⁶⁶. Gil de Albornoz est fait gouverneur de Castille : « *Gobernador de Castilla / os hago, tenga la silla / de mi majestad el celo / de piedad que asiste en vos* », lui annonce le roi Pedro²⁵⁶⁷. C'est aussi le cas de l'infant Federico et de la reine Beatriz – qui pourtant ne conseillent jamais le roi, fonction dévolue au comte Otavio – lorsque le roi de Pologne Ladislao doit partir guerroyer dans *La defensora de la reina de Hungría* :

*Y supuesto que la guerra
contra Polonia me llama,
y que es forzosa la ausencia,
mi esposa la reina y vos [Federico]
por gobernadores quedan
de todo el reino de Hungría*²⁵⁶⁸.

Dans cet exemple, nous pouvons observer que le monarque souhaite conserver l'incarnation de la souveraineté dans des personnes liées à sa famille. Le comte n'est donc pas élevé à la fonction suprême mais conserve celle de conseiller : « *Conde, asistid a la reina, / pues siempre vuestro consejo / fue norte de estos estados*²⁵⁶⁹. »

Fernán Méndez Pinto explique au roi de Chine le fonctionnement des conseils de la monarchie espagnole :

Fernán: *Digo, señor, que en tu reino
pocos consejos abrazan
los negocios, y no es cosa
que la lleva bien España.*
Rey de la China: *¿Pues cuántos consejos hay?*
Fernán: *Los que conviene que haya,
que el peso de aquel imperio,
a quien riende el orbe parias,
no se tiene en dos columnas.*
Rey de la China: *¿De modo que el gran monarca
ordenó Consejo Real,
Estado y Guerra?*
Fernán: *(...) Cada consejo, señor,
juzga solo de su causa,
y es conveniente el hacerlo.
Porque si solo se tratan
pleitos y disensiones*

2564 « Cayatel, que ha sido / gobernador de Goa y de Tanguido, / provincias dilatadas, / sobre la flor de Asia colocadas », *Fernán...*, *op. cit.*, p. 218, v. 1875-1878.

2565 *Ibid.*, p. 171, v. 109-110.

2566 *Ibid.*, p. 172, v. 141-142.

2567 *El gran cardinal...*, *op. cit.*, p. 183, v. 328-331.

2568 *La defensora...*, *op. cit.*, p. 151 a.

2569 *Ibid.*, p. 125 b.

*en uno solo, va errada
la justicia, que mal puede
quien es de capa y espada
alegar leyes, si nunca supo
ni leerlas, ni usarlas*²⁵⁷⁰.

On remarque dans cet exemple combien Fernán s'attache à vanter une efficacité des conseils liée à la compétence de ses membres : les conseillers de « *capa y espada* » sont qualifiés pour les affaires militaires, pas pour les affaires juridiques. C'est aussi ce qu'exprime le Cid dans *El noble siempre es valiente* lorsqu'il décrit au roi comment se répartissent les pouvoirs entre eux deux : « *Los dos vimos en la tierra / nuestro valor mejorado: / vos en Consejo de Estado, / yo en Consejo de Guerra*²⁵⁷¹. »

Les ministres ont donc pour fonction de seconder les souverains dans le gouvernement du royaume, comme des colonnes soutiennent un édifice, pour reprendre la métaphore de Fernán²⁵⁷². Mais il est rare que les souverains de notre *corpus* s'en remettent complètement à leur conseil, comme le font l'infante et la princesse dans *El médico pintor san Lucas* :

Infanta: (...) *para asistir al Consejo
debemos ir, como es justo.*
Princesa: (...) *Vamos, y los electores
nos dirán lo que debemos
seguir para que las paces
logren su feliz acierto*²⁵⁷³.

Le plus souvent, les conseils ne semblent au contraire pas jouir d'une grande influence à la cour. Leur action se limite alors à mettre en pratique les décisions du roi : « *Parece sueño el caso, / pues solo anoche se dijo / en el Consejo de Estado / y hoy, Conrado, se ejecuta* », commente-t-on avec sarcasme à la cour du roi Ludovico d'*Engañar para reinar*²⁵⁷⁴. Le conseil ne sert parfois qu'à officialiser la volonté royale ou à en augmenter le poids – « *con ella [la divina justicia] y la notoria / igualdad de mi consejo / sabré castigar discordias* », dit par exemple le roi Alfonso d'*El noble siempre es valiente*²⁵⁷⁵ –, même malgré son désaccord le cas échéant. Ainsi, dans *A lo que obligan los celos* nous comprenons que le roi se sert du Conseil d'État comme d'une administration qui enregistre et diffuse ses décisions, sans pourtant rien conseiller ni décréter :

No quiso mi majestad

2570 Fernán..., *op. cit.*, p. 120, v. 1695-1728.

2571 *El noble*..., *op. cit.*, fol. 7 r^o.

2572 On retrouve cette métaphore dans *Luis Dado de Dios* : « *Las columnas del imperio son los ministros, si tuvieren por fundamento la rectitud, no se doblarán a los golpes de la Fortuna, ni se torcerán a los vaivenes del interés* », *op. cit.*, p. 90.

2573 *El médico*..., *op. cit.*, fol. 5 r^o a.

2574 *Engañar*..., *op. cit.*, p. 146, v. 3016-3019.

2575 *El noble*..., *op. cit.*, fol. 26 r^o.

*conceder con los más graves
consejos del reino, siendo
de contrario parecer
en casarme (...)
Solo aguardo su mano [de la duquesa]
para dar a conocer
al reino su calidad
con debida majestad.
Pues hoy la tiene el poder
nadie sepa este cuidado
hasta que en la corte esté,
que entonces yo le daré
cuenta al Consejo de Estado²⁵⁷⁶*

Cet exemple nous montre que le Conseil d'Etat peut être en désaccord avec le roi mais qu'il est facile de le contourner. C'est pourquoi le souverain a parfois beau jeu de justifier des mesures qui déplaisent en invoquant l'autorité du conseil : « *Libia, princesa de Polonia hermosa / hoy ha de ser mi esposa. / Así lo ha decretado / mi consejo de Estado.* », déclare ainsi le roi Ladislao de *La defensora de la reina de Hungría* qui souhaite de la sorte revêtir sa propre décision d'une apparence de consensus²⁵⁷⁷. Dans *El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*, le roi Pedro en fait de même pour justifier cette fois le rejet d'un mariage avec une princesse d'Angleterre : « *Tratóse mi casamiento / en aquel reino, y no tuvo / efecto. El Consejo anduvo / con discreto pensamiento²⁵⁷⁸.* » Le roi de Chine refuse quant à lui de marier sa fille avec le roi de Tartarie et s'abrite pour cela derrière une décision du Conseil d'État : « *En mi Consejo de Estado / se acordó que no era justo / dar al reino este disgusto* », annonce-t-il au grand chancelier²⁵⁷⁹. Le roi de Sicile de *Quien habla más obra menos* procède de la même manière :

*Este decreto ha salido
de mi Consejo, Diana:
al Estado de Partana
y al blasón nunca vencido
de Sicilia conviene
que déis al duque la mano.
(Con esto Isabela gana²⁵⁸⁰)*

On remarque que les mariages royaux sont un sujet récurrent traité par le Conseil d'État, mais que la décision revient toujours au roi.

Le roi Sancho de *La montañesa de Burgos* préfère éviter de solliciter ses ministres sur certaines questions car il semble craindre leur indiscretion :

Llamaros quise a la corte,

2576 *A lo que obligan los celos*, op. cit., p. 76, v. 946-971.

2577 *La defensora...*, op. cit., p. 179.

2578 *El gran Cardenal...*, op. cit., p. 261, v. 2564-2567.

2579 *Fernán...*, op. cit., p. 95, v. 691-693.

2580 *Quien habla más...*, op. cit., p. 96. Ce roi a l'habitude de se dédouaner ainsi car il le fait également au premier acte devant Manfredo pour expliquer la confiscation de ses terres au profit de Diana : « *Rey: (...) Manfredo, / en mi consejo he mirado / que con justicia y razón, / sin género de pasión, / a Pártana os han quitado* », p. 11.

*mas viendo que solicito
secreto a mi confianza,
quise hablaros de camino
sin dar parte en el Consejo
a mis mayores ministros²⁵⁸¹.*

Cette méfiance s'explique par le fait que les ministres et les conseils ont une existence officielle, réunissent de nombreuses personnes, produisent des documents administratifs et constituent une hiérarchie du pouvoir qui diffuse les informations : « *el Consejo es lugar público: absurdo será que en lugar tan aparente se ventilen cosas tan secretas* », explique ainsi Gerónimo de Ortega y Robles dans *El despertador que avisa a un Príncipe católico*, publié en 1647²⁵⁸². A l'inverse, un favori est beaucoup plus discret et c'est pourquoi Sancho néglige son administration mais confie ses inquiétudes à son conseiller Tello et à celui de son père, Pedro.

La place de membre d'un conseil peut pourtant devenir l'objet d'une rivalité entre les différentes factions du palais. On remarque cela dans la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* où don Pedro se plaint devant le roi que le favori ait entravé la nomination de don Luis au Conseil royal :

*A don Luis mandaste dar
la plaza de consejero
en tu Consejo Real,
y como es gobernador
don Gil, y esto ha de pasar,
como sabes, por su mano,
no lo quiere despachar
sin hablarte a ti primero²⁵⁸³.*

Don Gil donne d'ailleurs un exemple de la manière dont il utilise ce conseil pour exercer une influence sur le roi. Sa rivale doña María peut obtenir facilement l'écoute du roi dans sa chambre, mais lui le peut lors du conseil :

*Hacéis gala del poder
porque lo tenéis primero.
Mas eso puede durar
lo que el Consejo tardare,
porque si el rey lo tomare
por fuerza os ha de dejar²⁵⁸⁴.*

Son échec final est une illustration que le pouvoir du favori est supérieur à celui des conseillers.

2581 *La montañesa...*, *op. cit.*, p. 27. Le roi s'adresse à Pedro Hurtado dans cette réplique.

2582 Cité par F. Tomás y Valiente, *Los validos...*, *op. cit.*, p. 133.

2583 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 243-244, v. 2025-2032.

2584 *Ibid.*, p. 192, v. 587-592. On ne peut toutefois exclure le sens d'action de conseiller du terme « *consejo* », sans majuscule.

El rey más perfecto est la *comedia* qui expose le mieux le fonctionnement de ces conseils. D'une part parce nous assistons au déroulement d'un Conseil d'État²⁵⁸⁵, d'autre part parce que c'est lors de ce conseil que le roi Fernando III crée le Conseil Royal de Castille qui sert de cour d'appel au service des sujets ayant le sentiment d'avoir été mal jugés. Des accessoires et éléments de décor signifient le caractère officiel et administratif de la scène : « *En un bufete haya recado de escribir*²⁵⁸⁶. » Le Conseil d'État est présidé par le roi, et deux ministres y assistent, don Gómez et l'archevêque Rodrigo de Mendoza qui semble avoir la fonction de premier ministre ou de gouverneur car le roi lui dit « *su gobierno*²⁵⁸⁷ ». La discussion débute par la question du huis-clos de la séance. Pour Fernando, les délibérations peuvent être interrompues par les requêtes des vassaux pauvres, soldats ou plébéiens²⁵⁸⁸, alors que l'archevêque préférerait ne pas être dérangé²⁵⁸⁹. Sont traitées ensuite des questions de gouvernement : « *Turbado veo, arzobispo, / en razón de su gobierno, / este reino*²⁵⁹⁰ ». L'archevêque soulève des problèmes rencontrés par le royaume et le roi y apporte à chaque fois une réponse : « *Vamos, don Rodrigo, ahora / decretando con acuerdo / todos estos memoriales*²⁵⁹¹. » Le premier point abordé est la plainte des puissants du royaume contre les vassaux qui font appel des sentences des tribunaux au prétexte que ceux-ci sont corrompus :

*Aquí se quejan, señor,
los principales del reino
de algunas apelaciones
que tus vasallos han hecho
a los tribunales, dando
relación de los excesos
que han hecho algunos ministros
con las leyes del derecho*²⁵⁹².

Il prend en conséquence la décision de créer une cour d'appel qui prend le nom de Conseil Royal de Castille :

*Consejo real de Castilla
instituyo desde luego,
cuyo solio de justicia
de doce jueces rectos
sea corazón de cuantos
tribunales tiene el reino.
Así, como soberano
trono de virtudes lleno,*

2585 « Santo rey: *Demos principio al Consejo / de Estado.* », *El rey...*, op. cit., p. 114, v. 1826-1827.

2586 *Ibid.*, v. 1808+.

2587 *Ibid.*, v. 1830.

2588 « *Dad orden / que no entre ninguno dentro / desta cuadra que no fuera / pobre soldado o plebeyo / que venga a pedir justicia* », *ibid.*, v. 1809-1813.

2589 « *Fuera justo que no entrara / ninguno, porque el gobierno / pide quietud* », *ibid.*, v. 1815-1817.

2590 *Ibid.*, v. 1829-1831.

2591 *Ibid.*, p. 128, v. 2102-2104.

2592 *Ibid.*, p. 116, v. 1839-1846.

*han de apelar los vasallos
que estuvieren malcontentos
de los demás tribunales.
Pues, asentemos con esto
de que los jueces procuren
que se sustancien los pleitos,
se administre la justicia,
se desagravien los pueblos,
se acrisole la verdad
y justifique el derecho,
siendo este consejo real
el alma de los consejos²⁵⁹³.*

L'on comprend l'utilité pratique de la création du Conseil royal lorsque le Conseil d'État est interrompu par la requête d'une pauvre vieille : en séparant les fonctions politique et judiciaire, le roi améliore l'efficacité de l'État dans ces deux domaines distincts exigeant des compétences différentes. Les autres thématiques de gouvernement évoquées sont des questions afférentes à l'impôt levé pour financer la Reconquête, à la production nationale et aux exportations, à la construction de monastères dominicains, à la condamnation de don Álvaro Núñez et à l'honneur de don Gómez. Les deux ministres ne font le plus souvent aucun commentaire sur les avis rendus par le roi si ce n'est que parfois don Gómez approuve : « *Es como tuyo, señor, / este ajustado decreto / que da la razón de Estado* » ou « *Tan justa razón apruebo²⁵⁹⁴*. » L'archevêque veut exprimer des réserves sur le cas de la pauvre vieille mais le roi le coupe et impose sa décision sans plus de discussion :

*Arzobispo: Señor, aunque la piedad...
Santo Rey: Diréis que si le reservo
la vida, no hago justicia
¿No ha de morir este reo
con deshonor? Arzobispo: Sí señor.
Santo Rey: Pues por más seguro tengo
que vaya contra los moros²⁵⁹⁵.*

Sur le cas d'Álvaro Núñez, l'archevêque est plus virulent. Il interrompt à son tour don Gómez qui présente la requête – « *Don Gómez: Don Álvaro Núñez, preso / en Guadalajara... Arzobispo: Conde don Gómez, su pleito / se ha juzgado²⁵⁹⁶* » –, désapprouve le roi qui veut gracier son ennemi – « *De mi voto no lo apruebo²⁵⁹⁷* » – et après un débat quitte le conseil – « *Con vuestra licencia yo Levántase el arzobispo / no he de hallarme en el consejo / (...) Vase²⁵⁹⁸*. » Le roi ne change pas d'avis pour autant : « *Disgustado va. No importa²⁵⁹⁹*. » Cet échange nous offre une représentation

2593 *Ibid.*, p. 118, v. 1875-1894.

2594 *Ibid.*, v. 1895-1897 et p. 136, v. 2229.

2595 *Ibid.*, p. 132, v. 2152-2158.

2596 *Ibid.*, p. 134, v. 2171-2174.

2597 *Ibid.*, v. 2187.

2598 *Ibid.*, p. 136, v. 2204-2215+.

2599 *Ibid.*, v. 2216.

d'un conseil qui enrichit la vision que nous en avons. Nous constatons surtout combien il est peu délibératif. Les ministres ont essentiellement une tâche de secrétaire qui consiste à présenter des dossiers. Lorsqu'ils font mine d'émettre un avis, le roi n'en tient pas compte. Le huis-clos permet tout de même une certaine libération de la parole, signe d'une confiance dans le secret des discussions, ce qui est contradictoire avec ce que redoute de ses ministres le roi Sancho de *La montañesa de Burgos*. Ce conseil permet ainsi de faire affleurer dans un cadre discret et sous contrôle, certaines tensions du palais : une apparente rivalité entre don Gómez et l'archevêque et une hostilité de ce dernier quant à certaines décisions royales. C'est pour le roi une bonne occasion de prendre connaissance des conflits en cours, mais apparemment pas de recueillir des conseils. C'est aussi l'image qu'en donne Guillén de Castro dans *Las mocedades del Cid* où le roi Fernando réunit son Conseil d'État pour leur faire part d'une décision relative à l'éducation du prince qui crée un grave conflit d'honneur entre deux de ses conseillers²⁶⁰⁰.

La figure du ministre ou membre d'un conseil nous est donc présentée dans notre *corpus* comme peu influente. Les rois se méfient d'elle, la négligent ou l'utilisent pour justifier des décisions impopulaires ou encore rendre officielle et apparemment consensuelle leur propre volonté. Les conseils sont perçus comme des administrations, au mieux comme des assemblées consultatives, jamais comme des organes de prise de décision. Seuls les ministres qui sont aussi favoris semblent avoir de l'influence politique et ils la doivent à cette seconde fonction.

6. Le favori

« *Para aliviar este peso / he menester un valido*²⁶⁰¹. »

La question de la nécessité pour le roi d'avoir ou non un favori a occupé la pensée politique du XVII^e siècle. Tomás y Valiente nous offre un résumé des divers courants qui ont animé ce débat. Pedro Maldonado, Vicente Mut, Alonso de Castillo Solórzano, Andrés Mendo, Juan Pablo Mártir Rizo ou Pedro Martínez de Herrera pensent que le *valido* est nécessaire car le roi a besoin d'un ami avec qui partager le poids du pouvoir, comme nous l'avons évoqué dans notre partie consacrée au critère de l'amitié dans le choix du conseiller. Martínez Herrera écrit par exemple :

2600 « *Rey: Conde de Orgaz, Peransules, / Láinez, Arias Gonzalo, / los cuatro que hacéis famoso / nuestro Consejo de Estado, / esperad, volved, no os váis; / sentaos, que tengo que hablaros* », G. de Castro, *Las mocedades...*, *op. cit.*, p. 10, v. 130-135.

2601 F. Quevedo, *Cómo ha de ser...*, *op. cit.*, p. 130, v. 127-128.

En lo limitado del caudal humano es forzoso que haya quien ayude a llevar el peso del gobierno. No se bastan los reyes poderosos a sí mismos y así, no es vicio del Príncipe ni ambición del privado tener esta familiaridad²⁶⁰².

D'autres, comme Salvador de Mallea, Juan Baños de Velasco, Francisco Quevedo ou Diego de Saavedra Fajardo veulent limiter le pouvoir du *valido* en le subordonnant à celui du roi en qui doit reposer l'intégrité de la souveraineté. Quevedo écrit ainsi dans *Política de Dios*, publiée en 1626 :

No quita eso, que el rey y el príncipe no sigan el consejo y la advertencia; pero hay gran diferencia entre dar consejo y persuadir consejo. Una cosa es aconsejar, otra engaitar. Tomar el rey consejo es cosa de libre juicio; que se le hagan tomar es cosa de voluntad esclava. Señor, el buen criador propone, y el buen rey elige, mas el rey dejado de sí propio obedece²⁶⁰³.

A la même époque il exprime aussi cette idée dans sa *comedia de privado* :

*Un privado,
que es un átomo pequeño
junto al rey, no ha de ser dueño
de la luz que el sol le ha dado.
Es un ministro de ley,
es un brazo, un instrumento
por donde pasa el aliento
a la voluntad del rey.
Si dos ángeles ha dado
Dios al rey, su parecer
más acertado ha de ser
que el parecer del privado,
y así se debe advertir
que el ministro singular,
aunque pueda aconsejar
no le toca decidir²⁶⁰⁴.*

Un dernier groupe s'oppose à la fonction de *valido*, tels Juan de Santamaría ou Pedro Portocarrero qui demande : « *¿Quién negará se pervierte el natural si sustituye el Príncipe la potestad que dimana de la voluntad divina que le eligió para que gobernase, en sujeto que quiso Dios nasciese para obedecer²⁶⁰⁵?* »

Dans *La prudente Abigaíl*, David semble défendre ce point de vue : « *Digo, consiento, supongo / que no admitas mi privanza; / yo sin ella me acomodo, / que fiar del hombre humano / es un acto escandaloso* », dit-il au roi Saúl²⁶⁰⁶. Mais sans doute faut-il voir ici la soumission du vassal plus que la pensée politique de notre auteur. Celui-ci rejoint clairement dans *Política angélica* les théoriciens du deuxième groupe : « *la mayor parte [de los doctos] acordaron que el príncipe debe fiar del valido la práctica, pero no todo la teórica, quiero decir, no todo su poder, pero toda la*

2602 Cité par F. Tomás y Valiente, *Los validos...*, *op. cit.*, p. 134.

2603 *Ibid.*, p. 139.

2604 F. Quevedo, *Cómo ha de ser...*, *op. cit.*, p. 135-136, v. 249-264.

2605 *Ibid.*, p. 146.

2606 *La prudente...*, *op. cit.*, p. 565, v. 168-171.

*ejecución de su poder*²⁶⁰⁷ ». Il est cependant surprenant de constater combien la figure de Richelieu est exaltée plus encore que celle de Louis XIII dans *Triunfo lusitano*, jusqu'à apparaître comme un substitut divinisé du roi²⁶⁰⁸, ce qui est en contradiction totale avec la fonction du favori défendue dans le traité. Cela s'explique sans doute par les circonstances du poème plus que par les convictions du poète.

Il reste à savoir ce qu'entendaient Enríquez Gómez et son époque par le terme *valido*. Paloma Bravo a synthétisé pour nous la question terminologique. « Le terme *valido* et son corollaire *validimiento* sont des néologismes qui apparaissent au XVII^e siècle, prenant le pas sur les termes traditionnels de *privado* et *privanza* », mais « sur le plan taxinomique, la distinction entre *ministro*, *valido* et *privado* reste imprécise²⁶⁰⁹. » Nous verrons que cette imprécision existe aussi chez Enríquez Gómez, un même personnage pouvant être désigné successivement par plusieurs de ces termes ou leurs dérivés aussi bien à cause de la confusion des appellations que du cumul des fonctions. On trouve notamment dans notre *corpus* : « *valido* », « *privado* », « *privanza* » et « *mayor consejero*²⁶¹⁰ ». Toutefois, chez lui, un monarque peut s'entourer de plusieurs *ministros* mais que d'un seul *privado* ou *valido*²⁶¹¹. C'est d'ailleurs là l'un des éléments du débat théorique autour de la figure du *valido*. Les opposants à la fonction dénoncent la concentration du pouvoir dans les mains d'un unique conseiller quand seul le roi doit avoir cette prérogative. Pour Machiavel, cela constitue un danger :

Il y a une règle générale qui est infaillible : c'est qu'un prince qui n'est pas sage par lui-même ne peut être bien conseillé, à moins que d'aventure il ne se repose que sur un seul homme, qui en tout le gouvernerait, et qui fût homme tout à fait sage. Dans ce cas là il pourrait s'en trouver bien, mais cela durerait peu, car ce gouverneur bientôt lui enlèverait son état²⁶¹².

2607 *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 149.

2608 « *Dieron [los embajadores] vuelta a la corte y su eminencia / de La Roela vino. En esta audiencia / se adornó la embajada de más triumphos / que dio Roma a sus héroes valerosos. / Vieron, en fin, los nuestros venturosos / aquel solo en el mundo, peregrino, / aquel casi divino / príncipe del estado y de la ciencia, / aquella de los cielos eminencia / cuyo solio sagrado / aun antes de su forma fue acertado, / aquel gran sumiller de las esferas / a quien el orbe llama / décimo de los nueve de la fama, / cuyo espíritu, en todos verdadero, / el cielo le asegura / de inteligencia pura. / Y por decir lo que la musa puede / aquel que aún a sí mismo no se excede / pues ni hubo, ni hay, ni habrá en el mundo / quien le iguale primero, ni segundo, / y según mi argumento verdadero, / vendrá a ser el primero y el postrero* », *op. cit.*, p. 610-611, v. 653-675.

2609 P. Bravo, *L'Espagne des favoris...*, *op. cit.*, p. 35. Voir également : « *En la Europa moderna, estos conceptos [los de favorito, privado, valido, favorito-privado, favorito político y primer ministro] en general identificaban a un mismo personaje, aquel que disfrutaba del favor y de la confianza del monarca y quien, como resultado, jugaba un papel crucial en la política cortesana, la distribución del patronazgo real, el nombramiento de oficiales reales y otras actividades asociadas a la majestad real* », A. Feros, « 'Vicedioses, pero humanos'... », *op. cit.*, p. 294.

2610 E. M. Díaz Martínez dans son Etude préliminaire au *Discurso de las privanzas*, signale que les auteurs politiques recourent au même vocabulaire : « *Autores como Rivadeneira, Arias Montano o Guevara alternan los vocablos privado, ministro, valido, criado o consejero para referirse al protegido del rey* », *op. cit.* p. 41.

2611 Nous avons évoqué plus haut l'exception qui apparaît dans *Los dos filósofos de Grecia* pour la démentir.

2612 N. Machiavel, *Le prince*, *op. cit.*, p. 186. Jean Bodin, Giovanni Botero et Juste Lipse s'inscrivent dans la continuité de Machiavel sur cette question.

Remarquons au passage que chez Enríquez Gómez, les rois les plus vertueux, Fernando III et Carlos V, suivent cet avis en ne confiant pas l'exclusivité du conseil à un seul. D'ailleurs l'ambition est le principal trait satirisé chez le *valido* de *La torre de Babilonia*²⁶¹³. Pedro de Maldonado, en revanche, pour justifier le pouvoir du duc de Lerma, fait l'éloge de la fonction : « *si el privado es como debe ser, es la más noble y rica parte del rey*²⁶¹⁴. »

Nous avons expliqué que tout *ministro* n'est pas un *privado* ni un *valido*, ou alors il est appelé *primer ministro*²⁶¹⁵. Mais nous distinguerons encore le *valido* et le *privado* de ce qu'aurait pu être un *primer ministro* – titre qui n'exista pas sous les Habsbourg – par leur caractère officieux. Car si un *ministro* fait partie de la hiérarchie administrative du royaume, le *privado* ou le *valido* doit avant tout sa fonction à la relation d'amitié qu'il entretient avec le monarque. José Laynez définit ainsi le *valido* en 1641 : « *[Aquel] con quien a solas y singularmente se comunica [el rey], a quien no hay cosa secreta, escogido entre los demás para una cierta manera de igualdad en amor y perfecta amistad*²⁶¹⁶. » Et Juan Fernández de Medrano rappelle en 1602 que :

*No ha habido príncipe grande y prudente que no tenga un criado por amigo fiel, a quien (para que con discreción modere sus pasiones, le ayude a llevar el peso y le diga verdades) dé más autoridad que a todos*²⁶¹⁷.

Enríquez Gómez aussi a adopté ce point de vue et a participé à la réflexion en défendant la nécessité d'un ministre favori, ami du roi, qu'il appelle « *un valido sabio* » : « *No todo debe recargar sobre los hombros reales, deben tener los Príncipes un amigo fiel con quien descansar y platicar sus íntimos secretos*²⁶¹⁸ ». La conséquence de cette amitié est que ce conseiller distingué des autres influe autant sur la sphère privée du monarque que sur la vie publique, comme le signale cette définition du *valido* de 1622 :

*Es un criado de la persona del príncipe que, por extensión de su gracia y no por naturaleza de algún ministerio, lleva la voz de su príncipe en algunas materias concernientes a su servicio, así de las particulares de su casa, como de las de la república*²⁶¹⁹.

Les historiens établissent une distinction entre le *privado* et le *valido* que l'on ne remarque pas chez notre dramaturge :

2613 *La torre...*, *op. cit.*, *vulco* VII, p. 96-99.

2614 Cité par A. Feros, « 'Vicediosos, pero humanos'... », *op. cit.*, p. 303.

2615 C'est là le titre que prend le *valido* au fur et à mesure que s'institutionnalise sa fonction, d'après E. M. Díaz Martínez, dans *Discurso...*, *op. cit.*, p. 25.

2616 José Laynez, *El privado cristiano*, 1641, cité par Díaz Martínez, *op. cit.* p. 44. Feros attribue cette même citation à Pedro de Maldonado, *op. cit.*, p. 304.

2617 Juan Fernández Medrano, *República mixta*, 1602, cité par E. M. Díaz Martínez, dans *Discurso...*, *op. cit.* p. 43.

2618 *Luis...*, *op. cit.*, p. 120.

2619 *Memorial del pleito que el señor don Juan Chumacero y Sotomayor, fiscal del consejo de las órdenes y de la junta, trata con el duque de Úbeda*, cité par E. M. Díaz Martínez, dans *Discurso...*, *op. cit.* p. 43.

El rey tiene sus hombres de confianza y entre ellos destaca uno, su más íntimo amigo, «su privado más válido», y a éste entrega el rey tanto su personal y privada amistad, como lo que ya no es de índole privada, el manejo de papeles²⁶²⁰.

Pour Enríque Gómez comme pour de nombreux contemporains, on peut appliquer aussi bien cette définition au *privado*²⁶²¹. En outre, Bravo signale que le sens du terme *valido* a évolué tout au long de la période et que « l’histoire du *valimiento* est celle d’une institutionnalisation progressive de la fonction²⁶²². » Chez notre auteur, le caractère institutionnel du favori est très flou et très variable : dans certains cas le *valido* a pour seul lien avec l’organisation monarchique son amitié avec le monarque ; dans d’autres, il cumule cette fonction avec celles de ministre, premier ministre, conseiller, secrétaire, ambassadeur, juge, gouverneur ou vice-roi sans que les fonctions incombant à chaque appellation soient clairement établies. Nous sommes en outre confrontés à la polysémie du terme de *consejero* qui peut aussi bien désigner le membre d’un Conseil du royaume qu’un simple courtisan fournissant un conseil au souverain, voire le favori lui-même.

Or une partie du débat de l’époque porte justement sur la répartition des pouvoirs entre les conseils et le favori. Quevedo souligne ainsi dans son *Discurso de las privanzas* « la situation paradoxale du *valido* qui maîtrise tout ‘*porque es dueño de la voluntad del rey*’ et rien ‘*porque si ha de dejar su autoridad a los Consejos, jueces y ministros, no le queda a él ninguna*²⁶²³’ ». Les historiens ont aussi insisté sur la rivalité entre le favori et les secrétaires. Díaz Martínez écrit : « *El valido se sitúa entre el rey y sus secretarios, anula por completo la figura del secretario privado y posterga el terreno meramente administrativo al secretario de Estado*²⁶²⁴. » En s’interposant, les favoris accaparent un poste stratégique de l’administration monarchique.

Bravo rappelle enfin que le système du *valimiento* se généralisa à un tel point que « non seulement les rois eurent des *privados*, mais encore que ceux-ci avaient à leur tour leurs propres favoris²⁶²⁵. » Díaz Martínez conclut sa présentation de la fonction du *valido* par cette phrase qui convient à beaucoup de ceux que l’on croise chez Enríque Gómez : « *El valido actuó como un consejero, dirigió y comunicó como un secretario y en él confluyeron, además, dos nuevos ingredientes: la ambición de poder y un elevado status nobiliario*²⁶²⁶. »

2620 Cité par Bravo, *op. cit.*, p. 36.

2621 Bravo cite le *Discurso del perfecto privado* de Pedro Maldonado du début du XVII^e siècle et *El privado perfecto* de Mateo Renzi, de 1622, *ibid.*, p. 37.

2622 *Ibid.*, p. 38.

2623 *Ibid.*, p. 39. D’après E. M. Díaz Martínez, « *Furió Ceriol y Bartolomé Felipe contribuyen a deslindar las competencias entre validos y consejeros* », dans *Discurso...*, *op. cit.*, p. 42.

2624 *Ibid.*, p. 25.

2625 *Ibid.*, p. 42.

2626 *Ibid.*, p. 26.

Les conseillers de notre *corpus* sont très nombreux qui jouissent de la confiance, voire de l'amitié, du souverain, occupent une fonction officieuse, parfois en plus d'une fonction officielle, et peuvent donc entrer dans la catégorie du favori ainsi défini. Certains ont joui du titre mais ne l'ont plus²⁶²⁷. D'autres se présentent comme *valido*, mais ne le sont peut-être pas, comme Simón Mago dans *El vaso y la piedra*. Nous pouvons rajouter à la liste les favoris des princes qui, s'ils n'ont pas le même accès au pouvoir politique, entretiennent le même type de relation avec le puissant. Nous avons déjà évoqué à de multiples reprises ces figures de favori et nous nous proposons ici de montrer comment les particularités de leur fonction sont incarnées dans notre *corpus*.

Lorsque le monarque a confiance dans son conseiller principal et qu'il en fait ainsi son favori, il peut l'associer à des démarches qui sortent de l'étiquette de la cour. Ainsi, l'empereur Marco Aurelio demande-t-il à Felisardo de l'accompagner lors de ses sorties nocturnes et clandestines dans Rome²⁶²⁸. Le monarque peut aussi déléguer à son favori des tâches qui requièrent le plus grand secret car elles se déroulent en dehors, voire à l'insu, du cadre légal, officiel et public de l'administration du royaume et contreviennent à la volonté d'autres instances de pouvoir qu'il convient de maintenir dans l'ignorance. Le cas le plus intéressant nous est fourni par *La montañesa de Burgos* où le roi Sancho ordonne à Tello d'aller chercher la paysanne Laura et de la présenter à la cour comme étant l'infante Costanza, ce qu'elle est vraiment bien qu'il l'ignore, afin de détromper des puissances rivales qui l'accusent de l'avoir tuée. Cet exemple a particulièrement retenu notre attention parce qu'il illustre la dimension clandestine et illégale de ce type de pratique et également le caractère flou du statut du favori. En effet, Tello prétend vouloir appliquer un ordre du roi – « *No he venido / sino solo a ejecutar / todo cuanto el rey me ha dicho*²⁶²⁹ » – mais face à l'opposition de Fernando, amoureux de Laura/Costanza, il ne peut le prouver par un écrit signé du roi :

Tello: (...) *Orden del rey he traído.*
 Fernando: (...) *Venga el orden firmado de su mano, que yo digo lo mismo que vos decís.*
 Tello: *Yo, señor, no necesito de su firma, que su palabra como mi verdad la confirmo.*
 Fernando: *¿Sois ministro?* Tello: *Claro está.*
 Fernando: *Pues siempre traen ministros [un] decreto de los jueces.*
 Tello: *Yo lo soy.* Fernando: *No lo habéis sido, no yo os conozco por tal. (...)*

2627 Federico dans *Celos no ofenden al sol*, Pedro Hurtado dans *La montañesa de Burgos* et Rodrigo dans *El noble siempre es valiente*.

2628 Cf. *Amor...*, *op. cit.*, p. 398 à 400, v. 2065-2124.

2629 *La montañesa...*, *op. cit.*, fol. 26 r°.

Tello: *De parte del rey os digo...*
 Fernando: *No sé lo que me decís*
*si no me habláis por escrito*²⁶³⁰.

Incapable de produire le moindre document officiel pour mener à bien une mission secrète, Tello se heurte à la logique imparable de Fernando et à toutes les ambiguïtés de sa fonction, car ce n'est pas en tant que ministre qu'il agit ici, bien qu'il se présente comme tel, mais en tant que favori. La scène trouve son épilogue dans un combat d'épées et dans l'enlèvement de la rustique Gilda qui s'est substituée bien malgré elle à Costanza dans la confusion.

Une autre caractéristique du favori est d'assister le monarque dans ses prises de décision en dehors du cadre officiel du Conseil d'État ou du Conseil Royal. La confiance est alors nécessaire et le secret de mise pour les mêmes raisons précédemment citées. Le favori est d'ailleurs bien souvent celui qui élabore des plans d'actions et qui les met en œuvre : c'est le cas d'Aristóteles²⁶³¹, de Demócrito²⁶³² et du Tello de *La montañesa de Burgos*²⁶³³. Seul le favori Ricardo d'*A lo que obligan los celos* n'est pas le concepteur du plan dont il est l'exécutant, sans doute parce que le roi ne lui fait pas suffisamment confiance, à juste titre car il le trahit. Le Tello de *No hay contra el honor poder* est aussi l'exécuteur, si ce n'est le concepteur, du plan destiné à permettre au prince Sancho de forcer Blanca à l'aimer²⁶³⁴.

La confiance dont jouit le favori lui permet enfin d'assumer des responsabilités qui normalement incombent au monarque et que celui-ci lui délègue, ce qui constitue le principal reproche fait par les théoriciens du pouvoir au système du favori. Enríquez Gómez alerte lui aussi dans *La culpa del primer peregrino* sur les dangers d'un favori trop ambitieux :

El político dice: 'Governemos
y del mundo triunfemos
alterando las leyes

2630 *Ibid.*, fol. 26 v°.

2631 « Aristóteles: *Lo que os puedo asegurar, / que en cuanto no se ausentare / el príncipe de la corte, / no es posible que se apartare / de su amor. Rey: Muy bien decís, / pero no quiere ausentarse. / Aristóteles: Yo os diré, en estando solos, / de qué suerte será fácil* », *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 185 r° a.

2632 « Demócrito: (...) / Y así, Lisipo famoso / puede al persa conquistar, / y al fiero medo tirano, / Andronico soberano, / gran príncipe de la mar. / Y en volviendo victoriosos, / nos dirá Marte fiel / a quien toca el laurel », *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, fol. 122 r° b.

2633 « Tello: *Digo yo que con llevarla [a Laura] / a la corte, en traje noble, / [fingiendo] que es la infanta, / que será muy conveniente. / Y si parece Costanza, / con decir que su retrato / que muchas veces engaña, / y no haberla visto tú / será muy bastanta causa / para que tú te prevengas / de gente, dinero y armas, / el francés quede seguro, / sin recelo tus hermanos, / tus vasallos satisfechos / y sin alboroto España, / fuera de que si pretendes / gozar de aquesta serrana, / la has de sacar de esta aldea. Rey: Tello, tu arbitrio me agrada* », *La montañesa...*, *op. cit.*, p. 47.

2634 « Sancho: *¿hiciste, Tello / aquello que te ordené? / Tello: Tu cuarto es este, yo hallé... / Sancho: No sé si podré creello. / Tello: Que como el de Blanca está / tan cerca del tuyo aquí, / esta puerta al suyo abrí, / (...) / Por esta puerta que va / al cuarto de Blanca, es cierto / que de la borrasca al puerto / tu pretensión llegará. / Ella es hecha con tal arte / y con tal grande secreto / que yo mismo me prometo / buen suceso* », *No hay...*, *op. cit.*, p. 376-377, v. 2361-2384.

*con el favor sagrado de los reyes.
Sea nuestro poder idolatrado,
sea nuestro semblante venerado,
y sin tener segundo,
avasallaremos lo mejor del mundo*²⁶³⁵.

Le partage du pouvoir peut revêtir un caractère officiel lorsque le premier conseiller fait l'objet d'une nomination à une charge. C'est le cas de Fernán Méndez Pinto qui est fait vice-roi de Tartarie :

Rey de Tartaria: *Virrey
sois de Tartaria. Este cargo
justamente en vos se emplea.*
Fernán: *¿Quién podrá, rey soberano,
pagar tan alto favor?*
Rey de Tartaria: *Gobernad mis Estados*²⁶³⁶.

Dans d'autres cas, la situation du favori qui assume les fonctions royales reste parfaitement informelle mais non moins effective. C'est ce qui se passe dans *No hay contra el honor poder* :

*Tanto os estima mi amor
que la que está colocada
sobre el imperio del mundo
os quisiera dar. Reinad
conmigo, la majestad
de mi imperio en vos la fundo.
Mi consejo sois, por vos,
segundo móvil, Castilla
se rija*²⁶³⁷.

La proposition du roi est bien celle d'un partage du pouvoir royal avec Rodrigo puisque la Castille est métaphorisée par un mécanisme dont le favori serait un second engrenage. Le roi restera le premier mais tous deux auront la même fonction de mouvoir l'appareil de l'État. Le grand chancelier de la première partie de *Fernán Méndez Pinto* se considère quant à lui comme un second roi : « *Soy quien soy, y pues al rey / segundo del regio Estado / que soy yo*²⁶³⁸... », mais le souverain chinois ne semble pas lui avoir confié ce rôle. Le roi Pedro a lui délégué à don Gil son pouvoir de rendre la justice :

*Escuchad,
arzobispo de Toledo.
A doña Ana y don Juan, solos
en mi cuarto he visto; creo
que ya me habéis entendido.*

²⁶³⁵ *La culpa...*, *op. cit.*, p. 152.

²⁶³⁶ *Fernán...*, *op. cit.*, p. 177, v. 321-326. Le dernier vers tend à nous faire penser que la fonction de vice-roi s'apparente à celle de gouverneur. Il est difficile de trancher si un vice-roi n'est envisagé dans notre *corpus* que comme un exécutant des décisions du monarque ou si un gouverneur est investi d'une partie du pouvoir royal. Martín Peláez, sans être ni même conseiller du roi Alfonso, est lui aussi fait vice-roi, de Valence, cette fois parce qu'il hérite de la position de son oncle, Rodrigo del Vivar : « *Rey: Vos, noble Martín Peláez, / virrey de Valencia sois* », *El noble...*, *op. cit.*, fol. 40 v°.

²⁶³⁷ *No hay...*, *op. cit.*, p. 321, v. 607-615.

²⁶³⁸ *Fernán...*, *op. cit.*, p. 97, v. 775-777.

*Poned en esto remedio*²⁶³⁹.

En revanche, on ne trouve pratiquement pas de favori ayant la prérogative royale des grâces. Tout juste peut-on voir don Gil intervenir dans la nomination de fonctionnaires, mais toujours en soumettant ses propositions au souverain ou au Conseil²⁶⁴⁰, ou encore les deux philosophes grecs recevoir des demandes de faveur qui sont surtout le prétexte pour des digressions philosophiques²⁶⁴¹. Bravo résume tout l'enjeu de cette transmission de pouvoir central dans le débat politique du XVII^e siècle autour du favori :

Ce point est essentiel, car la grâce, cette faculté que possédait le roi de concéder des privilèges était devenue le fondement de la richesse et de la respectabilité nobiliaires. Inscrite dans la conception chrétienne de la royauté, elle était une concession divine qui plaçait le roi au-dessus des lois ; à travers elle, le monarque affirmait les liens d'affection qui l'unissait à ses sujets. (...) Or, c'est précisément par la confiscation de cette prérogative que se manifesta au XVII^e siècle la puissance du *valido*²⁶⁴²

L'absence dans le théâtre d'Enríquez Gómez d'une thématique si importante nous interroge d'autant plus que l'on connaît sa préoccupation pour la question des faveurs royales. La transmission de cette compétence au favori n'est en tout cas pas présentée comme une solution aux problèmes d'injustice qu'il dénonce. Le danger que représente la délégation ou confiscation des prérogatives royales est illustré par cette remarque de doña María adressée au roi et qui reprend à son compte les arguments des opposants à la présence d'un favori auprès des souverains : « *Tu majestad / no reina en Castilla, no, / porque ha venido a reinar / solo el cardenal*²⁶⁴³. »

En plus de ces fonctions qui incombent au corps politique du roi, le favori peut en assumer d'autres qui relèvent du corps physique. Il agit alors en ami et conseille le souverain sur son comportement moral. Les prélats Gil et Estanislao interviennent dans les amours de leur roi parce qu'ils ont un rapport privilégié avec lui, mais un désaccord fondamental sur les prérogatives de la fonction provoque un conflit entre eux. A l'inverse, le roi de *Celos no ofenden al sol* exprime la nécessité d'avoir un ami à qui se confier, et celui d'*A lo que obliga el honor* ressent le besoin de traiter son favori comme un ami.

Le favori se définit ainsi dans notre *corpus* surtout comme homme de confiance plus que par ses fonctions effectives. Il peut aussi bien être exécutant, conseiller ou substitut du pouvoir royal, mais dans tous les cas il doit ce pouvoir à la relation privilégiée et officieuse qu'il entretient avec le

2639 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 201, v. 827-834.

2640 « Don Pedro [al rey]: (...) / *A don Luis mandaste dar / la plaza de consejero / en tu Consejo Real, / y como es gobernador / don Gil, y esto ha de pasar; / como sabes, por su mano, / no le quiere despachar / sin hablarte a ti primero. / (...) / Quitó a don Jaime el oficio / que tenía en Puerto Real, / y se ha quejado al Consejo* », *ibid.*, p. 243-244, v. 2025-2036.

2641 Voir *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, fol. 23 v° b-24 v° a.

2642 P. Bravo, *L'Espagne des favoris...*, *op. cit.*, p. 40-41.

2643 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 244, v. 2037-2040. Plus loin elle déplore qu'il y ait deux rois en Castille, p. 269, v. 2797.

monarque, qu'il intervienne dans l'ombre ou au grand jour. Cependant il apparaît aussi dans un rôle plus sentimental dans sa relation avec le souverain. Enríquez Gómez utilise toutes les ambiguïtés de ce statut pour créer des situations conflictuelles constituant le nœud des intrigues politiques de ses *comedias de prinvanza*. Mais la question de la limite du pouvoir du favori semble l'avoir moins intéressé que les autres dramaturges de sa génération.

7. Le conseiller du conseiller

Pour clore ce chapitre, il convient de nous arrêter sur la figure particulière du conseiller du conseiller qui met en abîme la fonction et reproduit en mode mineur les problématiques que le conseiller suscite dans sa relation avec le puissant. Ce personnage renvoie en outre à une réalité historique contemporaine d'Enríquez Gómez particulièrement commentée avec l'affaire Rodrigo Calderón, secrétaire du duc de Lerma, lui-même favori de Philippe III. L'exécution publique de Calderón en 1621 a marqué les esprits et constitue un sujet dramatique de choix pour les auteurs de cette génération.

Ce type de conseiller est très présent dans notre *corpus* si l'on considère qu'est conseiller d'un puissant celui qui lui donne, ne serait-ce qu'une fois, un avis ou intervient dans son processus de décision. Les *graciosos* qui assistent souvent leur maître deviennent ainsi souvent des conseillers de conseillers. Mais ils sont rarement entendus car leur parole est dépourvue de l'autorité qu'un puissant attend de celui qui le seconde dans ces décisions, comme cela est le cas dans la relation entre Fernán Méndez Pinto et Duarte. Nous nous concentrerons donc sur des cas beaucoup plus pertinents pour notre étude : Lucidoro conseiller de Manfredo, lui-même conseiller occasionnel du roi de Sicile dans *Quien habla más obra menos*, Astolfo qui conseille Ricardo, le favori du roi d'*A lo que obligan los celos*, Tiberio qui conseille l'infant Federico, qui est l'ex favori du roi Eduardo dans *Celos no ofenden al sol* et Tirain, le conseiller de Pinol qui assiste la reine de Chine et le roi de Tartarie dans la seconde partie de *Fernán Méndez Pinto*.

Ces duos de conseillers se caractérisent d'abord par les liens familiaux qui les unissent : Astolfo et Ricardo sont frères²⁶⁴⁴, Pinol et Tirain sont frères ou cousins²⁶⁴⁵, et Tiberio est le père de Federico²⁶⁴⁶ ; seul Lucidoro n'est que le serviteur de Manfredo. Nous avons déjà évoqué le danger de choisir un conseiller parmi sa famille dans notre *corpus*, et ces exemples le confirment. La mise

2644 « Tú y Astolfo, tu hermano », dit le roi à Ricardo, *A lo que obligan los celos*, *op. cit.*, p. 76, v. 960.

2645 « Tirain: (...) lee aqueste papel / que me dio Tucapel ahora. Pinol: De Cayatel, nuestro primo, / es la firma », *Fernán...*, *op. cit.*, p. 207, v. 1423-1426.

2646 « Tiberio, / padre de este fiero monstruo », *Celos...*, *op. cit.*, p. 184, v. 213-214.

en abîme est effective dans *Celos no ofenden al sol* et *Fernán Méndez Pinto* où les rois ont de mauvais conseillers de leur famille, eux-mêmes mal conseillés par un parent.

Car ce qui réunit aussi ces quatre duos de conseillers, c'est que ce sont tous des traîtres qui intriguent pour récupérer, préserver ou accroître leur pouvoir. Dans *Política angélica*, Enríquez Gómez signale la tendance qu'ont les mauvais conseillers à s'entourer de plus mauvais qu'eux : « *La quinta [acción que debe mirar el Príncipe en el valido] si trae en su compañía hombres de poco talento por hacerse mayor señor del suyo, (...) porque (...) ningún sabio desea la compañía del necio, salvo aquellos que no quieren ser reprehendidos*²⁶⁴⁷. » Tiberio, Tirain et Astolfo attisent en effet l'ambition de celui qu'ils servent : « *Astolfo: Sin duda alguna / será el fin de su fortuna / y tu privanza*²⁶⁴⁸. » Ils sont les concepteurs des plans de trahison : « *Tirain: (...) / ¿Pues, qué podemos trazar? / Ponerle mal con el rey, / decirle que es un traidor*²⁶⁴⁹. » Mais ils sont aussi les exécutants de la conspiration²⁶⁵⁰ et en supervisent le bon déroulement²⁶⁵¹. Lucidoro n'est que le *factotum* dans la conspiration qu'ourdit Manfredo contre le roi de Sicile et veille à sa bonne préparation²⁶⁵². Tiberio a même, comme on l'a vu, une fonction diplomatique : il représente en effet Federico auprès des

2647 *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 146.

2648 *A lo que obligan los celos*, *op. cit.*, p. 77, v. 985-987. De même : « *¿Qué dices desto, Pinol?* », dit deux fois Tirain, *Fernán...*, *op. cit.*, p. 172, v. 137 et p. 177, v. 326. Voir aussi, à propos de Fernán : « *¿Tú no puedes derribar / con tu brazo poderoso / este monstruo riguroso?* », p. 173, v. 165-167, et « *La envidia, monstruo del mundo, / es un áspid inhumano / que toma fin en la muerte, / cuando se ve despechado / de remedio, yo le tengo* », p. 177, v. 333-337, et « *Alejandro: (...) / y Tiberio dijo: 'Es poco / castigo el que darle quieres; / ciña tus sienas Apolo'* », *Celos...*, *op. cit.*, p. 188, v. 330-332.

2649 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 173, v. 168-170. Voir également : « *Ricardo: (...) / ¿Qué haremos? Astolfo: Cuando la vida / tanto importa, y al honor, / querer usar del rigor / es privarse de homicida. / Dar la muerte a esa mujer / con silencio y con secreto / es consejo más discreto; / que si se ha de revolver / el mundo con su presencia, / mejor será que su vida / quede a la muerte rendida, / porque, haciendo de ella ausencia / y dando la muerte a Octavio / —que ocasión no faltará— / todo se remediará / y tendrá fin este agravio.* », *A lo que obligan los celos*, *op. cit.*, p. 79, v. 1036-1051, « *Alejandro: Aquí Tiberio, más prompto / a la infamia o al secreto, / dijo: 'En un veneno solo / se cifra el mayor castigo'* », *Celos...*, *op. cit.*, p. 189, v. 354-358 et « *Rogero / y Tiberio podrán darte / la traza más conveniente / para que puedas librarte* », p. 225, v. 1483-1486.

2650 Astolfo participe à la tentative de meurtre de Laura dans *A lo que obligan los celos*, *op. cit.*, p. 95-99, v. 1410-1527, tout comme Tiberio qui emprisonne Alejandro ou assassine Arnaldo dans *Celos...*, *op. cit.*, p. 190-193, v. 417-436. Le rôle de Tirain est plus incitatif : « *Tirain: Yo le tengo [el remedio] / en estas cartas tan claro / como lo dirá, Pinol, / el efecto y el engaño. / ¿Conoces esta firma? Pinol: Esta, di, ¿no es de Fernando? Tirain: No, Pinol. Vente conmigo / y verás el desengaño. / Caiga este fiero enemigo / a la industria deste brazo, / atlante a la mejor pluma / que supo firmar los rasgos, / donde se perdió el sentido / entre alevos y entre falsos / laberintos, casas, velos / de las maldades y engaños* », *Fernán...*, *op. cit.*, p. 177, v. 337-352. La falsification de la signature est aussi un recours de Manfredo, dans *Quien habla más obra menos* : « *En nombre del rey escribo, / y su firma he falseado* », *op. cit.*, p. 48.

2651 « *Ya tuvo efecto.* », *Fernán...*, *op. cit.*, p. 183, v. 547, et « *Buena va nuestra cautela / si van.* », v. 562-562A. Voir aussi : « *Ricardo: Entraré por la ruina. / Astolfo: Justo consejo has tomado: / dalle la muerte es mejor. / Ricardo: Aunque la habemos dejado / en parte secreta, quiero / que muera. Astolfo: Y es bien trazado, / porque puede suceder / que algún hombre en este campo / oiga la voz* », *A lo que obligan los celos*, *op. cit.*, p. 95, v. 1410-1418.

2652 « *¿Y tú no le escribes, dando / seguro de la promesa?* », demande-t-il à Manfredo qui avait négligé un détail : « *Eres cuerdo y avisado.* », répond ce dernier, *Quien habla más...*, *op. cit.*, p. 49.

rois de Pologne et d'alliés en France pour négocier son mariage et ses soutiens en vue d'un renversement du roi²⁶⁵³.

En revanche, dès que le plan échoue, tous se montrent impuissants²⁶⁵⁴. Tirain, l'âme damnée de Pinol, redevient même son simple serviteur²⁶⁵⁵. Ce sont ensuite eux qui avouent le crime :

Astolfo: *Ya los cielos quisieron
por camino tan extraño
dar luz a nuestros intentos,
yo y mi hermano, gran señor;
por la ambición deste reino,
a la duquesa quisimos
dar muerte; mas quiso el cielo
por la mano deste hidalgo,
socorrella. Vine preso,
gran señor; a este castillo,
donde el delito confieso*²⁶⁵⁶.

Mais cela ne les empêche pas de trahir leur propre maître : « Rey de Tartaria: *¿Estas cartas / son de Miracol? (...) / Tirain: Son las propias / porque Pinol me lo dijo*²⁶⁵⁷. » Mais le cas inverse se présente aussi : « *Me aconsejó Tiberio, / autor de tantas discordias*²⁶⁵⁸ », déclare Federico.

Le conseiller du conseiller agit beaucoup en sous-main et n'entre que rarement en contact avec le puissant que sert son maître. Pour le roi de *Quien habla más obra menos*, Lucidoro est un inconnu, ce qui est normal pour un serviteur. Celui d'*A lo que obligan los celos* connaît en revanche Astolfo comme le frère de son conseiller, mais celui-ci prend bien soin de rester dans l'ombre : « *Como con el rey hablabas, / hermano, no quise entrar*²⁶⁵⁹. » C'est aussi le cas de Tiberio qui ne se retrouve en présence du roi que bien malgré lui, mais cela peut s'expliquer par son passé de séditieux qui le pousse à se faire oublier²⁶⁶⁰. Quant à Tirain, il assure une présence discrète aux côtés

2653 « *Yo parto a ver a Florante / a Polonia con secreto, / que has de ser rey en efecto. / (...) / Veré en Francia los partidos / que sabes y volveré* », *Celos...*, op. cit., p. 198, v. 691-698.

2654 « *¡Qué desdicha!* », *Fernán...*, op. cit., p. 202, v. 1227, « *Yo estoy, amigo, de forma / que responderte no puedo.* », p. 207, v. 1420-1421, et « *Pues el camino perdimos, / en el bosque nos entramos / y este nuestro yerro ha sido. / (...) / Salir della [la selva] será en vano, / tan grande es su laberinto.* », p. 229, v. 2307-2315. Voir également : « *Perdidos somos.* », *A lo que obligan los celos*, op. cit., p. 96, v. 1443, « *¡Ay de mí!* », p. 99, v. 1512, « *Rendido estoy a tus pies.* », v. 1516, « *Castigome el cielo santo.* », v. 1527. C'est aussi le cas de Tiberio : « *(¡Notable desdicha! Lance / riguroso!)* », *Celos...*, op. cit., p. 224, v. 1460-1461. Quant à Lucidoro, il disparaît définitivement de la scène quand le coup d'état est éventé.

2655 « Pinol: (...) / Tirain, las guardas te encargo, / echad las llaves al fuerte, / prended esos dos villanos, / y a todos los que hallaren / dentro y fuera de palacio, / hasta que los reyes sepan / esta traición y este agravio », *Fernán...*, op. cit., p. 202, v. 1230-1236.

2656 *A lo que obligan los celos*, op. cit., p. 144-145, v. 2617-2627. Voir aussi : « Rey: (...) / ¿estuvisteis con Florante? / Tiberio: Sí, señor. / (...) / Rey: ¿Con el rey de Francia hablasteis? / Tiberio: Las cartas os lo dirán, / que son estas », *Celos...*, op. cit., p. 224, v. 1466-1470.

2657 *Fernán...*, op. cit., p. 239-240, v. 2775-2781. A la décharge de Tirain, Pinol est déjà mort à ce moment là.

2658 *Celos...*, op. cit., p. 274, v. 3017-3018.

2659 *A lo que obligan los celos*, op. cit., p. 77, v. 980-981.

2660 « *Heredaste tú el imperio, / pero no tan sin estorbo / que no intentase Tiberio / (...) / quitártele, levantando / los rebeldes* », rappelle Alejandro au roi, *Celos...*, op. cit., p. 184, v. 211-216.

de Pinol car ses prises de paroles devant les rois ou le favori ne dépassent guère deux vers consécutifs.

Le conseiller du conseiller apparaît ainsi comme une figure secondaire mais funeste et l'affaire Rodrigo Calderón n'est sans doute pas étrangère à cette observation. Il est menteur²⁶⁶¹, cruel²⁶⁶² et veul²⁶⁶³ ; seul Lucidoro, qui n'entre en scène qu'une seule fois, n'a pas de personnalité. Comme le veut la justice poétique, ces personnages et leurs maîtres finissent mal. C'est Tirain qui s'en sort le mieux car, alors que Pinol meurt dépecé par un lion, lui bénéficie de l'indulgence de Fernán : « Rey de Tartaria: *Falta ahora / que sentencias a Tirain*. Fernán: *Yo le perdono*²⁶⁶⁴. » Astolfo est exilé avec Ricardo²⁶⁶⁵. Tiberio n'apparaît plus à partir de la moitié du deuxième acte après que le roi l'eut envoyé en prison où il croupit sans doute encore à la fin de la *comedia*²⁶⁶⁶, alors que Federico est réhabilité. Le plus mal loti est Lucidoro, le conseiller le moins noble et le personnage le moins complexe, car son emprisonnement est décrété dans le deuxième acte²⁶⁶⁷ et il n'est plus mentionné si ce n'est quand est annoncée son exécution et celle de Manfredo, cas rare chez Enríquez Gómez de peine de mort :

Rey: *Diana, ya los traidores,
que ofendían la pureza
de vuestra sangre, murieron.
Pagaron con las cabezas
su traición, que mi justicia
sabe castigar ofensas*²⁶⁶⁸.

La figure du conseiller du conseiller est pareillement dégradée dans *El siglo pitagórico* où l'on peut lire : « *Rodeado de malos consejeros [el valido], / hacía y deshacía caballeros, / y si alguno sus juicios mormuraba / a dar cuenta a mi Dios lo despachaba*²⁶⁶⁹. »

2661 Ainsi Tiberio : « Rey: (...) / ¿De dónde venís? Tiberio: *De Flandes, / a solo pagar delitos; / solo vengo a presentarme / por preso en vuestra corona* », *ibid.*, p. 223, v. 1432-1435.

2662 « Astolfo: (...) / *Si a Isabela das la muerte / serás ejemplo del mundo.* », *A lo que obligan los celos*, *op. cit.*, p. 80, v. 1066-1067. Voir aussi Tirain: « *Estremado / es el sitio y el silencio / es de la muerte retrato. / Saca el alfanje, Pinol. / Yo daré la muerte a Fernando / y tú a Duarte.* », *Fernán...*, *op. cit.*, p. 230, v. 2342-2347 et « *¡Muera infame!* otra vez dijo [Federico], / y a los últimos sollozos / llegó Tiberio a ayudalle, / por más sangriento despojo », *Celos...*, *op. cit.*, p. 193, v. 513-516.

2663 « *¡Huye Pinol!* », *Fernán...*, *op. cit.*, p. 216, v. 1789, « *Tu sagrado dichoso / me valga aquí, monarca poderoso* », p. 218, v. 1865-1866.

2664 *Ibid.*, p. 240, v. 2812-2814.

2665 « Rey: *Ricardo y Astolfo / salgan desterrados luego, / si a vos os parece bien, / Lisardo, de todo el reino* », *A lo que obligan los celos*, *op. cit.*, p. 146, v. 2660-2663.

2666 « Rey: *¡Hola! Decid al alcaide / que ponga preso a Tiberio / en la más secreta parte / de esta fortaleza luego* », *Celos...*, *op. cit.*, p. 225, v. 1488-1491.

2667 « Rey [a Juan]: (...) / *a ese hombre que ves parado, / ponle preso en una torre, / la más fuerte de palacio* », *Quien habla más...*, *op. cit.*, p. 49. « *Preso dejé a Lucidoro* », dit plus loin Juan, p. 56.

2668 *Ibid.*, p. 75.

2669 *El siglo...*, *op. cit.*, p. 117.

Une autre tendance est le sous-genre des pièces concernées : trois sur quatre font partie des cinq *comedias* palatines, l'exception étant *Fernán Méndez Pinto*. L'argument de ces pièces se distingue par une plus grande complexité faite de *quiproquos* favorisés par les fausses identités et l'obscurité dans laquelle sont plongées certaines scènes. Le personnage du conseiller du conseiller permet ces confusions et des retournements de situations qui correspondent au sous-genre en dédoublant la figure du conseil. Le roi se fait ainsi passer pour Lucidoro pour déjouer la tentative de sédition de Manfredo : « Manfredo: *¿Es Lucidoro? Llega el rey, pensando que es Lucidoro.* Rey: *Yo soy, prosigue.* / Manfredo: *De tu cuidado / está pendiente mi dicha*²⁶⁷⁰. » Astolfo, que Ricardo croit mort, est présenté opportunément comme témoin pour contredire son frère : « Rey: (...) / *¡Astolfo!* Astolfo: *Señor.* Rey: *¿Qué es esto?* / Ricardo: *(¿Mi hermano aquí? ¡Muerto estoy*²⁶⁷¹!) ». Tiberio, déguisé, parvient à pénétrer dans la cellule de Federico mais est démasqué par le roi et son nouveau favori²⁶⁷².

La figure du conseiller du conseiller chez Enríquez Gómez n'est pas très développée et paraît assez homogène. Elle reproduit sans doute l'image laissée par Rodrigo Calderón d'un intrigant de l'ombre que le public devait aimer haïr. D'un point de vue dramatique, ce personnage est un interlocuteur du mauvais conseiller qui permet une verbalisation de ses sinistres intentions, comme le ferait un *gracioso*, mais sans sa dimension comique ; au contraire, en tant que double du mauvais conseiller, il décuple sa méchanceté par effet d'entraînement ou de redoublement, en le précédant ou en le secondant. Il est en pour cela propice aux structures complexes de la *comedia* palatine.

Il apparaît après cette étude du statut du conseiller une confusion générale. Les termes qui le désignent ne correspondent pas à une réalité pratique constante et stable. Il est difficile de déterminer si le conseiller a une existence officielle auprès du roi et quelles sont les missions qui lui incombent. Dans certains cas, il est missionné officieusement tout en ayant un statut légal à la cour, d'autres fois il n'est qu'un ami qui sait se rendre utile jusqu'à ce qu'il soit promu à une charge

2670 *Quien habla más...*, op. cit., p. 50.

2671 *A lo que obligan los celos*, op. cit., p. 144, v. 2609-2610.

2672 « Sale Tiberio disfrazado. Tiberio: *Desconociome el alcaide. / ¡Buen ánimo, valor mío, / que de vos puedo fiarme / para mayores empresas! / ¿Si podrá darle este aviso / a Federico?* Federico: *¿Quién es?* / Tiberio: *¡Válgame Dios!* Rey: *A esta parte / te dé aviso que no entre / persona ninguna a hablarte.* / Tiberio: *¡El rey es, válgame el cielo!* / Rey: *¿Quién sois?* Federico: *¡Desdichado lance! / Vive el cielo, que es Tiberio.* / Alejandro: *Aunque en diferente traje, / este hombre conozco yo. / ¿Qué miro? ¡Caso notable! / Tiberio es este, señor.* / Rey: *¿Tiberio aquí?* Tiberio: *Sí, que sabe / poner a riesgo...* Federico: *¡Ah, Fortuna!* / Tiberio: *...la vida que quiso...* Rey: *¡Baste! / ¿Tiberio, vos en Sicilia? / ¿Vos en tan oculto traje? / ¿Vos en esta fortaleza?* », *Celos...*, op. cit., p. 222-223, v. 1410-1431.

officielle. Pour ce qui est de ses fonctions, l'hétérogénéité des situations est encore de mise. Uniques ou cumulatives, incluses dans l'appareil de l'État ou seulement attachées à la vie privée du puissant, elles révèlent tout aussi bien le pouvoir que la fragilité du conseiller. En cela Enríquez Gómez restitue la complexité du débat de son époque autour de la question du favori. Il sait aussi mettre en scène des aspects concrets de cette réflexion : la disparition du secrétaire royal, la question de la délégation du pouvoir ou le rôle du conseiller du conseiller. Sa capacité à dramatiser des situations théoriques est tout à fait remarquable et prend toute sa dimension lorsqu'il s'intéresse au comportement du conseiller face à ces questionnements.

D. L'éthique du conseiller

« *Los que militan debajo del solio*²⁶⁷³ »

Nous nous proposons dans ce chapitre d'étudier comment le conseiller se comporte dans les fonctions qui lui incombent, notamment dans sa relation avec le puissant. Pour ce faire, nous observerons dans un premier temps la rivalité de deux conseillers, don Gil et doña María, pour la conquête et la préservation du pouvoir. Ensuite nous analyserons la pratique du conseil, l'usage du mensonge et de la vérité et les comportements de trahison et de loyauté. Nous finirons ce chapitre en étudiant les modes de rétribution du conseiller.

1. Les trois cercles du pouvoir du conseiller

Une fois admis à la cour, le conseiller doit encore lutter pour accroître son pouvoir ou conserver la faveur du souverain. Plus précisément il devra conquérir l'écoute du puissant, sa confiance et, le cas échéant, sa volonté. Le conseiller doit s'emparer de ces trois capacités que nous proposons de représenter matériellement par trois cercles concentriques. Bien entendu, pour contrôler chaque cercle il faut contrôler au préalable le cercle plus large dans lequel il s'inscrit. Le premier qui atteint le centre du cercle se rend maître du pouvoir politique et peut alors sans difficulté imposer sa décision et même, s'il y reste suffisamment longtemps, évincer les autres prétendants. En dernière instance il obtient du roi la délégation d'une partie de son pouvoir, voire règne à sa place. Nous illustrerons ces stratégies par l'exemple de la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*. Cette *comedia* présente en effet une rivalité entre deux

²⁶⁷³ *Academias...*, I, *op. cit.*, p. 269-270, l. 102-103.

conseillers, don Gil et doña María, qui luttent pour leur survie politique, et ce combat prend la forme d'une série d'escarmouches qui ont pour objet le contrôle des trois espaces.

a. Le cercle de l'écoute

« *Vos sois vasallo de ley, / mas yo para hablar al rey / no os he menester a vos*²⁶⁷⁴. »

Le premier cercle est celui de l'espace réel : il faut non seulement approcher le roi pour gagner son écoute, mais encore empêcher l'ennemi d'en faire autant. L'enjeu de ce cercle est le caractère privé de la relation avec le souverain, c'est-à-dire la « *privanza* » dans son premier sens qui permet d'échanger sans être entendu de tiers, grâce à l'aparté ou, mieux encore, à l'exclusion des autres courtisans de l'entourage du monarque. Le palais et plus encore la salle du trône et les appartements royaux font donc l'objet d'une surveillance continue et le jeu du déplacement des personnages prend une importance particulière. Le metteur en scène devra l'exploiter grâce aux quelques indications scéniques afin de matérialiser dans l'espace son interprétation des tensions autour du pouvoir.

Au début de notre *comedia*, l'archevêque est exclu du cercle de l'écoute puisqu'il arrive de Gibraltar, et doña María en a profité pour s'installer dans les espaces vacants²⁶⁷⁵. Grâce à son prestige issu de son statut de favori du roi précédent, il parvient cependant à approcher facilement le prince Pedro²⁶⁷⁶ et à lui délivrer un message sous la forme d'une lettre testament du roi Alfonso dont il annonce le décès :

Arzobispo: (...) *Encargome [el rey], cuando estaba
ya con el ansia postrera,
que yo mismo os avisara
en persona de su muerte,
y que os trujese esta carta
que él mismo, dos días antes
que expirase escribió*²⁶⁷⁷.

Doña María contre-attaque très vite et obtient une conversation privée avec le roi : « *Rey: Despejad, don Juan, la sala / y solo quede conmigo / doña María*²⁶⁷⁸. » Lorsque les deux rivaux s'affrontent verbalement, ils mesurent leur capacité à gagner l'écoute du souverain :

Doña María: (...), *vos sois vasallo de ley,
mas yo para hablar al rey*

2674 *El gran cardinal...*, op. cit., p. 191-192, v. 576-578.

2675 « *Chinela: ¿Tanta / privanza con el rey tiene / doña María? Don Juan: Es el alma / del rey, por ella gobierna, / de ella pende la esperanza / de Castilla* », *ibid.*, p. 177, v. 162-167.

2676 « *Rey: Bien podéis, don Juan, decir, / que entre el Alcides de España, / vuestro hermano el arzobispo / de Toledo, a quien hoy llaman / Sol de Castilla, don Gil / de Albornoz* », *ibid.*, p. 170, v. 1-6.

2677 *Ibid.*, p. 172, v. 46-52.

2678 *Ibid.*, p. 179, v. 208-210.

*no os he menester a vos.
Arzobispo: Ya yo sé que para hablar
al rey, no os puedo servir,
pero quieroos advertir
que también me ha de escuchar*²⁶⁷⁹.

Lors des deux premiers actes, les deux favoris se neutralisent à peu près car chacun bénéficie autant de l'écoute du roi : tous les deux sont en effet quatre fois sur scène en présence de Pedro. Toutefois María parvient deux fois à être seule avec lui, notamment grâce à la technique de la fausse sortie : « Rey: *¿Os vais, señora?* / Doña María: *Hablabais al arzobispo / y entendí que era enfadosa / mi visita, y así quise dejar / a los dos a solas*²⁶⁸⁰. » Le roi tombe dans le piège et la retient auprès de lui. Gil en revanche ne peut pour lors s'isoler avec le roi. Cette tactique évoque celle employée par doña Ana auprès du roi Enrique dans *La cisma de Inglaterra* de Calderón, avec laquelle la pièce d'Enríquez Gómez présente d'autres ressemblances : « Ana: (...) *Pues aunque merecete / como reina pudiera, / más vale que tú reines y yo muera.* (Hace que se va.) Rey: *Ana, detente, aguarda*²⁶⁸¹. » Cependant, chez notre auteur le roi prend l'initiative d'aller écouter secrètement son favori alors qu'il rend la justice pour évaluer la qualité de ses jugements²⁶⁸². Au troisième acte, María emporte le cercle de l'écoute. Chacun des deux obtient d'abord une conversation privée avec le roi, mais ils s'affrontent ensuite devant la porte des appartements royaux pour y accéder nuitamment. On assiste dans la pièce de Calderón à une passe d'arme comparable entre la reine et le cardinal Volseo, remportée là-aussi par l'intrigant²⁶⁸³. Gil et María possèdent chacun une clef de la chambre, symbole du contrôle de l'espace de l'écoute, mais si le favori la doit à sa fonction politique²⁶⁸⁴, María la tient de son intimité physique avec le roi : « *Hablar podré al rey pues tengo / la llave, para que entienda / amor que solo en el mundo / declaradamente reina*²⁶⁸⁵. » Dans un premier temps l'altercation²⁶⁸⁵ tourne à l'avantage de l'archevêque pour une raison morale :

Doña María: (...) *Estoy perdida.*
Arzobispo: *¿Qué podéis dar por respuesta
si a media noche turbada,*

2679 *Ibid.*, p. 191-192, v. 576-582.

2680 *Ibid.*, p. 195, v. 666-670.

2681 P. Calderón de la Barca, *La cisma...*, *op. cit.*, p. 137, v. 1554-1557.

2682 « Rey: *Saber el talento aguardo / de don Gil* », *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 205, v. 946-947.

2683 « Reina: *¿Qué hace Enrique?* Volseo: *En su aposento / está escribiendo, señora; / tu Majestad no entre agora, / porque mandó que no entrase / persona que le estorbase* », P. Calderón de la Barca, *La cisma...*, *op. cit.*, p. 100-102, v. 647-651. La reine prend l'avantage dans l'escarmouche suivante : « Reina: *Cardenal, salios afuera. / Los negocios no se tratan / tan acaso; y donde estoy, / no ha de tener más privanza / Vuestra Majestad. ¿No os vais?* », p. 122, v. 1077-1081.

2684 « *Agora que estará el rey / sosegado, pues desea / saber lo que ha resultado / en la junta de la guerra / de Inglaterra; he querido, / que ahora salgo, dar cuenta / de lo que de ella ha salido* », *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 266, v. 2700-2706.

2685 *Ibid.*, p. 265, v. 2680-2683.

*sin aseo la belleza,
el recato deslucido,
la honestidad descompuesta,
con llave, con luz y sola,
cerca de la misma puerta
de la cámara del rey (...)
os hallo? ¡Qué mal miráis,
señora, la fama vuestra,
la vida del rey, del reino²⁶⁸⁶ !*

Mais la favorite tente de retourner la situation en justifiant sa présence non pas par les amours secrètes qu'elle entretient avec Pedro, mais par sa fonction de conseil politique, même si don Gil ne l'entend pas ainsi : « Doña María: *Yo tengo licencia / para consultar. Arzobispo: Teneos, / que esta licencia no llega / a materia de Estado²⁶⁸⁷.* » Doña María utilise ici son pouvoir sur le corps physique du roi pour étendre son influence au corps politique. Alors que don Gil menace de faire éclater le scandale, le roi intervient et l'intrigante, plus prompte, monopolise la parole²⁶⁸⁸ et capte l'attention du souverain : « Rey: *¿Qué escucho? Pasa adelante²⁶⁸⁹.* » Au premier acte, dans les mêmes circonstances, c'est l'archevêque qui avait pris la parole en premier²⁶⁹⁰, mais cette fois il perd toute écoute car le roi l'interrompt à plusieurs reprises : « Arzobispo: *Repare aquí vuestra excelencia²⁶⁹¹...* », « Arzobispo: *Considerare²⁶⁹²...* » Don Gil ne parviendra plus à adresser une seule réplique à son roi.

b. Le cercle de la confiance

« Rey que de nadie se fía, / entre los vasallos buenos / poco vale, y vale menos / el que de todos confía²⁶⁹³. »

Le deuxième cercle est celui symbolique de la confiance : le souverain doit croire ce que lui dit le courtisan parce qu'il accorde de la valeur à son conseil, et il doit se confier en retour à lui parce qu'il croit que ce qu'il lui dit ne sera pas divulgué. L'un des enjeux de ce cercle est donc le secret partagé avec le roi qui fait d'un simple conseiller un favori. Savoir ce que l'adversaire ignore ou découvrir son secret est un atout considérable dans la lutte pour le pouvoir.

On peut l'observer encore dans *El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* où don Gil parvient à gagner la confiance du roi et entamer celle dont jouit sa rivale par la lettre testament qu'il

2686 *Ibid.*, p. 266-267, v. 2722-2736.

2687 *Ibid.*, p. 267, v. 2745-2748.

2688 « Rey: *¿Qué es esto? Doña María: Parar la rueda / de mi fortuna (...)* », *ibid.*, p. 269, v. 2795-2796.

2689 *Ibid.*, v. 2810.

2690 « Rey: *¿Voces en este lugar? / ¿Don Gil y doña María, / qué es esto? Arzobispo: Nada, señor, / aquí estábamos hablando / los dos, negocios tratando / de consejo y de valor* », *ibid.*, p. 194, v. 643-648.

2691 *Ibid.* p. 269, v. 2817.

2692 *Ibid.*, p. 272, v. 2904.

2693 F. Quevedo, *Cómo ha de ser...*, *op. cit.*, p. 130, v. 129-132.

lui remet dans laquelle le roi défunt alerte son fils sur le danger de fréquenter doña María²⁶⁹⁴ et lui recommande de se fier à l'archevêque²⁶⁹⁵. La favorite peut cependant accéder au contenu de la lettre grâce à la confiance qu'elle inspire : « Rey: (...) *La carta / es esta y saber deseo / lo que contiene, y el alma / sin vos, señora, no quiso / abrilla*²⁶⁹⁶. » Cela permet à la courtisane d'accéder au secret²⁶⁹⁷ et de préparer ainsi une riposte visant à décrédibiliser son adversaire : « *la carta, / estando el rey tan enfermo, / sin duda que la notaba / el arzobispo*²⁶⁹⁸. » Calderón propose une situation comparable car doña Ana en fait de même avec la lettre que reçoit Enrique de doña Catalina²⁶⁹⁹. Don Gil comprend l'enjeu de la lecture de la lettre car, quand il entre en scène, il devine immédiatement que doña María en connaît le contenu : « *La carta tiene en la mano, / sin duda a doña María, / pues está en su compañía, / la ha leído*²⁷⁰⁰. » La question de la lettre n'est pas tranchée : don Gil nie en être l'auteur mais reconnaît qu'il aurait pu l'être sans entacher son honneur²⁷⁰¹.

Au deuxième acte, l'archevêque gagne la confiance du souverain par ses compétences de juge que le roi peut observer au voile – « *O, cómo don Gil es sabio*²⁷⁰². » –, mais doña María tente de minimiser cette victoire à deux reprises par une série d'insinuations médisantes – « *solo don Gil pudo dar, / con su injusta inclinación, / tal sentencia*²⁷⁰³. » L'archevêque semble pourtant l'emporter définitivement lorsqu'il échappe à une tentative d'assassinat ourdie par sa rivale. La balle qui lui était destinée va frapper un portrait du roi et don Gil lui présente ces faits comme une manifestation

2694 « *La pena que llevo, hijo, / atravesada en el alma / es la que de vos me dicen / los mismos que os acompañan, / pues me aseguran que andáis / tan inquieto que una dama / gobierna vuestro albedrío; / doña María a quien llaman / de Padilla, dicen que es...* », *El gran cardenal...*, op. cit., p. 181, v. 261-269.

2695 « *Lo que os encarga / mi voluntad es que siempre / en negocios de importancia / os asista el arzobispo / de Toledo* », *ibid.*, v. 278-282.

2696 *Ibid.*, p. 179, v. 210-214.

2697 « Rey: (...) / *Sin duda que algún secreto / de importancia trae la carta* », *ibid.*, p. 180, v. 225-226. « Doña María: *¿Porqué retiráis la carta? / ¿No puedo saber, señor, / el secreto?* », *ibid.* p. 181, v. 270-272.

2698 *Ibid.*, p. 182, 292-295. Voir aussi : « *don Gil fue su privanza, / y como tal no fue mucho / que le asistiese a la carta* », v. 302-304.

2699 « Rey [a doña Ana]: *Esta carta recibí / de Catalina, y sin verla / quise, Ana hermosa, traerla / para entregártela a ti. / Ábrela tú, que es razón / que mi razón y mi obediencia / te pidan esta licencia* », P. Calderón de la Barca, *La cisma...*, op. cit., p. 163, v. 2222-2228.

2700 *El gran cardenal...*, op. cit., p. 182, v. 315-318.

2701 « Doña María: *Cuando la carta trujiste / de Gibraltar, al lella / el rey, bien juzgué por ella / que vos en toda venistes. / Porque, en semejante calma, / claro es visto a buena ley / que fue la letra del rey, / pero vuestra toda el alma. / (...) / Arzobispo: (...) / La carta no la noté, / pero cuando la notara, / bien sé que me disculpara / los quilates de mi fe* », *ibid.*, p. 192-193, v. 597-620. On remarque que don Gil affirme n'avoir pas écrit la lettre de sa main, ce que doña María reconnaît, mais qu'il ne nie pas véritablement en avoir été « l'âme ». C'est peut-être là un joli cas de dissimulation telle que nous en étudierons plus loin.

2702 *Ibid.*, p. 208, v. 1012. Quevedo propose une scène comparable au troisième acte de *Cómo ha de der el valido*, op. cit., p. 214-219, v. 2216-2357.

2703 *Ibid.*, p. 220, v. 1307-1309. Voir également : « *¿Vos gustáis, / señor, de tanto rigor?* », p. 219, v. 1295-1296, « *¿qué tirano / hiciera este caso injusto?* », p. 220, v. 1313-1314, « *De él no se puede esperar / ningún bien.* », v. 1320-1321, « *Don Gil miró por su honor; / por su fama* », p. 227, v. 1545-1546.

des liens qui les unissent et une agression contre la royauté : « *Tuve de escolta / vuestra persona, pues dio / la bala en la tabla, y rota / la dejó como la véis*²⁷⁰⁴. » Il n'en profite pas pour dénoncer doña María qu'il sait pourtant être responsable du forfait, peut-être parce qu'il redoute de mettre le roi devant l'alternative de devoir la chasser ou le dédire, ou bien parce qu'il souhaite conserver un moyen de pression sur elle²⁷⁰⁵. En revanche, don Gil recourt à son tour à la technique de la fausse sortie pour asseoir son influence. Il prétend vouloir se retirer dans un monastère suite à l'incident²⁷⁰⁶, mais le roi le retient avec insistance : « *Arzobispo: (...) / Yo renuncio muy gozoso / el gobierno soberano / (...) / Rey: (...) / El gobierno soberano / os mando que no dejéis*²⁷⁰⁷. » Doña María parvient à renverser la situation par quelques larmes qui infléchissent le roi en sa faveur :

*Aunque pudiera mi llanto
ser causa de mayor pena,
todo el amor lo condena
porque es amor dulce encanto.
Pero el apretarme tanto
de don Gil la sinrazón
pudo en esta ocasión,
con las alas que ha tomado,
si no derribar mi estado,
dar disgusto al corazón*²⁷⁰⁸.

Touché dans sa passion amoureuse, le roi prive son favori de son crédit politique :

*¿Don Gil, ciego y atrevido,
este agravio contra vos?
Corrido estoy, ¡vive Dios!
Con las alas de valido
a las esferas ha subido
de mi amor, mas esta palma
pone su privanza en calma.
Que gobierne el reino es justo,
mas no las leyes del gusto
que se reservan al alma*²⁷⁰⁹.

Le parallélisme est encore patent avec *La cisma de Inglaterra* où doña Ana sait aussi créer un ressentiment du roi contre son rival :

Rey: (...) *¿Quién fue*

2704 *Ibid.*, p. 232-233, v. 1677-1680. Voir aussi : « *Quien tiene tan fuerte amigo / ya no tiene que temer / ni la traición, ni el poder / del más soberbio enemigo.* », p. 233, v. 1702-1705.

2705 En faveur de cette dernière hypothèse, les vers suivants prononcés en présence de doña María : « *Rey: (...) Mi corona diera / por saber quién es [el traidor]. Arzobispo: (Que presto / mi verdad se lo dijera, / a no ser quien soy.)* », *ibid.*, p. 236, v. 1819-1922. Mackenzie qui a étudié les différents manuscrits de la *comedia* signale que la « *suelta de Liverpool* » offre une version différente puisque la dernière réplique du cardinal y est prononcée à haute voix et que doña María n'entre qu'à ce moment en scène. S'ensuit ce dialogue à double sens : « *Cardenal: Ya viene. / Rey: ¿Qué decis? Cardenal: Que su Excelencia / viene* », « *Una comedia...* », *op. cit.*, p. 382-383. Cette version insiste sur le non-dit et donc sur la lâcheté du roi qui feint d'ignorer la culpabilité de doña María.

2706 « *Este atrevimiento (...) me avisa, gran señor, / que a las cuevas me retire, / [de] un monasterio* », *ibid.*, p. 234, v. 1736-1744.

2707 *Ibid.*, p. 235-236, v. 1754-1795.

2708 *Ibid.*, p. 241, v. 1921-1930.

2709 *Ibid.*, p. 243, v. 2002-2011.

*que a ti te pudo dar
 ocasión? Ana: El que llegó
 a hablarme tan libremente
 y sin respeto... Rey: Detente.
 ¿Hombre humano se atrevió
 al sol mismo? ¿Desleal
 hubo, que con vil efeto
 a ti te perdió el respeto?
 ¡Tal escucho! ¡Que oigo tal!
 Saber su nombre deseo.
 ¿Qué dudas? Prosigue, pues.
 Ana: Temo decirte que es...
 Rey: ¿Quién? Ana: ...el Cardenal Volseo.
 Rey: ¿Que Volseo se atrevió
 a ti, y quejosa te ofreces?
 Pues si ya tú le aborreces,
 no podré quererle yo²⁷¹⁰.*

Les clefs évoquées dans la partie consacrée au palais royal prennent une dimension métaphorique dans ce discours à huis clos du roi à don Gil où il explique que la confiance est rompue entre eux :

*Pues si yo os cerré las puertas,
 vos hicistes, si se nota,
 lo mismo al alma, de suerte
 que mis llaves generosas
 temieron, don Gil, las vuestras.
 Ya os abren todas gozosas,
 mas las vuestras, arzobispo,
 con fuerza tan poderosa,
 cerraron al alma el paso,
 que es imposible responde²⁷¹¹.*

Dès lors, l'archevêque perd son statut de favori, est rabaissé au rang de simple exécutant et est remplacé par doña María. Le roi et sa favorite évoquent ensemble les affaires en cours – « Rey: *Con vos lo quiero tratar / más despacio*²⁷¹² » – et confie à don Gil le soin de mettre en œuvre ce qu'ils ont décidé :

*Rey: Cardenal, importa luego
 que una junta hagáis (...)
 y de cualquiera
 cosa que allí resultare,
 me dad cuenta (...).
 Arzobispo: El alma que os obedece
 previno ya el corazón.
 Yo voy, señor, a poner
 por obra tan justo intento.
 Doña María: Solo vuestro entendimiento
 lo pudiera disponer²⁷¹³.*

2710 P. Calderón de la Barca, *La cisma...*, op. cit., p. 165, v. 2272-2289.

2711 *El gran cardenal...*, op. cit., p. 256, v. 2436-2645.

2712 *Ibid.*, p. 260, v. 2556-2557.

2713 *Ibid.*, p. 261-262, v. 2560-2583.

c. Le cercle de la volonté

Le troisième cercle est celui de la volonté : le roi doit prendre la décision suggérée par le conseiller qui veut l'emporter. Cette manœuvre consiste à convaincre de la qualité de sa proposition, mais aussi à discréditer celle des compétiteurs, notamment en persuadant que leur conseil est mû par l'intérêt personnel et non par celui du roi. C'est alors que le conseiller exerce véritablement un pouvoir.

Comme pour les deux premiers cercles, don Gil conquiert vite celui de la décision puisque le roi le fait gouverneur après avoir lu la lettre de son père :

*Gobernador de Castilla
os hago, tenga la silla
de mi majestad, el celo
de piedad que asiste en vos,
pues tanto lo ha menester,
que esto es obedecer
al rey mi padre, y a vos²⁷¹⁴.*

Il lui confie le soin de traiter les affaires délicates – « *Llamad luego con secreto / a don Gil* », « *Poned en esto remedio.* », « *Tomad en esto consejo²⁷¹⁵* » – et confirme publiquement ses décisions – « *Doña María: (...). Mandó quitar, / que fue cosa lastimosa, / el mayorazgo, señor, / a don Pedro. Rey: Él hallaría / que justicia no tenía²⁷¹⁶.* » Dans le même temps, doña María ne parvient pas à imposer sa volonté : « *Rey: No os canséis, doña María, / que en el alma está resuelta / esta sentencia²⁷¹⁷.* » Mais bientôt, suite aux pressions de doña María, les décisions de don Gil n'ont plus son agrément – « *¿Lo que él gusta ha de firmar, / y no aquello que yo gusto²⁷¹⁸?* » Il le chasse finalement de la cour : « *Retiraos, don Gil, / de la corte, (...) y este destierro / tan apresurado sea / que iguale con el enojo / que tengo²⁷¹⁹.* » Là encore on trouve des aspects communs avec *La cisma de Inglaterra* puisque le roi d'Angleterre déchoit son favori comme le fait celui d'Espagne avec le sien : « *No sois Cancelario ya. / Vuestros bienes, granjeados / con codicia y ambición, / no los gozaréis²⁷²⁰.* ». Doña María a désormais le champ libre. Elle est devenue la rémora ou l'aimant que nous avons évoqués dans la partie consacrée à l'amour entre le roi et son conseil, c'est-à-dire qu'elle peut contrôler les décisions du souverains même en son absence et récupère ainsi une grande

2714 *Ibid.*, p. 183, v. 328-334.

2715 *Ibid.*, p. 200, v. 808-809, p. 201, v. 832 et v. 834.

2716 *Ibid.*, p. 220, v. 1321-1325. Voir aussi : « *Ver al cardenal quisiera / para aprobar su intención.* », p. 227, v. 1521-1522, et « *Muy bien lo miró don Gil* », v. 1541.

2717 *Ibid.*, p. 228, v. 1559-1561. Voir également : « *Doña María: Mirad que estáis obligado / de hacer a todos merced / en este día. Rey: El poder / de mi grandeza, señora, / no se ha de mostrar ahora* », p. 183-184, v. 349-353.

2718 *Ibid.*, p. 244, v. 2053-2054.

2719 *Ibid.*, p. 271-272, v. 2886-2899.

2720 P. Calderón de la Barca, *La cisma...*, *op. cit.*, p. 167, v. 2329-2332.

partie de l'autorité du souverain. Elle illustre ainsi la puissance du favori telle que la redoutent et la dénoncent les théoriciens qui voient dans cette figure un danger pour la monarchie car elle se substitue alors au pouvoir royal. Don Gil, à l'inverse, refuse de prendre des décisions sans l'accord du roi, se contentant de le conseiller et non de décider à sa place, et c'est ce qui cause sa perte.

Le cas de don Gil et doña María est une illustration de la nature des combats qui opposent différents courtisans pour la conquête des faveurs du monarque. Ce combat est un jeu stratégique, purement spatial dans le cercle de l'écoute où le palais est un labyrinthe plein de chausse-trapes. Il devient psychologique lorsqu'il s'agit de contrôler les cercles de la confiance et de la volonté. Il se prête donc bien au théâtre puisque l'espace autour du roi, la scène elle-même, est un objet de convoitise, puis la métaphore d'une emprise psychologique, comme l'est la clef qui symbolise dans un premier temps le contrôle de l'espace et en vient à signifier le contrôle de la personne du roi. Ce combat se déroule dans l'ambiance feutrée du palais, mais les passes d'armes ne sont pas que verbales : Enríquez Gómez choisit de représenter une tentative de meurtre par arme à feu – un anachronisme soit dit en passant – pour matérialiser la vigueur du combat et signifier que la mort sociale qu'encourt à chaque instant le favori a la violence d'une guerre. Il nous semble probable en outre qu'il se soit inspiré pour ce faire de *La cisma de Inglaterra* produit sur les planches de Madrid en 1627 et qu'il a donc pu voir quelques années avant d'écrire la première partie de sa dilogie sur don Gil de Albornoz.

2. Le mauvais conseil et le bon conseil

« Tú, pues eres mi privanza, / tú, pues sabes mi razón, / dame consejos agora²⁷²¹... »

On peut lire dans *Luis Dado de Dios* : « Los consejos son los que mueven la voluntad del Príncipe, y dellos resulta la aceptación del bien, y la reprobación del mal²⁷²². » Le roi Alfonso de *No hay contra el honor poder* semble pourtant se méfier des conseils d'autrui, considérant qu'un roi doit prendre ses décisions seul : « El rey por naturaleza / más acierta cuando halla / la razón por sí que cuando / de ajena idea la saca²⁷²³. » De nombreux autres puissants rejettent les avis de leur entourage, mais ils le font par orgueil : Nembrot, Ludovico ou Cómodo par exemple. C'est là un

2721 G. de Castro, *Las mocedades...*, op. cit., p. 171, v. 681-683.

2722 *Luis...*, op. cit., p. 148.

2723 *No hay...*, op. cit., p. 304, v. 99-102. Enríquez Gómez nuance cette idée dans la première partie de *Política angélica* : « [La prudencia] es la causa que obliga a un Príncipe prudente a no fiarse de nadie, ni consentir soberanía a ningún sujeto. La prudencia no quiere compañía particular; oye generalmente los consejos, y elige el que mejor le parece », op. cit., p. 156.

thème fréquent dans la *comedia*, que l'on retrouve par exemple chez Moreto : « *En los reyes injustos / es tan propio el no escuchar*²⁷²⁴ ». Alfonso est quant à lui prudent et, bien qu'il adresse les vers mentionnés ci-dessus à Tello, le mauvais conseiller de son fils, sa remarque nous engage à remettre en question l'idée selon laquelle tout conseil est forcément bon à prendre, quitte à ne pas l'appliquer. Pedro Hurtado, le favori retiré dans les montagnes de Burgos, ne rejette pas l'idée qu'un roi doive être conseillé, mais invite à entendre les conseils des prétendus amis avec prudence : « *No os fies en los amigos / que aprueban consejos vanos*²⁷²⁵ ».

De fait, dans notre *corpus*, les mauvais conseils aux conséquences funestes abondent. Ils peuvent être classés en deux catégories : ceux qui sont une erreur de jugement et ceux qui sont donnés pour nuire. Les premiers sont beaucoup plus rares car le personnage mal intentionné présente un intérêt dramatique supérieur, mais on en trouve quand même quelques-uns : l'astrologue Lisipo incite par exemple le roi de France à guerroyer en Italie où il sera fait prisonnier, mais nul indice ne nous invite à penser qu'il le fait sciemment. La plupart des mauvais conseils donnés sans malice sont cependant le fait des *graciosos*, et nous reviendrons plus tard sur leur cas. Quant aux conseils délibérément nuisibles, ils obéissent tous à un double mécanisme irrationnel : ils sont mus chez le conseiller par une passion et cherchent à exploiter une passion chez le puissant à qui ils s'adressent. C'est le cas par exemple des avis d'Álvar Núñez et de l'archevêque Mendoza qui, dans *El rey más perfecto*, sont tous les deux animés par la colère et l'esprit de vengeance et veulent faire naître ces mêmes sentiments chez les rois Alonso et Fernando respectivement. Le premier suit son conseiller et déclenche une guerre qu'il perd : « *Álvaro Núñez: Como tan sabio, / debes vengar mi agravio. / Rey: Mi justo sentimiento declarado / a la venganza apela y al Estado*²⁷²⁶. » Le second rejette le conseil en avançant des contre-arguments rationnels :

Arzobispo: *Señor, las leyes de estado
con sangre se escribieron.*
Santo rey: *Perdonémosle, arzobispo.*
Arzobispo: *De mi voto no lo apruebo.*
Santo rey: *Mirad que es grande en Castilla.*
Arzobispo: *Señor, hallele pequeño.*
Santo rey: *Dios se inclina a perdonar.*
Arzobispo: *También se inclina, severo,
a castigar los delitos.*
Santo rey: *Es verdad, yo lo confieso,
pero en don Álvaro miro
el blasón de sus abuelos.*
Arzobispo: *¡Que no hay blasón más ilustre
que hacer justicia!* Santo rey: *Pretendo
perdonarle, don Rodrigo,*

2724 A. Moreto, *La cena del rey Baltasar*, op. cit., p. 95, v. 2960-2961.

2725 *La montañesa...*, op. cit., p. 29.

2726 *El rey...*, op. cit., p. 44, v. 691-694.

*y he de firmar el decreto*²⁷²⁷.

Le démon, habité par la volonté de faire le mal, parvient également, sous la forme du prêtre arianiste Belino, à effrayer le roi Teobildo pour qu'il persécute son fils Hermenegildo – « *si acaso se ponen / de su parte los romanos, / corre peligro el imperio, / y aun tu vida*²⁷²⁸ » –, mais échoue, sous la forme du moine Patricio, à éveiller un sentiment de culpabilité chez le prince pour le faire renoncer au culte catholique, car la foi du saint est inébranlable :

Demonio: *Gran señor, ya conocéis
que los divinos decretos
de Dios se deben guardar:
Y así, de su parte vengo
a deciros que dejéis,
observando el mandamiento
del Decálogo, esta guerra,
pues contra su padre mismo
ningún hijo de la Iglesia,
sin ser tirano, lo ha hecho*²⁷²⁹.

Le mauvais conseil intentionnel s'adresse donc toujours aux sentiments du puissant, au corps physique lorsqu'il s'agit d'un souverain, jamais à sa raison.

A l'inverse, ce qui fait la qualité de nombreux conseillers de notre *corpus*, c'est la valeur de leur avis. Le roi Alfonso et le roi de France font ainsi l'éloge de don Gil de Albornoz : « *basta / su consejo a gobernar / muchos reinos* », dit le premier²⁷³⁰ ; « *si España no tuviera / otro hombre que le ilustrara, / vuestro consejo bastara; / él solo la engrandeciera* », dit le second²⁷³¹. Le cardinal lui-même défend devant doña María la valeur de son propre conseil : « *Mi consejo siempre ha sido / tan bueno por sí, que ha dado / ejemplo a quien le ha tomado / de discreto y entendido*²⁷³². » La reine d'*El obispo de Crobia san Estanislao* vante quant à elle les mérites du conseil d'Estanislao auprès du roi Bolosio : « *vuestro consejero ha sido, / y siempre que os ha asistido / os dio su favor el cielo*²⁷³³. » L'évêque explique que ses conseils sont en fait ceux de Dieu et que lui-même n'en est que le messenger : « *Yo no os hablo, Dios os habla, / tomando por instrumento / mi humildad y mi constancia*²⁷³⁴. »

On trouve ainsi plusieurs fois dans notre *corpus* un éloge du conseil comme principal outil de décision du puissant. « *Todo lo vence el consejo* », dit ainsi la reine évoquée ci-dessus lorsque

2727 *Ibid.*, p. 135-136, v. 2184-2203.

2728 *Mártir...*, *op. cit.*, p. 9 a.

2729 *Ibid.*, p. 14 b.

2730 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 181, v. 282-284.

2731 *Ibid.*, p. 317, v. 337-340.

2732 *Ibid.*, p. 193, v. 613-616.

2733 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 199 r° a.

2734 *Ibid.*, fol. 199 v° b.

son époux prend enfin une bonne décision²⁷³⁵. Démocrito emploie mot pour mot la même expression pour encourager Federico dans *Los dos filósofos de Grecia*²⁷³⁶. Et quand Eráclito, toujours pessimiste, dénie au conseil la capacité de renverser le destin, Démocrito le contredit :

Eráclito: (...)¿qué fuerza humana,
que consejo peregrino
podrá darle la corona
a un hombre no conocido
y quitársela a quien tiene
tantos brazos adquiridos?
Demócrito: ¿Quién? El valor y el ingenio²⁷³⁷.

Dans cet exemple, mais aussi dans le précédent²⁷³⁸, le conseil est étroitement associé au courage, c'est-à-dire la réflexion à l'action, car il n'est de bon conseil qui ne puisse trouver une utilité pratique. Les qualités intellectuelles et physiques apparaissent donc comme complémentaires en politique, et le conseiller doit veiller à ce que ses avis puissent être applicables avant de les émettre. Enríquez Gómez souligne la nécessité d'une cohérence entre la pensée et l'acte dans ce passage de *Luis Dado de Dios* qui condamne les actions dépourvues de raison : « *A los ministros de Estado, siempre les juzgan más lo que obran que lo que piensan, porque el acto inútil no da ninguno crédito a la potencia, antes desautoriza la gravedad de su dueño*²⁷³⁹. » Le titre de la comedia *Quien obra más habla menos* prend une dimension politique, et non seulement amoureuse comme le donne à penser la prédominance de l'intrigue sentimentale, en rappelant qu'une parole non suivie d'actes est vaine.

Mais la première qualité d'un conseil est qu'il soit entendu. C'est Aristóteles qui théorise le plus la pratique du conseil au puissant auprès de son disciple, le prince Alejandro. Il l'alerte sur la difficulté de recevoir un bon conseil : « *Dar consejo es muy fácil / y por más difícil tengo / el admitirlo que el darlo*²⁷⁴⁰. » On retrouve l'idée et une ressemblance dans sa formulation dans *Política angélica* : « *Mucho ingenio ha de tener el Príncipe para saber conocer el consejo, porque el darle es cosa fácil, pero el conocerle es difícil*²⁷⁴¹. » L'évêque de Cracovie confirme cette appréciation : « *Si como pedís consejo / le admitís, no será mala / la consulta* », dit-il à son roi²⁷⁴². Il s'en suit, d'après Aristóteles, qu'un conseil, aussi bon soit-il, peut avoir de tristes conséquences :

*porque si el sabio más diestro
le da contra la opinión*

2735 *Ibid.*, fol. 208 v° a.

2736 *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, fol. 131 r° b.

2737 *Ibid.*, fol. 121 v° b.

2738 « *Todo el valor lo ha vencido* », dit Federico avant la sentence de Démocrito, *ibid.*, fol. 131 r° b.

2739 *Luis...*, *op. cit.*, p. 85.

2740 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 177 r° b.

2741 *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 165.

2742 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 199 v° a.

*del que le pide, sabemos
que se pone a dos peligros:
uno, a disgustar el dueño,
otro, a disgustarse a sí.
Y es desgracia del sujeto
que, aplicando un defensivo
para dar vida al enfermo,
le desprecien la triaca
y le apliquen el veneno²⁷⁴³.*

Là encore, Estanislao est du même avis : « *Pedirlo [el consejo] / en negocios de importancia / y despreciarlo no es consejo / sino desgracia²⁷⁴⁴.* » Il utilise la métaphore du poison et de l'antidote, qu'a aussi employée Aristóteles, pour illustrer l'effet du bon conseil rejeté par le puissant :

*Con católico celo
os aconsejaré pío
y os admonestaré cuerdo:
cumpliré como quien soy
con el oficio que tengo.
Y si acaso mis avisos
no ablandaren vuestro pecho,
despreciando la triaca
por no sanar del veneno,
porfiar hasta morir²⁷⁴⁵.*

Une autre recommandation que donne notre auteur aux conseillers, dans *Política angélica* cette fois, est d'éviter d'apparaître comme plus avisé que le puissant qu'ils servent :

No hay mayor peligro en el arte de aconsejar que darse a conocer el inferior por más sabio que el superior. La razón es que la aprensión tenaz en la soberanía es fortísima y tiene por sombra la emulación, aunque sea luz²⁷⁴⁶.

Le meilleur exemple en est le Cid dont les qualités font craindre au roi Alfonso une concurrence à son pouvoir royal. Mais on trouve aussi ce phénomène dans la relation entre le roi Bolosio et son favori Estanislao. Le monarque se sent humilié par la leçon de morale chrétienne qu'il vient de recevoir, en conçoit une violente rancune et prépare une vengeance :

*Rey (aparte): ¿Qué puedo yo responder
a este varón singular?
Disimule mi pesar
la grandeza del poder.
De justo arrojamiento
se ofende la majestad,
se agravia la voluntad
y siente el entendimiento.
Y supuesto que el valor
vengar no puede su agravio,
aunque de un hombre tan sabio*

2743 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 177 r° b.

2744 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 199 v° a.

2745 *Ibid.*, fol. 211 v° b.

2746 *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 115.

*nunca se ofende el honor,
alentemos su doctrina,
que la majestad del rey
no se sujeta a la ley
donde el vasallo se inclina*²⁷⁴⁷.

Mais pour Estanislao, c'est un devoir sacré que de se dresser contre les erreurs du roi : « *Contra vuestro gusto voy, / que en lugar de Dios estoy, / y siempre me toca a mí / reprehenderos a vos*²⁷⁴⁸ ». Don Gil non plus ne renonce pas à donner les conseils qu'il juge bons²⁷⁴⁹. Mais tous deux auront à en subir les conséquences. Le cardinal n'est pas compris – « *No sé por qué sois contrario, / cardenal, siempre a mis cosas*²⁷⁵⁰. » – et le roi finit par le chasser. L'évêque doit recourir à un miracle pour infléchir le roi Bolosio. Rodrigo, quant à lui, devra longtemps subir la rancune du roi Alfonso avant de regagner sa confiance à force de sincérité.

Un conseil n'est donc pas seulement bon par son contenu, il doit encore l'être dans son rapport aux circonstances dans lesquelles il est donné, les circonstances politiques pour être applicable, et les circonstances humaines pour être entendu. Autrement dit, il n'est de bon conseil dans l'absolu. Machiavel n'aurait pas renié cette dimension pratique dont Enríquez Gómez fait ici l'éloge.

3. Le mensonge ou la vérité

« *En este inquieto palacio, / de cortesanos custodia, / los verdaderos se pierden, / los mentirosos se logran*²⁷⁵¹. »

Il ne suffit pas au conseiller d'être dans le vrai, encore doit-il mesurer avec sagesse l'usage qu'il fait de cette vérité. Dans *Política angélica*, il est recommandé aux conseillers de ne pas renoncer à dire ce qui est, mais sans provoquer la colère du prince : « *Suavizar la mente real a dos luces*²⁷⁵² », c'est-à-dire savoir donner à la vérité une apparence aimable, ce qui revient à jouer avec la frontière qui la sépare du mensonge. Celle-ci est incertaine depuis que Machiavel l'a distinguée de celle qui distingue le bien du mal. Nos conseillers, comme tous les puissants, sont bien évidemment confrontés à ce relativisme machiavélique. Certains ne s'embarrassent pas de ces nuances et mentent effrontément de la façon la moins élaborée possible en affirmant qu'est réel un

2747 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 200 v° b.

2748 *Ibid.*, fol. 208 r° a-b. Voir aussi : « *por un favor, / no he de dejar, gran señor, / de perdonar un pecado.* », fol. 201 r° a, et « *no he de callar pecado, / pudiéndole remediar* », fol. 207 v° a.

2749 « *os pido, os suplico, os ruego, / os admonesto en persona / del Hacedor que severa, / libre, altiva, fuerte, heroica, / majestuosa, constante, / grave, justa, regia, sola, / vuestra persona se quede / de esta Circe encantadora* », *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 255, v. 2412-2419.

2750 *Ibid.*, *op. cit.*, p. 246, v. 2100-2101.

2751 *La torre...*, *op. cit.*, *vulco II*, p. 11.

2752 *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 115.

fait qui n'existe pas ou inexistant un fait réel. Federico, l'intrigant favori de *Celos no ofenden al sol* répond ainsi au roi qui l'accuse de garder prisonnier Alejandro : « *Yo a Alejandro no he visto, / ni yo pusiera en prisión / un hombre que fue mi amigo / y de tan buena opinión*²⁷⁵³ », mais il est bientôt confronté à l'inévitable réalité de ses actes et se retrouve au cachot.

Les risques du mensonge politique sont évidents : au mieux, perdre le crédit du souverain et sa place de conseiller, au pire, être accusé de lèse-majesté et de trahison comme Federico ou encore l'intrigant Pedro, bien mal inspiré, dans la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* :

Rey: (...) *para mí no hay maldad
como no decir la verdad
un hombre. Sois villano.
¿Conoceisme? Don Pedro: Gran señor.
Rey: A mí me mentís (...)
Quien verdad no dice al rey
no es noble, ni ha sido honrado*²⁷⁵⁴.

Mentir est donc périlleux à la cour, surtout dans un contexte politique²⁷⁵⁵. C'est pourquoi, afin d'éviter les fâcheuses conséquences d'un usage trop abrupt du mensonge, les conseillers ont élaboré des stratégies de communication. Celles-ci peuvent servir à se prémunir contre les effets indésirés de leur discours, mais aussi à rendre plus efficaces leurs conseils et plus puissante leur influence : « *Ciencia se llama el mentir* », décrète ainsi Eráclito²⁷⁵⁶. Le langage du palais prend alors des formes complexes adaptées à la finalité du message. Les courtisans qui veulent prospérer dans cet environnement hostile doivent le manier avec dextérité et l'écouter avec prudence. Les allusions, les non-dits, les doubles sens et les hypocrisies se répandent dans cet espace labyrinthique. Pour le roi Alfonso d'*El noble siempre es valiente*, le palais est le domaine du mensonge – « *En la corte, don Rodrigo, / hay lo que siempre: lisonjas, / pleitos y pocos amigos*²⁷⁵⁷ » – et le Cid appelle les courtisans « *capitanes de la envidia, / lisonjeros de palacio*²⁷⁵⁸ »

Le mensonge peut prendre différentes formes selon qu'il porte sur son destinataire, et l'on parle de flatterie, sur un tiers, et l'on parle de médisance ou de calomnie, ou sur son énonciateur, et l'on parle alors de simulation. Il en va de même de la vérité qui n'est plus unique dans la pensée

2753 *Celos...*, *op. cit.*, p. 180, v. 96-99.

2754 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 221-222, v. 1352-1366.

2755 On peut mentir sans prendre autant de risques dans les intrigues amoureuses, y compris chez les conseillers. Enrique ment par exemple à Elvira dans *A lo que obliga el honor* lorsqu'il revient inopinément chez lui et soupçonne la présence d'un galant dans son cabinet : « *Retiraos, que tengo un poco / que despachar.* », *A lo que obliga el honor...*, *op. cit.*, p. 418, v. 1135-1136. Moins innocente est la simulation déjà évoquée de Fernán Méndez Pinto qui cache à sa maîtresse Tituliana la cour qu'il fait à la princesse Pantalisa, et réciproquement.

2756 *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, fol. 122 r° b.

2757 *El noble...*, *op. cit.*, fol. 31 r°.

2758 *Ibid.*, fol. 7 v°. On retrouve l'expression de « *lisonjero de palacio* » dans *La torre de Babilonia*, *op. cit.*, vulco VI, p. 80-81, et dans *La culpa del primer peregrino*, *op. cit.*, *Tercera estancia*, p. 45.

baroque malgré tous les efforts des adversaires de Machiavel pour la contenir dans le champ de la vertu. Quand elle n'est pas l'expression de la correspondance la plus absolue avec la réalité objective elle peut revêtir la forme du non-mensonge, comme si ne pas mentir revenait à rester dans le vrai, et l'on parle de dissimulation quand ce non-mensonge est exprimé et de secret lorsqu'il est tu.

a. La flatterie ou la sincérité

« *Son los lisonjeros / tan malos consejeros / que, por razón de estado, / no los debe tener ningún privado*²⁷⁵⁹. »

Parmi les choix que doit faire le conseiller, celui de tenir ou non un propos qui plaît est récurrent dans notre *corpus*. Certains, par peur ou, le plus souvent, par ambition, ne diront au puissant que ce qu'ils pensent que celui-ci aime entendre. Ils espèrent, en satisfaisant l'orgueil de leur maître, obtenir un bénéfice sous forme de faveur : « *No se premian en los palacios hombres sabios, sino hombres lisonjeros, cuyo bullicioso humor alegre los oídos* », déplore Enríquez Gómez dans *Luis Dado de Dios*²⁷⁶⁰. C'est là un poncif que l'on rencontre déjà chez Machiavel²⁷⁶¹. Quevedo, Rivadeneira ou Mariana, parmi les penseurs politiques du XVII^e siècle, dénoncent eux aussi l'adulation comme un moyen de manipuler le souverain et de provoquer la tyrannie²⁷⁶². Notre dramaturge lui-même écrit quand il se fait essayiste : « *Los que se desvelan por fuego lisonjero, abrasar quieren la República, engañar quieren a su Príncipe*²⁷⁶³ » et « *debe el Príncipe valerse de su prudencia en el oír, porque este noble sentido, órgano del alma, es muy fácil de engañar*²⁷⁶⁴ ».

2759 *El siglo...*, op. cit., p. 383.

2760 *Luis...*, op. cit., p. 48.

2761 « Je ne veux pas négliger un point important et une erreur de laquelle difficilement les princes se défendent, s'ils ne sont pas de la plus grande sagesse ou s'ils n'ont pas l'art de faire de bons choix : ce sont les flatteurs, de qui les cours sont pleines », N. Machiavel, *Le prince*, op. cit., p. 185.

2762 « *Hay dos géneros de privanzas: unas que obedecen a la inclinación natural, a la virtud o el vicio; otras que son grajeadas [sic.] con caricias, regalos y lisonjas. Esta postrera nunca puede ser durable por estribar en principios varios.* », F. Quevedo, *Discurso de las privanzas*, cité par P. Bravo dans *L'Espagne des favoris...*, op. cit., p.124. « *Rivadeneira o Mariana censuran la adulación* », E. M. Díaz Martínez dans *Discurso...*, op. cit., p. 48. « *El jesuita español Juan de Mariana creía, en efecto, que lo peor que podía suceder a un reino era que el monarca se dejase dominar por lisonjeros, quienes –después de adquirir más autoridad, favor y riquezas que todos los súbditos del rey– tratarían de convencer a su señor que 'la potestad del rey es mayor que la de las leyes y la de toda la comunidad, y que es el dueño de todas las propiedades que posee cada uno de sus súbditos, que de su arbitrio dependen todas las cosas y que en él se apoya todo el derecho que está sujeto a su voluntad'* », A. Feros, « 'Vicedioses, pero humanos'... », op. cit., p. 297.

2763 *Luis...*, op. cit., p. 28-29.

2764 *Política angélica [primera parte]*, op. cit., p. 158.

Mais flatter, dans l'acception de « causer une vive satisfaction²⁷⁶⁵ » n'est pas en soi répréhensible à la cour où la flatterie relève souvent d'une convention sociale. Ainsi don Enrique prend la parole à plusieurs reprises pour louer le roi Alfonso dans la scène d'ouverture d'*A lo que obliga el honor* : « *Los reyes, como divinos, / con la vista solamente / sujetan los albedríos* », dit-il par exemple²⁷⁶⁶. Enrique ne se comporte pas ici en vil flatteur, il s'adresse au roi comme l'exige l'étiquette de la monarchie et comme le public attend que le fasse son personnage. La plupart des autres courtisans font de même.

Ceux qui utilisent la flatterie pour tirer avantage de leur proximité du pouvoir profitent de cette coutume et sont en général plus subtils en y mêlant de l'hypocrisie. Littré propose comme définition du substantif : « Action de flatter, louange fausse ou exagérée donnée dans une vue intéressée²⁷⁶⁷ ». Ces flatteurs ne pratiquent que rarement l'éloge du puissant de façon aussi directe. Setirán, dans *La soberbia de Nembrot*, fait figure d'exception, limitant presque toutes ses interventions à des propos laudatifs à l'endroit de son frère comme dans cet exemple : « *solo a ti con tu poder te excedes*²⁷⁶⁸ ». Mais l'emphase de ses flatteries est à l'image de la principale passion de Nembrot qui est l'amour de lui-même²⁷⁶⁹. Chez d'autres courtisans, la flatterie prend des formes moins flagrantes car leur objectif est alors la manipulation politique souvent associée dans notre corpus à une pratique tyrannique : « *La tiranía y la lisonja / que, embozada en los palacios / quiere ser luz, siendo sombra* », dit Fernán Méndez Pinto²⁷⁷⁰. Le propos de Calderón est le même dans *La vida es sueño* :

Estrella: *Y advertid que es baja acción,
que sólo a una fiera toca,*

2765 <https://www.littre.org/definition/flatter> ; c'est le quatrième sens proposé par le dictionnaire Littré qui l'illustre notamment par cette citation : « Il ne faut pas croire que les rois soient bien flattés de toutes les flatteries dont on les accable ; la plupart ne viennent pas jusqu'à eux, Voltaire, *Dict. phil.* Flatterie ».

2766 *A lo que obliga el honor...*, *op. cit.*, p. 379, v. 4-6. Voir aussi « *quien lleva vuestro nombre / nunca puede ser vencido* », p.380, v. 25-26 et « *Si el invicto / Alejandro se preciaba / de magnánimo y propicio, / en vos se mira y se halla, / señor, su retrato mismo* », p. 382, v. 82-86.

2767 <https://www.littre.org/definition/flatterie> ; une citation illustrative proposée par Littré nous semble bien définir le concept de flatterie tel que nous l'entendons : « La flatterie n'est autre chose qu'un commerce de mensonge fondé d'un côté sur l'intérêt, et de l'autre sur la vanité, Rollin, *Hist. anc. œuv. t. II*, p. 120, dans Pougens. » Différentes définitions du verbe apportent des variantes : « Donner des louanges, vraies ou fausses dans le dessein de plaire ou séduire. » qui précise le type d'intérêt recherché par le flatteur ; « Excuser par une complaisance répréhensible. Flatter les défauts de quelqu'un. » Cette acception est notamment illustrée par cette citation qui nous convient particulièrement : « J'étudiai leur cœur, je flattai leurs caprices. Racine, *Ath.*, III, 3. » Cette définition s'impose dans la seconde partie de ce chapitre.

2768 *El primer rey...*, *op. cit.*, p. 544, v. 2130. Voir également : « *hijo que abortó el tridente / en la región del olvido, / y que escales valeroso / los imperios celestiales / pues son a tu ser iguales* », p. 553-554, v. 2371-2375.

2769 L'hypocrite d'*El siglo pitagórico* est associé à Nembrot dans cette invective que lui lance son âme : « *Humildad de Nembrot, lince secreto, / de la casa de humo anacoreto* », *op. cit.*, p. 269-270.

2770 Fernán..., *op. cit.*, p. 233, v. 2470-2472.

*madre de engaño y traición,
el halagar con la boca
y matar con la intención*²⁷⁷¹.

Tello dans *No hay contra el honor poder*, Terencio dans *El obispo de Crobia san Estanislao* et le démon Plutino dans *La defensora de la reina de Hungría* sont les spécimens de flatteurs les plus aboutis. « *Siempre busqué la ocasión / de solicitar su gusto* », avoue Tello par devers lui à propos du prince Sancho qu'il sert²⁷⁷². Ce conseiller se félicite publiquement de décisions qu'il désapprouve pourtant : « *Merced notable* », déclare-t-il par exemple avec hypocrisie lorsque le roi fait de Rodrigo son gouverneur²⁷⁷³. Terencio acquiesce quant à lui constamment aux affirmations du roi Bolosio : « *Dices bien*²⁷⁷⁴ », « *Bien has hecho, gran señor*²⁷⁷⁵. » Plutino aussi devant l'infant Federico : « *supuesto que te obedezco, / no hago juicio de tu juicio*²⁷⁷⁶ ». Lorsqu'un tiers est présent, Terencio confirme les déclarations du monarque : « Rey [a Torrezno]: *Dale la muerte a cualquiera / que llegare*. Terencio: *¿Entiendes*²⁷⁷⁷? » Lui et Tello soulignent le pouvoir de leur maître pour en récupérer une partie devant un faible ou pour se réfugier derrière face à un interlocuteur puissant : « Sancho [a Enaguas]: *Don Sancho soy*. Tello: *Quien os habla / es el príncipe*²⁷⁷⁸ », « Santo: *¿Pues a mí me detenéis?* Terencio: *Está el rey*²⁷⁷⁹. » L'hypocrisie différencie donc la flatterie qui est l'expression du respect dû au souverain de celle qui cherche à manipuler.

L'autre caractéristique de la flatterie mal intentionnée est qu'elle s'adresse, comme les mauvais conseils qui suivent généralement, aux passions du puissant plus qu'à sa raison, et dans ce cas le flatteur flatte ses défauts plus que le puissant lui-même. Tello encourage ainsi le prince de Castille à satisfaire son désir – « *Todo a un príncipe es posible*²⁷⁸⁰ ». Terencio en fait de même avec le roi de Pologne : « *El poder todo lo allana*²⁷⁸¹. » Mais c'est Plutino qui pratique le plus cette technique en poussant l'infant Federico à courtiser sa belle-sœur : « *no temas, que a los osados, /*

2771 P. Calderón de la Barca, *La vida...*, *op. cit.*, p 101, v. 505-509.

2772 *No hay...*, *op. cit.*, p. 369, v. 2152 -2153. « *Del príncipe el gusto sigo* », dit-il aussi p. 392, v. 2824.

2773 *Ibid.*, p. 309, v. 261.

2774 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 206 r° a. « *Bien dices* », dit aussi au roi le démon qui a pris la forme du conseiller Belino dans *Mártir...*, *op. cit.*, p. 11 a.

2775 *Ibid.*, fol. 208 r°. Setirán en fait de même avec son frère : « *Yo digo que solo ha sido / tu pensamiento valiente* », *La soberbia...*, *op. cit.*, p. 26.

2776 *La defensora...*, *op. cit.*, p. 163 a. Octavio en fait de même auprès du roi Ludovico dans *Engañar para reinar* : « *Con razón te has enojado. / (...) / En todo tienes razón* », *op. cit.*, p. 132, v. 2594-2609.

2777 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 206 r° a. Voir aussi : « Rey: *Despejad todos de la cuadra. / Terencio: Torrezno, sálgase fuera* », fol. 199 r° b.

2778 *No hay...*, *op. cit.*, p. 330, v. 906-907.

2779 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 211 r° b. Astolfo a la même attitude dans la seconde partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* : « *Pudierais considerar / que están presentes...* », p. 319, v. 425-426.

2780 *No hay...*, *op. cit.*, p. 307, v. 179. On trouve aussi : « *Tengo entendido / que has de triunfar del desdén / de esta ingrata* », p. 377, v. 2387-2389, et « *Haz tu gusto* », p. 378, v. 2418.

2781 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 212 v° b. Voir également : « *tu prudencia conocí* », 201 r° a.

*por decreto de los hados, / favorece la fortuna*²⁷⁸² ». Il l'incite en outre à inverser l'ordre du bien et du mal : « *Cualquier delito en mí tiene disculpa* » et « *El que ha de alcanzar la palma / de victoria tan lucida / ha de anteponer la vida / a la salvación del alma*²⁷⁸³. » Pour justifier l'efficacité de cette méthode, Plutino recourt, comme nous avons vu qu'Aristóteles et Estanislao le font aussi mais à d'autres fins, à la métaphore du contrepoison. Il reprend en effet l'idée reçue que l'antidote doit être conçu à partir du poison, c'est-à-dire qu'il faut satisfaire la passion pour la domestiquer : « *En tan grave enfermedad, / el médico siempre saca / del veneno la triaca* » et « *ignora / todo ejercicio virtuoso y bueno, / que amor se cura con mortal veneno*²⁷⁸⁴. »

Terencio utilise la musique pour entretenir un état mélancolique chez son maître et ainsi pouvoir bénéficier plus facilement de ses faiblesses. Il introduit des musiciens et les invite à chanter l'amour pour consoler le roi : « Terencio: *¿Quieres que canten ausencias / del sol, que amanecerá / brevemente en el oriente / de tu amor*²⁷⁸⁵? » Plutino, quant à lui, recourt à la musique pour flatter une passion, non pas celle de l'infant mais celle qu'il veut faire naître chez Beatriz en la détournant de la prière²⁷⁸⁶. Dans la scène d'ouverture d'*El maestro de Alejandro*, Lidoro réveille aussi la passion de son maître grâce à la musique. Il fait donner au lever du prince un chant à la beauté d'Octavia dont il est le compositeur²⁷⁸⁷. L'effet sur la mélancolie d'Alejandro est immédiat : « *¿Qué mucho si mi albedrío / esa deidad sujetó? / ¡Ay Octavia! Proseguid*²⁷⁸⁸. » Et Lidoro ne manque pas d'exciter encore sa passion par l'éloge : « *Pues, ¿no basta tu grandeza / para abrasarse de amor / la diosa de la hermosura*²⁷⁸⁹? » Dans son cas, l'objectif est uniquement financier, et il est atteint : « *Toma este diamante* », dit Alejandro²⁷⁹⁰.

Plutino flatte en revanche le désir de Federico car il souhaite assouvir une vengeance²⁷⁹¹. Dans le cas de Tello, ces flatteries obéissent aussi à une ambition précise : il veut favoriser l'amour

2782 *La defensora...*, op. cit., p. 160 b. voir aussi : « *la ventura / consta del atrevimiento. / Verla esta noche procura* », p. 166 b.

2783 *Ibid.*, p. 145 et p. 160 b. Voir aussi : « *si he de curarte humano, / no te quiero tan divino* », p. 148 b.

2784 *Ibid.*, p. 150 a et 154.

2785 *El obispo...*, op. cit., fol. 198 v° a. Voir encore : « Terencio: *Aquí vienen los músicos* », fol. 213 r° a.

2786 « Plutino: (...) *sería / acertado que una noche / aquesta oración prolija / dejase [Beatriz], porque faltando / esta devota harmonía / dará oídos a los versos / y a la música festiva / que yo tendré en el jardín / con mi ciencia prevenida* », *La defensora...*, op. cit., p. 155 b, et « *Los músicos prevenidos / están, porque la harmonía / suspende con melancolía / los materiales sentidos, / y al pie de la letra viene / explicada tu razón.* », p. 160 b. Le terme « *harmonía* » est employé deux fois, la première pour désigner la prière, la seconde la musique, signifiant par là même que l'exaltation des passions est en concurrence avec la dévotion.

2787 « *El gran príncipe Alejandro / se levanta ahora. Suenen / los instrumentos. Cantad / al sucesor del Oriente.* », *El maestro...*, op. cit., fol. 174 v° a, et « Alejandro: *Lidoro, amigo, ¿no oíste / esta divina canción / en alabanza de Octavia? / Lidoro: Como la compuse yo / no me toca la alabanza.* », fol. 175 r° a.

2788 *Ibid.*, fol. 174 v° a.

2789 *Ibid.*, fol. 175 r° a-b.

2790 *Ibid.*, fol. 175 r° a. On trouve aussi : « *Denles cuatro mil ducados / por el tono, letra y voz.* », fol. 174 v° b.

2791 « *Pues me da el cielo ocasión / de vengarme, ¿qué recelo?* », *La defensora...*, op. cit., p. 144.

de Sancho pour Blanca afin de détourner vers lui les sentiments d'Elvira, elle même éprise de Sancho. Il est bien traversé un moment par un remord, mais il sait s'en accommoder : « *si él [Sancho] la aborrece [a Elvira] ¿quito / la deidad a su decoro? / No, pues le escuso un pesar / de mujer aborrecida*²⁷⁹² ». Terencio semble n'avoir pour objectif que de défendre sa position auprès du souverain. A cet effet il ne perd pas une occasion de faire valoir la qualité de ses services : « *¿No te dije yo, señor, / que después de estar casada / llegaría tu pasión / a lograr tantas finezas*²⁷⁹³? »

Les flatteurs mal intentionnés sont donc ceux qui, sous couvert du respect dû au puissant, font l'éloge de ses passions, et non pas seulement de sa grandeur, sauf si sa passion est l'orgueil, comme dans le cas de Nembrot. Ils l'incitent de la sorte à agir contre son propre intérêt. Comme souvent, c'est Aristóteles qui analyse le mieux les mécanismes de la flatterie après avoir assisté aux manœuvres de Lidoro :

*¡Ah, lisonja! Quien te dio
entrada en el alma puso
a gran peligro su honor.
¡Qué dulcemente se encanta
a la voz de este Arión
un príncipe divertido!
Con la verdad le engañó.
Que es galán dice Lidoro
al príncipe, y no mintió.
Pero sirve su lisonja
de capa a la adulación,
y verdades con lisonja
no lo han sido ni lo son,
pues llevan para serlo
el engaño y la ambición,
ésta mentira con alma,
y aquel fábula con voz*²⁷⁹⁴.

La ruse du flatteur consiste donc non pas à mentir mais à utiliser et déformer la vérité pour parvenir à ses fins qui sont la tromperie et l'ambition, et Aristóteles l'appelle alors adulation. Cette sorte de vérité s'apparente donc au mensonge. Gil, oppose la flatterie à la vérité et dit ainsi : « *Ea, señor, la lisonja / no os habla, la verdad sí*²⁷⁹⁵. » Et David la rapproche de la médisance : « *locos / aduladores se atreven / a infamar mi pecho heroico*²⁷⁹⁶ ». Un autre personnage qui a très bien compris lui aussi le potentiel de la flatterie est le *gracioso* Tabaco qui observe également la scène et veut à son tour tirer profit de la générosité légendaire d'Alejandro²⁷⁹⁷. Il se lance dans un long

2792 *No hay...*, *op. cit.*, p. 369, v. 2159-2162.

2793 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 213 v° a.

2794 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 175 r° b. Les premiers vers, illisibles dans notre source, ont pu être éclaircis grâce à la version proposée par *Comedias escojidas...*, *op. cit.*, p. 238.

2795 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 253, v. 2345-2346.

2796 *La prudente...*, *op. cit.*, p. 564, v. 122-124.

2797 « *Yo llego a linda ocasión.* », *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 174 v° a.

poème laudatif mais Aristoteles intervient pour l'éloigner avant qu'il puisse en tirer profit. Celui-ci exprime à nouveau les effets néfastes de la flatterie sur le jugement du flatté :

*¿Qué doctrina sacará
este engañado mancebo
de esta pintura amorosa?
Animar vivos incendios
al amor, turbar el juicio,
dañar el entendimiento
y destruir por un gusto
los reinos y los imperios²⁷⁹⁸.*

L'art du flatteur repose ainsi essentiellement sur sa capacité à manier la parole, d'où la diatribe d'Aristoteles contre les mauvais poètes lyriques auxquels il préfère les poètes moralistes :

*Si lo que escribió el poeta,
que pocos escriben hoy,
es ejemplar, que los versos
que enseñan con atención
a enamorar no merecen
ni laurel ni estimación.
Los que enseñan a vivir
con virtud alabo yo,
porque aquestos son escritos
a la luz de la razón,
y aquellos a la delicia,
y se distinguen los dos
en que los unos son cuerdos
y los otros no lo son²⁷⁹⁹.*

Le flatteur est donc un manipulateur qui pousse au vice par l'art oratoire ou la musique pour que son maître perde la raison au profit de sa passion et agisse dans son intérêt. Autrement dit il attise un conflit intérieur chez le puissant entre son corps physique agité par des désirs et son corps politique qui ne doit être guidé que par la raison.

Le roi Alfonso voit clair dans ce jeu et prend Tello comme exemple du courtisan flatteur dont l'influence néfaste a des effets politiques : « *Lisonjeros como vos / han destruido las casas / de los nobles y aun los reinos / del mundo²⁸⁰⁰*. » Estanislao est tout aussi lucide sur Terencio :

Estanislao: (...) *si vos, como cuerdo,
no aprobarades sus vicios,
el rey fuera más piadoso,
más afable y más benigno. (...)*
*Yo os quiero bien y me pesa
que un hombre tan entendido
le dé al rey malos consejos.*
Terencio: *Siempre fueron mis avisos
tan prudentes como nobles.*
Estanislao: *Lisonjas no las admito²⁸⁰¹*

2798 *Ibid.*

2799 *Ibid.*, fol. 175 r° a.

2800 *No hay ...*, *op. cit.*, p. 305, v. 117-120.

Notre *corpus* nous offre aussi des exemples contraires de bonnes pratiques de conseillers sincères qui refusent de céder à la flatterie, quitte à fâcher le puissant qui attendait que ses avis soient partagés ou que ses passions soient encouragées. Certains déclarent en effet devant leur roi des vérités sans en lisser les aspérités qui pourraient blesser. C'est, pour Furió Ceriol, une des fonctions essentielles du conseiller : « *Es menester tenga [el Príncipe] consejeros (...) para que sepan entender verdades i dezirlas a su tiempo (...) Esta es mui buena manera para oír verdades i para conocer lisonjas, i saberlas i poderlas desechar*²⁸⁰². » Don Gil de Albornoz fait par exemple à Pedro le Cruel un rappel de ses méfaits : « *Las más noches, o todas, / reñís, y aun matáis a veces, / acuchillando la ronda / por vuestro gusto no más*²⁸⁰³. » Estanislao en fait de même devant le roi Bolosio²⁸⁰⁴. L'un et l'autre provoquent la colère du monarque qui leur fera les pires ennuis. Enríquez Gómez illustre en cela ce qu'il théorise dans *Política angélica* : « *En gran riesgo se pone un consejero cuando, llevado del bien público, contradice el parecer de su príncipe*²⁸⁰⁵. » Ces vérités qui fâchent peuvent en effet aussi porter sur l'état du royaume comme celles qu'assène Alejandro dans *Celos no ofenden al sol* à son roi qui, lui, sait entendre la critique :

*Los nobles están quejosos,
la plebe pobre y rendida,
el yugo de aqueste monstruo,
tus rentas desfallecidas,
sin alivio tus tesoros,
tus ciudades asoladas,
tus fuertes castillos rotos*²⁸⁰⁶.

Don Gil procède de la même manière, mais sans susciter d'autre réaction que l'hostilité du souverain²⁸⁰⁷. Leur intention est de provoquer un choc salutaire chez leur roi²⁸⁰⁸, en vain dans le cas

2801 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 209 r° a. La reine Beatriz reproche à Federico l'influence de Plutino, mais sans signaler le rôle de la flatterie : « *no bastaron / los consejos de Plutino* ». *La defensora...*, *op. cit.*, p. 187 a.

2802 F. Furió Ceriol, *El Concejo...*, *op. cit.*, p. 180-182. P. Bravo mentionne aussi Marco Antonio Camos parmi les auteurs qui considèrent comme essentielle cette qualité chez le conseiller, *L'Espagne des favoris...*, *op. cit.*, p. 121, et F. Tomás y Valiente cite Saavedra Fajardo : « *Represéntele con discreción sus defectos y errores sin reparar, cuando fuere obligación, en disgustalle* », *Los validos...*, *op. cit.*, p. 152.

2803 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 250, v. 2255-2258.

2804 « *Si a las matronas honradas, / si a las doncellas más nobles, / de Polonia y de Cronabia, / forzáis de noche (...)* », *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 200 r° a.

2805 *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 115. Theogio répond à la suite à cette suggestion de Philonio : « *Si, pero (...) el docto la temparará con su prudencia* » Machiavel recommande donc au prince : « il n'est point d'autre moyen de se garder de la flatterie que de donner à entendre aux gens qu'ils ne t'offensent pas à te dire le vrai ; mais quand chacun peut te dire le vrai, on cesse de te respecter. C'est pourquoi un prince sage doit tenir une troisième voie en faisant choix dans son État d'hommes éclairés, et à ceux-là seuls il doit donner toute licence de lui dire la vérité », *Le prince*, *op. cit.*, p. 185.

2806 *Celos...*, *op. cit.*, p. 193-194, v. 534-540.

2807 « *El gobierno se desmaya, / los vasallos se alborotan, / la justicia se reprime, / la verdad padece sombras, / el pueblo se desanima, / los príncipes se alborotan, / los amigos se levantan, / los enemigos se enojan* », *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 249, v. 2206-2213.

2808 « *Vuelve en ti, monarca insigne, / abre del alma los ojos, / recuerda de este letargo* », *Celos...*, *op. cit.*, p. 194, v. 541-543.

du cardinal. Certains osent aussi contredire le monarque. On a vu le duc d'Albe, l'archevêque Rodrigo Mendoza ou Pedro Hurtado critiquer les décisions de leur roi avec plus ou moins de vigueur. Ils font preuve de sincérité parce qu'ils prennent le risque de déplaire pour ce qu'ils estiment être la défense du royaume ou de leur honneur. Ils ont cependant la chance de servir des souverains prudents. En revanche, Aristóteles, le Cid, Estanislao ou Gil de Albornoz²⁸⁰⁹ se mettent en danger lorsqu'ils désapprouvent le puissant qu'ils servent. Ils considèrent que c'est leur devoir d'être sincères, quand bien même cela pourrait leur nuire, ce qui se produit à des degrés plus ou moins élevés selon les cas.

Ce qui nous intéresse particulièrement dans le cas de ces conseillers sincères, c'est aussi le discours qu'ils tiennent sur leur propre pratique, développant ainsi une forme d'éthique du conseil. Rodrigo décrit de la façon suivante sa façon de s'adresser à son roi : « *Yo, señor, no he de cansaros / con retóricas lisonjas*²⁸¹⁰. » « *Yo no os tengo de engañar, / cuadro mi dicho o no cuadro* », dit aussi Pedro Hurtado²⁸¹¹, et il insiste ainsi sur la forme du conseil qu'il donne au jeune roi Sancho : « *mis avisos / son breves porque no gasto / con retórico artificio / palabras de cortesano*²⁸¹². » Estanislao prend le même type de précaution oratoire pour introduire son conseil :

*Yo, gran señor,
tengo muy pocas palabras
para abonar los pretextos,
o las leyes mal fundadas,
del estado que decís:
esta dignidad sagrada
no lisonjea laureles
que a las frentes coronadas
decirlas verdades claras,
pues con decirlas cumplieron
con aquello que Dios manda*²⁸¹³.

Il ressort de ces exemples une opposition entre le discours artificiel des courtisans qui vise à tromper par sa complexité rhétorique, et la franchise et la concision du bon conseiller qui prend le risque de donner un avis qui pourrait déplaire. La sincérité est, comme le signale Jonatán à son père,

2809 « *No, señor, no habéis de amar / contra la razón de Estado* », dit par exemple Aristóteles au prince, *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 184 v° b. « *Si a Cuenca no permití / que se conquistase fue / por que desigual hallé / la fuerza que en vos no vi* », dit Rodrigo au roi Alfonso pour justifier son désaccord, *El noble...*, *op. cit.*, fol. 7 r°. « *Dueño y señor, rey invicto / y poderoso monarca, / anteponer la delicia / a la virtud justa y santa / no es de príncipes cristianos. / (...) / Repudiar la reina, siendo / virtuosa, justa y casta / es ir contra lo que ordena / la santa Iglesia romana* », dit par exemple Estanislao au roi Bolosio, *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 200 r° a. « *Si os digo que no rondéis / porque son muy peligrosas / las salidas de los reyes / en las tinieblas, no gozan / mis palabras este bien, / porque sale rigurosa / la vuestra a contradecirme* », *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 250, v. 2248-2254.

2810 *El noble...*, *op. cit.*, fol. 26 v°.

2811 *La montañesa...*, *op. cit.*, p. 30.

2812 *Ibid.*, p. 28.

2813 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 199 v° b.

le roi Saúl, une manifestation de la loyauté : « *Cónstame a mí ser leal, / y así digo lo que siento*²⁸¹⁴. » Enríquez Gómez nous offre donc ici une version théâtrale d'un principe qu'il expose dans *Luis Dado de Dios* :

*No se duda que los oradores del siglo desacrediten los labios que hablan poco y bueno, porque la hermosura de la retórica tiene gran antipatía con la breve sentencia. Si las muchas palabras multiplican vanidad, como dice Salomón, acertado será tener menos*²⁸¹⁵.

b. La médisance et la calomnie

« *Como obremos bien nosotros / y estén las culpas en otros, / dejémoslos murmurar*²⁸¹⁶. »

La pensée politique du XVII^e siècle insiste sur le fait que le favori est fréquemment l'objet de médisances²⁸¹⁷ et le théâtre s'en fait l'écho, tel Quevedo dans *Cómo ha de ser el valido*²⁸¹⁸. Dans son œuvre dramatique, Enríquez Gómez en fait de même mais n'emploie que très peu le terme de *malsín* qui chez lui désigne habituellement la figure emblématique du délateur. On le trouve utilisé seulement une fois dans *El valiente Campuzano*²⁸¹⁹ et à deux reprises dans une scène de *La prudente Abigail*²⁸²⁰, deux *comedias* dépourvues de véritable conseiller qui plus est. En dehors de notre corpus, *Contra el amor no hay engaños* le mentionne une fois²⁸²¹. En revanche, le terme et ses dérivés abondent dans le reste de son œuvre en prose comme en vers, dans *Política angélica*²⁸²², *La*

2814 *La prudente...*, *op. cit.*, p. 607, v. 1311-1312.

2815 *Luis...*, *op. cit.*, p. 66. Voir aussi : « *En los tribunales soberanos, más se debe reparar en la sustancia de las palabras, que en la cantidad de las voces* », p. 49.

2816 F. Quevedo, *Cómo ha de ser...*, *op. cit.*, p. 172, v. 1135-1137.

2817 « *Juan Márquez, Mártir Rizo, Fernández Navarrete, Andrés Mendo o Francisco de Garau insisten en que el privado es objeto de toda clase de envidias y murmuraciones* », E. M. Díaz Martínez dans *Discurso...*, *op. cit.*, p. 47-48.

2818 « *Marqués [al rey]: Por un escudo me pones / sin que haya excepción, en quien / rigurosos golpes den / comunes mormuraciones.* », F. Quevedo, *Cómo ha de ser...*, *op. cit.*, p. 132, v. 177-180.

2819 « *Campuzano: (...) / Digo que a veinte malsines / castigué de aquesta forma* », *El valiente...*, *op. cit.*, p. 577.

2820 « *David: (...) con un aliento solo, / seré rayo de enemigos, / fuego de consejos locos, / blasón de hazañas ilustres, / crisol de varones doctos, / marcial estruendo de vidas / y fin de malsines todos* », *La prudente...*, *op. cit.*, p. 566-567, v. 202-208, et « *Saúl: Que yo, aplacando tu enojo... / (...) / ...seré un Argos de tu vida... / (...) / ...destrucción de los malsines...* », p. 569, v. 264-269.

2821 « *Liaño: (...) Inesilla, / más falsa que un instrumento, / más traidora que un malsín* », *Contra el amor...*, *op. cit.*, p. 105, v. 488-489.

2822 Voir par exemple : « *si quieres saber el fin de una monarquía, repara si son admitidos en el consejo de un príncipe los malsines* », *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 207.

*torre de Babilonia*²⁸²³, *La Inquisición de Lucifer*²⁸²⁴, *La culpa del primer peregrino*²⁸²⁵, *Sansón nazareno*²⁸²⁶ ou *El siglo pitagórico*²⁸²⁷. On peut aussi lire dans *Luis Dado de Dios* :

*Los que turban la tranquilidad de una República son los malsines. Estos, como ministros de Satanás, revuelven los Consejos y alborotan los Estados, andan continuamente espiando acciones, notando semblantes, acechando ojos, calumniando labios y explotando pensamientos. (...) Estos, Señor, hacen de la justicia tiranía, de la rectitud falsedad y de las obras justas sacrilegios. Ganan voluntades a logro de chismes. Madrugan a calumniar vidas como si fuera a ganar perdones. Solicitan la gracia de los ministros, fundados en robos y latrocinios. Dan color a su vida con el pincel de su lengua, y pintan como pintores falsos la imagen del engaño cubierta con la sombra de la mentira*²⁸²⁸.

Le *Diccionario de Autoridades* définit le *malsín* comme « *El chismoso mal intencionado, que solicita hacer o poner mal a otros* » et l'associe aux termes latins « *Delator. Calumniator. Accusator*²⁸²⁹ ». Enríquez Gómez s'essaye aussi à la définition du terme dans *La culpa del primer peregrino* :

Tiempo: *Este que llamas hombre es un malsín.* Peregrino: *Explicame ese nombre.*
 Tiempo: *Es un soplón.* Peregrino: *No entiendo.* Tiempo: *Es un cañuto.*
 Peregrino: *¿Son nombres propios? Habla diminuto.*
 Tiempo: *Un buscavidas es. ¿No lo estás viendo?*
 Peregrino: *Traidor en buen romance, ya te entiendo*²⁸³⁰.

Il en offre également une étymologie fantaisiste dans *La Inquisición de Lucifer* :

*Dijome Parrafiscotado: «Este es el mayor espía que tenemos en nuestro tribunal. Su nombre fue Malguesi, pero ya por habérsele gastado el nombre, que todo lo gasta el tiempo, se llama Malsín, nombre que empieza en 'mal' y acaba en 'sin'; no puede hacer cosa buena*²⁸³¹.»

Wilke apporte un complément de définition :

En espagnol classique, le mot *malsín* peut désigner tout délateur mal intentionné. Au Moyen Âge, ce terme hébreu s'appliquait plus précisément à l'espion au sein d'une *aljama* (juiverie) qui, selon les privilèges de l'époque, était justiciable par ses coreligionnaires²⁸³².

Il explique aussi par le contexte historique une extension du terme :

2823 Voir par exemple : « *Aquí se premian malsines, / y se destruyen las honras; / es santa la hipocresía, / la prudencia vanagloria* », *La torre...*, *op. cit.*, *vulco* II, p. 12. Voir également le *vulco* VI, p. 77.

2824 « *Bajó la cabeza el malsín en señal de prendimiento y al instante agarraron con ellos y pusiéronlos en la calle a buen recaudo.* », cité par M. Kerkhof, « La 'Ynquisición...' », *op. cit.*, p. 322.

2825 Lorsque le premier pèlerin croque la pomme, « *la malsinería se desata* », *La culpa...*, *op. cit.*, p. 31.

2826 « *Sacaron al hebreo peregrino / cercado de malsines filisteos* », *Sansón...*, *op. cit.*, livre XIV, 25, vii, p. 696. On ne trouve que deux occurrences du terme dans le poème, la seconde livre XIV, 25, vii, p. 687.

2827 Voir entre autres : « *Todo el mundo está lleno de soplos y los malsines son cañutos de mayor esfera* », *El siglo...*, *op. cit.*, p. 225.

2828 *Luis...*, *op. cit.*, p. 70-71. Pour des développements sur la figure du *malsín* chez Enríquez Gómez, voir l'édition d'*El siglo pitagórico* de C. Amiel, *op. cit.*, p. 320-321, et Carmen de Fez, *La estructura barroca de El siglo pitagórico*, Cupsa, Madrid, 1978, p. 110-112.

2829 *Diccionario de Autoridades*, tomo IV, 1734, consulté sur le site web de la *Real Academia Española*, web.frl.es/DA.html.

2830 *La culpa...*, *op. cit.*, *Tercera estancia*, p. 50.

2831 Cité par M. Kerkhof, « La 'Ynquisición de Luzifer...' », *op. cit.*, p. 322.

2832 C. Wilke, dans I. S. Révah, *Antonio...*, *op. cit.*, p. 436, note 3 de la page 51. Voir aussi N. Kramer Hellinx, « La literatura como espejo de la Historia: los históricos malsines inquisitoriales, en la literatura de Antonio Enríquez Gómez (1600-1663) », *Mélanges de La Casa de Velázquez. Tome 30-2*, 1994, p. 139-150.

On ne peut pas s'étonner que, dans le langage de la fraction judaïsante, le terme *malsín* soit devenu un *nomen generis* qui s'applique à tous les nouveaux-chrétiens catholiques, fussent-ils ou non des mouchards du Saint Office²⁸³³.

Le fait que le terme relève du vocabulaire judéo-chrétien, voire marrane, explique sans doute sa faible utilisation dans le théâtre. Pourtant, en tant que personnage littéraire, le *malsín* est dépouillé de sa dimension religieuse et n'apparaît jamais spécifiquement comme nouveau-chrétien. Wilke commente ainsi ce qui ressort de l'étude de ce personnage de la part de Révah :

L'image du *malsín* y est assez contradictoire. Dans certains passages, ce personnage semble appartenir à un groupe clairement déterminé de sycophantes, abhorré par le poète parce qu'ils fabriquent notoirement de faux témoignages. Ailleurs le délateur est un ami intime qui, dissimulant toute sa mauvaise foi, trahit des confidences sincères. Il arrive même que l'image du *malsín* réunisse ces deux conceptions contradictoires. Dans les deux cas, Enríquez Gómez conçoit le *malsín* comme faisant vraiment partie du personnel judiciaire corrompu. En outre, le point de vue de l'auteur est résolument moralisateur : le *malsín* agit dominé par l'ambition, la cupidité, l'avarice, la jalousie ou d'autres vices qui lui font placer son intérêt socio-économique au-dessus de la solidarité communautaire ou même familiale²⁸³⁴.

La figure du *malsín*, sinon le mot, est très présente dans notre *corpus* et correspond *grosso modo* à ce qu'en dit Révah bien qu'il tire ses exemples essentiellement de *Academias morales*²⁸³⁵. Nous confirmerons dans les pages qui suivent la diversité du personnage, tantôt délateur anonyme, tantôt faux ami, et toujours mû par l'intérêt personnel. Nous constaterons aussi son étroite relation avec le système judiciaire mais de façon non systématique, notamment dans les ambiances de cour. Enfin, on le voit pratiquer toute forme de mensonge et de trahison, notamment la médisance et la calomnie.

Littre propose cette simple définition du verbe médire : « Dire du mal de quelqu'un²⁸³⁶. » On trouve ce sens de la médisance dans notre *corpus* par exemple dans ces paroles de don Gil qui reproche au roi ses écarts de comportement : « *Divididos en tropas / murmuran los cortesanos / entre sus lenguas traidoras*²⁸³⁷. » La dénonciation du mal donne une vertu apparente au médisant et donc une crédibilité. Le pape de la seconde partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* explique l'efficacité de la médisance : « *Si del todo no se cree, / del todo no se revoca, / y*

2833 C. L. Wilke, dans I. S. Révah, *Antonio...*, *op. cit.*, p. 53.

2834 *Ibid.*, p. 51-52.

2835 Voir les références fournies par Wilke, *ibid.*, p. 436, note 1 de la page 52.

2836 <https://www.littre.org/definition/medisance> et <https://www.littre.org/definition/medire>.

2837 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 250-251, v. 2261-2263. Voir aussi : « Rey: (...) / ¿Qué puede decir Polonia / ni el mundo? / ¿Que un rey agravia / en el honor un vasallo? / ¿Que la reina repudiada / queda por mi gusto? / Pues si lo murmura Italia, / lea en sus mismas historias / de mil Troyas abrasadas / las ruinas, y hallará », *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 212 v° b-213 r° a, ou Pedro Hurtado qui reproche à son fils de « [dar] que decir a los ingenios, / que sentir a los valientes / y que murmurar al pueblo », *La montañesa...*, *op. cit.*, fol. 10 v°.

*pasa plaza de agravio / si se imprime en la memoria*²⁸³⁸. » La médisance peut porter sur un fait réel – le roi de notre premier exemple se comporte effectivement mal –, et le médisant ne fera alors que rapporter un comportement répréhensible. Parfois le fait n'est pas un mal mais il est présenté comme tel. Ainsi Astolfo médit de don Gil lorsqu'il dit au pape :

*Ha ganado [don Gil],
señor, en estas discordias
más fama que propios hechos,
porque con la mucha copia
de dinero que ha gastado
domó las fuerzas y tropas
del enemigo. A Juan Vico
dio vida y las sediciosas
ciudades que a sangre y fuego
mandaste que fuesen todas
abrasadas perdonó*²⁸³⁹.

Astolfo expose des faits réels de sorte à susciter la critique en signalant une désobéissance et une libéralité excessive ou en suggérant l'ambition de plaire. Toutefois souvent le mal n'est pas certain, notamment quand il porte sur une appréciation subjective : ce que pense ou veut la victime, et non pas ce qu'elle dit ou fait, ce qui relèverait du simple mensonge. L'essentiel est toutefois dans l'intention du médisant – la trahison suggérée par notre exemple. C'est pourquoi nous souhaitons enrichir la définition proposée par la volonté du médisant de porter atteinte à l'honneur de la personne qui fait l'objet de sa médisance. Celle-ci devient un discours qui consiste à influencer le puissant pour qu'il prenne une décision en défaveur d'un rival de celui qui la professe, le plus souvent en son absence.

C'est par exemple ainsi que procède Bermudo au premier acte d'*El noble siempre es valiente* dans ces vers qui veulent décrédibiliser le Cid devant le roi Alfonso :

*Mil moros ha cautivado
contra el divino precepto
que se debe a la alianza
que hiciste sin ambición
con el rey Alcimeón.
Tus tierras ha destruido
por una que te ha ganado.
Juramento te ha tomado
en la traición de Bellido.
A su devoción ha puesto
los capitanes de fama
y en el África le llama
el arábigo. Contesto
el absoluto señor*

2838 *El gran cardenal...*, op. cit., p. 405, v. 2618-2621. Le terme qu'emploie ici ce personnage pour désigner le phénomène est celui de « *lisonja* » que nous avons observé fréquemment dans son sens de « flatterie », mais le contexte nous renvoie clairement vers la médisance. Ce paradoxe montre combien sont liées toutes les pratiques de distorsion de la vérité dans les ambiances de palais.

2839 *Ibid.*, p. 402, v. 2516-2526.

*de la bélica campaña
y se imagina de España
absoluto emperador;
y a la corte no ha venido
por su altivez singular²⁸⁴⁰.*

Le conseiller mentionne, comme Astolfo, quelques faits réels soigneusement sélectionnés : la capture de mille maures, le serment contraint, la loyauté des capitaines, le surnom prestigieux donné en Afrique. Mais il les énonce de façon partisane : le caractère divin de l'alliance passée avec le roi Alcimeón et que rompt le Cid, ainsi que la loyauté des capitaines présentée comme une dévotion, tendent à faire croire que le Cid s'arroge un pouvoir issu de Dieu. En outre Bermudo mêle ces affirmations d'autres plus approximatives qui se rapprochent du mensonge – le Cid a gagné plus d'une terre au royaume de Castille – ou qui sont des interprétations subjectives dans les quatre derniers vers. L'énumération et la polysyndète créent un effet d'accumulation propre à suggérer l'idée d'un abus qu'il faut réprimer. Bermudo est aussi un flatteur qui rappelle au roi Alfonso sa supposée bonne foi – « *sin ambición* » – et prouve par là sa maîtrise de l'art oratoire. Il est d'ailleurs très efficace puisqu'Alfonso conclut : « *Don Rodrigo de Vivar / toda mi gracia ha perdido²⁸⁴¹*. » Au deuxième acte, sa médisance est encore une interprétation subjective des faits avérés car elle prête au Cid des intentions qui ne sont pas les siennes sur la base de constatations objectives :

*Pretende el Cid, gran señor,
disculpar con el presente
su soberbia inobediente
solicitando el favor
de tu gracia, habiendo sido
instrumento de la guerra
con que ha alterado tu tierra²⁸⁴².*

Doña María propose elle aussi une interprétation de la réalité qui va dans le sens de son intérêt. Dans un passage que nous avons déjà évoqué, elle veut en effet convaincre le jeune roi Pedro que don Gil est l'auteur du testament de son père et qu'il usurpe donc son statut de favori :

*la carta,
estando el rey tan enfermo,
sin duda que la notaba
el arzobispo, que viene
muy discreta, y con las ansias
de la muerte está el ingenio
muy inhábil para notarla.
(...) don Gil fue su privanza,
y como tal no fue mucho
que le asistiese a la carta²⁸⁴³.*

2840 *El noble...*, *op. cit.*, fol. 4 r°. Plusieurs vers sont hypo- ou hypermétriques dans ce passage, ce qui suggère des erreurs de copie et peut expliquer les approximations de la syntaxe.

2841 *Ibid.*

2842 *Ibid.*, fol. 24 r°.

2843 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 182, v. 292-304.

L'intrigante ne porte aucune accusation directe et ses affirmations semblent n'être le fruit que de la logique. Pourtant, ses formules d'insistance – « *sin duda* », « *muy* », « *no fue mucho* » – trahissent sa duplicité. De même, lorsque don Gil condamne son propre frère à mort, elle provoque l'occasion d'évoquer l'événement devant le roi en feignant de ne pas en connaître la cause²⁸⁴⁴. Puis elle présente la sentence sous un angle qui favorise ses desseins : « *Alborotados están / los nobles.* », « *Don Gil pudiera advertir / que es su sangre* », « *Con su sangre nadie ha sido / juez de rigor. Armado / solo don Gil pudo dar / con su injusta inclinación / tal sentencia.* », « *¿Qué tirano / hiciera ese caso injusto? / Donde hay sangre, señor, / no hay rigor*²⁸⁴⁵. » Par l'emploi du conditionnel, la répétition des substantifs « *sangre* » et « *rigor* » et de l'adjectif « *injusto* », l'allusion à une déviance comportementale de don Gil – « *inclinación* » – et l'évocation de termes relatifs au pouvoir – « *los nobles* », « *juez* », « *armado* », « *tirano* » –, la favorite induit une opinion qui doit conduire à une prise de décision qui est d'ailleurs suscitée à plusieurs reprises par des interrogations suggestives : « *¿y vos gustáis señor, / de tanto rigor?* » et « *¿Vos la consulta aguardáis*²⁸⁴⁶? » L'intention cachée, qui est que le roi revienne sur le jugement prononcé par don Gil à l'encontre de don Pedro, apparaît finalement :

*¿Quién ha dado
en el pleito, qué ha juzgado
de don Pedro con rigor
sentencia tan rigurosa?
De él no se puede esperar
ningún bien*²⁸⁴⁷

Cet exemple, en plus de mettre à jour les mécanismes de la médisance, nous montre comment elle s'inscrit dans une stratégie politique de conquête du pouvoir. Dans cette autre circonstance, doña María associe deux armes : elle médite de don Gil et flatte le sentiment amoureux du roi. Cette combinaison s'avère extrêmement efficace. La favorite rapporte en effet, en larmes²⁸⁴⁸, une conversation qu'elle aurait eue avec don Gil lors de laquelle celui-ci l'aurait accusée d'avoir donné à don Juan et doña Ana le mauvais exemple d'amours interdites, ce qui désignerait aussi le roi comme responsable : « *ya piadoso o ya crüel, / me dijo: así lo contemplo, / mas vos distes el ejemplo, / no es mucho que aprendan de él*²⁸⁴⁹. » On ne sait si la médisance relève du mensonge ou de la vérité, mais les faits relatés sont présentés de sorte à mettre le roi en cause. Cela lui permet de

2844 « Doña María: *Un cadahalso ha mandado / hacer don Gil. No se sabe / para quién. Rey: Negocio grave, / señora, le habrá obligado: / sentenció a muerte a don Juan. / Doña María: ¿A su hermano? ¿Qué decis?* », *ibid.*, p. 219, v. 1287-1292. C'est ici un cas de simulation comme nous la définirons plus loin.

2845 *Ibid.*, v. 1294-1295, *ibid.*, p. 220, v. 1302-1303, v. 1305-1309 et v.1313-1314.

2846 *Ibid.*, p. 219, v. 1295-1296 et v. 1298.

2847 *Ibid.*, p. 220, v. 1316-1321.

2848 « *Salgan doña María con el pañuelo en los ojos y el rey* », *ibid.*, p. 239, v. 1871+.

2849 *Ibid.*, p. 242, v. 1968-1971.

conclure : « *quitar nuestro amor desea*²⁸⁵⁰ », et de lancer un ultimatum au roi : « *O a mi me quitad la vida, / o le quitad el poder*²⁸⁵¹. » Elle a désormais préparé le terrain pour pouvoir médire de don Gil en sa présence sans que ses démentis puissent être entendus. C'est ce qu'elle fait lors du dernier assaut victorieux qu'elle mène dans sa conquête du pouvoir. Le roi surprend les deux rivaux en pleine dispute :

Rey: *¿Qué es esto?* Doña María: *Parar la rueda de mi fortuna, tener dos reyes Castilla en ella, violentarse la corona de un rey don Pedro, que llega su fama a dudar si es hecho de diferente materia, por lo severo y cruel, deslucirse mi nobleza en la boca de un valido cuya condición soberbia quiere al sol prestar los rayos, siendo el sol quien los engendra*²⁸⁵².

L'énumération des accusations est une technique que nous avons déjà observée chez Bermudo. La courtisane alterne en outre les reproches concernant l'attitude de don Gil vis-à-vis d'elle et vis-à-vis du pouvoir comme s'ils ne faisaient qu'un. Elle confond de la sorte le corps physique du roi et son corps politique et suggère que la volonté de la part du favori de réprimer la passion du roi est une tyrannie.

Le Cid associe la médisance à une arme létale, l'épée, car si celle-ci tue physiquement sur les champs de bataille, l'autre peut tuer socialement à la cour :

*hay muy grande diferencia de vuestra pluma a mi espada. Vos las antiguas noblezas cortáis con vanos errores, por si ella corta honores, la mía corta cabezas*²⁸⁵³.

De même, il oppose la médisance au courage : « *Muy bien podéis murmurar, / soltad la lengua arrogante, / que claro está que delante, / de mí no sabéis hablar*²⁸⁵⁴ » et « *Haced de la lengua alarde / sin salir de vuestra tierra, / que yo no llevo a la guerra / un lisonjero cobarde*²⁸⁵⁵. »

2850 *Ibid.*, v. 1978.

2851 *Ibid.*, v. 1990-1991.

2852 *Ibid.*, p. 269, v. 2795-2807.

2853 *El noble...*, *op. cit.*, fol. 25 r°. On trouve cette même métaphore dans la première partie de *Política angélica* à propos d'un auteur de pamphlets diffamatoires : « *Quien toma la espada en la boca, como él hace, herita el viento a cada paso* », *op. cit.*, p. 207.

2854 *Ibid.*

2855 *Ibid.*, fol. 25 r°. Martín Peláez semble tenir à Bermudo des propos comparables dans ces vers quelque peu confus : « *va a decir, si os agrada / de ese temor a su escudo / lo que va a decir; Bermudo / de la lisonja a la espada.* », fol. 24 r°.

Pour Fernán Méndez Pinto, la médisance est un venin : « *Pinol / y Tirain (...) cuya lengua / veneno escupe de envidia*²⁸⁵⁶ ». On retrouve dans cette citation la métaphore de la langue utilisée pour désigner la médisance. L'organe bucal dissocié du reste du corps prend vie indépendamment de la raison, permet l'animalisation du médisant qui apparaît comme un serpent venimeux, lequel renvoie au mal incarné. On rencontre aussi ce système métaphorique dans *Política angélica* où Enríquez Gómez recommande aux rois de récompenser les bons conseillers « *sin dar oídos a las maldicientes lenguas de los lisonjeros, alimentos de la envidia, y veneno dulce de los palacios*²⁸⁵⁷ ».

La médisance devient alors un vice et est associée à la lâcheté car elle n'affronte pas directement sa victime. Le médisant se cache derrière le puissant à qui il souffle à l'oreille ses perfidies²⁸⁵⁸. C'est pourquoi, bien souvent, il n'est pas nommé mais seulement désigné par une formule impersonnelle ou collective quand le puissant fait des reproches : « *dijo alguno en Toledo*²⁸⁵⁹ (...) », « *las culpas todas que os imponen mis vasallos*²⁸⁶⁰ », « *me dicen*²⁸⁶¹ (...) », « *hablando en Roma / un potentado*²⁸⁶² (...) », « *las bocas / de los mal intencionados / que estos delitos pregonan*²⁸⁶³ ». Le médisant s'apparente alors au mouchard de l'Inquisition dont l'anonymat est garanti. Gil ou le Cid savent très bien que les médisants assistent à l'énonciation de ces reproches du puissant. C'est pourquoi, lorsqu'ils se défendent, ils s'adressent indirectement à eux, ce qui leur permet de retourner la situation :

*El traidor que os dijo, sí,
que a Bellido no maté
y que de miedo no entré
la puerta, pesar de mí,
de Zamora, vive Dios,
que os ha engañado en Toledo.
Decilde que busque al miedo
porque, hablando entre los dos,
si en mi valor se repara,
por San Pedro de Cardeña,
que si al miedo no me enseña,
que no le he visto la cara*²⁸⁶⁴.

On remarque ici toute l'ironie du Cid qui insulte Bermudo en l'appelant traître et lâche comme si celui-ci n'était pas là alors qu'il est à côté du roi²⁸⁶⁵. Gil procède de la même manière

2856 Fernán..., *op. cit.*, p. 181-182, v. 499-503.

2857 *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 147.

2858 « *Habláis porque está presente / su majestad* », dit ainsi Martín Peláez à Bermudo, *El noble...*, *op. cit.*, fol. 24 r°.

2859 *Ibid.*, fol. 5 r°.

2860 *Ibid.*, fol. 25 v°.

2861 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 404, v. 2578.

2862 *Ibid.*, v. 2591-2592.

2863 *Ibid.*, p. 405, v. 2609-2611.

2864 *El noble...*, *op. cit.*, fol. 6 v°.

2865 Les médisants sont régulièrement qualifiés de traîtres : « *Si algunas lenguas traidoras / os han dicho que yo intento / conquistar tierras remotas / que no sean para vos / (...)* », *ibid.*, fol. 28 r°.

lorsque, pour répondre aux accusations dont le pape se fait l'écho, il incrimine la médisance « *de cuantos / en las salas poderosas / de los palacios asisten, / sedientos de la lisonja*²⁸⁶⁶ » et l'envie : « *Conozca / la envidia que soy don Gil / de Albornoz*²⁸⁶⁷ ». Ses paroles s'adressent en réalité à Astolfo. Le Cid se permet également de menacer le médisant et d'afficher par contraste sa dignité et sa loyauté :

*por San Millán matara
cuantos traidores hallara
por el término del mundo,
y si alguno os ha informado
mal de mí..., pero este solio,
de los reyes capitolio,
es un divino sagrado.
El decoro no perdamos
al lugar que obedecemos,
las pasiones moderemos*²⁸⁶⁸.

Il l'interpelle aussi nommément pour le défier et le déshonorer publiquement :

*alguno que me está oyendo
fue el primero que vagando
los vientos a rienda suelta
se puso, señor, en salvo.
Yo lo digo, don Bermudo,
miradme bien, que yo os hablo*²⁸⁶⁹.

Bermudo est ainsi humilié et ne peut réagir sans quoi il se reconnaîtrait comme l'auteur des médisances, ce qui confirmerait sa lâcheté.

Pour Jimena, Bermudo est un menteur et sa médisance se rapproche donc de la calomnie :

*dice Bermudo, señor,
que al rey no sois obediente.
Miente don Bermudo y miente
cualquier infame traidor
que de aqueste testimonio
diere fe*²⁸⁷⁰

Littre définit ainsi la calomnie : « Imputation que l'on sait fausse, et qui blesse la réputation et l'honneur²⁸⁷¹. » Elle ne porte pas sur un aspect subjectif de la victime – ses sentiments, intentions, pensées ou croyances –, contrairement à la médisance, mais entretient un rapport étroit et contraire avec la vérité objective. Il s'agit donc d'un mensonge qui, comme la médisance, porte sur une tierce

2866 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 414, v. 2904-2097. Comme le pape, il emploie le terme de « *lisonja* » pour qualifier la médisance. Voir aussi : « *inficionando cuanto / esta máquina redonda / ocupa, cuando le falta / qué morder* », p. 406, v. 2642-2645.

2867 *Ibid.*, p. 413-414, v. 2893-2895. Voir également : « *Pudiera la envidia / perdonar alguna cosa / al aplauso de mi fama / y al blasón de mis victorias.* », p. 405, v. 2622-2625.

2868 *El noble...*, *op. cit.*, fol. 6 v°.

2869 *Ibid.*, fol. 7 v°.

2870 *Ibid.*, fol. 22 r°.

2871 <https://www.littre.org/definition/calomnie>

personne, le plus souvent absente. C'est sans doute pour cela que les calomnies, plus risquées, sont assez peu nombreuses dans les intrigues politiques et qu'elles surviennent dans un contexte toujours particulier. Ainsi Pinol joue-t-il son va-tout lorsque, devant les souverains, il accuse Fernán d'un meurtre qu'il n'a pas commis. Il sait que, s'il n'est pas cru, sa cause est perdue, mais la présence du cadavre ne lui laisse pas d'autre choix. C'est pourquoi il recourt à une certaine emphase lyrique pour donner du crédit à son long récit dont voici les derniers vers :

*Al español villano
conocimos, que vano,
inadvertido y fiero,
manchó en la dama su cobarde acero,
venciendo su hermosura
a fuerza de rigor, y no ventura*²⁸⁷².

Federico se sait lui aussi acculé lorsqu'il se rend auprès de la reine de Sicile pour médire et calomnier au sujet du roi qu'il accuse de courtiser Rosaura. Sa dénonciation mensongère prend la forme d'une lettre que la reine lit en sa présence, mais aussi d'autres témoins dont Rosaura elle-même qui n'est pas informée du contenu²⁸⁷³. L'écrit permet la calomnie car elle n'est pas énoncée publiquement et donc jamais contredite, mais Federico peut s'assurer qu'elle fait effet et en renforcer la nuisance par de petits commentaires : « *Lo que te digo es verdad* », « *Todo nació de su amo* », « *Bien conoces mi verdad*²⁸⁷⁴. » Son objectif est d'attiser la jalousie de la reine afin de gagner sa confiance et sa protection en justifiant ses exactions par un service rendu, ce qui est un nouveau mensonge :

*Por tercero de este amor
a Alejandro puse preso
y fue mandamiento expreso
nacido de tu dolor;
pero ahora el rey le ha dado
por Rosaura libertad:
remedie tu majestad
la causa de su cuidado*²⁸⁷⁵.

Le roi le soupçonne fortement de trahison et Federico place tout son espoir dans l'influence de la reine :

Federico: (...) *Bien sé que está mi privanza
recelando su caída,
mas perder por ti la vida
es blasón de mi esperanza.*
Reina: *Tú no receles caer;
pues cuando su majestad*

2872 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 219, v. 1923-1928. Pinol profite pareillement plus loin d'une attaque de pirates pour l'imputer à Fernán : « *Ese español sería, / que sin duda da favor / a los del reino famoso / de Siam* », p. 221, v. 2009-2012.

2873 « *Sale la reina leyendo, Federico, Rosaura, dama, Camila y Julio, y Tiberio* », *Celos...*, *op. cit.*, p. 197, v. 646+.

2874 *Ibid.*, v. 647, 653 et 659.

2875 *Ibid.*, p. 198, v. 671-678.

*derribara tu lealtad,
la amparara mi poder*²⁸⁷⁶

La calomnie est donc très risquée et est utilisée le plus souvent dans les cas désespérés, à moins que le contexte garantisse la sécurité du calomniateur. Belino, le démon de *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*, peut se permettre la calomnie car sa victime est alors emprisonnée et ne peut vérifier la réalité de ses affirmations :

Demonio: *[Everinta] ha mudado
de religión, ya no es cristiana.*
Hermenegildo: *¿Qué dice?* Demonio: *Ya es arriana.*
Hermenegildo: *¡Sin duda la han engañado!*
Demonio: *Lo que digo es la verdad, (...) pretende su majestad
casarla con Tebelino,
deudo del rey.* Hermenegildo: *¿Y ella quiere?*
Demonio: *Pienso que por él se muere*²⁸⁷⁷.

La calomnie la plus élaborée est celle de Terencio et Ludovico, les témoins parjures d'*El obispo de Crobia san Estanislao*. Elle est le fruit d'une machination ourdie par le roi Bolosio, qui les protège donc, dans le but de nuire à l'évêque de Cracovie²⁸⁷⁸. Lors d'un procès truqué, Terencio déclare sous serment que le terrain qu'a acheté Estanislao à Pedro Colona, décédé depuis, n'a pas été payé, ce qui revient à accuser l'évêque de voleur. Devant le tribunal, dont la fonction est de faire émerger la vérité, chacun présente la sienne. Celle des faux témoins est mensongère mais se présente comme véridique : « *Yo diré la verdad / como acostumbro* », déclare ainsi Terencio²⁸⁷⁹. L'évêque aussi avance sa version :

*Yo (...) protesto
justificar la verdad
de haber pagado el dinero
al difunto aunque se oponga
la envidia, el favor y el riesgo
contra mí, demás que estando
vos, Terencio, de por medio,
y Ludovico, que son
dos testigos verdaderos*²⁸⁸⁰ (...).

La confrontation des deux allégations les annule :

Terencio: *Quiere el obispo, señor,
que su verdad se le crea
y no la nuestra.* Santo: *Es verdad,*

2876 *Ibid.*, v. 679-686.

2877 *Mártir...*, *op. cit.*, p. 25 a-b.

2878 « Rey: *Pues murió Pedro Colona, / y el obispo le compró / la heredad, y la pagó, / y la escritura que abona / la fe de la venta ha quedado / sin otorgarse, y yo quiero / que el obispo por entero / pierda el dinero que ha dado: / quiero hacerle este disgusto; / hablad a los herederos.* / Terencio: *Ludovico, y yo, terceros / fuimos del contrato justo; / el dinero se contó / señor en nuestra presencia: / mas no le valdrá la ciencia; / pues el dueño no otorgó / con la pública escritura / la fe de su voluntad* », *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 212 v° a-b.

2879 *Ibid.*, p. 216 r° a.

2880 *Ibid.*

*que la mía es verdadera,
y la vuestra no lo es*²⁸⁸¹.

Le recours à des formulations telles que « vérité vraie » ou « fausse vérité » montre bien l'épuisement du débat et permet l'avènement de l'arbitraire. La vérité qui émerge du processus judiciaire est donc celle de la calomnie, car la seule parole de l'évêque a moins de valeur juridique que les deux paroles des faux témoins. En outre, l'évêque ne dispose plus de la preuve nécessaire à la défense de ses droits et le juge étant partial, la sentence qu'il s'apprête à rendre n'est pas conforme à l'authenticité des faits. L'évêque ayant compris que le procès était truqué, il déplace le débat sur la vérité du terrain judiciaire au terrain moral. Il recourt ainsi à Amos, prophète mineur de l'Ancien Testament, pour définir une éthique de la vérité :

*La verdad nos dice Amos,
que de dios es claridad:
el que niega su verdad
y de su luz se retira
será mártir de mentira,
no confesor de verdad*²⁸⁸².

Le binôme vérité et mensonge glisse vers celui de vertu et vice grâce à une image allégorique : « *La verdad es casta y bella, / vive con el virtuoso, / que con un hombre vicioso / no está bien una doncella*²⁸⁸³. » Plus qu'un délit, le mensonge devient donc un vice, une impiété, une offense faite à Dieu : « *El que de Dios se retira, / si confiesa la mentira, / no comulga la verdad*²⁸⁸⁴ », et dès lors, le miracle peut se produire pour rétablir la vérité et la vertu. Cet exemple nous montre combien ces deux notions sont étroitement liées : calomnier mais aussi médire ou simuler sont des vices et tout politique qui s'y adonne devient moralement condamnable.

c. La simulation ou la dissimulation

*« Hay lances en que importa / el pasar por un engaño*²⁸⁸⁵ »

La simulation consiste à feindre un sentiment, une opinion ou une intention contraire à la réalité pour induire l'interlocuteur en erreur afin d'en tirer profit. Il s'agit encore d'un mensonge ou d'une déformation de la vérité, mais qui porte sur soi-même et non sur la victime. Celle-ci est affectée directement, à la différence de celle de la médisance ou de la calomnie qui subit une

2881 *Ibid.*, p. 217 r° a.

2882 *Ibid.*, p. 216 v° b.

2883 *Ibid.*, p. 217 r° a.

2884 *Ibid.*

2885 A. Moreto, *Como se vengán los nobles*, op. cit., p. 22, v. 646-647.

décision prise par un puissant qui a été manipulé par le médisant ou le calomniateur. Enríquez Gómez les appelle hypocrites dans *Luis Dado de Dios* :

No falta en el estado quien llora exteriormente (...); éstos lloran por oficios y dignidades; y no lloran porque son indignos de ellos: Destos hiproquitas [sic.] de estado, deben siempre retirarse los Príncipes, porque todo aquel que se juzga señor de la merced o del beneficio, está lejos del arrepentimiento, y mucho más del favor de su Rey²⁸⁸⁶.

Les simulateurs les plus courants se contentent de feindre leur loyauté, tel Pinol qui fait semblant d'être l'ami de Fernán : « Pinol: (...) y yo he venido / a daros aquesta nueva. / Fernán: ¿Quién, sino vos, caro amigo, / a vida y alma le diera / este aliento en tal desgracia²⁸⁸⁷? » Ricardo, devant le roi d'*A lo que obligan los celos* qui vient lui annoncer son intention de se marier, simule d'être préoccupé par le royaume quand il ne pense qu'à son intérêt personnel : « *Es desdecir al valor / del imperio, y es agravio / de tu corona real / precipitar el deseo²⁸⁸⁸* ». Ce même conseiller feint aussi devant Lisardo et Gilote d'agir par honneur alors qu'il œuvre par trahison :

*Los dos que estáis mirando
a la poca luz que el alba
arroja, son dos hidalgos,
a quien el honor obliga,
por un desgraciado caso,
a tener esa mujer
en el lóbrego palacio
de esa ruina²⁸⁸⁹*

Mais les conseillers aguerris pratiquent des simulations plus sophistiquées en jouant de leurs émotions. Comme nous l'avons décrit, doña María simule ou exagère son désespoir par de fausses larmes lorsqu'elle vient se plaindre au roi des agissements de don Gil. On a vu que dans *Luis Dado de Dios*, les larmes symbolisent l'hypocrisie du courtisan²⁸⁹⁰. Elle simule à nouveau lorsqu'elle effectue une fausse sortie pour l'apitoyer. Son amant tombe dans le piège car il confond la simulation des intentions de sa favorite avec la dissimulation pudique des sentiments : « *Oh, qué mal una belleza / disimula la congoja / lo que no tiene una fea / que con sus desgracias todas / la disimula²⁸⁹¹*. » La répétition du verbe *disimular*, employé encore dans la réplique suivante, montre

2886 *Luis...*, *op. cit.*, p. 54-55. On trouve des propos semblables dans la première partie de *Política angélica* : « *Debe el Príncipe penetrar el genio y sutileza destos Ministros porque no hay mayor delito en el imperio que la hipocresía, porque cuando se sabe la mala naturaleza de uno, es fácil de evitar el daño, pero cuando son virtudes fingidas, peor son que las maldades verdaderas* », *op. cit.*, p. 194. Un hypocrite accueille l'âme protagoniste d'*El siglo pitagórico* lors de sa sixième transmigration, *op. cit.*, p. 263-281. Dans *La torre de Babilonia*, l'hypocrite est une figure régulièrement satirisée.

2887 Fernán..., *op. cit.*, p. 182-183, v. 537-541. Voir aussi : « Fernán: *Quien llega / a tener tales amigos / como los dos [Pinol y Tirain], si se precia de dichoso / le hace agravio / (...) / Pinol: Quedad, Fernando, con Dios.* », p. 183, v. 548-557. Mais l'on constate que Fernán simule, lui, de croire à cette simulation, car il sait à quoi s'en tenir sur la prétendue amitié de Pinol « *cuya lengua / veneno escupe de envidia* », p. 182, v. 502-503.

2888 *A lo que obligan los celos...*, *op. cit.*, p. 75, v. 934-937.

2889 *Ibid.*, p. 97, v. 1453-1460.

2890 « *Lloran falsamente por hacer llorar a los otros* », écrit aussi Enríquez Gómez, *Luis...*, *op. cit.*, p. 56.

2891 *Ibid.*, v. 671-675.

bien l'erreur d'appréciation du roi. Doña María a ici élaboré une simulation complexe : elle fait croire qu'elle cache un sentiment d'abandon en simulant l'intention de s'en aller. On a vu que don Gil pratiquait aussi cette technique. Doña María fait encore semblant lorsqu'elle demande à l'archevêque de favoriser la candidature de don Pedro²⁸⁹² pour en réalité savoir ce qu'il pense : « *Si a vos hablé primero / fue solo por descubrir / vuestro pecho, y encubrir / lo que ya decir no espero*²⁸⁹³. » La simulation a ici pour but de démasquer la stratégie de don Gil. L'antithèse *descubrir / encubrir* montre en outre que la simulation est étroitement liée à l'importance tactique du secret, idée sur laquelle nous reviendrons.

Les experts en simulation sont les démons, qui feignent être ce qu'ils ne sont pas pour s'immiscer auprès des puissants et les influencer dans le sens de leur sinistre dessein. Aucun démon ne révèle jamais aux autres personnages qui il est vraiment, et prend une apparence qui inspire confiance : Belino est un prêtre arianiste à la cour de Teobildo²⁸⁹⁴ puis devient le moine catholique Patricio devant Hermenegildo²⁸⁹⁵, Plutino se présente comme un médecin bien intentionné²⁸⁹⁶, Judicano fait irruption comme prêtre païen puis feint sa conversion au christianisme²⁸⁹⁷, Simón donne à croire qu'il est investi d'un pouvoir par les Dieux²⁸⁹⁸. Seul Caiden n'a nul besoin d'usurper une identité pour convaincre Nembrot qui, de toute façon, n'a confiance en personne. Et chacun s'attache à montrer qu'il sert le puissant dans le sens apparent de son objectif : le démon de *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo* conseille tour à tour le roi pour lutter contre le catholicisme²⁸⁹⁹ et

2892 « *Vos / me habéis de ayudar, los dos / lo podemos allanar; / porque siendo vos, señor, / de mi parte, me prometo / buen suceso* », *ibid.*, p. 189-190, v. 510-515.

2893 *Ibid.*, fol. 5 r°.

2894 « *Aparte. De sacerdote arriano / he tomado forma, siendo / el primer dragón horrendo / del impulso más tirano* », *Mártir...*, *op. cit.*, p. 5 a.

2895 « *De Patricio, monje o cielo / de perfección y virtud, / de quien fia sus secretos / Hermenegildo, he tomado / la forma* », *ibid.*, p. 14 a. Le démon prend entre temps la forme d'un berger secourable – et non d'un conseiller cette fois – qui veut guider le prince dans la montagne : « *Pastor soy de estas montañas, / y de piedad condolido, / os vengo a servir de norte* », p. 10 a.

2896 « *Del Ponto he venido / a consolar tu espíritu afligido* », dit-il à l'infant mélancolique, *La defensora...*, *op. cit.*, p. 145.

2897 « *Evangelista glorioso, / Judicano, sacerdote / de Apolo, pretende, es llano, / ser cristiano.* », *El médico...*, *op. cit.*, fol. 17 r° a. Voir aussi : « *Judicano: Deme los brazos, que soy / su amigo. Modorro: ¿Mi amigo? ¿Cómo? / ¿Yo amigo de Judas? Judicano: Llegue. / Modorro: Que es llegar, lacedemonio, / quítese allá. Judicano: Repare / que Judicano me nombro, / y no soy el que solía, / sino discípulo en todo de Lucas. / (...) Modorro, / mire que su amigo soy* », fol. 16 v° b.

2898 « *Emperador: Simón, vuestra doctrina me ha agradado, / y creo que los dioses os han dado / facultad y poder para que al mundo, / sin admitir segundo, / des luz de sus deidades. / Simón: Prodigio vendrá a ser de las deidades, / diestra seré del superior Apolo, / asentando del uno al otro polo, / que soy un dios ungido, / que a restaurar el ámbito he venido / del orbe con potencia verdadera / de la cabeza primera* », *El vaso...*, *op. cit.*, p. 77.

2899 Lorsqu'il revêt l'apparence de Belino pour servir le roi, le démon cache qui il est mais agit dans le même objectif que lui, la défense de l'arianisme et la destruction du catholicisme. On peut préférer dans ce cas le terme de dissimulation à celui de simulation.

le prince pour préserver sa foi²⁹⁰⁰, Plutino fait croire à l'infant Federico qu'il œuvre à sa guérison²⁹⁰¹, Judicano feint de protéger le culte païen auprès des rois de Thèbes²⁹⁰² et Simón auprès de l'empereur Néron²⁹⁰³. La simulation est flagrante grâce aux apartés, par exemple lorsque Judicano avoue sa duplicité :

*Sea
mi engaño tan cauteloso
que haciéndome amigo
de este nazareno monstruo,
este evangelista hebreo
le dé la muerte²⁹⁰⁴*

Ou encore lorsque Simón joue double jeu en proposant à san Pedro un accord secret : « Aparte. *Yo te ofrezco los tesoros / del mundo y de los romanos / si me dices con qué ciencia / haces tan fuertes milagros²⁹⁰⁵* ». Tous visent un but caché qui est bien sûr toujours la destruction du christianisme ou de la vertu chrétienne et le font savoir systématiquement au public. Ainsi le démon déclare-t-il à propos d'Hermenegildo : « Aparte. / (...) / *Este reducido en vano / a Dios ha de ser mañana, / de la gran secta arriana, / hidra horrible de mis celos²⁹⁰⁶* ». Plutino sert la même cause arianiste, animé en outre par un esprit de vengeance :

*Aparte. Pues me da el cielo
ocasión de vengarme, ¿qué recelo?
Su padre Filiberto confiscado
dejó en Belfos mi Estado.
La opinión arriana,
enemiga mortal de la cristiana,
Iglesia, a su pesar constante sigo.
Pues soy enemigo
de la fe que le guía,
ruina seré de aquesta monarquía,
que la mágica ciencia
será en mí inmortal inteligencia²⁹⁰⁷.*

2900 Patricio fait par exemple descendre un ange pour le convaincre de suivre ses conseils : « *En todo sigue el consejo / de Patricio, si no quieres, / por atrevido y soberbio / que se irrite contra ti / todo el ser del universo.* », *Mártir...*, op. cit., p. 15 a. Le faux berger trompe pareillement le prince par ses avis : « *Dentro. Zerote: ¿Quién llama? / Demonio: Quien os mostrará el camino. / No paséis más adelante, / que en medio de estos lentiscos / hay un gran despeñadero. / (...) / Seguidme* », p. 10 a.

2901 « *Escucha ahora / en qué consiste tu remedio* », *La defensora...*, op. cit., p. 154.

2902 « *Los sacrificios que al dios / de Delfos, sagrado Apolo, / se ofrecen de polo a polo, / y habéis de ofrecer los dos, / y las reinas a Diana, / en los altares tebanos, / os aguardan.* » et « *Igual fuera por ejemplo, / por que a la grandeza acudas / de nuestro dios firme y fuerte, / dar a este hebreo la muerte.* », *El médico...*, op. cit., fol. 14 v° a. Voir également : « *¿Cómo, bárbaro atrevido, / en presencia de los reyes, / de Judea nuevas leyes / a su templo has traído? / ¿Esto sufres, gran señor?* », fol. 16 r° a.

2903 *El vaso...*, op. cit., p. 78 a.

2904 *El médico...*, op. cit., fol. 16 v° b.

2905 *El vaso...*, op. cit., p. 77 b.

2906 *Mártir...*, op. cit., p. 5 a.

2907 *La defensora...*, op. cit., p. 145. Voir aussi : « *Aparte. Desde este punto previene / mi diabólica osadía, / alentada de la idea, / un laberinto en que vea / su ruina esta monarquía* », p. 150 a-b.

Simón veut créer un schisme dans la chrétienté : « *Yo introduciré en el orbe / contra todos los cristianos / una cisma que arruine / los fundamentos más altos*²⁹⁰⁸ ». Le projet démoniaque de Judicano n'est jamais énoncé, mais, en tant que nouveau Judas, il œuvre à l'échec du christianisme.

Non seulement les démons pratiquent la simulation, mais ils la conseillent aussi. Ainsi Belino recommande-t-il à Teobildo de concéder tout ce que le prince demande lors des négociations de paix afin de pouvoir se dédire ensuite :

*Vuestra majestad conceda
al príncipe de palabra
todo aquello que pidiera,
que después con justa causa
se valdrá de su poder*²⁹⁰⁹.

Patricio suggère également à Hermenegildo d'abjurer publiquement sa foi catholique, quitte à continuer à croire intérieurement à la sainte Trinité :

Patricio: (...) *pudiera [Hermenegildo] en secreto
ser católico cristiano,
conquistando a un mismo tiempo
la salvación y el Estado,
y no alborotar los pueblos
de la cristiandad con armas,
con robos y sacrilegios.
Confiese que es arriano,
obedezca al padre en esto
pues su católico pecho
es tan justo como santo*²⁹¹⁰.

Plutino en fait de même avec Federico :

*Conviene
galantearla y servirla [a Beatriz]
a dos luces con amor
y [illisible], con caricias
y con afectos de hermano,
equivocando las vivas
llamas de tu amor secreto,
a que solamente tiran,
las unas a la gravedad,
otras a la cortesía,
éstas de amor y virtud,
y aquellas de la delicia*²⁹¹¹.

La simulation par usurpation d'identité n'est pas l'exclusivité des conseillers démons car on en trouve dans les intrigues amoureuses. Doña Elena n'hésite par exemple pas à se déguiser en homme pour reconquérir don Pedro dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*. Mais

2908 *El vaso...*, *op. cit.*, p.78. On trouve aussi : « *y con milagros siempre soberanos, / seré azote cruel de los cristianos.* », p. 77.

2909 *Mártir...*, *op. cit.*, p. 21 b.

2910 *Ibid.*, p. 14 b. Voir aussi le discours que tient à Hermenegildo l'ange convoqué par le démon : « *No importa ser arriano / exteriormente si el reino / cobras, y también la vida.* », p. 15 a.

2911 *La defensora...*, *op. cit.*, p. 155 a. Voir également : « *También conviene engañar / con amorosas caricias / a la duquesa* », p. 155 b.

un mensonge amoureux est plus facilement pardonnable qu'un mensonge politique ou religieux qui est un vice démoniaque. C'est aussi pour une raison sentimentale que certains conseillers empruntent une fausse identité : Rodrigo se fait ainsi passer pour Tello dans la pénombre car il soupçonne le prince Sancho de courtiser son épouse Blanca, au troisième acte de *No hay contra el honor poder*²⁹¹². Dans ces cas, le mensonge est bénin car il va dans le sens des conventions sociales – Elena a reçu une promesse de mariage de la part de Pedro – ou sacrée – Blanca est l'épouse de Rodrigo – et de la justice poétique. Mais, techniquement, c'est un mensonge au même titre que ceux des démons.

Un exemple de simulation politique qui peut nous faire nous interroger est celui du connétable d'*Engañar para reinar* à qui l'infant Ludovico fait une proposition de trahison. Il répond de la sorte :

(Quiero engañarle y vencer
su bárbara pretensión.)
Señor, el querer quitar
la vida a tu hermano ahora,
si el reino todo te adora,
es fácil de ejecutar²⁹¹³.

Cette simulation obéit aux mêmes règles que dans les cas précédemment évoqués : le connétable pratique la flatterie – « *el reino todo te adora* » –, approuve le puissant – « *es fácil de ejecutar* » – et avoue dans un aparté son intention de tromper et nuire. La tactique consiste à gagner du temps sous couvert d'efficacité : « *Veneno hay, y podrás / ejecutar tu deseo*²⁹¹⁴. » La question est de déterminer si cette tromperie est moralement condamnable. Car lorsqu'elle est le fait d'un démon ou d'un conseiller humain qui agit aux dépens des intérêts du royaume, il est aisé d'assimiler la simulation à un mal tyrannique qui remet en cause les vertus chrétiennes. En revanche, lorsqu'il s'agit d'empêcher un régicide ou, dans le cas de Gil de Albornoz qui fait une fausse sortie, la mainmise de doña María sur le roi de Castille, on compare des moyens vicieux et leur finalité vertueuse, c'est-à-dire qu'on se pose à nouveau la question du machiavélisme. Moreto élabore aussi ce dilemme dans *El hijo obediente* où le prince Fernando décide de simuler son adhésion à la trahison de son demi-frère Carlos : « (Ap ¡Cielos! Si alguna traición / contra mi padre está armada / ya mi vida está empeñada; / así sabré su intención²⁹¹⁵.) » Nous reviendrons sur cette question dans le chapitre consacré à la trahison.

2912 « Llegue a la puerta [Rodrigo] y haga ruido. Don Sancho: (*La puerta sin duda abrieron.*) / ¿Es don Tello? Don Rodrigo: *Tello soy. / (mudaré la voz.)* », *No hay...*, op. cit., p. 402, v. 3155+3157.

2913 *Engañar...*, op. cit., p. 55, v. 397-402.

2914 *Ibid.*, p. 56, v. 411-412.

2915 A. Moreto, *El hijo obediente*, op. cit., p. 102, v. 1627-1630.

La dissimulation peut s'appliquer aux sentiments ou aux intentions. Dans le premier cas, elle implique un contrôle physique de ses émotions qui doit faire partie des qualités de tout courtisan soucieux de ne pas embarrasser par un accès de colère ou l'expression d'une déception. Cette pratique est admise depuis que *Le courtisan* de Baldassare Castiglione fut diffusé dans toute l'Europe au XVI^e siècle²⁹¹⁶. La dissimulation s'apparente alors au secret dans le sens où elle tait une réalité, mais nous avons fait le choix d'en parler ici car nos personnages emploient toujours le verbe de *disimular* pour qualifier cette attitude, et nous réserverons le secret aux faits objectifs. C'est ainsi qu'Enrique de Saldaña acquiesce sans laisser paraître sa contrariété lorsque le roi lui annonce son souhait de le marier avec Elvira²⁹¹⁷. Rodrigo cache sa jalousie quand il découvre que la servante de son épouse est soudoyée²⁹¹⁸. Dans ce dernier cas, le roi, qui comprend la dissimulation de son favori, l'approuve : « (*Disimular es cordura*²⁹¹⁹.) ». Rodrigo, qui emploie la même expression²⁹²⁰, se rend aussi compte que le roi perçoit sa dissimulation et lui sait gré de taire son déshonneur. Le roi et le favori dissimulent tous les deux et chacun comprend la dissimulation de l'autre : « Don Rodrigo: (*Honor, venganza queréis.*) / Rey: (*Neutrales todos estamos.*) / *Vamos, don Rodrigo. Don Rodrigo: Vamos.* / Rey: *¿Qué tenéis?* Don Rodrigo: *Vos lo sabéis*²⁹²¹. » Bel exemple d'entente tacite entre les deux principales figures du pouvoir.

La dissimulation est aussi un masque nécessaire à la tactique politique, car cacher une faiblesse à un adversaire, c'est le priver d'une opportunité de blesser. Nombreux sont les théoriciens du pouvoir qui admettent cette pratique comme nécessaire chez le conseiller. Fernández Navarrete va jusqu'à recommander la dissimulation avec le souverain lui-même : « *Lo que en semejantes ocasiones importa es saber disimular, no dándote por entendido de que en el cielo del rostro real has conocido nubes de enojo*²⁹²² ». Il va sans dire qu'elle est donc souhaitable avec tout autre courtisan. Terencio ravale par exemple sa colère quand Estanislao le morigène²⁹²³, et Bermudo sa peur quand le Cid lui fait face²⁹²⁴. Mais le grand chancelier de Chine n'a pas cette capacité de

2916 Sur cette question, voir Amadeo Quondam, *El discurso cortesano*, Eduardo Torres Corominas (éd.), Polifemo, Madrid, 2013, p. 21-77.

2917 « *Vuestro mandamiento es ley.* », répond-il bien qu'il en ait, *A lo que obliga el honor*, op. cit., p. 382, v. 79.

2918 « (*Todo lo tengo entendido, / ¡tanto quiere enriquecer / don Sancho a Casilda! / Aquí importa disimular.*) », *No hay...*, op. cit., p. 386, v. 2647-2650.

2919 *Ibid.*, p. 392, v. 2826.

2920 Voir plus loin.

2921 *Ibid.*, v. 2837-2840.

2922 Cité par F. Tomás y Valiente, *Los validos...*, op. cit., p. 151.

2923 « *Arzobispo: (...) Enmendad / vuestro político arbitrio, / porque si hay un rey que premia / liviandades y delitos, / hay un Dios que los castiga. / Esto basta, harto he dicho.* / Terencio: *Aparte. Yo vengaré mis agravios.* », *El obispo...*, op. cit., fol. 209 r^o a.

2924 « *Bermudo: (...) solo quiero llegar / para poder blasonar.* / Cid: *¿Qué queréis?* Bermudo: *Solo serviros.* », *El noble...*, op. cit., fol. 24 v^o.

dissimulation, ce qui cause sa perte dans *Fernán Méndez Pinto*²⁹²⁵. Rodrigo nous fournit une éthique de la dissimulation des sentiments – la jalousie dans ce cas – dans *No hay contra el honor poder* :

*Disimular es cordura;
averiguar de discretos;
declararse, de cobardes;
no sacarlo a luz, de necios;
sentir bien, de pechos nobles,
y en todo acontecimiento,
mirarse a sí, sin decir
a la mujer su secreto,
es la mayor valentía
porque es de bajos sujetos
amagar con tal delito*²⁹²⁶.

Lorsqu'elle s'applique aux intentions, la dissimulation se différencie en ceci de la simulation qu'elle n'est pas une distorsion de la vérité mais son occultation derrière une expression confuse ou polysémique. Cette nuance lui permet de quitter le champ du mensonge et donc du vice. Elle devient presque une vertu, comme la dissimulation des sentiments telle que vient de l'évoquer Rodrigo. En effet, le dissimulateur ne ment pas, il ne dit simplement pas clairement la vérité. Que dit-il alors ? Soit rien et nous nous rapprochons du secret, soit une version de la vérité difficile d'accès et qui induit en erreur, par omission d'une information ou confusion, et nous parlerons de vérité cachée. L'interlocuteur qui ne sait parcourir le chemin entre la formulation et le sens se trompe alors lui-même par son incapacité à bien comprendre ce qu'on lui dit. Le dissimulateur n'est dès lors plus le trompeur et peut se rassurer en se disant qu'il est resté vertueux. C'est là une contorsion bien hypocrite, mais la seule qu'aient trouvée les anti-machiavélistes qui ne voulaient pas se départir des avantages du réalisme politique. Les penseurs du XVII^e siècle défendent aussi dans une grande majorité cette pratique²⁹²⁷. José Antonio Maravall parle à leur propos du « *maquiavelismo de los antimachiavélicos*²⁹²⁸ ». Ce commentaire peut s'appliquer aussi à Enríquez Gómez qui écrit dans *Luis dado de dios* :

*lo que pronuncia la lengua ha de ser por la mayor parte lo que está en el corazón; la verdad es que hay lances en el Estado a donde no se debe hacer alarde dél (...). Santos y justos varones usaron de maña y arte para librarse de los peligros, o para traer al pueblo a mejor estado, y no obstante que en ellos estaba la palabra divina, o el auxilio suyo, todos los aprueba la escritura*²⁹²⁹.

On peut aussi lire dans *Política angélica*, en référence explicite à Machiavel :

2925 « *Tu primo soy, la corona / me la tienes usurpada, / y sabrá cortar mi espada / brazo que tanto blasona. / Mi sangre es el de Tartaria, / pasareme en su defensa / para procurar tu ofensa* », lance-t-il au roi de Chine, *Fernán...*, *op. cit.*, p. 97, v. 787-793.

2926 *No hay...*, *op. cit.*, p. 374, v. 2311-2321.

2927 « *Casi todos admiten (...) que al privado le es lícita cierta disimulación y fingimiento.* », E. M. Díaz Martínez dans *Discurso...*, *op. cit.*, p. 47.

2928 Cité par P. Bravo, *L'Espagne des favoris...*, *op. cit.*, p. 126.

2929 *Luis...*, *op. cit.*, p. 129.

la astucia lícita es medio entre la justicia y la misericordia, que ni falta a una, ni se deja llevar de la otra, efectos de la prudencia pero no del engaño: aunque el fin sea honesto y razonable, no le debe aprobar el Príncipe tomando un medio odioso a Dios y a la naturaleza, porque la disimulación honesta no tira a engaño, antes le aborrece. (...) Los engaños lícitos no son puramente engaños, sino medios para conseguir un dichoso fin²⁹³⁰.

Dans les palais où tout n'est qu'illusion, la dissimulation s'épanouit pleinement car elle permet à la fois de tromper et d'afficher l'apparence de la vertu.

Dans notre *corpus*, ce sont les philosophes qui apprécient le mieux cet espace ténu entre le mensonge éhonté et la dissimulation des intentions, car ce sont des théoriciens de la vérité qui savent mettre en pratique leurs déductions. Aristóteles sait par exemple choisir le silence quand la vérité est trop périlleuse. Il refuse ainsi de donner un conseil à Alejandro car il présume que celui-ci serait fâché de l'entendre²⁹³¹. Il dissimule alors ce qu'il pense ou le tient secret. Il recommande aussi parfois de recourir à la vérité cachée en tant que favori du roi. Ainsi, pour apaiser le prince, il suggère le moyen suivant à son père : « *Por ahora conviene / alguna esperanza darle / de que ha de ser la duquesa / su esposa*²⁹³². » Filippo applique le conseil comme il faut et dit à son fils :

*Aristóteles, que sabe
la naturaleza vuestra
me aconseja que os ampare,
y que, si fuere posible,
con la duquesa os case*²⁹³³.

Tout est dans le « *si fuere posible* » qui fait d'une simulation une dissimulation, car dans l'esprit du roi, le mariage ne sera pas possible et il pourra dire à Alejandro, et se dire peut-être à lui-même pour soulager sa conscience, qu'il ne lui a pas menti.

La dissimulation de Demócrito est tout à fait comparable lorsque, prétextant que Lisipo et Andronio sont égaux, ce qui est vrai, il déclare ne pouvoir choisir lequel des deux épousera la reine et propose ce moyen :

*Dos contrarios tiene Grecia.
Uno es persa belicoso,
y otro el medo que confina
con la Grecia ultramarina.
Y así, Lisipo famoso
puede el persa conquistar,
y al fiero medo tirano,
Andronico soberano,
gran príncipe de la mar.
Y en volviendo victoriosos,
nos dirá Marte fiel*

2930 *Política angélica [primera parte], op. cit., p. 157.*

2931 « *O cegaos de todo punto, / o no me pidáis consejo, / que un espíritu no informa / cuando está sin vida un cuerpo.*

Vase », *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 177 v° b.

2932 *Ibid.*, fol. 185 r° a.

2933 *Ibid.*

*a quién toca el laurel*²⁹³⁴.

Comme Aristóteles, il donne un espoir qui ne se réalisera qu'en fonction d'un oracle de Mars qu'il sera facile d'interpréter, comme il vient d'ailleurs juste de le faire²⁹³⁵. Mais Démocrito compte bien que les deux princes ne reviennent pas vivants de la guerre.

Dans cet autre exemple, Aristóteles tait une information, ce qui permet de dissimuler au lieu de simuler, et de provoquer le départ précipité du prince, comme il le souhaitait :

*Gran señor, (...) Macedonia
se ha vuelto otra confusa Babilonia.
El general Apolonio,
que tuvo a Persa cercada,
amancilló del imperio
las esclarecidas armas.
Levantó el cerco, y el persa,
con vencedoras escuadras,
viene talando la tierra.
Llore Grecia esta desgracia*²⁹³⁶.

L'information omise est que c'est Aristóteles lui-même qui a ordonné au général Apolonio de lever le siège selon le plan qu'il a proposé au roi²⁹³⁷. Il n'a donc pas menti mais délivré une vérité partielle. La vertu de cette dissimulation est tout de même douteuse car elle entache l'honneur d'un général, met en danger le royaume et provoque des combats meurtriers. Le philosophe qualifie d'ailleurs lui-même cette manœuvre de « *político engaño*²⁹³⁸ ».

Mais Aristóteles va encore plus loin dans la manipulation. Cette fois, il ne cache aucune information mais présente un fait de sorte à ce qu'il soit mal interprété. Au retour d'Alejandro, il lui fait croire que la duchesse Octavia est morte, et qu'en conséquence il ne sera pas possible qu'il l'épouse comme l'avait laissé entendre Filipo. *Stricto sensu*, le philosophe ne dit pas qu'elle est morte, mais toute la mise en scène qu'il fait de l'annonce porte à le croire : son irruption inquiétante – « Sale Aristóteles. Aristóteles: *De mi obediencia forzado / vengo a oponerme a la furia / de una juventud soberbia*²⁹³⁹. » –, l'évocation du destin – « *la suerte importuna*²⁹⁴⁰ », « *los decretos [de] la fortuna* », « *la sentencia* » –, les larmes – « *llorando* » –, des allusions à la maladie – « *melancólica* », « *tristeza* », « *un desmayo* », « *en urnas / de nieve, la blanca rosa / perdió la*

2934 *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, fol. 122 r° b.

2935 « *No podemos declarar, / por revelación fiel / de Marte, a quién el laurel / de los dos ha de tocar* », *ibid.*, fol. 122 r° a.

2936 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 188 v° b.

2937 « *Rey: En fin, queréis que Apolonio, / que tiene a Persa cercado, / alce el cerco, pues sabiendo / que se retiró, Alejandro / se ausentará de la corte, / duelo haciendo del agravio. / ¿Este es el fin? Aristóteles: Sí señor. / Por la parte que el persiano / confina con vuestro imperio / se retire, que este daño / se remediará después* », *ibid.*, fol. 187 v° b.

2938 *Ibid.*, fol. 187 v° a.

2939 *Ibid.*, fol. 191 r° b.

2940 *Ibid.*, fol. 191 v°. Toutes les citations suivantes ont la même référence, jusqu'à la prochaine note.

color purpúrea », « *toda la color difunta, / sin aliento los vitales* » – et à la mort – « *las flores, señor, / de la vida más segura, / si viven al alba, mueren / entre la noche confusa.* », « *sombras caducas* », « *cipreses que fueron / del mal atalayas mudas* », « *aves nocturnas, / exploradoras cobardes / de lóbregas sepulturas* » –, la prosopopée – « *volvió de él [el desmayo] articulando / entre palabras confusas: / ‘¡Yo muero, valedme, cielos!’* » – les exclamations – « *¡qué horror!* », « *¡qué injuria!* » – et surtout une métaphore trompeuse énoncée par le roi – « *Alejandro: ¿Murió la duquesa, cielos? / Rey: « Quedose una estatua muda* » – puis l’expression d’un réconfort – « *Alejandro, obre el valor* » –, tout converge vers la conclusion inévitable qu’Octavia est morte. Le roi lui-même, au courant de la manœuvre, est tenté d’y croire²⁹⁴¹. Pourtant, Aristóteles ni Filipo n’ont explicitement exprimé le décès de la duchesse. Mieux encore, le philosophe a préparé l’éventualité qu’on lui reproche de l’avoir suggéré en anticipant une prétendue confusion de ses paroles due à l’émoi suscité par l’évanouissement de la dame : « *No sé yo cómo articula / las palabras el corazón*²⁹⁴². » Tout cela, encore une fois, est bien hypocrite, et Aristóteles ressent le besoin de justifier cette mascarade :

*Como cumpla
de su rey el mandamiento
el vasallo, no le culpa
el engaño porque nace
del ingenio y la cordura*²⁹⁴³.

Mais la tromperie, « *engaño* », sinon le mensonge, a bien été reconnue. La dissimulation serait donc bien une tromperie morale.

Lorsqu’Alejandro apprend qu’Octavia est vivante, il recourt lui aussi à la dissimulation, comme son maître et à ses dépends, en l’accusant d’être responsable du meurtre et en l’obligeant ainsi à mentir : « *Alejandro: Luego aquel sol inocente, / ¿no murió con pena igual / de su muerte natural? Aristóteles: Murió de humano accidente*²⁹⁴⁴. » Le disciple prouve ainsi qu’il a fini son apprentissage et qu’il est désormais apte à régner. Tous deux peuvent alors pratiquer la dissimulation à l’encontre du roi et organiser le mariage désiré.

Demócrito se retrouve dans une situation comparable lorsque le prince Lisipo a vent de l’existence d’un prince rival disposé à l’évincer avec son aide. Le philosophe ment bel et bien cette fois : « *Ese príncipe encubierto / será de imaginación* », rétorque-t-il à Lisipo²⁹⁴⁵. On constate donc que les philosophes sont disposés à renoncer à l’objectif moral quand il en va de la paix du

2941 « *Aun yo creí que era muerta / la duquesa.* », *ibid.*, fol. 192 r° a.

2942 *Ibid.*, fol. 191 v° a.

2943 *Ibid.*, fol. 192 r° a.

2944 *Ibid.*, fol. 194 b.

2945 *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, fol. 128 v° a.

royaume. La dissimulation n'est pas une arme infaillible et les met toujours en situation de devoir mentir. Dans ces deux cas, c'est un secret éventé qui la fait échouer.

Tello, le conseiller du roi Sancho dans *La montañesa de Burgos*, recourt aussi à la dissimulation, mais sans en maîtriser aussi bien les limites, et il passe quelque peu du côté du mensonge. En effet, le roi étant accusé d'avoir occis sa demi-sœur Costanza, le favori lui recommande d'introduire la montagnarde Laura à la cour car elle lui ressemble et il pourra ainsi apporter un ferme démenti aux accusations : « *Digo yo que con llevarla / a la corte en traje noble, / fingiéndose que es la infanta, / que es muy conveniente*²⁹⁴⁶. » Tello, comme Aristoteles, a anticipé une éventuelle découverte de la substitution :

*Y si parece Costanza,
con decir que su retrato,
que muchas veces engaña,
y no haberla visto tú,
será muy bastante causa*²⁹⁴⁷

Nous avons affaire à une dissimulation dans la mesure où le roi n'a effectivement pas tué Costanza, mais il y a mensonge sur l'identité de Laura. En réalité, Laura est bien Costanza qui a changé d'identité pour se cacher de son frère, et les menteurs ne redeviennent que des dissimulateurs, mais malgré eux. Entre-temps, comme nous l'avons vu, le jeune Fernando saura éclairer les ambiguïtés de cette posture du favori.

Simulation et dissimulation se différencient donc par un critère moral : la simulation est un vice car elle sert une trahison alors que la dissimulation est une vertu destinée à faire triompher le bien. Sur les planches, la simulation est une opposante à la quête diégétique et la dissimulation un instrument qui va dans le sens de la justice poétique. Hors des planches, la dissimulation marrane fut le moyen pour Enríquez Gómez de survivre en préservant sa foi, ou pour le moins en cultivant une incertitude religieuse, dans un contexte adverse.

d. Le secret

« *Habla bajo, porque el viento / tiene voz y tiene oído*²⁹⁴⁸. »

Le secret est l'occultation d'une vérité portant sur un fait objectif. Pour Andrés Mendo, la capacité du conseiller à conserver un secret est déterminante dans le choix du conseiller : « *Oculte*

2946 *La montañesa...*, *op. cit.*, fol. 22 r^o.

2947 *Ibid.*

2948 G. de Castro, *Las mocedades...*, *op. cit.*, p. 220, v. 1730-1731.

*sus secretos como si los hubiera olvidado*²⁹⁴⁹. » Pour Enríquez Gómez, il est même ce qui définit le favori : « *La gracia de los Reyes hace a los validos partícipes en el reinar, penetrando hasta los últimos retretes de su pensamiento*²⁹⁵⁰. » Dans notre *corpus*, le secret est une véritable obsession qui organise les rapports entre les personnages. Avant toute conversation concernant une question politique ou personnelle sensible, les interlocuteurs s'assurent qu'ils ne sont pas entendus en congédiant les importuns ou en parlant en aparté. Et ils ont bien raison²⁹⁵¹ car les scènes où un personnage écoute des paroles qui ne lui sont pas destinées sont très nombreuses, que ce soit en cachette – au voile – ou sous couvert d'une fausse identité, à la faveur de l'obscurité ou d'un pseudonyme, voire des deux. Le conseiller doit donc faire sienne cette recommandation de la reine Elena aux deux philosophes grecs : « *El consejo más perfecto / consiste en guardar secreto*²⁹⁵² ». Le favori qui se place entre le monarque et la cour, notamment les conseils et les secrétaires, filtre les informations dans les deux sens et a le pouvoir de les cacher : il peut alors partager des secrets avec le souverain qui lui fait confiance ou au contraire en avoir pour lui s'il veut le trahir. Dans tous les cas, avoir des secrets est nécessaire au conseiller, pour dissimuler des sentiments ou des intentions, mais accéder aux secrets des autres est tout aussi indispensable. Protéger son secret et s'approprier celui de l'adversaire sont deux actions structurantes du récit dramatique. Le moment où le secret est dévoilé est l'axe autour duquel se construisent beaucoup de *comedias*²⁹⁵³.

Le secret est souvent complémentaire avec la sincérité du conseiller. Ainsi, lorsqu'il donne sans dissimulation un avis qui va déplaire, il prend bien soin de tenir cette conversation secrète, car il en va de l'image publique du puissant sermoné par un vassal sur son comportement moral. C'est ce qu'explique Estanislao au roi Bolosio avant de lui donner son conseil :

*Solos estamos los dos.
Los defectos que se hallan
en los superiores siempre
los perlados de importancia
en secreto los reprehenden,
porque dichos cara a cara,
con el decoro que pide
la majestad soberana,*

2949 Andrés Mendo, *Príncipe perfecto*, 1657, cité par E. M. Díaz Martínez, dans *Discurso...*, *op. cit.* p. 47. Bravo mentionne aussi Marco Antonio Camos parmi les auteurs qui mettent en avant cette qualité du conseiller, *L'Espagne des favoris...*, *op. cit.*, p. 121.

2950 *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 145.

2951 « *Secreto* » et « *discreto* » sont à cet égard deux rimes courantes dans notre *corpus*.

2952 *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, fol. 119 v° b. La reine vient de tenir le même discours aux princes quelques vers plus haut : « *Príncipes, el beneficio / del consejo más perfecto, / alma de la obligación, / por la ley de la razón, / se paga con el secreto. / (...), solos quedemos* », fol. 119 v° a. On peut aussi lire dans *El siglo Pitagórico* : « *no descubras al loco tu secreto, / ni al que fuere discreto* », *op. cit.*, p. 384, et dans *La culpa del primer peregrino* : « *No fies de ninguno tu secreto, / si quieres preciar de hombre discreto* », *op. cit.*, p. 161.

2953 Dans le poème épique *Sansón nazareno*, le secret révélé au livre XIII marque le renversement de la fortune du héros biblique.

*se quedan entre los dos,
y si se enmiendan, se callan,
y si no se enmiendan, viven
sin la pública ignorancia*²⁹⁵⁴.

Les moments de vérité sont fréquemment secrets car chacun joue alors à cartes découvertes et se trouve en conséquence dans une position de faiblesse : le conseiller Estanislao révèle par exemple le fond de sa pensée et le roi Bolosio entend l'énumération de ses vices. De telles scènes configurent l'économie du récit dramatique car les masques tombent et tout peut alors basculer : Bolosio conçoit après cette scène un ressentiment violent contre l'évêque qui constitue le conflit de la *comedia*.

Une des plus belles scènes de notre *corpus* est l'affrontement verbal qui oppose doña María et don Gil dans la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*. Le favori et la favorite s'expriment sans retenue car ils savent que le roi ne les entend pas. Chacun prononce ce vers déjà croisé pour le signifier : « *Solos estamos los dos*²⁹⁵⁵. » Mais quand le roi fait irruption, le ton s'apaise et les deux opposants retrouvent les postures conventionnelles des courtisans prudents.

Le secret est aussi souvent un élément constitutif d'une dissimulation comme lorsqu'Aristóteles omet de dire qu'il est l'organisateur de « l'infamie » du général Apolonio, ou lorsque Tello, le favori de *La montañesa de Burgos*, doit enlever Laura pour l'amener à la cour du roi Sancho sous l'identité de l'infante²⁹⁵⁶. Il est toujours une précaution que prend le conseiller pour garantir que son adversaire n'accède pas à une information stratégique. Le but est fréquemment de le prendre de vitesse et de le mettre devant le fait accompli. En cela le secret est lié au temps politique car le moment où le secret est révélé est stratégique. S'il est éventé trop tôt, l'ennemi a le temps d'organiser une riposte à laquelle l'auteur de la manigance n'est pas en mesure de répondre. S'il est dévoilé au moment prévu, il est alors trop tard pour faire marche arrière et l'adversaire est vaincu. C'est ce qu'Aristóteles explique au roi Filipo qui souhaite marier Octavia, l'amante de son fils, à l'infant Camilo :

*Acertada es la elección,
(...) mirando
con los ojos de la unión
el tiempo más conveniente
debido a la ejecución.
Porque hay tiempo en que no logra
la justicia por veloz,*

2954 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 199 v° b.

2955 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 191, v. 573 et p. 192, v. 583. C'est aussi par cette constatation que commence Estanislao ses remontrances envers son roi, voir plus haut.

2956 « Rey : (...) / *Irás conmigo dos leguas / y volverás a llevarla / a mi palacio de Burgos, / mas no le digas a Laura, / hasta sacarla de aquí, / que ha de fingirse mi hermana, / por lo que importa el secreto* », *La montañesa...*, *op. cit.*, fol. 22 r°.

*por activa y rigurosa
el alma de la razón*²⁹⁵⁷.

Moreto illustre la même idée dans *El hijo obediente* où le prince Fernando prend bien soin de révéler ses intentions au moment opportun : « *Hacerlo en buena ocasión / es ya solo lo importante*²⁹⁵⁸. » Le secret est donc l'arme des plus faibles qui peuvent emporter la victoire non pas par un affrontement mais par l'évitement même de cet affrontement.

Le secret est bien sûr aussi lié au temps dramatique : l'événement secret se produit généralement au premier acte, il devient conflictuel au second et est révélé à la fin du troisième sous la forme traditionnelle de l'anagnorisis. Ainsi dans *A lo que obligan los celos*, le roi rencontre Laura lors de la scène initiale, la cache au deuxième pour mieux en révéler l'existence et l'épouser au troisième. La mission confiée par le roi à son favori Ricardo de ramener à la cour sa bien aimée illustre le rôle du secret dans sa dimension temporelle :

*Irás, Ricardo discreto,
y con debido secreto
pues tu valor lo previene,
traerás de casa de Octavio
a la duquesa. (...)
Nadie sepa esta cuidado
hasta que en la corte esté,
que entonces yo le daré
cuenta al consejo del Estado*²⁹⁵⁹.

On comprend que le conseil d'État aurait pu s'opposer au mariage s'il en avait été informé à temps. Mais une fois celui-ci annoncé, il ne le peut plus. Les stratégies incluant un secret doivent donc aussi inclure un point de non-retour, et le mariage est le plus courant, car, étant sacré, il est indissoluble. Le secret de la préparation d'un mariage apparaît à de nombreuses reprises dans notre corpus, souvent organisé par le conseiller : Alejandro épouse ainsi Octavia à l'insu du roi dans *El maestro de Alejandro*, la reine Elena peut épouser Federico grâce au secret de son existence dans *Los dos filósofos de Grecia* et Iberio épouse Elena dans *Engañar para reinar* en cachette d'Isbella, sa puissante cousine amoureuse de lui. En revanche le mariage prévu est interrompu dans *La defensora de la reina de Hungría* par le retour inopiné de la reine Beatriz. Dans tous ces cas de figure, le secret porte sur l'existence d'un personnage qu'ignorent les adversaires : le roi Filippo croit Octavia en prison ; Lisipo ignore dans un premier temps l'existence d'un rival, puis dans un deuxième son identité ; comme lui, Isbella croit que c'est elle qui va épouser le monarque ; et seul l'infant sait que Beatriz n'est pas morte.

2957 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 181 r° a.

2958 A. Moreto, *El hijo obediente*, *op. cit.*, p. 106, v. 1731-1732. Voir aussi *La vida es sueño* de Calderón : « Basilio: (...) *ya el secreto he dicho / y no importa que él lo sepa* », *op. cit.*, p. 113, v. 877-878.

2959 *A lo que obligan los celos...*, *op. cit.*, p. 75 et 76, v. 929-933 et 968-971.

Bien sûr, le secret est indispensable à toute forme de conspiration, et la mort peut constituer un autre point de non retour. Astolfo recommande ainsi au favori Ricardo de commettre un meurtre avec discrétion : « *Dar la muerte a esa mujer / con silencio y con secreto / es consejo más discreto*²⁹⁶⁰ ». Doña María pousse la science du secret jusqu'à son degré maximum qui est le silence, même entre les conspirateurs, car elle suggère à don Pedro de tuer don Gil mais insiste pour n'en rien savoir :

Doña María: (...) *Sea el rigor
quien humille este enemigo.*
Don Pedro: *Si me das licencia...* Doña María: *Digo
que te ampara mi favor.
Haz las cosas con secreto
que nada quiero saber.*
Don Pedro: *Si me ofreces tu poder...*
Doña María: *Elije modo secreto.*
Don Pedro: *Pues con eso verás hoy...*
Doña María: *No lo pronuncie tu labio.
Haz, don Pedro, como sabio,
yo de tu parte estoy*²⁹⁶¹.

Nous voyons l'intrigante procéder par allusion, recommander bien sûr le secret et couper la parole à don Pedro pour que ne soient pas prononcés des mots qui pourraient la compromettre.

Doña María sait que maintes conspirations ont échoué faute de discrétion. C'est le cas de celle de Federico qui est déjouée parce qu'Alejandro surprend un projet de régicide qu'il fomenté avec Tiberio, dans *Celos no ofenden al sol*²⁹⁶², ou celle d'Astolfo qui propose de tuer le cardinal et que celui-ci et le roi de France découvrent au voile dans la seconde partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*²⁹⁶³. De même, Demócrito et Eráclito doivent fuir le palais parce que Niquea, éprise de Federico, a surpris une conversation révélant son identité secrète et le plan de la reine²⁹⁶⁴. Elle détient alors une information qu'elle met au service de son amour. Elle ne la révèle que partiellement à Lisipo afin d'empêcher le mariage de Federico et de la reine, mais sans nuire à celui dont elle veut être l'amante :

*Solos estamos.
La reina, esto os advierto,
con un príncipe encubierto,
—su calidad ignoramos—*

2960 *Ibid.*, p. 79, v. 1040-1043.

2961 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 223, v. 1403-1414.

2962 « Alejandro: (...) / *detuve el paso a la voz / de Federico, que en hombros / del aire pronuncia 'muera' / y Tiberio dijo: 'Es poco / castigo el que darle quieres; / ciña tus sienas Apolo' / 'El rey muera' otra vez dijo.* », *Celos...*, *op. cit.*, p. 188, v. 327-333.

2963 « Salgan al paño el cardenal y el rey. (...) Don Gil: *De aquí podremos / escuchar y sacaremos / la verdad.* (...) Astolfo: (...) / *y muera a queste cruel / español, que no esperamos / de su valor sino horror / para Italia.* », *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 388-389, v. 2159+-2177.

2964 « Niquea al paño: *¡Cielo! ¿Qué escucho? ¡La reina / quiere a Federico!* », *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, fol. 127 r° b, et « *¿Qué escucho? / ¡Federico, sangre real!* », fol. 127 v° b.

*quiere casarse. Los sabios
con políticos blasones
conquistán los corazones.
De los pueblos los agravios
van creciendo de manera,
con el secreto cruel,
que os quitarán el laurel
si con prudencia severa
no desterráis los sujetos
que mueven esta ruina*²⁹⁶⁵.

On comprend ici combien détenir un secret confère une puissance politique décisive et combien il importe de le préserver. Niquea le sait qui recommande elle aussi à Lisipo la discrétion : « *quédese entre los dos / tan grave secreto*²⁹⁶⁶. » Mais une fois de plus, le secret est dévoilé car Lisipo, emporté par le désir de vengeance ne sait dissimuler et agit dans la précipitation, ce qui permet la fuite des conseillers.

C'est encore la révélation de secrets qui cause la perte des personnages d'*A lo que obliga el honor*. Dans cette *comedia*, le palais est un lieu où tout se sait car chacun espionne les autres. On peut même considérer la pièce comme une illustration des effets néfastes de la divulgation de ce qui doit être tenu secret, malgré les efforts des personnages pour le conserver tel²⁹⁶⁷. Plus précisément, on assiste à une inadéquation entre le temps du secret et le temps de l'action qui provoque une tragédie. Le principal secret est l'amour clandestin d'Elvira et du prince Pedro. S'il avait été révélé à temps, au moment où le roi demande à la dame si elle aime et qu'elle lui ment, cela aurait pu éviter la mécanique tragique :

Rey: (...) *¿Tenéis amor a algún vasallo mio?*
Doña Elvira: *No, señor, pero...* Rey: *Hablad.* Doña Elvira: *(¡Qué desvarío!*
Perdida estoy si digo mi secreto)
Rey: *Si le tenéis, decilde; que os prometo*
casaros con él, si él lo merece.
Doña Elvira: *(Aquí la duda crece.)*
Señor, *no tengo amor ni lo he tenido*²⁹⁶⁸.

Mais une fois qu'elle a épousé Enrique, le mariage étant un point de non-retour, c'est sa révélation qui précipite les événements²⁹⁶⁹. Dès lors, les indiscretions au voile s'enchaînent inéluctablement : Elvira surprend d'abord Pedro en train de courtiser María, ce qui réveille son

2965 *Ibid.*, fol. 128 r° a.

2966 *Ibid.*, fol. 128 r° b.

2967 Il est révélateur à cet égard que la *comedia* commence par une injonction de secret : « Rey: *Despejad de la cuadra todos, / y solo quede conmigo / don Enrique de Saldaña. / Don Enrique: (...) / Ya, señor, estamos solos.* », *A lo que obliga el honor...*, *op. cit.*, p. 379, v. 1-7.

2968 *Ibid.*, p. 392, v. 390-396.

2969 « *Los agravios ignorados / buscan su mismo castigo; / no ser de mi mal testigo / fuera error, fuera bajeza. / Válgame aquí la nobleza. / Busquemos a mi enemigo.* », dit Enrique dans un soliloque, *ibid.*, p. 419, v. 1164-1169.

amour pour lui²⁹⁷⁰, Enrique écoute ensuite sans être vu les monologues successifs d'Elvira et de Pedro et découvre que leur passion persiste²⁹⁷¹, le roi entend enfin Enrique déplorer son sort²⁹⁷² et, lorsque les amours secrètes de son fils lui sont révélées, décide d'éloigner son favori et son épouse de la cour. Mais le prince a vent de cette initiative du fait de l'indiscrétion du *gracioso* Limón, et Enrique les surprend à nouveau et lit une lettre qui ne lui était pas destinée. Il provoque finalement la mort d'Elvira. L'ordre est restauré par un nouveau secret car il sera admis publiquement que ce meurtre est un accident : « Rey: *Don Enrique, si los cielos / os dieron por fuerza esposa, / ya os quitaron lo que os dieron*²⁹⁷³ ».

Mais l'indiscrétion n'est pas la seule façon d'accéder au secret. Le roi Eduardo de *Celos no ofenden al sol* sait en obtenir la révélation non pas en espionnant mais en pressant l'intrigant Tiberio de le révéler. Dans ce but il manie alternativement l'autorité et la caresse²⁹⁷⁴. Il sait aussi feindre de croire les mensonges de Tiberio afin de l'amadouer, et suggère des réponses qui facilitent l'aveu²⁹⁷⁵. Mais le maître de la technique de l'interrogatoire est le roi Alfonso de *No hay contra el honor poder* qui applique sur Tello, le conseiller du prince surpris dans une situation compromettante, les mêmes techniques qu'Eduardo. Toute la scène est un modèle du genre dont voici quelques répliques qui mêlent flatteries rassurantes, menaces voilées et espoirs de pardon : « *No os turbéis, que creo / mucho de vuestra lealtad, / mas, ¿cómo estáis aquí dentro*²⁹⁷⁶? », « *Confesadme la verdad, / que soy a ella tan afecto / que ella me sirve de abono / para perdonar defectos*²⁹⁷⁷. », « *ellos [los papeles] hablarán por vos, / ya que sois hombre tan cuerdo / que a vuestro señor guardáis / la palabra y el secreto*²⁹⁷⁸. » Le roi obtient ainsi toutes les informations secrètes qu'il désire et demande à son tour à Tello de garder le silence sur ces aveux : « *Tello, cuanto he dicho aquí / venerad con el*

2970 « Elvira: (...) *¡Ay, pasión mía! / ¡Y cómo os han despertado / del sueño por mi desdicha!* », *ibid.*, p. 435, v. 1579-1581.

2971 « *Ya, con esta información, / ¿qué sentencia puede haber / donde yo pueda tener / debida satisfacción?* », *ibid.*, p. 442, v. 1780-1783.

2972 « Rey: (*¿Don Enrique solo hablando? / Quiero escuchar este error.*) », *ibid.*, p. 443, v. 1810-1811.

2973 *Ibid.*, p. 460, v. 2271-2273.

2974 « *¡Baste! / ¿Tiberio, vos en Sicilia? / ¿Vos en tan oculto traje? / ¿Vos en esta fortaleza? / ¿De dónde venís?* », *Celos...*, *op. cit.*, p. 223, v. 1428-1432 et « Tiberio: (...) *ya se sabe / en Sicilia que yo he sido...* / Rey: *Un ejemplo de leales.* / Tiberio: *Sí, gran señor.* Rey: *Bien está; / bien conozco estas verdades* », v. 1438-1442.

2975 « Rey: (...) *todos queremos / saber las nuevas de Flandes. / Cartas habéis de traer / a Federico, mostradme / de quién y lo que contienen.* / (...) / Tiberio: (...) *Siendo yo / correo tan importante, / yo mismo la carta soy.* / Rey: *La memoria es frágil. / Esto no permite duda: / ¿Estuvisteis con Florante?* / Tiberio: *Sí señor.* Federico: *¡Perdido estoy!* / Rey: *¿Con el rey de Francia hablasteis?* / Tiberio: *Las cartas os lo dirán, / que son estas* », *ibid.*, p. 224, v. 1451-1470.

2976 *No hay...*, *op. cit.*, p. 370, v. 2188-2190.

2977 *Ibid.*, p. 371, v. 2219-2222.

2978 *Ibid.*, v. 2233-2236.

*silencio*²⁹⁷⁹ » Mais il ne croit sans doute pas à la promesse donnée²⁹⁸⁰, et de fait Tello s'empresse de tout rapporter à Sancho dès la scène suivante²⁹⁸¹.

Le secret est souvent l'enjeu essentiel pour lequel s'agitent les personnages, le moteur de l'action et le point de basculement du récit dramatique. La capacité du conseiller à l'entretenir ou à le percer est la qualité qui lui permettra de préserver ou d'accroître son pouvoir. C'est même le secret partagé avec le puissant qui lui donne toute sa valeur, car un souverain qui cache des informations à son favori le dégrade de fait au rang de simple courtisan. Autant que de faire usage de l'information, il importe au favori d'avoir le privilège de la posséder, quelle qu'elle soit, comme preuve de la confiance accordée. Et lorsqu'il trahit cette confiance, le secret est encore primordial.

L'art de mentir qu'évoque Eráclito trouve à la cour trouve son pendant dans l'art de dire la vérité et de se taire. Le théâtre restitue ces pratiques courtisanes parce qu'il est l'art du dialogue et Enríquez Gómez y excelle particulièrement. Ce faisant il brouille quelque peu la croyance qui consiste à placer le mensonge dans le champ du vice et la vérité dans celui de la vertu. Il reflète en cela l'état de la réflexion des philosophes politiques de son siècle. Néanmoins, il dresse à cette occasion un portrait du *malsín* en l'associant à un machiavélisme débridé n'hésitant pas à manipuler la vérité dans le sens des émotions du puissant et à des fins partisans. Notre *corpus* ne permet cependant pas de confirmer la thèse de Révah selon laquelle « la détestation morale du *malsín* n'est en fait qu'un prétexte de sa détestation religieuse²⁹⁸². »

4. La trahison ou la loyauté

« Don Sancho: *Tu mi privanza has de ser.* / Bellido (aparte): *Tú has de morir a mis manos*²⁹⁸³. »

La question de la trahison ou de la loyauté du conseiller est centrale dans nombre de pièces de notre *corpus* et dans la philosophie politique de notre auteur : « *El celo de servir a su rey será dulce cariño de la lealtad, no celo adulterino de la competencia*²⁹⁸⁴. » Dans son théâtre le conseiller est souvent un traître ou sa loyauté est remise en question par le puissant. Littré définit ainsi le verbe trahir dans sa première acception comme « Proprement, livrer par perfidie, et, en général,

2979 *Ibid.*, p. 374, v. 2333-2337.

2980 « Tello: *Seré una estatuta de hielo.* », *ibid.*, v. 2338.

2981 « Don Sancho: *¿Que en fin el papel leyó?* / *Todo lo echaste a perder.* / Tello: *¿Qué pude yo responder / si tu padre lo ordenó?* », *ibid.*, p. 376, v. 2349-2352.

2982 C. L. Wilke dans I. S. Révah, *Antonio...*, *op. cit.*, p. 53.

2983 G. de Castro, *Las mocedades...*, *op. cit.*, p. 184, v. 950-951.

2984 *Política angélica*, *op. cit.*, p. 120.

faire une perfidie à quelqu'un²⁹⁸⁵ », et la perfidie par « manque de foi²⁹⁸⁶ » dans tous les sens de ce dernier terme. La trahison est donc étroitement liée à une question de morale chrétienne – surtout à l'époque d'Enríquez Gómez – et elle est aussi associée au devoir – « Manquer à ce que l'on doit à quelqu'un, sacrifier ses intérêts. » –, à la fidélité – « Être infidèle en amour, en amitié. » – et au secret – « Trahir quelqu'un, révéler son secret. »

Les actes de trahison diffèrent selon leur objectif. Certains traîtres aspirent à renverser le puissant pour prendre sa place en faisant valoir leur origine royale – c'est le cas de Federico, Ludovico et du grand chancelier chinois – ou aristocratique – Manfredo –, et toujours avec l'appui de puissances extérieures avec lesquelles elles correspondent souvent par courrier ou ambassadeur. Les conspirations de Federico et de Manfredo consistent ainsi à intriguer dans l'ombre afin de réunir suffisamment de soutiens pour confisquer le pouvoir lors d'un coup d'état. Le grand chancelier de Chine n'a pas cette patience et déclare publiquement ses intentions dans un mouvement de colère qui lui est bien sûr fatal²⁹⁸⁷.

D'autres veulent éliminer leurs rivaux pour asseoir leur pouvoir auprès du souverain. Doña María développe ainsi une stratégie de conquête du pouvoir grâce à l'amour dont elle est l'objet de la part du roi Pedro. Elle utilise ces sentiments pour évincer Gil, le favori en titre, placer ses hommes dans des postes clef et finalement accaparer le pouvoir. Pinol et Astolfo n'ont d'autre ambition que de conserver ou d'étendre leur influence, auprès des rois de Chine dans un cas et du pape dans l'autre, et ils s'en prennent pour ce faire à leur concurrent le plus direct, Fernán ou Gil. Le plan de Ricardo obéit à une stratégie clanique qui consiste à marier sa fille avec le roi. Celui-ci étant amoureux d'une dame, il doit trouver le moyen de s'en défaire²⁹⁸⁸. Dans ses écrits théoriques, Enríquez Gómez invite les monarques à se méfier de tels conseillers : « *La sexta [acción que debe mirar el Príncipe en el valido], si desea con mucha instancia mayor privanza que la que le da su Rey*²⁹⁸⁹. » D'autres encore ont pour ambition de faire triompher le mal : les démons ont tous recours à leurs pouvoirs surnaturels pour tromper le souverain, promouvoir une foi alternative, arienne ou païenne, et disqualifier les défenseurs de la foi chrétienne ou ceux qui en appliquent le mieux ses vertus.

2985 <https://www.littre.org/definition/trahir>.

2986 <https://www.littre.org/definition/perfidie>.

2987 Voir *Fernán...*, *op. cit.*, p. 96-99, v. 691-875.

2988 Voir *A lo que obligan los celos...*, *op. cit.*, p. 77-82, v. 980-1099, notamment : « Astolfo: *Cuando a la vida / tanto importa, y al honor, / querer usar del rigor / es privarse de homicida. / (...) / que si se ha de revolver / el mundo con su presencia, / mejor será que su vida / quede a la muerte rendida, / porque haciendo de ella ausencia, / y dando la muerte a Octavio / –que ocasión no faltará–, / todo se remediará / y tendrá fin este agravio* », *A lo que obligan los celos*, *op. cit.*, p. 79, v. 1036-1051.

2989 *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 146.

Ces conspirateurs ont bien sûr en commun de recourir au mensonge, sous forme de flatterie, de médisance, de calomnie et de simulation. C'est ce que font, comme nous l'avons vu, notamment Federico, Pinol, doña María et les démons. La violence et l'assassinat sont aussi un moyen utilisé ou envisagé, ainsi que le recommande Machiavel²⁹⁹⁰. Dans le cas des tentatives d'éviction du monarque en place, sont exposés des projets de meurtres du souverain ou de ses partisans. Les régicides échouent toujours, mais Arnaldo, fidèle au roi de *Celos no ofenden al sol*, est assassiné²⁹⁹¹. Dans le cas d'une concurrence pour la place de favori, c'est un rival qu'ils veulent tuer – Pinol veut faire condamner à mort Fernán et tente de le tuer de ses propres mains, doña María commandite à demi mot l'assassinat de don Gil par son *factotum* don Pedro. Là encore, ils connaissent un échec systématique. Dans le cas des démons, c'est cette fois le saint ou la sainte qui doit être la victime de l'ambition meurtrière des traîtres, avec plus de succès cette fois puisque san Hermenegildo, san Pedro et san Pablo sont martyrisés quand seul Judicano ne parvient pas à nuire à san Lucas. Plutino provoque le martyre de la reine Béatrice de Hongrie mais, grâce à la Vierge, elle échappe à la mort et recouvre la vue. Toutefois le martyre n'est pas une victoire du démon. Au contraire, il est un témoignage de la ferveur chrétienne du martyr et promeut finalement la foi au lieu de la disqualifier. Le cas de l'exécution d'Hermenegildo nous semble intéressant à cet égard car le démon semble comprendre l'inefficacité du martyr à servir sa cause. Il prend en effet la forme d'un berger des montagnes pour guider Hermenegildo vers un gouffre « *porque acabe, / sin la palma del martirio / este pasmo de la Europa, / este asombro de los siglos*²⁹⁹². » Le but de sa trahison n'est pas tant la mort du saint que le reniement de sa foi :

*El rey su padre me envía,
conociendo que soy docto,
a que dispute con él;
y si, firme y valeroso,
en la fe perseverare,
ordena que un fiero monstruo,
un león, le despedace,
o le quiten de los hombros
la cabeza; pero a mí
mejor me está que este heroico
soldado de Cristo deje
de seguir el sacro solio
de la militante Iglesia,
y que siga, ciego y loco,
el artículo arriano,*

2990 Le Florentin invite à imiter l'exemple de César Borgia, duc de Valentinois : « Passant donc en revue toutes les actions du duc, je ne saurais le reprendre ; au contraire, il me paraît bon, comme j'ai fait, de le proposer pour modèle à tous ceux que la chance et les armes d'autrui ont fait accéder au pouvoir. » Parmi les « actions du duc » est mentionné : « supprimer ceux qui vous peuvent ou doivent nuire », N. Machiavel, *Le prince*, op. cit., p. 116.

2991 Voir le récit qu'en fait Alejandro dans *Celos...*, op. cit., p. 191-193, v. 437-516.

2992 *Mártir...*, op. cit., p. 10 b.

*precipicio escandaloso*²⁹⁹³.

Ayant échoué, le démon décrète la mort du saint – « *No es posible reducirlo, / y así es muy justo que muera*²⁹⁹⁴ » – mais donne à penser qu’il le déplore finalement : « Rey: *¿Belino?* Demonio: *¿Señor?* Rey: *Al punto / esto ha de ser.* Demonio: *¿Qué me ordenas?* / Rey: *Muera el príncipe.* Demonio: *¿Qué dices?* / Rey: *Que le corten la cabeza*²⁹⁹⁵. » Simón, quant à lui, n’assiste pas même au martyre des saints car il n’intervient plus après avoir perdu la joute théologique qui l’opposait à Pedro, laissant à Nerón le soin de procéder à son exécution ainsi qu’à celle de Pablo.

Toutes ces conspirations partagent donc le même échec, sauf celle de doña María, seul exemple de trahison qui réussit, car le roi Pedro succombe finalement à son influence et chasse don Gil de la cour. A l’exception des démons Belino-Patricio, Plutino et Simón²⁹⁹⁶, tous les traîtres qui échouent sont punis. Deux conseillers qui avaient projeté un régicide meurent : le grand chancelier de Chine est tué car il résiste à son arrestation et Manfredo est condamné à mort et exécuté, seul cas de notre *corpus* où la justice royale et la justice poétique décrètent conjointement la mort d’un puissant²⁹⁹⁷. Au royaume de Chine, les traîtres sont systématiquement punis car Pinol meurt, dépecé par le lion et son complice Tirain est exilé, tout comme Astolfo dans la seconde partie de la dilogie consacrée au cardinal Albornoz²⁹⁹⁸. Judicano, face à la défaite, se pend et renoue ainsi avec le destin de Judas, aidé en cela par le *gracioso* Modorro²⁹⁹⁹. Federico, quant à lui, bénéficie d’une indulgence étonnante, qui s’explique sans doute par son sang royal, car même son exil est annulé malgré sa récidive : « Rey: (...) / *cuantos delitos has hecho / te perdono*³⁰⁰⁰ » et « *Ya el destierro de Polonia / cesó; volved en mi gracia, / Federico*³⁰⁰¹ ».

Avant de traiter de la loyauté, nous voudrions à nouveau nous interroger sur le cas du connétable d’*Engañar para reinar* qui simule sa loyauté à l’infant Ludovico et dissimule auprès de lui sa loyauté au roi Iberio. Cette trahison est mue par la fidélité à son premier maître. Toute trahison n’est dès lors plus forcément un acte immoral, notamment quand elle est justifiée par une loyauté

2993 *Ibid.*, p. 24 a-b.

2994 *Ibid.*, p. 27 a.

2995 *Ibid.*

2996 Plutino et Simón vont en enfer, mais est-ce un châtement pour des démons ? « *Melocotón: Señor, Plutino se ha ido / como hereje a los infiernos / a darle cuenta a Calvino / de los consejos que ha dado.* », *La defensora...*, *op. cit.*, p. 188 a-b, et « *Simón: Trágueme todo el infierno* », *El vaso...*, *op. cit.*, p. 99 a.

2997 « Rey: *Diana, ya los traidores / que ofendieron la pureza / de vuestra sangre murieron. / Pagaron con las cabezas / su traición, que mi justicia / sabe castigar ofensas* », *Quien habla...*, *op. cit.*, p. 75.

2998 « Rey de Francia: (...) *Dejad / luego a Roma y, desterrado / de Francia, buscad sagrado / en la misma ceguedad / que profesáis* », *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 725, variante des vers 2961-3075.

2999 « Judicano: (...) / *y pues la vida me sobra / moriré desesperado.* / Modorro: *¿Quieres ahorcarte? Toma.* / Judicano: *Echaré a mi cuello un lazo / y, pendiente de un sauco, / cielos moriré rabiando* », *El médico...*, *op. cit.*, fol. 17 v° b.

3000 *Celos...*, *op. cit.*, p. 274, v. 3009-3010.

3001 *Ibid.*, p. 275-276, v. 3050-3052.

antérieure. Le connétable dénonce ainsi devant Iberio la conspiration de Ludovico qu'il trahit ainsi de fait – « *Tu hermano, fiero traidor, / intenta darte la muerte*³⁰⁰² » – et, par ses conseils, aide Iberio à échapper à la mort – « *Pásate a Italia, señor, / que es consejo temerario / arriesgar tu vida aquí* » et « *Rey: Seguir tu consejo aguardo. / Condestable: Retírate, gran señor*³⁰⁰³ ». Le roi comprend tout l'intérêt de ce double jeu et invite le connétable à le poursuivre : « *Disimula, conde*³⁰⁰⁴. » Trois ans plus tard, il est toujours aux côtés de Ludovico et c'est même lui qui préside son couronnement. On le voit aussi agir comme son conseiller, mais exprime dans des apartés ses sentiments à l'égard du nouveau roi : « *¡Qué arrogante!* », « *¡Qué cruel*³⁰⁰⁵! ». Bientôt, il ne peut plus dissimuler et affiche son opinion face à un nouvel abus de Ludovico : « *Eso es un error notable*³⁰⁰⁶. » Cela provoque la colère du roi qui insulte publiquement l'honneur du connétable. Celui-ci sort son épée, c'est-à-dire qu'il commet un acte de trahison vis-à-vis du souverain³⁰⁰⁷. Il devient alors un conspirateur avec le duc et Isbella car Ludovico est un tyran : « *¡Oh, tirano!* », « *Morirá, ¡viven los cielos!* », « *¡Vengareme, vive el cielo!* », « *¡Muera Ludovico*³⁰⁰⁸! » C'est désormais la tyrannie qui justifie la trahison, et non plus seulement la loyauté au roi déposé. La rébellion contre le pouvoir du tyran est ainsi justifiée et les conjurés peuvent organiser le retour d'Iberio sur le trône.

Le cas d'Octavio est plus ambigu encore dans la même *comedia*. Il semble d'abord être une doublure du connétable³⁰⁰⁹ qu'il imite aussi bien dans sa fidélité apparente à Ludovico – « *Bien dice el conde.* » – que dans son intention de le trahir – « *Los dos aparte. Condestable: Avisar es menester / al rey. Octavio: Ayudarte espero*³⁰¹⁰. » Mais bientôt, il semble se rallier au nouveau pouvoir³⁰¹¹, adopte un comportement servile et flatteur³⁰¹² et devient un thuriféraire du nouveau régime : « *Por cierto, solemne triunfo, / por cierto, solemne aplauso, / y tan presto prevenido / que parece sueño el*

3002 *Engañar...*, *op. cit.*, p. 60, v. 528-529.

3003 *Ibid.*, p. 62, v. 582-584, et v. 596-597.

3004 *Ibid.*, p. 60, v. 541.

3005 *Ibid.*, p. 98, v. 1630 et 1641.

3006 *Ibid.*, p. 100, v. 1696.

3007 « *Condestable: Vuestra majestad me trate / como a quien soy. Ludovico: ¿Quién sois vos? Condestable: Soy, señor, el condestable / y vuestro hermano se honró / de tener mi noble sangre. / Ludovico: Yo me deshonro con ella. / Condestable: Reparo, que están delante / los nobles, y ¿qué dirán... / Ludovico: Dirán que sois un cobarde, / un caduco, un viejo loco, / un soberbio, un intratable, / un villano, un atrevido, / y sobre todo, un infame. / ¿Vos, la daga para mí?* », *ibid.*, p. 100-101, v. 1702-1715.

3008 *Ibid.*, p. 102, v. 1766, 1769 et 1773, et p. 103, v. 1774.

3009 Une incohérence nous porte à croire qu'ils ne faisaient dans une première version qu'un seul personnage : Ludovico l'appelle « *condestable* », *ibid.*, p. 93, v. 1506.

3010 *Ibid.*, p. 56, v. 413 et v. 417-418.

3011 « *Ludovico: A Alberto / puedes, Octavio, avisar. / Octavio: No me tienes que encargar, / esto es más seguro puerto* », *ibid.*, p. 60, v. 541-544.

3012 « *En busca tuya he venido yo, / (...) / ¿Qué tienes? (...) / ¿Qué has visto? (...) / Sosiégate, que no es justo / que un pensamiento veloz / (...) / te haya causado pavor* », *ibid.*, p. 93-94, v. 1501-1524, et « *Con razón te has enojado. / (...) / En todo tienes razón.* », p. 132, v. 2594-2609.

*caso*³⁰¹³. » Et s'il doit, comme le connétable, endurer les sautes d'humeur de Ludovico³⁰¹⁴, jamais il ne se rebelle. Octavio illustre ainsi le courtisan opportuniste qui adapte sa loyauté en fonction des revirements politiques et de ceux qu'Enriquez Gómez appelle « *hiproquitas de estado* » dans *Luis Dado de Dios*³⁰¹⁵. Chez lui la trahison n'est jamais légitime car elle n'obéit qu'à l'intérêt personnel, alors qu'elle est chez le connétable l'expression d'une loyauté et d'un droit à lutter contre la tyrannie.

La loyauté est l'une des premières qualités nécessaires au favori d'après les philosophes politiques du XVII^e siècle³⁰¹⁶, et fondamentale au bon fonctionnement de l'État pour Enriquez Gómez : « *El edificio de la potencia ideal será fundado sobre las fuertes columnas de la lealtad*³⁰¹⁷. » Elle n'est cependant pas toujours suffisante à garantir la confiance des puissants dans notre *corpus*. Ceux-ci sont nombreux qui nourrissent une méfiance malade à l'endroit de leurs conseillers. Nous avons déjà évoqué les cas de don Gil de Albornoz et d'Estanislao qui suscitent, par leur droiture, l'inimitié du souverain qu'ils servent. Ils ne parviennent pas à présenter leur sincérité comme une preuve de leur loyauté car ils se sentent investis d'un devoir moral qui s'impose à l'obéissance due à leur roi. On trouve chez les deux cette idée exprimée dans des termes comparables : « *Adoro a su majestad / pero solo temo a Dios* », dit don Gil³⁰¹⁸, et « *Vuestra persona venero, / pero solo temo a Dios* », dit Estanislao³⁰¹⁹. La loyauté envers Dieu est supérieure à celle due à un roi qui ne respecte pas leurs injonctions morales, quand bien même la royauté serait de droit divin. C'est ce contre quoi le roi Bolosio s'inscrit en faux : « *El oficio / superior no ha de querer / que valga más el saber / que la ley del beneficio*³⁰²⁰. » Au contraire, Estanislao reste fidèle aux principes chrétiens qui fondent la monarchie :

*Mi conocida lealtad
no ofende la majestad,
y no ofendiéndola digo
que os he de decir a vos*

3013 *Ibid.*, p. 145-146, v. 3013-3016.

3014 « *Cierra el labio, / que por no escucharte, dejo / de satisfacerte aquí* », *ibid.*, p. 133, v. 2628-2630

3015 *Luis...*, *op. cit.*, p. 76. Voir la description qu'il en fait p. 77 : « *Estadistas neutrales al bien y al mal, dejándose llevar del silencio a todos los vientos, observando la definición hasta que se declare el gusto del Príncipe.* »

3016 Paloma Bravo mentionne par exemple *Microcosmia y gobierno universal del hombre en todos los estados* de Marco Antonio Camos pour illustrer cette idée, *L'Espagne des favoris...*, *op. cit.*, p. 121.

3017 *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 119-120.

3018 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 193, v. 639-640.

3019 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 212 r° b. Voir aussi : « *Anduviera yo muy necio, / si por temeros a vos, / no temiera a Dios del cielo* », fol. 211 v° a, « *Los sagrados ministros, / cuando con los reyes hablan, / en ellos ponen la vida, / pero en Dios la confianza* », fol. 200 v° b, et « *Rey: (...) / a mi grandeza debéis / la dignidad soberana / que gozáis. Santo: Después de Dios, / confieso que os debo a vos / este favor* », fol. 200 v° b-201 r° a.

3020 *Ibid.*, fol. 201 r° a.

*que os apartéis de pecar*³⁰²¹.

L'évêque de Cracovie obéit en réalité au corps mystique du roi si ce n'est à son corps physique : « *Si Dios me lo mandara, / obedeciera prometo. / Pero así lo ordena Dios, / su mandamiento es primero*³⁰²². » Il faut rappeler que son statut d'ecclésiastique lui impose cette fonction morale que n'ont pas les autres conseillers. Estanislao est ainsi pris dans un conflit de loyauté entre son roi et Dieu. Il opte bien sûr pour ce dernier et préfère abandonner Bolosio que de renoncer à ses principes moraux³⁰²³, ou encore mourir³⁰²⁴. C'est pourquoi il ne lui suffit pas d'adopter l'attitude conciliante qui consiste à établir que le conseiller propose, mais que le souverain dispose, comme il le formule pourtant : « *Rey: El [consejo] que me dais, no le admito. / Santo: Libre sois, podéis hacello*³⁰²⁵ ». C'est ainsi qu'expriment leur loyauté plusieurs conseillers : « *Una cosa es el consejo / y otra, señor, la lealtad / porque una y otra verdad / se miran en un espejo* », dit par exemple Pedro Hurtado dans *La montañesa de Burgos*³⁰²⁶. Les conseillers tels qu'Estanislao peuvent apparaître comme déloyaux parce que leurs conseils déplaisent, mais ce ne sont pas des traîtres car ils ne nuisent pas aux puissants, au contraire, ils les aident malgré eux.

Lorsqu'ils désobéissent à un ordre, en revanche, ils se rapprochent de la trahison. Fernán Méndez Pinto, par exemple, refuse d'exécuter l'ordre reçu de la reine d'assassiner le roi de Tartarie. Il est en effet lui aussi pris dans un conflit de loyauté car le roi lui a autrefois sauvé la vie :

*¡Terrible lance!
¿yo dar muerte a quien ha sido
tan leal y tan constante,
que sabiendo que yo estaba
para morir, quiso darme
la vida? Primero aquí
consentiré que me maten
que tal infamia permita*³⁰²⁷

Il préfère donc lui épargner la vie, quitte à être déloyal avec la reine, établissant de la sorte une hiérarchie de valeur entre la loyauté envers qui on a une dette et celle envers un monarque que l'on sert. Gil aussi préfère suivre ses principes moraux plutôt que les ordres du pape qui étaient

3021 *Ibid.* « *Por un favor / no he de dejar, gran señor, / de condenar un pecado.* », dit aussi Estanislao, *ibid.*, et plus loin : « *no he de callar pecado / pudiéndole remediar* », fol. 207 v° a.

3022 *Ibid.*, fol. 212 r° a. Voir aussi : « *Si yo no os hablara / de esta suerte, no guardara / el mandamiento de Dios* », fol. 208 r° b.

3023 « *Yo, señor, no he de asistir / a tan ciego arrojamiento, / porque un ministro sagrado, / que en lugar de Dios está, / en la iglesia se hallará, / no en el templo del pecado* », *ibid.*

3024 « *Porfiar hasta morir* », dit Estanislao, *ibid.*, fol. 211 v° b.

3025 *Ibid.*, fol. 212 r° b.

3026 *La montañesa...*, *op. cit.*, fol. 13 v°.

3027 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 146, v. 2770-2777.

d'exécuter le séditieux Juan Vico³⁰²⁸ et de raser les villes ennemies³⁰²⁹. La désobéissance chez don Gil vise, comme nous l'avons expliqué, à la préservation de la morale et de l'État. Elle établit donc une supériorité de la finalité de l'ordre sur sa stricte observation. Aristóteles agit dans le même sens, non pas en désobéissant mais en conspirant contre le roi Filipo par le recours à la dissimulation. Mais ici aussi la finalité de la préservation de l'État prévaut et il convient d'admettre que son action bénéficie au bout du compte au roi lui-même : « *Yo, como fiel vasallo, / porque estos nobles imperios / con guerras no se abrasen, / di al príncipe este consejo*³⁰³⁰. »

Mais les cas les plus conflictuels de loyauté est la relation des rois Alfonso et Saúl avec leur champion déchu, Rodrigo Ruy Díaz et David. Puisqu'ils sont alors dégradés au rang de simple sujet, nous reviendrons sur leur cas dans la partie consacrée aux vassaux qui ne sont pas des conseillers.

Contrairement au cas du mensonge et de la vérité, la trahison et la loyauté sont séparés par la même limite qui sépare le vice et la vertu. Seul le connétable semble modifier quelque peu cette frontière. Passer du mensonge à la trahison, c'est aussi passer de la parole à l'acte, et au théâtre, de donner à entendre à donner à voir. L'impact visuel sur le public est plus grand que l'impact auditif et donc un traître moins sympathique encore qu'un menteur. Le connétable, à cet égard, ne trahit pas autant par les actes que par les paroles : il ment à Ludovico et conseille en cachette Iberio à qui, de surcroît, il reste loyal. Il est donc plus facile de le faire rester du côté de la vertu. Les conseillers vertueux peuvent mentir mais ne trahissent pas véritablement.

5. La rétribution du conseiller

« *¿Qué importa dar consejos a los otros / si no nos aprovechan a nosotros*³⁰³¹? »

Les penseurs de la philosophie politique considèrent que les conseillers doivent privilégier le bien commun à l'intérêt personnel³⁰³². La question de la rétribution du conseiller est donc peu évoquée. Enríquez Gómez, dans *Política angélica*, invite pourtant les monarques à ne pas la

3028 « Papa: (...) *la vida monstruosa / de Juan Vico por mis cartas / os ordené que a la hora / que se prendiese muriese / con oprobio y con deshonor. / Perdonásteisle violando / este decreto* », d'*El gran cardenal...*, op. cit., p. 403-404, v. 2571-2577.

3029 « *Os dije que las traidoras / ciudades fuesen a fuego / y sangre abrasadas todas, / y sus cercados también, / y vos, con mano piadosa, / las perdonasteis* », *ibid.*, p. 404, v. 2597-2602.

3030 *El maestro...*, op. cit., fol. 196 r° b-v° a.

3031 *La culpa...*, op. cit., p. 149.

3032 Fernández Navarrete cite parmi les vertus que doit avoir le conseil « *la que enseña a cuidar más del bien común, que de la utilidad propia*. », *Carta de Selio Peregrino a Stanislawo Barbio privado del rey de Polonia*, 1625, cité par E. M. Díaz Martínez dans *Discurso...*, op. cit., p. 46.

négliger : « *El prudente Príncipe debe premiar un ministro sabio*³⁰³³ ». Il partage en cela la pensée de Machiavel, qui lui insiste sur le fait que la récompense attache le ministre au souverain, c'est-à-dire qu'elle en fait son « *hechura* » :

*le prince, pour qu'il reste bon, doit penser au ministre, en l'honorant, en l'enrichissant, en le faisant son obligé, en lui donnant sa part des honneurs et des charges, afin qu'il voie qu'il ne peut subsister sans lui, et que l'abondance des honneurs ne lui fasse pas désirer plus de richesses, l'abondance des charges lui fasse craindre les changements*³⁰³⁴.

Immédiatement Enríquez Gómez signale quant à lui l'absence d'ambition comme étant une qualité du conseiller et loue ceux qui refusent une telle faveur : « *La primera acción que debe mirar el Príncipe en el valido, ha de ser si peca de ambicioso, (...) porque los validos han de ser como Daniel a quien Nabucodonosor, Baltazar y Dario, ofreciéndole dádivas grandes, no acetó ninguna*³⁰³⁵. » De même ses contemporains défendent l'idée de récompenser le conseiller pour en entretenir sa loyauté mais condamnent celui qui n'agit que dans l'attente d'un profit personnel : « *Anteponga el servicio del Príncipe a sus intereses* », recommande par exemple Saavedra Fajardo³⁰³⁶.

La récompense du conseiller apparaît à travers certaines allusions dans notre *corpus*. Il n'y est cependant jamais directement question d'une rétribution financière. Les *comedias* sont créées dans une société nobiliaire où l'argent n'est pas une valeur reconnue. En revanche les conseillers, et plus encore les favoris, obtiennent, pour prix de leur dévouement, des faveurs qui peuvent prendre différentes formes. La plus courante est celle de l'honneur de servir un monarque. C'est ainsi par exemple que, dans *A lo que obliga el honor*, Enrique signifie l'honneur de voir son nom associé au sien lorsque son roi veut le gratifier : « *Vuestra grandeza lo hizo, / que quien lleva vuestro nombre / nunca puede ser vencido*³⁰³⁷. » Plus que l'honneur, le souverain donne la vie à celui qui le conseille. Enrique se compare ainsi à une plante qui ne peut vivre que sous les rayons d'un roi-soleil :

*Como el sol
tiene en las plantas dominio,
y yo soy de vuestros rayos
animado ser, pues vivo
en virtud del que tenéis*³⁰³⁸

Mais ce ne sont peut-être là que des flatteries conventionnelles.

3033 *Política angélica [primera parte]*, op. cit., p. 145.

3034 N. Machiavel, *Le prince*, op. cit., p. 184.

3035 *Política angélica [primera parte]*, op. cit., p. 145.

3036 Cité par F. Tomás y Valiente, *Los validos...*, op. cit., p. 152. C'est aussi l'opinion de Machiavel : « Quand tu vois le ministre penser plus à soi qu'à toi et que dans toutes les affaires il recherche là-dedans son profit, un tel homme ainsi fait ne sera jamais bon ministre », *Le prince*, op. cit., p. 183-184.

3037 *A lo que obliga el honor...*, op. cit., p. 380, v. 24-26.

3038 *Ibid.*, v. 33-37. Alejandro exprime la même idée dans *Celos no ofenden al sol* : « *Aunque mi vida estuviera / en el extremo mayor, / con vuestra vista, señor, / aliento y vida tuviera* », p. 244, v. 2067-2070.

Le roi étant le créateur de son « *hechura* » comme nous l'avons vu, il le récompense prenant à sa charge le soin de le marier³⁰³⁹, l'honorant ainsi en devenant le parain de cette union et en offrant un bénéfice matériel sous forme de dote : « *Quien tan buen vasallo ha sido, / llévase en dote el condado / de Carmona*³⁰⁴⁰. » L'obtention d'un titre nobiliaire est une récompense à la fois honorifique et matérielle puisqu'elle augmente conjointement le prestige et la fortune du bénéficiaire.

Une autre façon d'être rémunéré est pour le conseiller de profiter des avantages que lui confère sa charge. Ricardo espère ainsi mettre à profit sa proximité avec le pouvoir en associant sa famille à celle de la dynastie royale par le mariage de sa fille avec le souverain qu'il conseille dans *A lo que obligan los celos*. Il entend de la sorte augmenter la noblesse de son nom et asseoir son influence politique. D'autres utilisent leur pouvoir décisionnel pour placer leurs hommes dans des postes clef de l'administration, s'immiscant ainsi dans la prérogative de la grâce royale. Ils organisent donc un réseau à tous les niveaux du pouvoir qui leur permettra de le contrôler l'appareil étatique en obligeant les bénéficiaires de cette faveur qui, en retour, leur seront loyaux. C'est un tel système clientéliste que doña María, par exemple, tente de mettre en place dans la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*. On la voit promouvoir don Pedro auprès du favori en place, don Gil, pour qu'il obtienne un poste important :

*Esto vengo a suplicar,
señor, a Vueseñoría:
don Pedro, al fin, pretendía
ser general de la mar
en las galeras de España,
y esta plaza me parece
que justamente merece.
Es la condición extraña
del rey, yo le quiero hablar
en este caso, mas vos
me habéis de ayudar*³⁰⁴¹.

3039 « *Yo gusto que descanséis / de su bélico ejercicio [de Marte], / tomando estado que sea / de vuestra persona digno* », *A lo que obliga el honor*, op. cit., v. 29-32. Voir aussi : « *Yo sé que estaréis gustoso / del sujeto peregrino / que os ofrezco por esposa* », p. 381, v. 65-67. C'est aussi en le mariant que le roi Eduardo de *Celos no ofenden al sol* entend récompenser son favori, même s'il y voit aussi l'occasion de calmer la jalousie de la reine : « *Casaros pretendo, en fe / de que ha de ser de mi mano, / que a un valido como vos / se debe un solio tan alto* », p. 244, v. 2083-2086.

3040 *A lo que obliga el honor*, op. cit., p. 382, v. 80-82. Voir également : « *Vamos, que la reina y yo, / pues estamos obligados / de dos vasallos tan nobles, / con justo y debido aplauso, / habemos de ser padrinos* », *Celos...*, op. cit., p. 246, v. 2169-2173. Le roi de Sicile dédommage aussi Manfredo d'un préjudice en le faisant marquis : « *Y porque no es justo / que os haga mi amor quejoso, / pudiendo haceros dichoso, / de Gebelina marqués / os hago* », *Quien...*, op. cit., p. 12.

3041 *El gran cardenal...*, op. cit., p. 189, v. 501-511.

Bien qu'elle échoue dans cette tentative, elle rend tout de même don Pedro son obligé qui est dès lors prêt à tuer pour elle. On voit également dans cette pièce le même don Pedro défendre l'attribution de faveurs à ses alliés auprès du roi :

*a don Luis mandaste dar
la plaza de consejero
en tu Consejo Real,
y como es gobernador
don Gil, y esto ha de pasar;
como sabes, por su mano,
no le quiere despachar
sin hablarte a ti primero. (...)
Quitó a don Jaime el oficio
que tenía en Puerto Real,
y se ha quejado al Consejo³⁰⁴².*

Federico en fait de même dans *Celos no ofenden al sol* en tentant de placer son père Tiberio, puis de préserver Roberto, l'un de ses amis, dans à une fonction stratégique :

*Rey: (...) ¿El general de la guerra
murió? Federico: Sí, señor, yo digo
que pusiese vuestra alteza
a Tiberio en su lugar. (...)
Rey: ¿Púsose guarda en la fuerza
del Lilo? Federico: Me ha parecido
que esté en esta fortaleza
Roberto³⁰⁴³.*

On peut aussi observer dans ce passage comment un changement de favori entraîne la modification de tout le réseau clientéliste :

*Rey: A Tiberio bien quisiera
honralle, pero está viejo;
no conviene. El cargo tenga
el hermano de Alejandro,
Ludovico; la experiencia
que tiene en cosas de Marte
dicen que estará bien hecha
esta merced. (...)
Quien gasta galas
muy mal las armas le asientan;
para galán de la corte
es Roberto; no le tenga
si no el primo de Alejandro,
que es Fabricio, hombre de veras³⁰⁴⁴.*

La rétribution du conseiller consiste donc essentiellement à honorer son nom en l'associant à celui du souverain, en lui attribuant des titres nobiliaires ou en favorisant ses proches. Elle est donc en rapport étroit avec la question de l'honneur du vassal que nous étudierons plus tard.

3042 *Ibid.*, p. 243, v. 2025-2035.

3043 *Celos...*, *op. cit.*, p. 211-212, v. 1114-1131.

3044 *Ibid.*, p. 212, v. 1118-1136.

Le favori se trouve au beau milieu d'un jeu de pouvoir. Cela lui confère une puissance d'action considérable et en même temps une grande fragilité. Pour accéder à cette position, pour y demeurer et en retirer les bénéfices escomptés, il doit maîtriser parfaitement les lois de la guerre de palais, ce qui l'amène à manier avec dextérité des armes pas toujours admises par la morale chrétienne. L'enjeu dramatique de sa fonction est donc d'être efficace sans être amoral et devenir ainsi le conseiller idéal présenté par les traités politiques d'Enríquez Gómez et de ses contemporains. Ces deux objectifs ne sont toutefois pas toujours compatibles, d'où la nécessité de revêtir des actes répréhensibles d'une apparence de vertu au moyen d'une éthique acceptable. Celle-ci consiste à faire quelques concessions au mensonge en appelant par exemple dissimulation ce qui pourrait relever de la manipulation malhonnête, mais aussi à ne pas trahir. Quand il renonce à la dimension morale de ses actes, le conseiller influence alors le souverain dans le sens de la tyrannie et revêt l'apparence du *malsín*. Ce funambulisme moral présente un grand potentiel dramatique puisqu'il place le personnage du favori face à des dilemmes propres à susciter l'émoi du public. L'autre ressort dramatique caractéristique de cette figure est l'incertitude de son destin.

E. Grandeur et décadence du conseiller

« Volseo: ¡Que ayer maravilla fui, / y hoy sombra mía aun no soy³⁰⁴⁵! »

La versatilité de la fortune du favori est un motif partagé par la philosophie et la littérature du XVII^e siècle. « *Fernández Navarrete, Saavedra Fajardo, Andrés Mendo, Solórzano o Rubio y Bazau previenen sobre la mutabilidad de la Fortuna y sobre la variable opinión del monarca*³⁰⁴⁶ ». Avant eux, Rivadeneira écrivait déjà dans son *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano* :

*No se fie nadie de su prudencia y de la cabida y privanza que tiene con su Príncipe, ni del crédito y mano que le da, porque la rueda de la fortuna es muy voluble y presurosa, y no hay otra manera para tenerla sino conocerla y no fiarse de ella y hacer el hombre lo que debe delante de Dios*³⁰⁴⁷.

Les dramaturges ont eux aussi offert un abondant témoignage de cette thématique, au premier rang desquels figure Quevedo et son marquis de Valisero qui déclare : « *Fortuna, expuesto me dejás / en el teatro del mundo / a ser blanco sin segundo / de sus envidias y quejas*³⁰⁴⁸. » Enríquez Gómez a quant à lui évoqué l'instabilité de la position du favori dans son sonnet « *A la*

3045 P. Calderón de la Barca, *La cisma...*, op. cit., p. 171, v. 2410-2411.

3046 E. M. Díaz Martínez dans *Discurso...*, op. cit., p. 48.

3047 Cité par F. Tomás y Valiente, *Los validos...*, op. cit., p. 129.

3048 F. Quevedo, *Cómo ha de ser...*, op. cit., p. 136, v. 269-272.

poca seguridad de la privanza » que nous reproduisons ci-dessous, tiré des *Academias morales de las musas* :

*Peregrino yo soy del tiempo vano,
si no ejemplo, terror de su trofeo.
Diome luces el sol, ya no le veo;
subí, enfermé, bajé, recordé sano.
Si del sueño volviera más temprano,
no fuera, no, de la fortuna reo,
pues pagara, de humano, lo que veo,
y no lo que no vi, de soberano.
El vuelo fue cruel, no la caída;
violento el uno, el otro sin violencia;
la entrada alegre, y triste la salida.
Los que estáis en la altura de esta ciencia,
buscad el norte para hallar la vida;
que no la habés de hallar sin la experiencia³⁰⁴⁹.*

Nous verrons que les illustrations théâtrales de ce poème sont nombreuses. Il écrit aussi sur la mauvaise fortune du favori dans *El siglo pitagórico* – « *esto de la privanza es como sueño, / que, cuando recordamos, / con pena y sin dineros nos hallamos*³⁰⁵⁰ » – et sur la nécessité d'en avoir une bonne dans *Luis Dado de Dios*, en citant Plutarque : « *El valido ha de ser hijo legítimo de la Fortuna para tenerse sobre su rueda*³⁰⁵¹. »

Nous avons vu que le cycle de la carrière du conseiller était étroitement lié à celui de la vie du puissant qu'il sert, comme le rappelle le prince Sancho au favori de son père dans *No hay contra el honor poder* où le règne d'un roi, comme dans le sonnet, est comparé à la course du soleil. Aucun ne conserve toute son influence auprès du prince lorsque celui-ci est fait roi. Au mieux il reste à la cour où il devient un ministre qui doit subir la concurrence d'un nouveau favori, comme le duc d'Albe auprès de Carlos I. Au pire il est chassé, comme don Gil de Albornoz par Pedro le Cruel ou le Cid par le roi Alfonso : « *Honróme Fernando aquí, / pero Alfonso me deshonoró*³⁰⁵². » De même, si le roi est renversé, ses conseillers n'ont plus le même crédit auprès de son remplaçant – c'est le cas du connétable d'*Engañar para reinar*. Et si la reine épouse un prince, celui-ci peut congédier son favori, comme cela arrive à Démócrito et Eráclito, chassés par Lisipo. C'est aussi ce que craint Astolfo pour son frère Ricardo, le favori du roi d'*A lo que obligan los celos* :

3049 *Academias...*, tome I, *op. cit.*, p. 368, v. 2175-2188. Le thème apparaît aussi dans *La torre de Babilonia* où l'on peut lire : « *Cuando cae de la privanza el señor valido, hace más ruido que la torre de Nembrot* », *op. cit.*, vulco XIV, p. 297.

3050 *El siglo...*, *op. cit.*, p. 124. Voir aussi dans *La culpa del primer peregrino* : « *Valido, no hay fiar de la privanza* », *op. cit.*, p. 154.

3051 *Luis...*, *op. cit.*, p. 120. On retrouve cette idée dans la première partie de *Política angélica* : « *La segunda [acción que debe mirar el Príncipe en el valido] si es, o por opinión propia mal afortunado, o por indiscreto o mal político desgraciado, que en tal caso la mejor privanza que le puede venir al valido, es dejar el cargo, y la mayor felicidad al imperio, no ser gobernado por tal hombre* », *op. cit.*, p. 145.

3052 *El noble...*, *op. cit.*, fol. 26 v°.

*Si se casa el rey así,
ha de apartar tu afición,
y más si la reina lleva
mal, que suele suceder;
de tu privanza el poder;
gran presagio de la rueda
del valido, que ha bajado
con aqueste inconveniente
tan presto que fue aparente
el gobierno de su estado*³⁰⁵³.

Mais ce n'est pas là la seule déconvenue que le conseiller doit endurer. Il peut être mis à mal, quand bien même le pouvoir du monarque ne changerait pas, car il dépend entièrement de la relation de confiance qu'il a su établir et conserver avec lui, surtout s'il est son favori. Toute dégradation de leurs rapports se manifeste immédiatement par une perte de pouvoir, partielle ou totale. Sa situation est d'autant plus précaire qu'il n'est pas le maître de la versatilité des sentiments du puissant. Comme le rappelle Aristoteles : « *El gusto de un señor / es delicado instrumento*³⁰⁵⁴. » Alejandro, déchiré par le deuil projette ainsi un temps de tuer son maître³⁰⁵⁵ et Bolosio se venge d'Estanislao pour un conseil qui lui a déplu.

Le conseiller peut aussi être victime indirecte du comportement du souverain dont on lui reprochera les excès. Car la noblesse et le peuple sont prompts à imaginer que les agissements coupables d'un roi sont imputables à son favori : « *los pueblos disimulan con mayor facilidad los defectos de los príncipes que las faltas de los ministros* », écrit Mártir Rizo³⁰⁵⁶. Il est vrai que la monarchie présente le souverain comme choisi par Dieu et donc comme incapable des méfaits qu'il commet pourtant, car les deux corps du roi ne sont pas toujours synchrones. La malice ou l'incompétence du favori devient alors une explication plausible qui ne remet en cause ni le roi, ni le système monarchique. C'est de cela dont se plaint don Gil au roi Pedro :

*Murmuran los cortesanos
entre sus lenguas traidoras,
y siendo vos el culpado,
padezco yo la deshonra,
que está sujeto el valido,
sin hallarse en esta historia
a semejantes delitos,
aunque sepan que lo ignora*³⁰⁵⁷.

3053 *A lo que obligan los celos...*, *op. cit.*, p. 77-78, v. 994-1003.

3054 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 177 r° b. « *No arrime el valimiento a la inclinación y voluntad del Príncipe, fáciles de mudarse, sino al mérito* », conseille Saavedra Fajardo aux favoris, cité par F. Tomás y Valiente, *Los validos...*, *op. cit.*, p. 152.

3055 « *Muera Aristoteles* », *ibid.*, fol. 192 v° b.

3056 Mártir Rizo, *Historia de la vida de Lucio Anneo Séneca español*, 1625, cité par E. M. Díaz Martínez dans *Discurso...*, *op. cit.*, p. 48.

3057 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 251, v. 2262-2269. Machiaval, à l'inverse, explique que la mauvaise réputation du ministre rejaillit sur l'image du prince, *Le prince*, *op. cit.*, p. 183.

Ce dernier vers montre toute l'ambiguïté de la position du favori accusé d'un tort dont on le sait innocent parce qu'il est trop risqué pour un vassal de s'en prendre au roi. Le conseiller subit dans ce cas toute la médisance qui ne peut échoir à son maître et dont il ne peut se défaire sur lui. Le favori concentre donc toutes les critiques, celles qui lui reviennent de droit et celles qui ne peuvent atteindre le monarque. *El siglo pitagórico* ou *La culpa del primer peregrino* offrent d'autres illustrations de ce phénomène³⁰⁵⁸. D'après Saavedra Fajardo, le favori doit endurer cette injustice : « *Desprecie en su persona los cargos de los errores y malos sucesos*³⁰⁵⁹ ». Il est ainsi le point faible du système monarchique et la cible des attaques de ceux qui veulent lui nuire : « *No es otra cosa el privado / que un sujeto en quien la gente / culpe cualquier accidente / o suceso no acertado* », écrit Quevedo³⁰⁶⁰. Et lorsque le pouvoir entier vacille, le souverain a toujours le recours de sacrifier son favori pour contenter la foule des détracteurs. C'est ce qu'explique la reine Pantalisa à Fernán avant de le condamner à mort tout en le sachant innocent du régicide dont on l'accuse :

*Viendo al reino fuerte,
al león coronado dado muerte,
el indicio tan llano,
el brazo de la ira tan cercano,
triumfante la justicia,
ciega en los viles pechos la malicia,
perdonarte es en vano,
lo piadoso es tirano, (...)
el reino me ha estorbado,
el vulgo se apodera ejecutado,
el mismo me persigue,
la nobleza me sigue,
el indicio me llama,
la venganza me aclama*³⁰⁶¹

A d'autres occasions, le favori subit l'agression de concurrents qui veulent sa place à force de mensonges et d'intrigue comme nous avons vu que Gil ou Fernán en étaient les victimes. C'est un cas mentionné également par Fernández Navarrete ou Andrés Mendo³⁰⁶².

Le parcours des favoris est ainsi fait de difficiles ascensions vers le pouvoir et de chutes vertigineuses, de réhabilitations inespérées et de rechutes, comme le montre le sonnet des

3058 « *Ha dado el vulgo necio y presumido / en culpar al valido: / si hay poco pan le dicen: 'Ya no llueve, / el privado lo manda', y si se mueve / algún rayo del cielo / dicen: 'Está rezando en Maquiavelo'; / si doy muerte a un traidor inobediente / dicen todos: 'Matóle: es insolente'; / si para defender un reino entero / junto mucho dinero, / dicen luego, con ansias de la muerte: / '¡Que se robe en poblado desta suerte!'; / si hay de algún mal suceso testimonio: / '¡Qué ha de hacer aquel cara de demonio!'; / dicen muy descansados. »*, *El siglo...*, op. cit., p. 126-127 ; « *Estos seis caballeros con su risa / (de la corte divisa) / murmuran del valido a lo moderno, / condenando su juicio y su gobierno. / Y porque no los hace senadores, / le ponen al señor como unas flores. »*, *La culpa...*, op. cit., Tercera estancia, p. 45.

3059 Cité par F. Tomás y Valiente, *Los validos...*, op. cit., p. 153.

3060 F. Quevedo, *Cómo ha de ser...*, op. cit., p. 132, v. 181-184.

3061 *Fernán...*, op. cit., p. 134-135, v. 2315-2344.

3062 « *Fernández Navarrete o Andrés Mendo mencionan las traiciones encubiertas y otros peligros del cargo. »*, E. M. Díaz Martínez dans *Discurso...*, op. cit., p. 48.

Academias morales. La courbe qui suit la carrière de Fernán Méndez Pinto est effectivement sinusoïdale : après de nombreuses aventures le plus souvent malheureuses qui le mènent du Portugal en Extrême Orient, il échoue dans une grotte d'où il est libéré par le roi de Chine ; il est fait capitaine de la garde mais, ayant tué le grand chancelier qui avait défié son roi, il suscite la vindicte de la noblesse et trouve refuge dans un fort où il est reclus jusqu'à ce que l'affaire se tasse ; il devient alors favori, mais le roi est assassiné et il est accusé du meurtre et emprisonné puis condamné à mort ; enfin innocenté, il retrouve son statut de favori auprès de la reine Pantalisa ; dans la seconde partie il subit les intrigues de concurrents qui parviennent à faire croire à sa trahison et il est à nouveau incarcéré ; il ne parvient à fuir la mort qu'en s'échappant et en se cachant dans la campagne, notamment dans une maison obscure où a lieu un meurtre ; il convainc finalement les souverains de son innocence et décide de retourner en Europe. Son trajet alterne les espaces clos, sombre et profonds où il est en disgrâce – la grotte, le fort, la prison et la maison obscure – et les espaces ouverts et libres illuminés par le soleil royal où il conquiert les sommets du pouvoir – le palais, la campagne.

De même, don Gil de Albornoz perd progressivement son autorité au profit de doña María au cours de la première partie de la *comedia* qui lui est consacrée : fait gouverneur de Castille au premier acte, il est réduit au troisième à la fonction de simple exécutant d'ordres qu'il désapprouve sans protester, avant d'être chassé. Dans la seconde partie de la *comedia*, don Gil regagne la confiance d'un puissant mais doit lutter sur les champs de bataille et à la cour pour conserver son crédit. Il en meurt d'épuisement au dernier acte. Gil et Fernán sont la parfaite incarnation du pèlerin que décrit le sonnet « *A la poca seguridad de la privanza* ».

Federico et Alejandro, les deux favoris successifs de *Celos no ofenden al sol* croisent leur courbe du pouvoir d'une autre façon que don Gil et doña María : Alejandro connaît une ascension au premier acte depuis son cachot jusqu'à la « *privanza* », quand Federico décline à la même vitesse jusqu'à la prison du début du deuxième acte : « *Gozad las prosperidades / en tanto que yo padezco / desvalimiento tan grande* », dit-il ainsi à son concurrent plus fortuné³⁰⁶³. Mais le destin de chacun continue d'évoluer en sens opposé car, alors que la réhabilitation de Federico s'opère progressivement jusqu'à la scène finale, Alejandro craint constamment pour son honneur et considère sa bonne fortune politique comme la cause de son malheur personnel.

3063 *Celos...*, *op. cit.*, p. 220, v. 1342-1343.

Les métaphores sont nombreuses qui illustrent ces aléas. Enríquez Gómez reprend bien sûr celle de la roue de la fortune si souvent utilisée dans la littérature, y compris dans son sonnet, ici par l'intermédiaire de Fernán :

*¡Oh variable rueda,
para mí nunca queda!
Ya sé que das y tienes
desdichas en amor, y mal por bienes,
y que tu fácil rueda
nunca a mi ruego la tuviste queda,
y pues me has despreciado,
quejarme deje tu rigor cansado³⁰⁶⁴.*

La répétition de la rime « *rueda / queda* » et de la même syllabe initiale dans « *rueda* » et « *ruego* » ainsi que la diérèse dans « *variable* » et la polysyndète contribuent à exprimer le vertige ressenti par le personnage. Les exemples sont nombreux chez les auteurs contemporains ; ainsi chez Quevedo : « Marqués: (...) / *y así será este favor / clavo insigne de la rueda / de mi próspera fortuna³⁰⁶⁵*. » La métaphore de la balance est une variante dans *A lo que obliga el honor* : « *¡Oh, mal haya la balanza / que levantó mi privanza / cuando mi honor fue cayendo³⁰⁶⁶!* ».

Mais le motif le plus courant pour illustrer l'inconstance de la fortune est celui, présent dans cette dernière citation, de l'ascension et de la chute métaphorisée par le cachot sépulcral, comme nous l'avons observé dans *Fernán Méndez Pinto* ou comme y recourt aussi Calderón dans *La cisma de Inglaterra* : « Volseo: (...) *¡Ay, Bolena! / Por engrandecerte a ti / sobre las nubes, caí / al abismo de mi pena³⁰⁶⁷*. » Alejandro, le favori de *Celos no ofenden al sol* nous en donne un autre exemple, avec la même opposition de la lumière et de l'obscurité :

*¡Oh nunca conociera mi privanza
la eminencia del trono que hoy alcanza!
Muriera en la prisión la pena mía
y no gozara de la luz del día,
que deshonor ganado de esta suerte
es el golpe mayor que da la muerte.
Soberano sepulcro a mi nobleza
de Federico fue la fortaleza,
y no el que mi fortuna me restaura
en la mucha belleza de Rosaura³⁰⁶⁸.*

3064 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 136, v. 2387-2394. Le Cid utilise aussi cette image dans un passage que nous citons plus bas. Elle apparaît aussi dans le reste de la production littéraire d'Enríquez Gómez, notamment dans *La culpa del primer peregrino* : « *La rueda he sido yo de mi fortuna, / pues bajé de la gloria desterrado / al abismo nocivo de la cuna* », *op. cit.*, p. 116.

3065 F. Quevedo, *Cómo ha de ser...*, *op. cit.*, p. 148, v. 540-542.

3066 *A lo que obliga el honor*, *op. cit.*, p. 443, v. 1817-1819. Apparaît dans *La culpa del primer peregrino* cette même métaphore de la « *balanza bulliciosa* », *op. cit.*, p. 94.

3067 P. Calderón de la Barca, *La cisma...*, *op. cit.*, p. 169, v. 2366-2369.

3068 *Celos...*, *op. cit.*, p. 257, v. 2479-2490. Voir aussi dans *El siglo pitagórico* où la déchéance du favori entre même dans la définition de la fonction : « *Quien sube y no baja de la cumbre / ni fue valido, ni admitió privanza* », *op. cit.*, p. 129.

Ce système métaphorique présente en outre l'avantage de pouvoir inclure l'image royale du soleil et d'activer la référence au mythe d'Icare : « *Con las alas de valido / a la esfera se ha subido / de mi amor* », dit par exemple le roi Pedro de Gil³⁰⁶⁹. Les astres en général sont propices à l'évocation de la grandeur et de la décadence du conseiller car leur est associée l'idée de fatalité. La lune est ainsi évoquée par Alejandro – « *Conformose mi mal con mi fortuna, / imitaron mudanzas de la luna*³⁰⁷⁰. » –, et l'étoile par Fernán – « *mi desdichada estrella*³⁰⁷¹ ». Quevedo lui-même fit l'éloge de ce système métaphorique dans son *Discurso de las privanzas* :

*Milagrosa viene aquí la comparación del sol y de la luna. Así han de ser el privado y el rey, que, como la luna, se esconde delante del sol y tanto más luce con sus mismos rayos cuanto más se aparta dél*³⁰⁷².

Paloma Bravo généralise la fréquence de cet emploi au théâtre du XVII^e siècle : « Etant donné que le *valido* était souvent perçu comme la face publique d'un monarque de plus en plus inaccessible, les métaphores les plus souvent convoquées étaient celles de la lune ou du miroir³⁰⁷³. »

La mer enfin offre une représentation des incertitudes du destin du conseiller. C'est l'image la plus utilisée pour exprimer les dangers de la vie politique dans *Política angélica*³⁰⁷⁴, mais on la trouve aussi fréquemment dans notre *corpus*. Ainsi le destin de Fernán est illustré ici par la métaphore de la tempête en mer, mais aussi encore par le motif de la chute :

*¿Por quién poder me venía
tan desasida tormenta
en mi próspera bonanza
sino por ti [Duarte]? Cayó en tierra
el cielo de mi privanza*³⁰⁷⁵.

Son ennemi Pinol recourt aux mêmes images : « *Dio nuestra nave en la roca, / surqué el bien, aré su escollo; / nuestras trazas ingeniosas / dieron todas en el suelo*³⁰⁷⁶. » Alejandro exprime de la même manière aussi bien les aléas du destin que la confusion de ses sentiments :

¿En qué tormento, cielos,

3069 *El gran cardinal...*, *op. cit.*, p. 243, v. 2005-2007.

3070 *Celos...*, *op. cit.*, p. 256, v. 2459-2462.

3071 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 181, v. 486.

3072 Cité par P. Bravo, *L'Espagne des favoris...*, *op. cit.*, p. 127-128. Quevedo applique ce système métaphorique au personnage théâtral du marquis de Valisero : « *¿Dónde subir, pensamientos? / ¿Por qué trepáis en los vientos / al cóncavo de la luna? / ¿De qué sirve mi fortuna?* », *Cómo ha de ser...*, *op. cit.*, p. 177, v. 1269-1272.

3073 *Ibid.*, p. 130.

3074 Voir par exemple : « *En los mares de la privanza, a cada paso hay bajío y es necesario que el valido ande con la fonda de la prudencia, midiendo el golfo, si no quiere que la nave se rompa en los peñascos de la condición humana* », *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 149. La métaphore est aussi fréquemment utilisée dans *La culpa del primer peregrino* : « *Mil veces surca el mar bajel errante / y se suele perder en un instante* », *op. cit.*, p. 147-148.

3075 *Ibid.*, v. 479-483. Voir aussi : « *He sido, entre sus tormentas [de la fortuna] puerto, / escollo entre sus desdichas, / sol en sus abismos densos, / nave entre tantas borrascas, / bajel entre tantos vientos, / roca entre tantas fortunas* », p. 88, v. 393-399.

3076 *Ibid.*, p. 207, v. 1416-1419.

*mi espíritu navega? Ya los cielos
a evidencia pasaron,
al sol y a su pureza condensaron.
¿Qué haré que en dolor tanto
neutral el corazón arroja el llanto?
Ha sido la venganza
el puerto solo que este lance alcanza³⁰⁷⁷.*

L'évêque de Cracovie Estanislao, quant à lui, se sert des éléments naturels pour rendre les incertitudes non pas du destin mais de la justice et l'intervention de la providence divine. En tant que saint, il ne peut en effet invoquer une fatalité païenne :

*Vos [Terencio]
sois el norte de este pleito.
El bajel de la justicia
tendrá su seguro puerto,
y cuando no, mi verdad,
como bajada del cielo,
sabrá salvar los bajíos
de aquestos mares soberbios,
aunque levanten las olas
los desenfrenados vientos
de la envidia, porque Dios,
como autor del universo,
si a un tiempo tormentas forma,
bonanzas permite a un tiempo³⁰⁷⁸.*

On le voit, tous les conseillers n'ont pas la même attitude face aux revers de fortune. Estanislao s'en remet à la providence divine comme cela apparaît dans l'exemple précédent et le suivant :

*Si os fiais en el poder
de la fortuna, os agravia
ella misma, no hay fortuna
que el tiempo no la deshaga. (...)
La verdadera fortuna
es la providencia santa
que con espíritu mueve
esas jerarquías sacras³⁰⁷⁹.*

D'autres adoptent une résignation stoïque, tel Rodrigo dans *No hay contra el honor poder* – « *de cualquier manera / me conformo con mi estado³⁰⁸⁰*. » – ou, avec plus d'optimisme, Federico dans *Celos no ofenden al sol* – « *si el rey me tiene preso, / otro rey sabrá librarme³⁰⁸¹*. » Fernán, quant à lui, incrimine les cioux : « *Yo soy Fernán Méndez Pinto, / en quien los cielos supremos / depositaron desdichas / y llovieron desconsuelos³⁰⁸²*. » Il souligne de la sorte chacune de ses

3077 *Celos...*, *op. cit.*, p. 257, v. 2467-2474.

3078 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 216 r° a.

3079 *Ibid.*, fol. 200 r° b-v° a. C'est aussi ce que recommande de faire san Vicente Ferrer dans la *comedia* qui lui est consacrée : « *Sepa con evidencia / que no se debe quejar / de lo que viene a ordenar / la divina providencia* », *Las misas...*, *op. cit.*, p. 184 b.

3080 *No hay...*, *op. cit.*, p. 346, v. 1387-1388.

3081 *Celos...*, *op. cit.*, p. 220, v. 1345-1346.

3082 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 83, v. 151-153.

déconvenues par une plainte contre sa mauvaise fortune³⁰⁸³ et il reconnaît son impuissance à changer seul son destin :

*Porque si ella [la fortuna] es envidiosa,
y yo blasono soberbio,
iré doblando su ira,
y tengo por buen consejo
humillarme a su desdicha,
y medirme con el tiempo*³⁰⁸⁴.

Il ne place ainsi son espoir qu'entre les mains du pouvoir royal, seul capable de l'améliorer :

*Un monarca excelso
que remedie mis pasiones,
un emperador supremo
que derogue mis presagios,
sepulte mis desaciertos,
aniquile mis trabajos,
que postre mis desconsuelos,
que acabe mis desventuras,
que dé luz a mis intentos,
que favorezca mis ansias
y realce mis sucesos*³⁰⁸⁵.

Seul le Cid, que caractérise sa force de caractère face aux déconvenues, prétend pouvoir infléchir le cours d'un destin défavorable :

*Mudanzas son de los tiempos,
vanidad son de las glorias
de este mundo, pero a mí
ni me alterna ni me postran.
El que fui soy y he de ser.
Ande la fortuna loca
dando vueltas a su rueda,
que mi espada vencedora
ha echado a rodar el mundo*³⁰⁸⁶.

Quelle que soit leur posture philosophique, c'est l'adversité qui caractérise le destin des conseillers. Aucun n'échappe aux revers de fortune et aucun n'a de solution pour s'en prémunir³⁰⁸⁷.

3083 « *Sin duda es acabada / mi fortuna.* », déclare-t-il par exemple lorsqu'il est tiré de la grotte où il était enfermé, *ibid.*, p. 82, v. 122-123, et « *Escucha, invicto monarca, / lo que la fortuna adversa / siente, ejecuta y acaba* », lorsqu'il entreprend le récit de ses tristes pérégrinations, v. 136-138. Il emploie même l'expression de « *prodigio de la fortuna* » pour parler de lui et de ses aventures, p. 88, v. 385. « *¡Hoy se acabó mi fortuna!* », dit-il aussi après avoir tué le grand chancelier, p. 100, v. 889.

3084 *Ibid.*, p. 83, v. 163-168.

3085 *Ibid.*, p. 88, v. 400-410. Voir aussi : « *Rey de Tartaria: Llega a mis brazos, poderoso atlante. / Fernán: En ellos se ha fijado mi fortuna* », p. 171, v. 112-113.

3086 *El noble...*, *op. cit.*, fol. 26 v^o.

3087 Il en va de même dans *El siglo Pitagórico* : « *Una noche que estaba mi valido / de cierto mal suceso consumido, / cierto ministro vario, / émulo secretario, / con un decreto, decretó su ida, / que fue lo mismo que acabar su vida: / cayó de la privanza / que esta fortuna alcanza / quien pretendió de un vuelo, / de Babel en Babel, subir al cielo* », *El siglo...*, *op. cit.*, p. 128-129. Remarquons dans cet exemple que l'émule du favori, c'est-à-dire le conseiller du conseiller, est encore celui par qui arrive la déchéance. Voir également dans *La culpa del primer peregrino* : « *El que hoy sobre la cumbre fue valido / mañana le verás aborrecido* », *op. cit.*, p. 147.

Cette fatalité joue bien sûr un rôle essentiel dans l'économie du récit dramatique en étant un opposant presque systématique à l'accomplissement de la quête diégétique. Le plaisir du public réside dans l'observation de la précarité de la situation des grands de ce monde et de la relative tranquillité de la sienne propre, mais aussi dans le caractère des personnages et leur capacité à faire face aux aléas et aux injustices. A cet égard Fernán Méndez Pinto et Gil de Albornoz sont les figures les plus fascinantes.

Conclusion

La figure du conseiller selon Enríquez Gómez permet d'évoquer les principaux aspects du débat politique et philosophique qui porte sur elle au XVII^e siècle. Le dramaturge illustre en effet les avantages et les inconvénients de la fonction, interroge les critères de choix, étudie son comportement à la cour, notamment sa relation avec le souverain, et alerte sur son destin funeste. Certaines questions ne sont pas véritablement soulevées, telle la prérogative des grâces. D'autres le sont avec une insistance que l'on ne retrouve pas chez ses contemporains, dramaturges ou essayistes. Celles du critère du mérite dans l'attribution des charges ou de la médisance intéressent particulièrement l'auteur pour une raison idéologique, et c'est pourquoi on les retrouve dans ses textes théoriques. Celles de la trahison ou du choix de l'amant par exemple intéressent en revanche pour leur potentiel dramatique. Et c'est avant tout là ce qui a dû le séduire : le conseiller, par la relation ambiguë qu'il entretient avec le puissant, par l'instabilité de sa position et par le pouvoir dont il dispose, est par nature un personnage dramatique. Enríquez Gómez exploite cette richesse en créant toute une galerie de conseillers à qui il confie le rôle principal ou un emploi secondaire, mais toujours en leur conférant une dimension tragique qui crée une expectative. Le public sait que sa fonction en fait une marionnette du destin et attend ses revers de fortune pour mieux observer comment il y fera face.

Parmi tous ces conseiller quelques-uns sont particulièrement bien dessinés et permettent de satisfaire pleinement cette attente. Ils ont en commun une complexité qui les rend humains et émouvants. Fernán Méndez Pinto a tous les traits du héros qui ne renonce jamais malgré le destin adverse, il est courageux, loyal et intelligent, mais son comportement avec les femmes et son opportunisme le rendent parfois antipathique. Aristóteles incarne une sagesse pratique mais est aussi capable d'une tendresse et d'une empathie pour Alejandro qui émeuvent ; pourtant on le surprend à

mentir et à manipuler comme l'exige sa fonction. Mais les deux conseillers qui nous semblent les plus réussis sont don Gil de Albornoz et doña María de Padilla qui s'affrontent dans la première partie de la *comedia* consacrée au cardinal. Don Gil est sublime dans sa droiture et son abnégation autant que doña María l'est dans son ambition et sa duplicité. Malgré tout, le premier condamne son propre frère à mort autant pour faire justice que pour impressionner le roi³⁰⁸⁸, et la seconde est capable de s'humilier pour sauver l'amant de sa dame de compagnie³⁰⁸⁹. On retrouve cette inversion des rôles dans entre Alejandro et Federico dans *Celos no ofenden al sol*.

3088 « *Un etna en el pecho llevo, / mas yo haré tan grande estrago / en mi sangre, que escarmiento / quede al orbe, pues así, / castigando este soberbio, / echará de ver quién soy / el primero rey don Pedro* », *El gran cardinal...*, op. cit., p. 202, v. 870-876. La colère emphatisée par la métaphore d'un volcan, l'aspiration à bouleverser la planète, l'allusion à l'orgueil et la volonté d'affirmer qui il est, tout cela renvoie à figure tyrannique de Nembrot et non à l'image de saint laïque que donne don Gil dans le reste de la double *comedia*.

3089 « *Señor, / de rodillas (...) / os pido que por ahora / suspendáis, hasta que tenga / mejor modo la justicia, / esta muerte. De la tierra, / sin este favor; señor, / no he de levantarme. Tenga / doña Ana esposo. Advertid / que me he criado con ella.* », *ibid.*, fol. 11 v°. A ce moment là, quand bien même doña María fût-elle hypocrite, le public espère qu'elle sera entendue.

II. Le vassal ou le pouvoir subi

« *La principal materia de Estado de un príncipe justo es premiar la virtud de sus vasallos*³⁰⁹⁰. »

Introduction

Après avoir étudié la manière dont Enríquez Gómez représentait les personnages détenant le pouvoir, il nous semble pertinent de nous arrêter sur ceux qui le subissent afin d'inverser les perspectives et de mieux comprendre les mécanismes de représentation du jeu politique dans son théâtre. Il nous paraît en outre d'autant plus intéressant d'analyser la relation du vassal au pouvoir dans notre *corpus*, que notre auteur a eu un rapport pour le moins conflictuel avec différentes formes d'autorités politiques et religieuses. Les sujets sont soumis au pouvoir ou s'y opposent en fonction de différents enjeux. Certains suivent une stratégie de captation par proximité de la puissance suprême : en approchant le souverain, ils espèrent en récupérer une partie sous forme de faveur ou de charge, ou simplement en accaparant une part du prestige de la personne royale. Ils sont les courtisans qui jouissent d'une certaine puissance, et le favori étudié dans le chapitre précédent est celui qui réussit le mieux dans cette entreprise jusqu'à exercer une forme d'autorité royale. D'autres résistent aux pressions exercées par le pouvoir en tentant de s'y soustraire, soit par l'éloignement, soit par l'opposition. La situation initiale des vassaux ou sujets, c'est-à-dire leur position sociale, est déterminante dans leur relation au pouvoir. C'est pourquoi nous procéderons en fonction de ce critère en nous intéressant d'abord aux personnages nobles, puis à ceux qui font partie du clergé et enfin à ceux issus du peuple.

A. La noblesse

« *Puede un noble ser vil en sus obras, y uno de bajo nacimiento ser virtuoso en ellas*³⁰⁹¹. »

Nous avons déjà évoqué le statut de la noblesse dans ce travail à plusieurs reprises. La famille royale se présente comme la plus noble du royaume et justifie son pouvoir par son ascendance. Les figures de rois et de princes étudiées oublient rarement de rappeler leur origine. De même la presque totalité des conseillers dont nous avons parlé sont issus de l'aristocratie, et l'exception de Fernán Méndez Pinto n'en est que plus criante. Mais Enríquez Gómez élabore bien d'autres personnages de nobles dans ses *comedias*, le plus souvent dans un rôle secondaire –

3090 *Política angélica [primera parte]*, op. cit., p. 194.

3091 *Ibid.*, p. 180.

courtisan aguerrí ou jeune *galán* –, parfois dans le rôle titre, dans *El noble siempre es valiente* et *El valiente Campuzano*. Parfois encore ils sont désignés par le terme collectif de *acompañamiento* et incarnent la suite d'un puissant qui n'a d'autre fonction que de manifester son prestige par l'effet de masse³⁰⁹². Très souvent, ces figures sont partagées dans leur relation avec le pouvoir royal entre la loyauté que veut leur imposer l'ordre monarchique et leur ambition personnelle.

La proximité avec la figure du roi détermine en grande partie la nature de la relation du vassal noble avec le pouvoir monarchique. Plus il en est proche, plus l'enjeu de la relation est la conquête du pouvoir ; plus il est éloigné, plus il porte sur la question du statut de la noblesse. C'est pourquoi nous étudierons ces personnages en fonction de leur position sociale relative au roi : les membres de la famille royale, les nobles titrés puis les *hidalgos*. Pour compléter ce panorama, nous nous arrêterons ensuite sur les figures féminines de la noblesse puis sur le cas particulier des nobles étrangers.

1. Les membres de la famille royale

Les membres de la famille royale sont proches du pouvoir, à tel point qu'ils peuvent figurer sur la liste de succession au monarque et incarnent en conséquence une possible alternative à son autorité. Parmi eux, la reine consort ou le roi consort assure une partie du pouvoir effectif du souverain en le complétant, ainsi que le font la reine wisigoth de *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo* et le Tartare auprès de la reine Pantalisa dans la seconde partie de *Fernán Méndez Pinto*, ou en s'y substituant par le recours à la régence comme Beatriz dans *La defensora de la reina de Hungría*. Cela peut aussi être le cas des reines mères, telles Juana dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto* ou Berenguela dans *El rey más perfecto*. De même, les princes et princesses représentent le pouvoir en devenir puisqu'ils sont les héritiers directs dans plusieurs *comedias*, comme nous l'avons étudié. Les autres membres de la famille royale sont à peine plus éloignés du noyau du pouvoir souverain et cette proximité peut favoriser leurs espoirs d'obtenir la couronne ou susciter la crainte du monarque qu'ils veuillent s'en emparer. Isbella est ainsi, dans *Engañar para reinar*, une cousine bien embarrassante pour le roi Iberio, puisqu'il doit l'épouser pour conserver sa couronne, comme le stipule le testament paternel, malgré son aversion pour elle et sa préférence pour son autre cousine Elena. C'est donc Isbella qu'il lui faut tromper

3092 Voir par exemple l'ouverture du deuxième acte d'*Engañar para reinar* : « *Descúbrese un trono y en él, sentado, Ludovico, y salen por una parte el Condestable, Conrado y acompañamiento con música; y por la otra parte salga Isbella de luto y acompañamiento* », *op. cit.*, p. 79, 1076+.

pour réaliser la quête diégétique suggérée par le titre. En regard de cette situation, la comtesse Porcia doit tromper son cousin, le prince de Pologne de *Mudarse por mejorarse*, pour l'épouser et rétablir l'ordre du palais.

Les cas particuliers des infants et infantes a semblé intéresser particulièrement Enríquez Gómez, sans doute parce qu'ils se situent, dans l'ordre de succession, particulièrement proche de l'accession au trône ; seule l'existence d'un frère aîné les empêche en effet d'accéder au pouvoir suprême. On les trouve à cinq reprises dans notre *corpus* et ils entrent toujours dans un conflit dynastique plus ou moins déclaré³⁰⁹³. Les oncles et princes cadets ne représentent pas une alternative aussi plausible au souverain en titre, mais ont pu apparaître comme des rivaux potentiels des rois défunts pour les oncles – c'est le cas de Tebandro dans *Engañar para reinar* et de Tiberio dans *Celos no ofenden al sol* qui, bien que n'étant parent que par alliance du roi a été un rival de son père – et le seront peut-être des princes héritiers pour ce qui concerne les cadets – l'on pense à Recaredo dans *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*³⁰⁹⁴. Dans cette dernière *comedia*, apparaît aussi Leandro, le frère de la reine défunte et donc beau-frère du roi wisigoth Teobildo. Si nous ajoutons ces derniers cas à notre liste, nous comptons neuf figures de la famille royale qui incarnent, ont incarné ou pourront incarner une alternative possible au pouvoir du souverain en place, passé ou futur.

Parmi eux, Ludovico dans *Engañar para reinar* et Federico aidé de Tiberio dans *Celos no ofenden al sol* sont les seuls à nourrir l'ambition de s'emparer de la couronne royale détenue respectivement par Iberio et Eduardo. Nous avons déjà évoqué longuement ces rivalités dans la partie consacrée aux rois puisque Ludovico monte sur le trône, et dans celle dédiée aux conseillers puisque Federico cumule les statuts d'infant et de favori. Rappelons que dans les deux cas les infants sont des demi-frères – Ludovico est appelé « *bastardo* » à plusieurs reprises et Federico est le « *príncipe* » et « *hermano* » sans avoir le même père qu'Eduardo. Rappelons aussi que la justification de l'ambition des infants repose à chaque fois sur une usurpation du pouvoir de la part

3093 C'est le cas de Ludovico dans *Engañar para reinar*, de Federico dans *Celos no ofenden al sol*, de Federico – la coincidence des prénoms n'est peut-être pas fortuite – dans *La defensora de la reina de Hungría*, de Costanza dans *La montañesa de Burgos* et de Fernando dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*. Sont en outre désignés comme infants de royaumes voisins Camilo, infant de Sidon dans *El maestro de Alejandro* et Niquea, infante d'Égypte dans *Los dos filósofos de Grecia* ; dans ces cas, les personnages ne sont pas en conflit de succession avec les détenteurs du pouvoir ou leur héritier légitime. Parfois les princesses sont qualifiées d'infantes, comme Altindora, la fille du roi de Valence Búcar dans *El noble siempre es valiente*, et Pantalisa, la fille du roi de Chine dans *Fernán Méndez Pinto*, mais elles ne sont que des filles de rois et en aucun cas des sœurs, le terme *infante* pouvant désigner n'importe quel enfant de roi d'après le *Diccionario de autoridades* : « *En lo antiguo se llamó así el primogénito del Rey de Castilla, tomándolo del estilo de Inglaterra. Ahora se llaman así los hijos del Rey, desde el segundo génito en adelante, y las hijas Infantas* », <http://web.frl.es/DA.html>.

3094 En revanche, la princesse Nise ne représente pas un danger pour son frère Cómodo dans *Amor con vista y cordura*, les filles étant exclues de la succession impériale dans l'empire romain.

des pères qui ont détourné l'héritage monarchique au profit de leur fils et aux dépens des enfants ainsi spoliés de leurs droits légitimes par leur demi-frère. Nous avons également montré le comportement tyrannique de Ludovico et Federico, tous les deux caractérisés par un orgueil exprimé à la manière de celui du roi de *La soberbia de Nembrot*. Or, l'on a expliqué dans la partie correspondante que l'origine de l'ambition du roi biblique est également issue du décret d'un aïeul, Noé, qui condamna à l'infamie une partie de sa descendance, la lignée de Cham. On retrouve ainsi régulièrement dans notre *corpus* un conflit reposant sur une exclusion de l'héritage d'une partie de la lignée qui s'incarne dans le personnage des enfants. Le cas de figure du demi-frère du roi privé de son héritage a aussi intéressé Moreto qui le met en scène dans *El hijo obediente*³⁰⁹⁵. Dans une certaine mesure, Tebandro subit aussi une forme d'exclusion dans *Engañar para reinar* puisqu'il est accusé à tort, d'après lui, d'avoir voulu tuer son frère le roi et a dû se réfugier au plus profond de la forêt sous la fausse identité d'Albano : « *Huí, señor, a estos montes, / donde ocultamente he estado / veinte y seis años* », explique-t-il à Iberio³⁰⁹⁶. Pour lui, l'éloignement du pouvoir est donc l'alternative à la concurrence avec celui-ci.

Le cas de Leandro, dans *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*, est une variante de cette situation. Son exil volontaire est autant politique que mystique puisqu'il vit retiré dans une grotte pour se consacrer à la foi catholique, religion dissidente de l'arianisme officiel : « *Con valor se ha retirado / a un monte, reconociendo / el rigor de vuestro padre.* », explique Everinta à Hermenegildo³⁰⁹⁷. Dans cette *comedia*, cependant, la rupture de la transmission par ordre naturel se produit entre le roi Teobildo et le prince Hermenegildo, ainsi que nous l'avons mentionné, puisque le roi, influencé par sa nouvelle épouse, prive son fils de ses droits héréditaires. C'est donc le prince Recaredo qui deviendra roi et non infant. Mais la culpabilité repose dans cette pièce uniquement sur le couple royal puisqu'Enríquez Gómez prend bien soin de donner à Recaredo le rôle d'adjuvant qui incombe à celui qui deviendra le premier roi espagnol catholique. Dans un premier temps celui-ci reproche à Hermenegildo la conversion qu'il réalisera lui-même plus tard : « *el que muda religión / no es príncipe ni lo ha sido* », accuse-t-il³⁰⁹⁸. Mais il vient bientôt au secours de son frère aîné à l'insu de leur père :

Recaredo: *Pues me da el tiempo lugar
para poder advertir,
si es que pretendes vivir,*

3095 « *Si [...] solo intenta tu pecho / legitimar el derecho / que da tu sangre a tu fama / y has heredado a tu madre, / no manches, pues, tu valor / tomando agora, señor, / las armas contra tu padre* », dit doña Brianda à l'infant Carlos dans A. Moreto, *El hijo obediente*, op. cit., p. 2, v. 21-28.

3096 *Engañar...*, op. cit., p. 74, v. 931-933.

3097 *Mártir...*, op. Cit., p. 6 b.

3098 *Ibid.*, p. 5 b.

*al punto te has de ausentar.
Procura, pues soy tu hermano,
ponerlo luego, en efecto;
porque ha bajado un decreto
para prenderte, y es llano
que si saben de los dos,
pues mi padre es tu enemigo...*
Hermenegildo: *¿Qué dices, Recaredo?* Recaredo: *Digo
que te ausentes luego. Adiós*³⁰⁹⁹. (Vase)

L'infant mélancolique Federico de *La defensora de la reina de Hungría* a les mêmes parents que son frère, le roi Ladislao dont il est le cadet, et il n'est donc pas question de spoliation d'héritage³¹⁰⁰, mais tout de même d'un destin funeste tracé dès la naissance. Il l'exprime à plusieurs reprises comme dans ce vers où il se présente comme « *el que sin dicha nació*³¹⁰¹. » Federico veut déposséder son frère, non du pouvoir, comme dans les cas précédents, mais de la reine Beatriz dont il est amoureux. La position de l'infant est problématique dans cette *comedia* car elle sert de substitut à celle du roi : il assure la régence lorsque ce dernier part guerroyer³¹⁰², mais Ladislao ne lui accorde pas son entière confiance, puisqu'il doit partager la régence avec la reine³¹⁰³. Surtout, c'est Federico qui est allé représenter son frère lors du mariage des époux royaux : « *El rey / a Ingalaterra me envía / para que en su nombre diese / la mano a la peregrina / infanta* », explique-t-il à Plutino³¹⁰⁴. Et lorsque Ladislao ordonne la mort de Beatriz, il fait de nouveau de son frère son émissaire auprès de sa future épouse : « *el rey me ha mandado / que vaya a palacio Libia, / para jurarla por reina*³¹⁰⁵ ». Cette position ambiguë de l'infant, doublure occasionnelle du roi qui doit s'effacer dès que celui-ci est en mesure d'assumer pleinement sa fonction, nourrit l'ambition de Federico qui aspire à se substituer entièrement à son frère auprès de la reine Beatriz. Dans son récit du mariage, ces vers expriment par les adjectifs possessifs la douloureuse opposition entre le pouvoir du roi et l'impuissance de l'infant qui a le même sang que lui mais pas sa splendeur : « *Recibiome Ingalaterra / con la grandeza debida / a su esplendor y mi sangre*³¹⁰⁶. » Il développe ainsi, à l'image des infants et des rois despotiques précédemment évoqués, les symptômes de la tyrannie : même

3099 *Ibid.*, p. 7 b.

3100 Le démon Plutino, double maléfique de Federico, justifie tout de même sa trahison par la confiscation du pouvoir dont il serait victime : « *Pues me da el cielo / ocasión de vengarme, ¿qué recelo? / Su padre Filiberto confiscado / dejó en Belfos mi Estado* », explique-t-il en aparté, *La defensora...*, *op. cit.*, p. 144.

3101 *Ibid.*, p. 144 b.

3102 « *Supuesto que la guerra / contra Polonia me llama / y que es forzosa la ausencia, / mi esposa la reina y vos / por gobernadores quedan / de todo el reino de Hungría* », *ibid.*, p. 151 a.

3103 « Rey [a la reina]: (...) *Mi hermano y vos con igual / dominio, poder y fuerza, / sin que el uno sin el otro / pueda fulminar sentencia, / podéis gobernar en tanto / que victorioso me vuelva / el cielo* », *ibid.*, p. 151 b.

3104 *Ibid.*, p. 145 a-b.

3105 *Ibid.*, p. 176 b.

3106 *Ibid.*, p. 145 b.

trouble passionnel³¹⁰⁷, même orgueil³¹⁰⁸, même folie³¹⁰⁹, et même morbidité³¹¹⁰. Les images employées sont celles qui caractérisent l'ambition des despotes: le labyrinthe³¹¹¹, le gouffre³¹¹², Troie incendiée³¹¹³, le volcan³¹¹⁴ et la nature déchaînée³¹¹⁵. Beatriz qualifie Federico à plusieurs reprises de tyran, comme dans cet exemple : « *Tirano, / mal caballero, enemigo / de la sangre y del honor*³¹¹⁶ ». On retrouve en outre chez l'infant l'expression de la macabre alternative entre la satisfaction du désir et la mort évoquée par d'autres tyrans : « *Eso ha de ser o morir / a manos de mi dolor*³¹¹⁷ ». On peut donc associer l'infant de *La defensora de la reina de Hungría* à ceux d'*Engañar para reinar* et de *Celos no ofenden al sol* et à tous les tyrans de notre corpus dont Nembrot est le prototype. Comme les autres infants, il échappe à la mort lorsque sa trahison est révélée, car la reine implore le pardon du roi :

*Suplico
a vuestra real majestad,
si con vos han merecido
los trabajos que he pasado,
los tormentos que he tenido,
este favor: que no muera
el infante. Su delito,
aunque grave, más procede
de haber sido sin juicio
el discurso que de propia
voluntad*³¹¹⁸

Et comme Ludovico il gagne une épouse lors du dénouement³¹¹⁹. C'est là le privilège d'être le frère du roi.

3107 « Melocotón: *El infante Federico, / que como sabéis padece / tan grave melancolía, / sale a este oculto retrete.* », *ibid.*, p. 143 a-b. Voir aussi : « *Soy hombre en fiera transformado / y como por el vicio desbocado* », p. 145.

3108 « Federico: *Si a la luz del desengaño / ese incendio se apagó, / rayo ha de ser en el pecho / mi soberbia exhalación.* », *ibid.*, p. 144 a. Voir également : « *No hace agravio / mi pretensión horrible, altiva y fiera / en procurar remedio* », p. 145, ou « *es mi pasión / tan horrible, altiva y fiera, / que por lograrla pusiera / a riesgo mi salvación* », p. 160 b. Beatriz qualifie le comportement de l'infant de « *soberbia locura* », p. 165 a.

3109 Le terme « *delirio* » est régulièrement employé pour décrire l'état animique de l'infant. Voir par exemple: « *Está mi ciego albedrío / preso por la voluntad, / y entre el delirio del juicio / ya discurre como cuerdo / ya como loco doy gritos* », p. 149 b.

3110 « *Aspiro a darme muerte* », *ibid.*, p. 144 b. On trouve aussi : « *Quiero apartarme y no puedo, / mi propia muerte acaricio, / miro el daño y le apetezco* », p. 149 b, ou « *Esa [pena] a morir me condena* », p. 162 a.

3111 L'expression « *ciego laberinto* » est employé à deux reprises pour décrire l'état animique de l'infant, *ibid.*, p. 147 b et 149 b.

3112 « *El abismo de la idea / se enlaza con otro abismo* », *ibid.*, p. 148 a.

3113 « *Mis ojos atrevidos / a los luceros del sol / con engañoso artificio / daban del troyano incendio / mil acordados indicios* », *ibid.* Voir aussi la « *Troya ardiente de mis iras* », *ibid.*, p. 178 b.

3114 « *Mi corazón, encendido / en la llama del pecado / y mongibelo del vicio* », *ibid.*, p. 150 a.

3115 « *El destino, / que con más fuerza inclinaba / mi locura al precipicio, / entre piélagos de mares, / entre montañas de vidrio, / ardía más* », puis la tempête se lève et la mer devient « *monstruo cristalino* », *ibid.*, p. 148 b.

3116 *Ibid.*, p. 187 a.

3117 *Ibid.*, p. 160 a. L'alternative est formulée plus loin ainsi : « *Ya llegó el tiempo / de morir o vivir.* », p. 163 b, « *He de morir o vivir / a manos de mi desprecio* », p. 185 a, et « *He de morir o vencer / tus desdenes* », p. 187 b.

3118 *Ibid.*, p. 188 b.

3119 « *Pues gustáis [la reina] que Federico / y la duquesa se casen, / vuestro decreto confirmo* », *La defensora...*, *op. cit.*, p. 188 b.

La question de la filiation associée à celle du pouvoir est à nouveau développée dans *La montañesa de Burgos, comedia* de la période sévillane signé Fernando de Zárata, où l'on retrouve les motifs du legs monarchique détourné et de l'infant bâtard. Il s'agit en l'occurrence d'une infante puisque le dramaturge invente une sœur supplémentaire au roi Sancho II, nommée Costanza, avec qui elle partage le père, feu le roi Ferdinand de Léon et de Castille, mais non la mère, issue de la dynastie des rois de France³¹²⁰. A la différence des infants précédents, elle ne manifeste pas de comportement agressif vis-à-vis de son royal demi-frère. Mais celui-ci crée le conflit dramatique par sa crainte d'une usurpation de son pouvoir et veut la faire disparaître. Costanza exprime l'injustice qu'elle subit dans un monologue qui prend la forme d'un sonnet que nous reproduisons ci-dessous :

*Perseguir la inocencia por Estado
del tirano poder disculpa ha sido
que el achaque político atrevido
fue siempre enfermedad de un desdichado.*

*Cuando le vio el imperio reservado
de este rayo cruel, si concebido
en la nube soberbia del sentido
el golpe original ha ejecutado.*

*Nacer para morir vida se llama,
pero morir por solo el nacimiento,
incendio viene a ser de ajena llama.*

*Pero cese el dolor en el tormento
que quien de voluntad amó su fama
nunca pudo morir de entendimiento*³¹²¹.

La dame dénonce dans cette plainte la persécution politique – « *achaque político* » – dont elle fait l'objet de la part de Sancho en établissant un contraste entre son innocence et la violence exercée. Cette dernière s'explique par la tyrannie du pouvoir et trouve l'origine de son action dans l'orgueil – « *la nube soberbia del sentido* » –, sa justification dans l'habituelle raison d'État – « *perseguir la inocencia por Estado* » – et son expression dans la cruauté – « *este rayo cruel* ». Le poète a ici de nouveau déployé sa rhétorique de la tyrannie. La raison d'État invoquée est la nécessité dans laquelle se trouve Sancho d'éliminer une sœur à qui il craint de devoir attribuer une nouvelle part de son héritage, comme son père l'a contraint à le faire avec ses frères Alfonso et García et ses sœurs Urraca et Elvira. Au nom de la préservation de l'unité de la Castille, Sancho prétend faire disparaître Costanza. Mais le véritable motif est l'orgueil blessé d'un roi dépossédé de ce qu'il estime lui revenir.

3120 « Tello: (...) / *Es la común opinión / que viene, señor, de Francia / Henrico (que por la parte / de su madre, es de Costanza / primo hermano) a hacerte guerra* », *La montañesa...*, op. cit., fol. 21 v°-22 r°.

3121 *Ibid.*, fol. 6 v°.

Ce sonnet de Costanza nous semble pouvoir s'appliquer également à Enríquez Gómez qui s'estimait lui-aussi à juste titre victime d'un pouvoir oppresseur. L'emploi du masculin dans « *desdichado* » nous invite à généraliser la situation de la dame à tous les opprimés, y compris notre auteur. Mais c'est surtout l'allusion à la cause de son malheur qui nous pousse à comparer la situation de Costanza à la sienne : « *morir por solo el nacimiento / incendio viene a ser de ajena llama* ». En expliquant la persécution par sa naissance, Costanza fait allusion à la cause du courroux de son frère, mais nous pouvons là encore généraliser la situation à tous ceux qui subissent la violence d'État du fait de leur origine, et l'on pense en premier lieu aux judéo-convers dont était Enríquez Gómez. En outre, l'allusion aux flammes, mais aussi à la torture du terme polysémique « *tormento* », peut renvoyer au bûchers inquisitoriaux où périssaient les hérétiques judaïsants. Si l'on rajoute à cela d'autres parallélismes entre la dame et le dramaturge – tous les deux veulent fuir vers la France où ils ont des parents, tous les deux se cachent en Espagne sous une fausse identité – nous pouvons voir dans Costanza un *alter ego* de l'auteur et dans sa plainte la voix de sa dissidence. La figure de l'infant, au croisement des problématiques de la généalogie et du pouvoir n'est pas mise ici seulement au service de l'expression de la tyrannie comme dans le cas de Ludovico et des deux Federico, mais aussi de celle de la souffrance qu'elle provoque comme dans le cas d'Hermenegildo et de Tebandro.

Le dernier cas de notre liste est celui de l'infant Fernando de *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*, personnage beaucoup plus fugace qui n'apparaît que dans la première scène de la *comedia*. Cela est significatif du danger potentiel qu'il représente pour son frère aîné Carlos. La reine mère prend à cet égard bien soin que l'infant reconnaisse publiquement le pouvoir du jeune roi, comme on l'a vu lorsque nous avons traité le pouvoir issu du droit. Quant à Carlos à peine couronné, sa première décision est d'éloigner prudemment son cadet. Une nouvelle fois, l'éloignement géographique semble une issue prudente pour l'infant.

La position des infants est donc bien inconfortable dans notre *corpus*. Ils sont privés de leur héritage, humiliés par leur statut, soupçonnés d'une illégitime ambition ou exilés. Ils nourrissent en conséquence une rancœur qui les rend agressifs ou font l'objet de soupçons injustes, voire d'une oppression tyrannique. Ils incarnent en résumé la première opposition, réelle ou fantasmée, au pouvoir du roi. Enríquez Gómez enrichit encore la fonction dramatique de l'infant par la question généalogique en insistant sur un funeste destin marqué par leur naissance, par ailleurs thématique principale de son long poème moral *La culpa del primer peregrino*. De notre point de vue, cette figure est ainsi une de celles qui restituent le mieux la conflictualité même qui traverse la biographie

de notre auteur, elle aussi caractérisée par le stigmate de la naissance, d'autant plus que ces personnages sont toujours sauvés en dernier instance.

2. Les nobles titrés

« *Las grandes casas comenzaron de humildes principios*³¹²². »

Les ducs, comtes et marquis, en tant que représentants de l'élite sociale et politique, peuvent incarner un substitut à l'autorité royale et à ce titre assurer la fonction dramatique de dire la justice lors des dénouements. C'est ce qui se passe dans la seule *comedia de valiente* de notre *corpus* où en l'absence de roi, il revient au marquis de Leganés de punir ou de récompenser Campuzano³¹²³. En plus de ce cas particulier, les aristocrates du plus haut rang abondent dans notre *corpus* et il leur échoit fréquemment la fonction de favori ou de conseiller. Certains, comme nous l'avons vu dans la partie concernée, sont même apparentés au souverain, mais ce n'est pas le cas de tous ; d'autres le sont sans être conseillers³¹²⁴. D'une manière générale, les nobles titrés sont des courtisans du premier cercle et représentent sur scène l'élite aristocratique qui légitime par sa présence et son approbation le pouvoir royal, impérial ou pontifical³¹²⁵, ou le conteste en fonction de ses propres intérêts. Il s'agit donc d'un groupe social très puissant. On en trouve une illustration dans *El obispo de Crobia san Estanislao* où la reine de Pologne conseille ainsi son époux : « *A los nobles no alborotéis*³¹²⁶ ». *El médico pintor san Lucas* montre la noblesse comme un obstacle à l'avènement de la parole du Christ : « *Los nobles alborotados / por la nueva religión / de Lucas se han convocado, / diciendo que viva Apolo*³¹²⁷. » On trouve une situation comparable dans la première partie de *Fernán Méndez Pinto* : « *los nobles, convocados / por la muerte del Gran Can, / vienen*

3122 *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 184.

3123 G. F. Dille nous rappelle que Diego Felipe de Gúzman, duc de Sanlúcar la Mayor, marquis de Leganés dirigea les Espagnols contre les troupes françaises du cardinal de La Valette lors du siège de Vercelli en 1638, « *The tragedy of Don Pedro: old and new christian conflict in El valiente Campuzano* », *Bulletin of the Comediantes*, 35 (1983), note 3, p. 108.

3124 C'est le cas de don Rodrigo dans *El rey más perfecto* : « *Doña Elvira: (...) / Si deudo del rey nacisteis, / si sois de sangre real...* », *op. cit.*, p. 36, v. 575-576.

3125 C'est par exemple le cas de don Gómez, comte d'Orgaz, et du marquis don Rodrigo dans *El rey más perfecto* qui approuvent le couronnement de Fernando III : « *Don Gómez: Al cielo se deben dar / las gracias de esta elección. / Don Rodrigo: Vino a Castilla el león / y en ella debe reinar* », *ibid.*, p. 8, v. 109-112. Le cortège qui accompagne Carlos I d'Espagne signifie sa puissance par la qualité des nobles qui le composent : « *salgan a su tiempo por las dos puertas el duque de Alba, el duque del Infantado, don Pedro Girón, Monsiur de Gebres, el obispo de Astorga, don Pedro Martínez de Gúzmán* », *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 118 v°.

3126 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 207 r° b.

3127 *El médico pintor...*, *op. cit.*, fol. 17 r° b. Voir aussi : « *Lucas: (...) / algunos nobles, celosos / de la basta idolatría, / rebeldes y sediciosos, / de la corte se han salido* », fol. 16 v° b-17 r° a, et « *Federico con Tebandro, / Anselmo, Otavio y Lisipo, / con todos los potentados / dicen, que de no poner / preso a Lucas, el palacio / han de echar luego por tierra* », fol. 17 v° a.

siguiendo tus pasos. », dit Tituliana au protagoniste³¹²⁸. « *Es poderoso enemigo.* », dit Carlos Quinto du duc de Saxe prêt à le trahir au profit de Luther dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*³¹²⁹, alors que le duc de Bavière apparaît comme fidèle.

Le duc Conrado qui intervient dans *Engañar para reinar* valide symboliquement par sa présence d'abord l'accès au trône du traître Ludovico³¹³⁰, puis dans un second temps sa destitution par Iberio³¹³¹. Ce revirement stratégique présente le personnage du duc comme peu loyal, à la différence du connétable qui reste fidèle à Iberio malgré les déconvenues. Conrado incarne ainsi dans cette *comedia* une aristocratie opportuniste. Mais son sens de la justice le pousse à s'opposer à Ludovico lorsqu'il devient tyrannique³¹³² et à rejoindre les conjurés : « *La venganza de esta injuria / no pide el castigo tarde* », « *Beberé su propia sangre.* », « *¡De un tirano agravios tales!* », « *¡Muera!* », « *Y sombra sea / hasta que sea cadáver*³¹³³. » Remarquons l'intensité de ces propos qui montrent aussi le duc comme un personnage violent et cruel. Il ne peut cependant pas être assimilé aux traîtres de la noblesse qui ont organisé l'assassinat d'Iberio³¹³⁴ et qui semblent les mêmes que ceux qui ont favorisé la déchéance de Tebandro lors du règne précédent : « *si vive Ricardo, / Octavio, Nero y Lisidro, / los mayores potentados, / es fuerza que rey no seas* », dit l'oncle à son neveu Iberio³¹³⁵. Mais peut-être fait-il partie de la noblesse inféodée au despote telle qu'elle apparaît dans le discours rétrospectif du connétable lors du couronnement de Ludovico : « *Los nobles viendo de tan gran fortuna / la suerte que abortó contraria estrella, / (...) / debajo de tu trono soberano / te vienen todos a besar la mano*³¹³⁶. » L'aristocratie se présente ainsi dans cette *comedia* sous différentes facettes : depuis la noblesse loyale du connétable, il est vrai apparenté à Iberio, jusqu'à celle qui trahit son roi et son peuple et dont Ricardo, qui n'apparaît pas sur scène, semble être le chef. Le duc se situe entre ces extrêmes et illustre l'ambiguïté de ce groupe social versatile mais très puissant, à telle enseigne que c'est la mort de Ricardo, le principal soutien de Ludovico, qui offre à

3128 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 100, v. 886-888.

3129 *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 127 v° a. « Emperador: (...) *al duque de Saxonía / se le pegó de camino / la herejía de Lutero.* », fol. 127 r° b.

3130 « Ludovico: *El triunfo se prosiga deseado.* / Duque: *El amor de tu reino te asegura.* », *Engañar...*, *op. cit.*, p. 81, v. 1137-1138.

3131 « *Este es Iberio, soldados, / nadie se mueva ni altere, / aunque tenga convocados / mil mundos en su defensa* », déclare le duc lorsqu'Iberio s'apprête à renverser son frère, *ibid.*, p. 147, v. 3045-3048.

3132 « *Gran señor, / tratar mal al condestable, / a tu hermano, a Isbella, y luego / derogar servicios tales, / hablar desabridamente / ya son causas muy bastantes / para quejarse* », *ibid.*, p. 102, v. 1747-1753.

3133 *Ibid.*, v. 1767-1768, 1770, 1772, et p. 103, v. 1775 et v. 1777-1778.

3134 « Condestable [a Iberio]: (...) *Escapa de esta traición, / que todos los potentados / están, señor, declarados / en su soberbia ambición.* », *ibid.*, p. 60, v. 537-540. Voir aussi : « *Ludovico el bastardo, / con seis traidores de Hungría, / vienen siguiendo tus pasos* », p. 62, v. 584-586.

3135 *Ibid.*, p. 74, v. 942-945.

3136 *Ibid.*, p. 80, v. 1093-1100.

Iberio l'opportunité d'un retour au palais : « *¿Murió este monstruo? Pues basta / para que cobre mi imperio.* », s'exclame-t-il³¹³⁷.

Quien habla más obra menos nous offre deux exemples supplémentaires d'aristocrates qui donnent une image peu favorable de la noblesse titrée. Le marquis Manfredo est l'illustration du courtisan ambitieux. Jaloux de se voir déposséder de l'État de Partana qu'il estime lui revenir³¹³⁸, et malgré la compensation qui lui est accordée³¹³⁹, il fait en effet naître chez le roi de Sicile le soupçon d'une trahison de sa propre nièce, la princesse Diana à qui est échu l'État convoité :

*Es muy justo que imagine,
por ser peligro que excede,
el ver que Diana herede
a Partana, y que confine
con el Estado famoso
del duque Astolfo, [constante]
que es de la princesa amante,
y si se casa es forzoso
que la Galia intente
algún infelice caso
y darán a Francia el paso
contra el honor libremente;
y si se ayudan los dos
y libre paso le dan,
bien a su salvo podrán
quitaros el reino a vos³¹⁴⁰.*

Non content de l'heureux succès de son intrigue, il trahit ensuite le même souverain qui vient de le favoriser en projetant l'assassinat de Diana et l'avènement d'un favori qui lui soit favorable :

*De parte del rey ofrezco
al príncipe de Casaro
a la infanta si esta muerte
se ejecuta. (...)
En nombre del rey escribo,
y su firma he falseado,
con que gozaré a Partana,
siendo el príncipe mi amparo³¹⁴¹.*

Manfredo emprunte donc au tyran l'orgueil de son ambition et sa violence, que l'on retrouve une fois de plus synthétisée dans l'alternative morbide qu'il profère : « *ganarlo [el principado] o perder la vida³¹⁴²* ». Mais il agit aussi comme les courtisans les plus malintentionnés qui pratiquent

3137 *Ibid.*, p. 86, v. 1296-1297.

3138 « Rey: (...) *Manfredo, / en mi consejo he mirado / que con justicia y razón, / sin género de pasión, / a Partana os han quitado. / Llegó, en fin, vuestra sobrina, / por ser su justicia llana, / el Estado, que a Diana / hace dos veces divina* », *Quien...*, *op. cit.*, p. 11-12.

3139 « Rey: (...) */ Y porque justo no es / que os tenga mi amor quejoso, / pudiendo haceros dichoso, / de Gebelina marqués os hago* », *ibid.*, p. 12.

3140 *Ibid.* Le défaut dans la rime de la seconde *redondilla* nous invite à remplacer « *constando* » par « *constante* ».

3141 *Ibid.*, p. 48.

3142 *Ibid.*, p. 13. Le roi qualifie en outre Manfredo de « *tirano* », p. 49.

la flatterie³¹⁴³, la calomnie³¹⁴⁴, le mauvais conseil³¹⁴⁵ et la trahison, bien qu'il s'en défende³¹⁴⁶. Ce marquis est en conclusion l'un des personnages les plus méprisables de notre *corpus* et d'ailleurs le seul qui ne puisse échapper à l'échafaud. Toutefois, remarquons que même après sa mort, son œuvre se poursuit car le roi de Sicile, sans doute encore inquiet de ses médisances, sait profiter de l'occasion que lui offre Diana de la marier avec un autre que le duc, à qui il donne Isabela dont il est lui-même pourtant amoureux³¹⁴⁷.

Le duc Astolfo est le second aristocrate qui nous intéresse dans cette *comedia*. Enríquez Gómez dresse de lui un portrait à peine plus flatteur que celui du marquis. Il l'affuble en effet d'un prénom qu'il semble réserver aux traîtres, tels ceux de la seconde partie d'*El gran cardenal de España, don Gil de Albornoz* et d'*A lo que obligan los celos*. Mais surtout, il le dépeint comme un homme incapable de mettre en œuvre par ses actes les promesses qu'il formule devant Diana : « *¡Ah ingrato duque, alevoso, / en las palabras tan fino, / y en las obras tan cobarde!* », s'exclame la dame³¹⁴⁸. Il ne défend son amour par l'épée que contraint par son rival, l'Espagnol don Juan, et contrairement à ce dernier, il manque de courage pour sauver la dame qui se noie³¹⁴⁹. Celle-ci lui fait clairement comprendre que c'est la raison pour laquelle elle le délaisse au profit de celui risqua sa vie pour elle :

*Detenerse Vueselencia,
llegar primero don Juan,
obrar uno de palabra,
y otro con el alma obrar,
si son acciones iguales
en el valor que le da
la sangre, se diferencian
en el modo del premiar.
Yo debo a don Juan la vida,
no me lo podéis negar,
a vos un firme deseo
que obra menos y habla más³¹⁵⁰*

3143 « *Rey soberano, / diré en aquesta ocasión, / rama ilustre de Aragón, / que muchos blasones gano; / mil veces los pies te beso* », *ibid.*, p. 12. Voir aussi plus bas : « *Por ver la benignidad, / hija de vuestro valor (...)* ».

3144 « *A Sicilia has de perder, / si en la princesa hay traición* », *ibid.*, p. 13.

3145 « *No admite dilación / el remedio. Da poder / a quien tienes por amigo. / Que si yo su casa allano, / te he de poner en la mano / las cartas del enemigo* », *ibid.*

3146 « *Las armas, no la pasión, / me dieron el principado. / Lo que me quitó el senado / querer cobrar no es traición. / Si es mío, como tal puedo / cobrarlo. No hay quien lo impida* », *ibid.*

3147 « *Diana ha justificado / su pretensión, de manera / que hablar menos y obrar más / será la mayor grandeza. / Vencer mi loca pasión, / pues quiere al duque Isabela, / será de mi majestad / justificada sentencia* », *ibid.*, p. 102.

Le roi inverse dans ces vers le dicton qui sert de titre à la *comedia* et insiste ainsi sur la nécessaire incarnation du comportement aristocratique.

3148 *Ibid.*, p. 32.

3149 Voir la scène VI, *ibid.*, p. 26-29.

3150 *Ibid.*, p. 54.

C'est ainsi lui qui justifie le titre de la pièce : *Quien habla más obra menos*. Il est finalement un aristocrate dépourvu de la noblesse qui légitime son statut et semble démentir le titre d'une autre *comedia* de notre corpus, *El noble siempre es valiente*, qui montre aussi un noble qui ne tient pas son rang. Mais il est aussi présenté comme un courtisan enclin à l'intrigue pour augmenter son pouvoir. Ainsi Diana suggère-t-elle qu'il cherche à l'épouser non par amour mais par intérêt, et oppose son opportunisme à sa propre noblesse : « *porque si aspira al poder, / yo al blasón de mi nobleza*³¹⁵¹. »

Ces personnages nuisibles ou impuissants qui se comportent avec bassesse révèlent une aristocratie déchue de ses qualités ancestrales – le courage, la loyauté, l'honneur –, devenue courtisane par intérêt et qui ne peut plus apporter la preuve ni de son utilité militaire, ni de sa supériorité morale, tout en conservant une forte influence dans la monarchie. A l'image de Manfredo ils constituent même parfois une menace pour l'autorité royale. La question de la puissance aristocratique rivale du pouvoir monarchique est un thème fréquemment abordé par le théâtre du XVII^e siècle, notamment dans les *comedias* de commandeur de Lope de Vega. On le trouve aussi chez Moreto dans la figure de don Tello, *ricohombre* de Castilla qui déclare dans *El valiente justiciero* :

*Pues ¿quién ha de poner ley
en un hombre como yo,
que, ya que rey no nació,
tampoco es menos que el rey?
Mi gusto, aunque en otro daño,
he de cumplir y seguir*³¹⁵².

Enríquez Gómez remet donc en cause, au travers de figures individuelles et collectives, la légitimité du pouvoir des aristocrates. Tous n'ont cependant pas ce profil « décadent ». A titre d'exemple, le marquis d'Otobia Masilio Coronel de Sirensa fait preuve de la noblesse que l'on attend de lui dans *El obispo de Crobia san Estanislao*, et met en relief la félonie du roi Bolosio. Masilio résume bien le débat qui anime la pièce en confrontant ses droits en tant que victime du despotisme et ses devoirs en tant que vassal du monarque : « *Sea mi lealtad, / a pesar de mi pasión, / de más valor que mi agravio*³¹⁵³ ». Masilio renonce ainsi à défendre son honneur au profit de sa loyauté, c'est-à-dire qu'il subordonne son intérêt personnel à ses obligations vis-à-vis de la

3151 *Ibid.*, p. 101.

3152 A. Moreto, *El valiente justiciero*, *op. cit.*, p. 3, v. 65-70.

3153 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 213 v^o b.

collectivité, ce que précisément ne fait pas Bolosio. De même Alejandro, duc d'Esponde, est prêt à mourir pour empêcher le retour du paganisme dans *El médico pintor san Lucas*³¹⁵⁴.

Mais, parmi la haute noblesse, les meilleurs sujets sont le Cid et David, modèles de droiture en contraste avec des rois faibles. Nous rangeons David dans la catégorie des aristocrates de haut rang bien qu'il soit né berger³¹⁵⁵ et qu'au moment de l'action, il ne jouisse d'aucun titre. Les didascalies le désignent cependant de manière anachronique comme roi³¹⁵⁶, et dans un contexte biblique il apparaît comme un dignitaire politique et militaire. N'oublions pas non plus que David est issu de la maison de Juda³¹⁵⁷. C'est la permanence de la vertu qui caractérise ces deux *comedias* de vassaux : *El noble siempre es valiente* et *La prudente Abigail*. Leurs protagonistes sont en effet tyrannisés par un monarque qui voit en eux un rival à leur autorité. Le roi Alfonso se contente d'exiler Rodrigo³¹⁵⁸. Les griefs du souverain castillan sont les suivants : le serment de Santa Gadea que le Cid lui imposa au lieu de poursuivre le traître Bellido Delfos, la guerre qu'il mène contre les royaumes musulmans avec lesquels des accords de paix avaient pourtant été signés, son refus de se rendre aux *Cortes* sous prétexte de batailles et le fait de l'avoir abandonné en grand danger d'être fait prisonnier³¹⁵⁹. Le Cid se justifie point par point en insistant sur sa loyauté : « *No fue contra mi*

3154 « Alejandro: *No consentirá Alejandro / esa infamia, al arma toca, / y viva el nombre cristiano* », *El médico...*, op. cit., fol. 17 v° a.

3155 « *Yo soy hijo de Isai, / aquel pastor valeroso / que dividió con sus manos / tan incircunciso monstro.* », *La prudente...*, op. cit., p. 560, v. 33-36.

3156 Le roi Saúl prophétise son règne : « *No sé quién mi labio mueve, / pues, alentado de otro / mayor poder, te asegura / que te has de ver en mi trono. / Ya lo dije, pastor justo: / rey serás, augusto y solo, / del imperio de Israel. / Secreto tan misterioso / no lo dudes, no lo dudes: / rey has de ser poderoso. / Así te lo profetizo* », *ibid.*, p. 568, v. 231-241.

3157 Saúl le rappelle dans le premier acte : « *Tú has mostrado en este día / el renombre generoso / de la casa de Judá* », *ibid.*, p. 567, v. 223-225. Abigail le chante dans le second : « *Capitán heroico, / de cuya prosapia / Israel adquiere / descendencia sacra* », p. 612, v. 1455-1458.

3158 « *Aunque a Castilla le impone / su valor, hoy de la corte / ha de salir desterrado.* », *El noble...*, op. cit., fol. 4 v°. Voir aussi : « *vasallo tan atrevido / no ha de vivir en mi tierra. / Aliméntele la guerra, / pues de la guerra ha vivido. / Salid luego desterrado / de mi reino, que no es justo / que yo reciba disgusto / de un vasallo que ha llegado / a oponerse a mi poder / llevado de su valor, / que el criado a su señor / siempre ha de obedecer* », fol. 5 v°, et « *salid luego desterrado / por un año de la corte* », fol. 8 r°.

3159 Les deux premiers points ont déjà été abordés, respectivement dans les chapitres consacrés à l'origine légale du pouvoir et à la Reconquête, le troisième le sera dans le chapitre portant sur les vassaux opposés au pouvoir. Pour ce qui est du dernier point : « *Cuando a Cuenca quería / con mis armas conquistar, / me dijistes en Vivar / que experiencia no tenía / de la guerra, que era mozo / para salir a campaña / sin castigar en España / el desvelo cauteloso / de algunos que mal contentos / estaban de mi poder, / acción de no obedecer / mis bien fundados intentos. / Siendo así que se condena / vuestro consejo fingido, / pues os fuistes atrevido / a ver a doña Jimena, / y me dejastes, Rodrigo, / con la carga del imperio, sujeto a que en cautiverio / me pusiere el enemigo* », *ibid.*, fol. 5 r°-v°.

*lealtad*³¹⁶⁰ ». Rodrigo a beau assurer de sa fidélité il n'est pas cru³¹⁶¹. Il doit donc la prouver par des actes, mettant ainsi en œuvre la dialectique du dire et du faire, structurante dans cette *comedia*³¹⁶². Quand ses alliés déplorent l'affront subi, le Cid réaffirme sa soumission au souverain et reprend les armes à son service : « *Es mi rey, soy su vasallo. (...) / Conquistemos, castellanos, / al rey Alfonso otro imperio / en pago de estos agravios*³¹⁶³. » Il énonce ainsi la quête diégétique : « *Tú verás, Alfonso, cuánto / debes estimar al Cid / a quien hoy has desterrado*³¹⁶⁴. » En signe de soumission, Martín Peláez remet au roi au nom du Cid des prises de guerre, le présent fait son effet³¹⁶⁵ et Alfonso offre à son vassal une occasion de s'expliquer en tête-à-tête sur une nouvelle inquiétude. Les conquêtes du héros le placent en effet en position de rivaliser avec son pouvoir, ainsi que nous l'avons souligné lorsque nous avons étudié le choix d'un conseiller puissant : « *¿Qué discordia / introducís al estado / por ventura en esta gloria / del vencimiento*³¹⁶⁶? » Le Cid répond en rappelant sa loyauté envers son père, le roi Fernando, et envers lui, et en l'assurant de l'invariabilité de ce sentiment : « *el que fui soy y he de ser*³¹⁶⁷ ». Ce discours ne rassérène cependant pas totalement Alfonso qui ne sait qui croire des médisances des courtisans ou des serments de fidélité de son guerrier. Il obtient la preuve définitive de la loyauté du Cid en allant l'observer clandestinement dans son camp retranché, car alors qu'il feint d'être un courtisan qui dit du mal du roi, le Cid se met en colère :

Cid: (...) *al padre que me hizo
matara si me dijera
mal del rey. Rey (aparte): ¡O, buen Rodrigo!
¡O vasallo el más leal
que tuvo príncipe invicto! (...)
Dadme los brazos, amigo*³¹⁶⁸.

Le Cid retrouve alors son statut de conseiller : « *Varón peregrino, / admirable consejero / y Alejandro no vencido / es este pasmo del orbe, este asombro de los siglos*³¹⁶⁹. »

3160 *Ibid.*, fol. 6 v°. Nous avons déjà présenté les réponses du Cid, hormis celle du dernier point : « *Si a Cuenca no permití / que se conquistase fue / porque desigual hallé / la fuerza que en vos no ví. / No es el arte de vencer / en la juventud, señor. / La experiencia es en rigor / la ciencia del poseer. / La guerra se ha de intentar / con muy maduro consejo* », fol. 7 r°.

3161 « Cid: *A vuestros pies hace alarde / don Rodrigo de Vivar, / que en este mismo lugar / llega a merecer...* Rey: *Ya es tarde. / Cid: ...por su valor y lealtad...* », *ibid.* Voir également : « *Es atrevimiento / en un vasallo de ley, / de lealtad tan conocida, / aunque le importe la vida, / faltar un punto a su rey* », *ibid.*, fol. 21 v°.

3162 « *Mejor el obrarlo que el decirlo* », dit Álvar Fáñez à propos des bonnes intentions de Martín Peláez, *ibid.*, fol. 33 v°.

3163 *Ibid.*, fol. 8 r°. Voir aussi : « *Esta espada y este brazo / te conquistarán laureles, / te darán nuevos estados, / te añadirán nuevos triunfos* », fol. 8 v°.

3164 *Ibid.* On trouve plus bas : « *Y sabrás desengañado / quién es el Cid a quien llaman / el soberbio castellano.* »

3165 « *El Cid por divina ley / es de la lealtad crisol* », *ibid.*, fol. 24 r°.

3166 *Ibid.*, fol. 26 r°.

3167 *Ibid.*, fol. 26 v°.

3168 *Ibid.*, fol. 32 r°. « *Mi engaño y vuestra lealtad / claramente he conocido* », dit plus loin le roi, fol. 32 v°.

3169 *Ibid.*, fol. 33 v°.

La quête diégétique est la même³¹⁷⁰ et le déroulement de l'action est comparable dans *La prudente Abigail*. Comme Rodrigo, David affirme sa loyauté³¹⁷¹, rappelle des épisodes passés lors desquels il l'illustra³¹⁷² et la prouve par des actes. A deux reprises, il tient ainsi Saúl à sa merci et renonce à le tuer pour montrer son respect pour l'autorité royale :

*Yo, con impulso divino
entré esta noche en tu campo
y te despoje, atrevido,
de la lanza y el cristal
que ves, y serán testigos
que soy David valeroso,
tan vasallo como amigo,
tan noble como soldado,
tan leal como benigno,
pues pudiendo darte muerte
tantas veces, he querido
trocar el amor en odio,
volver en celo el delito,
poniéndole a la venganza
todo un globo de prodigios³¹⁷³.*

Le roi Saúl est sensible à ces manifestations de fidélité³¹⁷⁴, mais est difficile à convaincre car comme Alfonso, il est pris entre deux discours contradictoires : celui de son vassal et celui de conseillers médisants³¹⁷⁵. Pourtant il reconnaît finalement son erreur et réhabilite le héros :

*Dame tus brazos, David,
perdona mis desvarios:
que un rey engañado siempre
es causa de mil prodigios.
Segunda vez me perdona:
lisonjeros fementidos
traen mi espíritu engañado
sujeto a tales peligros³¹⁷⁶.*

Rodrigo et David, par leur constance dans l'adversité, apparaissent ainsi comme les représentants d'une noblesse idéale. Ces *comedias* se différencient cependant sur deux aspects. Le

3170 « Para darte a conocer / quién es David valeroso », *La prudente...*, *op. cit.*, p. 563, v. 99-100. Voir aussi : « Y por que sepas quién soy... », dit David à Saúl, p. 562, v. 69 et p. 637, v. 2169.

3171 « Sin otro / interés más que servirte... », dit David à Saúl, *ibid.*, p. 561-562, v. 62-63.

3172 Voir *ibid.*, p. 632-635, v. 2013-2122.

3173 *La prudente...*, *op. cit.*, p. 637, v. 2170-2184. Voir également : *¿Qué espíritu caviloso / te incita a darme la muerte, / cuando yo, teniendo todo / el imperio de tu vida / en manos de mis enojos, / hago gala los desaires / y finezas los oprobios?* », p. 563-564, v. 116-120.

3174 « Tu voz me ha desengañado, / tu lealtad me ha dado gozo, / tu corazón esperanzas / (...) desde ahora conozco / tu lealtad », *ibid.*, p. 567, v. 215-227.

3175 « Rey David: *¿Que aún me sigue Saúl? ¡Notable caso! / Grandes fortunas paso / ocasionadas de la invidia fiera* », *ibid.*, p. 597, v. 999-1001. On trouve aussi : « Yo soy David, a quien tantas / veces llamaste amigo, / y hoy enemigo le nombras / por dar fácilmente oídos / a lisonjeros que abaten / lealtades y beneficios », p. 632, v. 2001-2006.

3176 *Ibid.*, p. 640, v. 2261-2268.

premier est que le roi biblique est un tyran guidé par la peur³¹⁷⁷ qui disparaît de la scène une fois son erreur reconnue, quand le roi castillan assume alors pleinement sa fonction monarchique en rétribuant ses fidèles vassaux. Saúl est en outre plus violent car il souhaite la mort de David³¹⁷⁸, tenta de tuer son propre fils³¹⁷⁹ et assassina Abimelec³¹⁸⁰. A l'inverse de la pièce consacrée au Cid où Bermudo souffle ses calomnies à l'oreille du roi, les médisants n'apparaissent pas sur scène dans *La prudente Abigail*³¹⁸¹; au contraire, Jonatán conseille son père dans le sens de la justice. Saúl concentre donc la fonction d'opposant à la quête diégétique et incarne alors la tyrannie à lui seul. David apparaît alors plus encore que le Cid comme victime d'un pouvoir oppresseur.

La seconde différence est que Rodrigo et David n'offrent pas la même vision de l'idéal nobiliaire, car l'ancien berger devenu roi illustre une forme d'ascension sociale au mérite quand le guerrier castillan est le représentant d'une aristocratie inamovible arcbutée sur des valeurs ancestrales. Sur son lit de mort, ce dernier tient en effet un discours qui invite le roi à toujours privilégier la noblesse, supérieure par nature : « *Señor, siempre a la nobleza / deis los cargos de importancia, / que los descuidos de un noble / son aciertos de otras casas*³¹⁸². » L'idée défendue ici est en contradiction avec les propos que tient Enríquez Gómez dans d'autres écrits, comme nous l'avons vu et l'évoquerons encore. A notre sens ce paradoxe s'explique quand l'on considère la *comedia* dans son ensemble. La figure de Martín Peláez, ainsi que nous le verrons plus bas, nous invite à relativiser l'image canonique de l'aristocratie, et le personnage du Cid lui-même est bien ambigu. En effet, s'il correspond en de nombreux points à la représentation habituelle du héros castillan distingué par son courage et sa loyauté, il reprend aussi les traits communément diffusés de la colère³¹⁸³ et de l'orgueil³¹⁸⁴, et acquiert un nouveau caractère : la violence³¹⁸⁵. Sa façon de parler

3177 « *Júrame al Señor divino / que cuando te vieres solo / emperador de dos mundos, / y yo vecino del polvo, / no talarás de mi casa / el renombre generoso, / ni tocarás a mis hijos* », demande Saúl à David, *ibid.*, p. 568, v. 245-251. Voir aussi : « *No sé / cómo vengarme podré / de David, pues falsamente / se pretende coronar* », p. 605, v. 1240-1243.

3178 « *Resuelto vengo de acabar su vida* », *ibid.*, p. 623, v. 1783.

3179 « *Mil veces quisiste darme / la muerte a mí, y a tu hijo / Jonatán, mi hermano propio / y sobre todo mi amigo, / la lanza real le tiraste* », *ibid.*, p. 636, v. 2131-2135.

3180 « *A Abimelec, sin delito / y sin culpa, diste muerte / porque, viéndome afligido, / me socorrió con el pan / de proposición* », *ibid.*, p. 636, v. 2146-2150. Voir dans *Política angélica [primera parte]* : « *El primero rey de Israel empezó a perder la dignidad real (...) y no menos fue causa de su ruina haber muerto los sacerdotes por haber Abimelec socorrido a David con el pan de la proposición* », *op. cit.*, p. 124.

3181 Nabal assure une fois cette fonction, mais il n'est pas un courtisan.

3182 *Ibid.*, fol. 38 v°.

3183 « *¡Mal mi cólera resisto!* », fol. 32 r°.

3184 « *Acordaos que soy el Cid* », dit-il au roi, *El noble...*, *op. cit.*, fol. 6 r°. Plus loin, il est même insolent : « *Rey: Basta, digo. / Cid: No basta, rey soberano* », fol. 7 v°, ou « *Rey: Salid luego desterrado / por un año de la corte. / Cid: Yo me destierro por cuatro* », fol. 7 v°-8 r°.

3185 « *Venimos desde Requena / a sangre y fuego talando* », *ibid.*, fol. 16 r°, « *Para merecerla [la fama] vos [Martín], / habéis de matar primero, / con el valor y el acero / los enemigos de Dios. / Matadlos, ¡pesar de mí / y de quien os envió / a la guerra donde yo / a ser valiente aprendí! / Matadlos digo, o morid* », fol. 19 r°.

de l'ennemi musulman est plus proche des invectives bornées des *graciosos* les plus veules, y compris Chaparrín dans cette pièce, que de la vision tolérante de la différence à laquelle nous a habitué Enríquez Gómez. Et ce d'autant plus que les maures ne sont pas montrés sous un si mauvais jour dans cette *comedia*. Les insultes de chien répétées abondamment sont en effet obsessives chez le Cid³¹⁸⁶. Le rejet du guerrier pour ses ennemis s'oppose aussi à ce qu'en dit Enríquez Gómez ailleurs. Comparons les propos du personnage – « *no hay más diabólico adbitro / que consentir a quien Dios / tiene por sus enemigos*³¹⁸⁷. » – avec ceux de l'essayiste – « *Dios, como rey universal de los mundos, hace reyes y reparte monarquías, y ningún príncipe sin su licencia puede quitar el reino a su enemigo sin que intervenga causa legítima, no pretexto de religión*³¹⁸⁸. » Le goût pour la violence sanglante à laquelle Rodrigo convertit le paisible Martín Peláez ne correspond pas non plus aux discours pacifistes de l'auteur³¹⁸⁹. Tout cela nous conduit à reconsidérer les discours du Cid sur les valeurs nobiliaires et à l'envisager comme le représentant d'une caste enfermée dans une vision élitiste et ségrégationniste de la société castillane. Pourtant le Cid a pour ennemi Bermudo à qui il attribue une vieille aristocratie³¹⁹⁰. Le discours que tient donc sans doute Enríquez Gómez à travers ce personnage est une dénonciation de l'immobilisme social favorisé par ceux qui ont réussi à intégrer la noblesse, Bermudo qui veut exclure le Cid, mais aussi tous ceux qui verrouillent l'élite vieille chrétienne une fois anoblis, y compris le Cid lui-même.

David aussi peut faire preuve de colère³¹⁹¹ ou d'orgueil³¹⁹², et même avoir des élans de violence sanguinaire³¹⁹³, mais à la différence du Cid, il renonce à donner la mort après l'intervention d'Abigaíl³¹⁹⁴ et adopte son éthique non violente : « *Quien derrama sangre / por liviana causa, / fama dura adquiere / y sepulcros labra*³¹⁹⁵. » Abigaíl agit ainsi sur David comme lui-même

3186 « *Ese perro muera* », *ibid.*, fol. 16 v°, « *los perros del Alcorán* », fol. 19 r°, « *O, perros* », « *como galgos han corrido* », « *los perros de los moriscos* », fol. 32 v°.

3187 *Ibid.*, fol. 31 r°.

3188 *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 133.

3189 « Cid: (...) / *Limpiad la sangre del rostro*. / Martín: *Esta es gala de la ira / y se me viene a los ojos*. / Cid: *Siempre Marte entra con sangre*. / (...) *no vi tal destrozo*. / Por San Pedro de Cardena, / *que ha muerto doscientos moros* », *El noble...*, fol. 21 r°, « Martín: (...) / *Mejor será pasarlos [los moros] a cuchillo* », fol. 33 v°.

3190 « *Vos, las antiguas noblezas* », *ibid.*, fol. 25 r°.

3191 « *¡Ciego de cólera estoy!* », *La prudente...*, *op. cit.*, p. 602, v. 1174, « *Salto me da el corazón / de cólera*. *Yo me abraso* », p. 603, v. 1192-1193.

3192 « *¿Esta afrenta, este baldón / a David? ¿Esta respuesta / se da a un hombre como yo? / ¿Este agravio a David, cielos?* », *ibid.*, p. 603, v. 1188-1191.

3193 « *No ha de quedar, de cuantos / la cabaña alberga, no, / en la casa de Nabal, / hombre que no mate yo*. », *ibid.*, p. 602, v. 1175-1178, « *no ha de quedar menor / ni mayor en la cabaña* », p. 603, v. 1186-1187, « *¡Morirán todos, por Dios! / Yo regaré la campaña / de la sangre del traidor* », p. 603-604, v. 1212-1214, « *A ninguno / de la vida reservad* », p. 610, v. 1401-1402, et « *Yo solo / a Nabal he de matar / y a cuántos están con él* », v. 1411-1413.

3194 « *Detén, como noble, / la sangrienta espada* », *ibid.*, p. 613, v. 1483-1484, et « *vence tu constancia, / postra tu justicia, / tu cólera mata, / sujeta tu orgullo, / etc.* », p. 618, v. 1644-1658.

3195 *Ibid.*, p. 616, v. 1591-1594.

souhaiterait le faire sur Saúl³¹⁹⁶. En renonçant à la tyrannie de la violence, il acquiert une noblesse et se hisse à la hauteur de son destin de roi, comme l'invite à le faire l'héroïne biblique :

*Seas de Israel
dichoso monarca,
émulo de cuantos
tu valor contrastan;
que cuando este tiempo
de la edad dorada
gozare tu vida,
loarás la hazaña
de haberte vencido
en esta jornada,
escrúpulo vivo
que al señor agravia³¹⁹⁷.*

David ne nous parle pas de la question de la noblesse ; il n'est pas le représentant d'un groupe social qui défend ses privilèges par la force brutale, mais le partisan des victimes de la persécution politique. Lui-même fait partie des opprimés qui prennent le nom dans cette pièce de *afligidos*, à commencer par Abigaíl – « *afligida vengo*³¹⁹⁸ » –, mais nous pensons aussi aux bergers maltraités par Nabal. « *no aflijas al afligido* », dit David à Saúl³¹⁹⁹, montrant par là-même qu'il a retenu la leçon d'Abigaíl. Il justifie ailleurs la résistance de la victime de l'oppression : « *es desvarío / decir que peca el hombre violentado, / que al delito le fuerza su pecado*³²⁰⁰. » Mais s'il se refuse à tuer le tyran, il rappelle constamment qu'il lutte contre la tyrannie orgueilleuse de Saúl³²⁰¹ ou de Nabal régulièrement associé à Babel³²⁰². Enfin, mais ce n'est là qu'une supposition que nous sommes dans l'impossibilité de démontrer, le fait que David se présente comme hébreu à la fin de son long plaidoyer devant Saúl³²⁰³ nous invite à établir un parallèle entre son statut d'opprimé et celui des judéo-convers. David est en tout état de cause le symbole d'une volonté d'intégration sociale face à une monarchie tyrannique alors que Rodrigo est le défenseur d'une noblesse exclusive légitimée par le rejet de la différence culturelle, voire religieuse.

3196 « *Derramar sangre inocente / es escribir sobre el polvo / sentencia contra ti mismo* », dit-il ainsi à Saúl dans une formule qui ressemble à celle d'Abigaíl, *ibid.*, p. 565, v. 157-159.

3197 *Ibid.*, v. 1579-1589.

3198 *Ibid.*, p. 617, v. 1611.

3199 *Ibid.*, p. 637, v. 2188.

3200 *Ibid.*, p. 597, v. 1010-1012.

3201 « *Tu ingratitud soberbia* », *ibid.*, p. 562, v. 77, « *sosiega el orgullo altivo* », p. 566, v. 177, « *la ingratitud más cruel / que tuvo príncipe invicto*. », p. 638-639, v. 2215-2216.

3202 Le mont Carmel où vit Nabal est qualifié de « *altiva roca* », *ibid.* p. 598, v. 1031, de « *Babel del abril majestuoso* », v. 1038, et David promet de détruire « *del Carmelo / cuanto homenaje ostentó, / aunque se suban los montes / a las almenas del sol* », p. 603, v. 1203-1206.

3203 « *El hebreo más propicio* », *ibid.*, p. 639, v. 2236.

Nous ne pouvons aller jusqu'à conclure, loin s'en faut, qu'Enríquez Gómez tienne un discours révolutionnaire. Au contraire, s'il s'en prend aux nobles, c'est le plus souvent pour dénoncer leur renoncement aux valeurs ancestrales qui leur valent leurs titres. Et en contrepoint, il défend par l'exemple de figures héroïques la pertinence de ces valeurs dans le système monarchique. Ce qu'il déplore, ce ne sont pas tant les privilèges indus de la noblesse que la rupture du cercle vertueux ainsi expliqué par le Cid : « *El valor hace la nobleza / y la nobleza valor*³²⁰⁴ », étant entendu que le courage précède la noblesse. Le Cid le reconnaît qui affirme « *hombre común puede ser / valiente*³²⁰⁵ ». Toutefois, il dénie à celui qui est né noble la possibilité d'être lâche : « *pero hombre noble cobarde, / yo no lo puedo creer*³²⁰⁶ », et c'est aussi sur ce point qu'apparaît un désaccord du dramaturge avec la prévalence de l'aristocratie à laquelle il reproche son inaccessibilité aux hommes de bonne volonté dont David est l'illustration d'une exception.

3. Les *hidalgos*

« *Bien que la virtud sobre todos estados es perfecta, más brilla en la nobleza con más claridad*³²⁰⁷. »

La figure du gentilhomme est pratiquement absente des *comedias* hagiographiques, et quand elle apparaît dans *Las misas de san Vicente Ferrer*, elle ne donne pas lieu à un questionnement sur l'état nobiliaire. Don Bartolomé de Aguilar, le beau-frère du saint, est caractérisé par une bonté qui confine parfois à l'insouciance et qui le conduit à admettre chez lui des personnes qui causent son malheur : sa propre sœur Nise dans un premier temps³²⁰⁸, puis son esclave Muley qui viole sa femme³²⁰⁹. Son manque de discernement le pousse à une jalousie infondée et à revenir de nuit espionner doña Francesca, établissant ainsi le futur scénario du viol. Cet épisode se termine aussi par une mort car il tue celui qu'il croit être l'amant de son épouse, et qui est l'ami de celui de Nise. Cet incident l'oblige à fuir car le vice-roi de Valence le condamne à la peine capitale et il embarque pour la Sicile. C'est lors de ce voyage qu'il rencontre Muley. Chaque mouvement de cet enchaînement tragique est déclenché par la confiance qu'il accorde à qui le trahit, Nise puis Muley, et par la méfiance qu'il a pour celle qui lui est fidèle, doña Francisca. C'est le sentiment chrétien qui le distingue donc plus que l'honneur, le courage ou la loyauté.

3204 *El noble...*, *op. cit.*, fol. 18 v^o.

3205 *Ibid.*

3206 *Ibid.*

3207 *Luis...*, *op. cit.*, p. 18.

3208 « Doña Francesca: (...) / Tuvo mi esposo una hermana / que Nise tiene por nombre, / y trayéndola a mi casa, / (su liviandad me perdona), / trujo en su libre hermosura / mi desdicha en dote », *Las misas...*, *op. cit.*, p. 175 b.

3209 Nous reviendrons sur cet épisode plus loin.

On retrouve en revanche les lacunes des nobles titrés mentionnés dans la sous-partie précédente, notamment du duc Astolfo, chez nombres d'*hidalgos* qui arpentent les scènes des *comedias* palatine et historiques. Le don Pedro de la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* appartient probablement à une catégorie nobiliaire inférieure aux aristocrates évoqués car il ne jouit d'aucun titre, et bien que courtisan au palais de Pedro I, n'approche le souverain que lorsqu'il accompagne sa favorite, doña María de Padilla. Comme les infants, son statut de cadet le prive d'un héritage qui revient à son aîné, don Félix. Lorsque la mort de celui-ci est annoncée, il devient l'héritier légitime du majorat, mais don Félix réapparaît, et pour conserver son bien don Pedro prétend qu'il s'agit d'un imposteur³²¹⁰. Le cardinal Albornoz juge l'affaire en faveur de l'aîné et don Pedro en conçoit une rancune que saura exploiter doña María pour éliminer son rival : « *Tirano / ha sido siempre don Gil / conmigo, mas este agravio / sabrá en fin doña María* », s'exclame-t-il à l'annonce du jugement³²¹¹. Pour se venger il ment au roi lui-même sur le déroulement du procès³²¹², mais celui-ci a assisté secrètement à l'audience et le confond³²¹³. Le roi prononce alors ces vers qui offrent à nouveau la représentation d'une noblesse qui n'est pas à la hauteur de son prestige : « *Quien verdad no dice al rey, / no es noble ni ha sido honrado*³²¹⁴. » Don Pedro déclare lui-même renoncer à la noblesse afin de pouvoir exercer sa vengeance : « *Pues, si esto es así, el oído / cerremos a la nobleza, / y sea aqueste enemigo / de mis afrentas castigo*³²¹⁵. » Ce personnage représente donc la noblesse de palais qui veut prospérer grâce au clientélisme des puissants et à l'intrigue. Il s'agit d'une figure répétitive du théâtre du XVII^e siècle telle qu'on la retrouve par exemple dans *Como se vengán los nobles* de Moreto :

*Si el ingenio
sale con el laberinto
que el interés y la industria,
desvelándome, han tejido,
cumpló a la reina venganzas,
los tres infants obligo,
honras a mi casa aumento
y destruyo a quien envidia*³²¹⁶.

3210 Abraham Madroñal Durán fait remarquer que cet argument ressemble à celui d'*El perro del hortelano* de Lope de Vega ou d'*El parecido* de Moreto, dans Antonio Enríquez Gómez, *Comedias II, op. cit.*, p. 205, note du vers 929.

3211 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 209, v. 1068-1071.

3212 « Don Pedro: *Don Gil, señor, usó / allí de su rigor / tanto que ya cuando fui / estaba...* Rey: *¿Qué?* Don Pedro: *...sentenciado / mi pleito, y no dio lugar / a que pudiese hablar.* », « Don Pedro: *No, señor; ningún testigo / leyó.* Rey: *¿Qué decis?* Don Pedro: *Yo digo / todo cuanto allí pasó. / (...) / El no juzgó por lo escrito* », *ibid.*, p. 220-221, v. 1331-1344.

3213 « *A mí me mentís, a mí / que escuché el caso* », *ibid.*, p. 222, v. 1356-1357.

3214 *Ibid.*, v. 1365-1366. « *Sois un villano* », dit aussi le roi à don Pedro, p. 221, v. 1354.

3215 *Ibid.*, p. 223, v. 1398-1401.

3216 A. Moreto, *Como se vengán los nobles*, *op. cit.*, p. 42, v. 1219-1226.

Pedro incarne le type de courtisan qui hante la cour du roi faible dont il partage le prénom. Tous deux constituent ainsi un système social et politique corrompu dénoncé ici par Enríquez Gómez. Il est également mentionné dans la pièce un don Diego qui convoite avec l'appui de doña María une place que le roi, alors pas encore totalement sous la coupe de sa favorite, lui refuse. Cet autre exemple de prétendant ambitieux est satirisé par le *gracioso* Chinela qui le singe :

*No estoy bien en este oficio,
mi calidad, mi valor
merece mejor estado,
que basta lo que sirvió
mi padre, demás que aquí
me va de salud peor
cada día, cada instante
que sirva, cuerpo de Dios,
hasta que deje el pellejo,
porque aquel que le premió
tendrá cuidado de darle,
cuando llegue la ocasión,
nuevo oficio³²¹⁷*

Don Fernando, le jeune premier de *La montañesa de Burgos*, montre une autre facette de la noblesse, non pas celle qui tente d'augmenter son pouvoir en tirant bénéfice de la proximité du roi, mais celle qui fait valoir son ascendance pour jouir des plaisirs matériels de la vie courtisane. Le *galán* se sert ainsi dans cette *comedia* de ses origines nobles pour séduire celle qu'il prend pour une bergère :

*Hijo soy, señora,
de Pedro Hurtado de Herrera,
un hidalgo a quien venera
cuanto en estos montes dora
el sol, de cuya nobleza penden
las casas mayores
de este reino, y los señores
de más lucida grandeza³²¹⁸*

Mais il ne suit pas pour autant l'exemple de son père, ancien soldat qui conquiert des villes au service du roi³²¹⁹. Fernando préfère les fastes de la cour, et il dilapide le patrimoine familial lors d'escapades clandestines à Burgos dont il revient affublé de plumes et de rubans³²²⁰. Pedro Hurtado

3217 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 184-185, v. 375-387.

3218 *La montañesa...*, *op. cit.*, fol. 8 r°. Fernando est particulièrement séduit par cette bergère parce qu'elle a vécu à la cour : « Infanta: (...) *mi corazón / fue cortesano algún tiempo. / (...) Don Fernando: ¿Habéis estado en la corte?* », fol. 8 v°.

3219 « Pedro: (...) / *Vos sin haber conquistado / como yo en mis años tiernos / al rey ciudad o castillo / os vais a palacio* », *ibid.*, fol. 10 v°.

3220 « *No me vea / en aqueste traje nuevo / mi padre.* », *ibid.*, fol. 9 r°. Voir aussi l'expression de Perote qui le dénonce : « *Hizo un vestido en la corte, / y de vergüenza* », fol. 10 r°. Voir encore ce commentaire de don Pedro : « *Con tantos / plumajes en el sombrero, / sin duda ha volado el juicio* », *ibid.* *La torre de Babilonia* offre une satire de la vanité de la mode et de l'apparence extérieure dans le *vulco* II, *op. cit.*, p. 20-21. Plus loin, nous trouvons le portrait d'un mécontent qui veut renoncer à son statut de laboureur au profit de celui de courtisan et qui nous rappelle le personnage de Fernando, *vulco* VII, p. 102-103.

– dont le patronyme rappelle qu’il est « volé » par son fils³²²¹ – constate la rupture de la transmission des valeurs nobiliaires : « *¿Qué es esto? / No es Fernando mi hijo. / No puede ser*³²²². » Il observe dans le comportement de son fils une décadence qu’il exprime par l’opposition entre *hidalgo* – celui qui est le fils de quelqu’un et s’inscrit dans une lignée aristocratique – et *cortesano caballero* – celui qui monte à cheval pour paraître à la cour : « *A fe de hidalgo, que estás / cortesano caballero*³²²³. » Car en effet, Fernando a aussi fait l’acquisition d’un cheval d’apparat, ce que déplore son père en invoquant son ascendance : « Don Fernando: *Ayer compraba un caballo / de regalo. Pedro: ¡Bueno es eso! / ¡De regalo! Que decir / de guerra, pesia de mi abuelo. / ¡Vos, caballo de regalo*³²²⁴! » Le dramaturge développe ici l’idée selon laquelle la noblesse est une façon d’être plus qu’un privilège hérité, qui se prouve par l’action et non par l’apparence. Car Fernando ne mérite pas, d’après don Pedro, le prestige dont il se vante :

*Vos a caballero
os metéis sin haber ido
a servir al rey primero.
Vos a pasear en la corte
entre tantos hombres buenos,
de vicios vestida el alma,
de seda y locura el cuerpo,
sin haber primero visto
la cara al moro soberbio
armado de punta en blanco (...)
¿Qué importa que descendáis
de los nobles de este reino,
si lo que ellos conquistaron
con la sangre y el acero,
vos lo amancilláis cobarde
con traer a todo tiempo
el ámbar, la seda y el oro,
viles de la corte anzuelos,
donde la honra se enlaza
y el sacro honor queda preso?*³²²⁵

C’est à nouveau le motif du *quien habla más obra menos* qui est ici déployé. Mais Fernando s’incline devant l’autorité paternelle et promet de se comporter désormais comme l’exige son rang³²²⁶. Pedro annonce alors qu’il lui offrira des chevaux de guerre : « *Eso sí, cuerpo de Dios, / por esos buenos deseos / os contaré cien escudos / para que compréis con ellos / seis caballos*

3221 Ce jeu de mots est courant au siècle baroque. On le retrouve chez Enríquez Gómez dans *La torre de Babilonia*, *op. cit.*, *vulco* II, p. 13. « *Hurtado* » est en outre employé dans le sens de « volé » dans un exemple que nous verrons plus loin.

3222 *La montañesa...*, *op. cit.*, fol. 10 v°.

3223 *Ibid.* « *De aquesta suerte las casas / se perdieron sin remedio, Fernando.* », déplore Pedro Hurtado, fol. 10 r°.

3224 *Ibid.*, fol. 11 r°.

3225 *Ibid.* fol. 10 r°-v°.

3226 « *Su persona irá siguiendo, / y por la cruz de esta espada / que no he de volver a veros / sin conquistar como noble / o morir, todo Toledo* », *ibid.*, fol. 11 v°.

*africanos*³²²⁷. » Toutefois l'opposition des deux caractères se manifeste également sur la question financière, car le père reproche aussi à son fils ses dépenses inconsidérées :

Pedro: *¿Y cuántas
fanegas de trigo nuevo
me habéis hurtado? (...)*
Don Fernando: *Cien fanegas
vendidas a real y medio
hicieron este vestido.*
Pedro: *¡Cien fanegas! Solo siento
que las dieses tan baratas*³²²⁸.

Voilà une conversation bien utilitariste pour des aristocrates habituellement dédaigneux des problèmes pécuniaires. C'est que Pedro Hurtado a quitté depuis longtemps la cour et vit désormais retiré à la campagne où il travaille la terre et élève du bétail³²²⁹. Il illustre maintenant cette noblesse terrienne qui participe au bien commun en enrichissant l'Espagne et annonce l'honnête homme physiocratique du XVIII^{ème} siècle tel que le décrira Cadalso. La conversion du noble Pedro Hurtado à cette mentalité matérialiste est exprimée par les vers suivants où il attribue à son fils une valeur monétaire : « Pedro Hurtado: (...) *¿Cuánto ha costado el vestido? / (...)* / Don Fernando: *Cuatro mil maravedís. / (...)* / Pedro Hurtado: (...) / *Fuera de la crisma vos / no valéis la mitad de ellos*³²³⁰. » Le *gracioso* le présente d'ailleurs comme « *labrador* » : « *El quiere ser labrador, / tú quieres ser caballero* », dit-il à don Fernando³²³¹. A travers les figures du père et du fils, Enríquez Gómez restitue l'évolution de l'état aristocratique depuis la noblesse guerrière jusqu'à la noblesse courtisane qu'il condamne et à laquelle il veut substituer une noblesse productive.

A Martín Peláez il manque le courage, contrairement à ce qu'affirme le titre d'*El noble siempre es valiente*. Cette carence signifie encore une rupture dans la transmission des valeurs nobiliaires qui semblent remonter à l'Espagne wisigothique puisque son père, Pelayo, emprunte son prénom au héros mythique Pélage, ainsi que son origine asturienne³²³². Par ailleurs le nom même de Martín Peláez l'identifie comme l'héritier de Pelayo, le suffixe *-ez* ayant le sens de « fils de », et l'inscrit dans une filiation dont il ne peut se défaire. Pelayo rappelle ainsi à son fils, tout comme

3227 *Ibid.*

3228 *Ibid.*, fol. 10 r^o.

3229 « *Aquí vive retirado, / labrador y ganadero.* », dit de lui Fernando, *ibid.* « *El quiere ser labrador, / tú quieres ser caballero* », dit Perote, fol. 8 v^o.

3230 *Ibid.*, fol. 10 r^o.

3231 *Ibid.*, fol. 9 r^o.

3232 « *El buen Cid castellano / te llama para que seas / honor de Asturias* », dit-il à Martín, *El noble...*, *op. cit.*, fol. 8 v^o.

Pedro Hurtado au sien, qu'il ne peut être un lâche³²³³ et qu'il lui incombe, du fait même de sa naissance, de porter les armes sans peur au service du Cid³²³⁴ :

*Hijo, el Cid como soldado
quiere que a su lado seas
Cipión para que veas
tu claro blasón honrado.
Armas y espada lucida
te ha enviado a la montaña,
y será afrenta de España
y de Asturias conocida
bajeza que un hijo suyo
como tú no se arme luego
de aquel encendido fuego³²³⁵*

Pour échapper à son destin, Martín Peláez fait l'éloge de la vie simple et retirée à laquelle il attribue une noblesse et qu'il oppose à la violence des champs de bataille³²³⁶. Il invoque également sa nature pacifique et modeste mise en regard de la cruauté ambitieuse des guerriers³²³⁷. L'obsession meurtrière du Cid que nous avons évoquée semble d'ailleurs lui donner raison. Martín Peláez réfute enfin la transmission inéluctable de valeurs nobiliaires innées et défend une identité construite par l'éducation :

*No a todos nos suenan
bien las militares voces,
ni los laudes de Marte
animan los corazones
a los que están enseñados
a oír entre ruiñeñores
(esquilas dulces del alba)
la armonía de los orbes³²³⁸.*

Il substitue ainsi à son ascendance glorieuse une filiation d'homme des bois, comme le fait Nembrot, non pas pour justifier comme lui sa férocité, mais pour expliquer son naturel paisible :

3233 « Pelayo: *¿De la caja y del clarín / tiemblas? (...) / Tú eres mi hijo, eso no, / que no es mi sangre tan ruin. / ¡Ay de mí!* », *ibid.*, fol. 9 r°.

3234 « Rey: *Alzad, don Fernando Hurtado, / que en la primera campaña, / con el bravo castellano / don Rodrigo de Vivar, / de toda el África espanto, / con un tercio de leoneses, / seréis maestre de campo* », *La montañesa...*, *op. cit.*, fol. 14 r°.

3235 *El noble...*, *op. cit.*, fol. 12 v°.

3236 « *La crianza / que me dieron estos robles / fue el pacífico silencio / de aquesta soledad noble / en cuyo caos divertido, / en cuyo albergue conforme, / la sabia naturaleza / de los militares golpes, / de los marciales estruendos / y belicosos rumores / me libró* », *ibid.*, fol. 9 r°.

3237 « *En su reino [del bosque], coronado / de peñascos y de flores, / valles, arroyos y fuentes, / buen pastor, y mal Adonis, / buen Labrador, mal soldado, / me albergo, dichoso de ver, / en cuya segura vida, / por no tener ambiciones, / por no envidiar las riquezas, / por no aprobar los errores, / por no agraviar a los pueblos, / por no robar a los hombres, / por no matar por Estado, / ni desagrar pasiones, / la justicia con que vivo / me coronó de favores.* », *ibid.*, fol. 9 v°. Voir aussi : « *Yo no pretendo, señor, / ir del campo a los salones / de palacio a pretender, / por haber muerto a los hombres, / plaza de fiero, ni quiero / que se vistan mis pasiones / de la túnica de Marte. / Vistanse los ricos homes, / los guerreros, los valientes / y los bravos infanzones, / que a mí me basta, señor, / esta túnica pobre* », fol. 11 r°.

3238 *Ibid.*, fol. 11 r°. Voir également : « *Yo no he nacido / con aquel ímpetu noble, / con aquel valiente ardor* », fol. 11 v°. Voir encore : « *La armonía del orbe / consta de infinitas cuerdas / desiguales en las voces. / Yo, padre y señor, no tengo / el aliento vital donde / consiste el marcial estruendo* », fol. 9 v°.

« *Últimamente, estas breñas / por hijo me reconocen*³²³⁹. » Il remplace aussi l'éthique nobiliaire qu'on veut lui imposer par la sagesse stoïque de ceux qui vivent en retrait du monde : « *Filósofo soy que busca / la quietud entre estos robles*³²⁴⁰. » Martín Peláez semble être le fils qu'aurait voulu Pedro Hurtado : « *Aquí me habéis enseñado / a sembrar la tierra torpe, / a encarecer la sierra / de los ganados menores*³²⁴¹. » A ceci près qu'il refuse de porter les armes. Ce discours sape en somme les fondements de l'ordre social puisqu'en introduisant à nouveau la thématique de la rupture généalogique, il remet en cause la supériorité héréditaire de la noblesse. Cela est intolérable et le jeune homme doit se plier à l'injonction paternelle : sous l'égide du Cid, il devient un valeureux combattant. Sous prétexte de vanter les vertus viriles de la noblesse, Enríquez Gómez développe ainsi un réquisitoire anti-militariste dans lequel on retrouve des arguments avancés aussi par le cardinal Albornoz, notamment la supériorité du pardon sur la violence : « *La perfecta cobardía / es aprender a matar, / pero saber perdonar / es la mayor valentía*³²⁴² ». Il installe aussi l'idée que la noblesse n'est pas forcément pourvue des qualités naturelles que lui prête l'idéologie en vigueur sous l'Ancien Régime. Martín Peláez est en effet un personnage bien plus convainquant au premier acte lorsqu'il dénonce la guerre qu'au troisième lorsqu'il est soudainement devenu le meilleur guerrier du Cid. L'absurdité de ce retournement n'est compréhensible que par la nécessité d'offrir au public l'image canonique de la noblesse de sang, mais le dramaturge n'a pas perdu l'occasion d'en montrer un contre-exemple pendant un acte et demi. Enríquez Gómez défend enfin l'idée d'une noblesse attachée à la terre et qui refuse les attraits de la cour où elle se compromettrait dans des intrigues – ce qui est illustré plus loin dans la *comedia*, comme nous l'avons montré lors de notre présentation de la figure du conseiller –, ou dilapiderait son patrimoine dans des dépenses futiles au détriment de la monarchie, ainsi que le représente *La montañesa de Burgos*.

Un autre personnage complète cette galerie de nobles attachés à la terre. Il s'agit de Nabal qui apparaît dans *La prudente Abigail*. La *comedia* est biblique et, l'aristocratie n'étant pas définitivement établie dans l'Ancien Testament, la noblesse de Nabal n'est pas clairement exprimée ; il est qualifié par le roi Saúl de « *labrador / rico*³²⁴³ ». Il réunit cependant un certain nombre de traits qui nous permettent de le ranger dans la catégorie des nobles : il est présenté

3239 *Ibid.*, fol. 11 v°. Voir aussi : « *No violentéis mi albedrío, / ni me saquéis contra el orden / que me dio naturaleza* », fol. 10 v° et 11 r°. La rhétorique de la description du paysage qui l'enfanta est proche de celle de *La soberbia de Nembrot* : « *Estas montañas de Asturias / que por los altivos montes / de León, sino atalayas / del océano, son torres, / son mi patria* », fol. 9 r°.

3240 *Ibid.*, fol. 10 v°. On peut aussi se reporter à : « *He leído que la vida / es un tránsito que cose / la cuna y la sepultura, / en cuya mansión el hombre / apenas se asoma día / cuando se introduce noche* », fol. 11 r°.

3241 *Ibid.*, fol. 9 r°.

3242 *Ibid.*, fol. 12 r°.

3243 *La prudente...*, *op. cit.*, p. 605, v. 1253-1254.

comme descendant de Caleb, de la tribu de Juda³²⁴⁴, il est propriétaire terrien et a à son service des bergers qu'il appelle « *villanos*³²⁴⁵ », et qui eux-même l'appellent « *señor*³²⁴⁶ ». Mais son comportement ne correspond en rien à l'idéal chevaleresque : avare³²⁴⁷, colérique³²⁴⁸ et violent³²⁴⁹, il s'apparente aux tyrans de notre *corpus*. Il est ainsi comparé à un fou³²⁵⁰, perturbé par la crainte d'être tué³²⁵¹ et associé aux démons³²⁵², aux monstres³²⁵³ et à Nimrod lui-même, le premier des tyrans³²⁵⁴. Il est aussi présenté comme un médisant opportuniste, ce qui l'apparente aux traîtres des palais royaux, lorsqu'il veut plaire au puissant roi Saúl en dénonçant David – « *Diré al rey que no le di / –por que me haga algún favor– / sustento a David*³²⁵⁵. » – et en le trahissant contre récompense – « *Rey Saúl: Nabal, si puedes prendelle, / te daré mi reino todo. / Nabal: Yo lo trazaré de modo / que a mi mano pueda habelle*³²⁵⁶. » Dans cette pièce où n'apparaît nul palais, Nabal figure le mouchard qui tourne autour du trône dans les *comedias* palatines.

3244 Le personnage est présenté comme « *un hombre rico y poderoso, / descendiente de aquel varón famoso / Caleb* », *ibid.*, p. 581, v. 615-617. Voir aussi : « *Y pues que sois del linaje / de Caleb, varón celoso / de nuestro Dios poderoso, / (...)* », p. 578, v. 515-518, et « *David [a Abigail]: (...) la sangre de Caleb, / que hoy en tu esposo se guarda* », p. 619, v. 1685-1686.

3245 « *Nabal: (...) / ¿Están juntos los villanos?* », *ibid.*, p. 572, v. 339.

3246 « *Leví: (...) / pero yo, Nacor, / que la burra no maté, / pagar lo que no pequé / es... Nacor: ¿Qué? Leví: ...gusto de señor.* », *ibid.*, p. 580, v. 591-594. Jonatán appelle Nabal « *villano / mal nacido y traidor* », mais aussi « *infanzón / del Carmelo* », p. 600, v. 1098-1100.

3247 « *Helí: El amo parte un cabello.* », *ibid.*, p. 570, v. 306. Voir également : « *Nabal: (...) / No quiero ser liberal / ni hacer bien a costa mía, / porque no hay sabiduría / adonde falta el caudal* », p. 579, v. 551-554. Plus loin il déclare préférer la richesse à l'honneur : « *No quiero honor, / señora, que el bien me gasta* », p. 644, v. 2375-2376.

3248 « *Nabal: (...) / ¡Villanos, ladrones, viles, / mal nacidos, mal criados, / y a los perros comparados, / de nacimiento civiles! / (...) / Rabiando voy de pesar. / (...) / Leví: Nabal se quema y se abrasa.* », *ibid.*, p. 579-580, v. 563-574. Se reporter aussi à : « *Nabal: (...) con la rabia / no acabo con esta gente.* », p. 584, v. 588-589, « *De rabia y dolor me abraso.* », p. 609, v. 1381, « *Pastores de mi cabaña, / dad testimonio que yo / muero rabiando. ¡Oh pesar / del primero que me dio / ser! ¡Tragárame la tierra / antes que yo viera el sol! / Enarbólese al momento / una saeta veloz / para que me pase el pecho!* », p. 649, v. 2513-2521, et « *Rabiando voy como el perro / a quien el agua faltó* », p. 651, v. 2559-2560. Rubén le décrit également comme suit : « *los ojos, vertiendo dos / basiliscos por veneno* », p. 601, v. 1120-1121.

3249 « *Dale de palos Nabal a Nacor. / (...) / Dale otra vez de palos.* », *ibid.*, p. 575-576, v. 445+452+. Voir aussi : « *Cuando Nacor quiera beber, salga Nabal, y dele en el pescuezo y quiebre al taza, y échale a rodar por el tablado. Nabal: ¡Vaya! / Nacor: ¡Ay, señores, que me ha muerto* », p. 584-585, v. 591+593.

3250 « *Helí: ¿Hay desatino mayor? / ¿Hay más loco frenesí?* », *ibid.*, p. 604, v. 1231-1232. Par ailleurs le nom de Nabal signifie « insensé » en hébreu, même si Abigail propose une autre étymologie qui renvoie plutôt à la médisance et à la violence : « *Nabal se llama, / en nuestro idioma / 'veneno que mata'* », p. 614, v. 1508-1510. Pour María Dolores Martos Pérez *nabal* signifie sot en hébreu, ce qui est cohérent avec plusieurs tirades du texte. Voir l'étude préliminaire à l'édition de *La prudente...*, *op. cit.*, p. 160. Toutefois, il nous semble que la folie comme la bêtise doivent se comprendre comme la même incapacité à raisonner correctement, c'est-à-dire comme le contraire de la prudence qui caractérise Abigail.

3251 « *Vanse, y queda Nabal durmiendo en la silla, y diga en sueños: Nabal: (...) ¡Hola criados, / que me mata este traidor, / que David me mata, cielos!* », *ibid.*, p. 647, v. 2448+2467.

3252 « *Nacor: (...) / el amo que tenemos / es discípulo admirable / de un demonio miserable.* », *ibid.*, p. 570, v. 295-297. Voir également : « *Leví: (...) / es... Nacor: ¿Qué? Leví: ...gusto de señor. / Nacor: Del diablo mejor dirás.* », p. 580, v. 594-595, et « *Nabal: (...) / Villanos, ¡a trabajar! / Nacor: (El demonio te trabaje.)* », p. 593, v. 927-928.

3253 « *Helí: No vi / tan fiero monstró jamás.* », *ibid.*, p. 580, v. 575-576.

3254 « *Todo el Babel de Nembrot / tengo en el pecho!* », *ibid.* p. 650, v. 2534-2535.

3255 *Ibid.*, p. 604, v. 1233-1235.

3256 *Ibid.*, p. 608, v. 1339-1342.

D'autres *hidalgos* illustrent l'idée d'une noblesse décadente non pas cette fois dans l'intrigue politique mais dans l'intrigue amoureuse. C'est le cas de don Pedro de Silva dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto* et de don Alonso dans la seconde partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*. Le premier manque singulièrement de constance dans ses sentiments. Promis à doña Violante³²⁵⁷ avec qui il s'est jusque-là comporté noblement³²⁵⁸ et pour l'amour de laquelle il a même tué un rival³²⁵⁹, il la délaisse pourtant lorsque le duc d'Albe forme de projet de le marier avec doña Inés, un parti il est vrai bien plus attrayant³²⁶⁰. Don Pedro, faisant fi du code de l'honneur de la noblesse, ment à sa maîtresse lorsque celle-ci découvre sur lui le portrait de doña Inés³²⁶¹, renouvelle ses promesses à l'une comme à l'autre³²⁶² et prend comme prétexte l'ordre de départ du duc pour fuir lâchement³²⁶³. La duplicité du *galán* est bientôt révélée à doña Violante : « Elena [a doña Violante]: *Solo digo que se casa / este villano ruín / contigo este mes de agosto, / con ella este mes de abril*³²⁶⁴. » La dame en informe doña Inés : « *¿Sabéis vos quién es don Pedro? / El más falso y desleal / caballero que ha tenido / España, ni le tendrá*³²⁶⁵. » Ce caractère nous est confirmé par les propres paroles du jeune homme qui apparaît dans une conversation avec son valet particulièrement enclin à trouver des excuses à sa lâcheté :

*Sabe el Cielo lo que siento
el no poderme casar*

3257 « Doña Violante: (...) / *Palabra y mano de esposo / (grillos de toda mujer) / me dio* », *Las tres coronaciones...*, op. Cit., fol. 122 r° b. Voir aussi : « Doña Violante: (...) / *Sonábale bien al alma / entre 'señora' y 'mi bien' / lo de 'vos seréis mi esposa', / o 'la vida he de perder'* », fol. 122 r° a. L'alternative morbide ici énoncée rapproche don Pedro des tyrans ; nous en verrons d'autres exemples plus bas

3258 « Doña Violante: (...) / *Dos años ha que a don Pedro / de Silva he querido bien, / pensión que paga en naciendo / la más principal mujer. / Que fue su correspondencia / noble, discreta y cortés, / no lo niega la esperanza, / mártir a más no poder* », *ibid.*, fol. 121 v° b. Don Pedro lui a tout de même pris sa virginité : « Elena: (...) / *Don Pedro (que hombre de bien) / te pudo robar la joya / que no volverás a ver* », fol. 122 r° b.

3259 « *Don Pedro, por tener / de parte de su recelo / el impensado desdén, / sacó la espada brioso, / quisola reconocer / don Alonso, y la respuesta / con lengua de acero fue. / Valientes los dos a un tiempo, / sin poderse conocer, / como nobles observaron / del duelo la injusta ley. / ¡Muerto soy! dijo (¡qué horror!) / don Alonso al caer* », *ibid.*, fol. 122 v° a.

3260 « Doña Violante: (...) / *Yo he sabido, Elena mía, / (...) / que el duque de Alba (pena mía), / pretende (lance cruel) / que don Pedro (qué desdicha) / case con doña Inés / de Padilla* », *ibid.* fol. 122 v° b. Plus loin le *gracioso* Mostaza nous informe sur les avantages d'un mariage avec doña Inés : « *Doña Inés es rica y bella, / Doña Violante es, a mi ver, / pobre a más no poder* », fol. 131 r° b.

3261 « *Este retrato os traía, / que ayer me vino con un pliego / de Alemania, solo a fin / de que sepáis lo que os quiero. / A daros cuenta venía, / señora, del casamiento.* », *ibid.*, fol. 123 v° b.

3262 « *Vos habéis de ser mi esposa, / o moriré, vive el Cielo, / en defensa del honor / que tan justamente os devo* », *ibid.*, fol. 124 r° a. Voir encore : « Doña Inés: *Él me ha jurado / que en su vida quiso bien / sino es a mí* », fol. 130 r° b.

3263 « Duque: *Al punto / disponed como os he dicho / a Alemania la partida.* (Vase el duque) Don Pedro: *Solo pretendo serviros. / Mostaza: Señor, ¿qué dices?* Don Pedro: *Mostaza, / solo seguir determino / al César.* Mostaza: *¿Y tu Violante?* / Don Pedro: *Cumpliré lo prometido / en dando la vuelta a España.* / (...) / Mostaza: *¿Y tu honor?* / Don Pedro: *El duque llama. / Mostaza: ¿No has de verla?* / Don Pedro: *Ya la he visto. / Mostaza: ¿Te vas a casar?* / Don Pedro: *No sé, / que estoy perdiendo el juicio* », *ibid.*, fol. 125 r° a-b.

3264 *Ibid.*, fol. 129 v° b.

3265 *Ibid.*, fol. 131 r° a.

*con Violante, ni premiar
su amoroso pensamiento;
pero si el duque ha ordenado,
como claramente ves,
que case con doña Inés,
¿en qué puedo ser culpado³²⁶⁶?*

Doña Violante le range donc dans la catégorie des tyrans, non pas certes ceux qui persécutent au nom du pouvoir politique, mais parmi ceux qui tyrannisent par les sentiments les dames qui les aiment³²⁶⁷. Et elle lui dénie sa noblesse :

*¿Son acciones de hombre noble?
¿Son acciones que se ven
en un caballero ilustre, (...)?
Nacer uno caballero
consiste en saberlo ser³²⁶⁸.*

Enriquez Gómez établit ici encore l'opposition entre naître et être. Bien que son hypocrisie ait été révélée, don Pedro continue de fuir et quitte l'Allemagne pour l'Italie à la suite de doña Inés, toujours poursuivi par doña Violante³²⁶⁹. Celle-ci force finalement don Pedro à reconnaître son manque de noblesse et sa tyrannie :

*Perdona, Violante mía,
mis agravios, mis finezas,
que no fue falta de amor
no acudir a mi nobleza,
sino delirio tirano
de alguna enemiga estrella³²⁷⁰.*

Le *galán* impute la responsabilité de son comportement peu chevaleresque à un délire et à une mauvaise étoile, raisons qui expliquent la tyrannie des puissants dans d'autres *comedias*.

L'attitude de don Alonso³²⁷¹ dans la seconde partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* est tout à fait comparable à celle de don Pedro, de sorte que nous ne la développerons

3266 *Ibid.*, fol. 131 v° a. Voir aussi la suite de la réplique : « *Adonde hay fuerza mayor, / la menor no viene a ser / sino hechura del poder / del impulso superior. / Mis pensamientos son buenos / pero penden de otra acción.* »

3267 « *Vuestro delito es / tan odioso, tan tirano, / tan bárbaro, tan cruel / y tan ingrato* », fol. 132 r° a. Doña Violante renouvelle son accusation de « *tirano* », fol. 138 v° a. Don Pedro a plus loin une expression que l'on a aussi trouvé chez les tyrans en colère : « *Un etna llevo en el pecho* », fol. 137 r° b.

3268 *Ibid.* Voir également plus bas : « *Infel, / mal caballero, atrevido, / falso, ingrato, descortés* ». Et encore : « *Que estos tratos [de abandonar a una dama para casarse con otra] no se ven / en los hombres bien nacidos, / sino en los hombres sin fe, / mal nacidos y cobardes* », fol. 138 r°.

3269 « *Su alteza le mandó / al padre de doña Inés, / dándole cargo mayor, / que pasase a Italia luego, / que al punto se ejecutó / que dejé a doña Violante / en agravio de su honor / en Alemania, y me vine / siguiendo este nuevo sol, / que a Bolonia hemos venido, / y que pretendo en rigor / casarme con doña Inés* », *ibid.*, fol. 136 v° a-b.

3270 *Ibid.*, fol. 138 v° a.

3271 José Vicente Salido López nous éclaire sur le rapport de ce personnage à la réalité historique : « *Gil de Albornoz fue hijo de Garci Álvarez de Albornoz y de Teresa de Luna. El matrimonio tuvo otros dos hijos, Álvaro García y Fernán Gómez. No hay, por tanto, un referente histórico real para este don Alonso, hermano del cardenal. Juan Ginés de Sepúlveda refiere entre los participantes que acompañaron a Gil de Albornoz en su primera legación a Italia a Alfonso de Toledo, obispo de Badajoz, 'el cual había sido su muy confidente amigo y familiar'. Puede que de ahí le surgiera la idea a Enriquez Gómez para introducir a este personaje como protagonista de la trama amorosa* », Antonio Enriquez Gómez, *Comedias II*, op. cit., p. 321, note du vers 457.

pas : même trahison d'une dame à qui il a promis le mariage, même fuite à l'étranger sous le prétexte d'obéir à un puissant – son frère le cardinal, en l'occurrence –, même lâcheté face à la dame qui le poursuit comme devant celle qui la remplace, même acceptation finale lorsque la dame le contraint au mariage. Une différence de cette *comedia* est que non seulement les dames, mais aussi une figure paternelle – don Gil qui est un frère très autoritaire – font à don Alonso des reproches sur sa capacité à tenir son rang, à la manière d'un Pelayo ou d'un Pedro Hurtado :

*Cuando la guerra en las manos
tenemos, vos, loco y ciego,
vano, indiscreto mancháis
la nobleza que heredáis,
vos con amoroso fuego
con madama Cloris. (...)
deslucís el limpio honor
que heredastes en España (...)
vos, a mi honor descompuesto,
cuando merecíais el puesto
de general, vos tirano,
burláis su ser soberano³²⁷².*

Une autre divergence est une impuissance plus grande encore chez don Alonso, exprimée de façon répétitive par des expressions du type : « *Pues, ¿qué remedio, Chinela?* » ou « *Señora, no acierto a hablar³²⁷³*. » On retrouve en somme dans cette *comedia* les mêmes bassesses indignes d'un comportement noble et la même insistance du dramaturge à remettre en cause le mythe de la supériorité intrinsèque de l'aristocratie. Est ici suggérée une fois encore que la véritable noblesse a plus à voir avec le comportement qu'avec l'origine.

En miroir des deux cas précédents, Enríquez Gómez élabore dans *El rey más perfecto* le personnage de don Rodrigo qui, placé dans les mêmes circonstances de se voir offrir un mariage prestigieux, avec une infante en l'occurrence³²⁷⁴, préfère rester fidèle à doña Elvira dont il est épris : « *Así por mi mal, señora, / el rey lo capituló, / pero moriré primero³²⁷⁵*. » Celle-ci ne semble pourtant pas lui faire beaucoup confiance³²⁷⁶, mais la constance de don Rodrigo lui donne tort³²⁷⁷. Ce qui distingue toutefois don Rodrigo de don Pedro et don Alonso, c'est qu'il est marquis et non simple gentilhomme.

3272 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 332-333, v. 716-743. L'anaphore accusatrice « vos » est notamment aussi employée par Pedro Hurtado.

3273 *Ibid.*, p. 323, v. 501, et p. 360, v. 1409. « *Alza, por Dios, / la cara* », l'admoneste même doña Leonor, p. 334, v. 784-785.

3274 « *Rey: (...) / case el marqués don Rodrigo, / por ser tan cercano deudo / de nuestra casa, con Blanca, / mi hija. Don Rodrigo: ¿Qué escucho? ¡Cielos!* », *El rey...*, *op. cit.*, p. 76, v. 1241-1245.

3275 *Ibid.*, p. 84, v. 1351-1353.

3276 « *¿Cómo mi valor / se rinde a la ingratitud / de un tirano que llegó / a despreciar mis finezas / y aun a malograr mi amor?* », *ibid.*, p. 90, v. 1476-1480.

3277 « *Don Rodrigo: (...) / Presumir que con la infanta / he de casarme – ¡qué error! – / es locura y vanidad. / Primero muriera yo / que por esposa admitiera, / dueño mío, a otra que vos* », *ibid.*, p. 92, v. 1521-1526.

Pour terminer cette galerie d'*hidalgos*, nous voudrions nous arrêter sur une figure à part dans notre *corpus*. Le protagoniste d'*El valiente Campuzano* doit son originalité au sous-genre auquel il appartient. A la différence des *hidalgos* précédemment étudiés, il ne manque pas de courage, ne cède pas aux attraits futiles de la cour et n'intrigue pas non plus dans les palais. Dans sa thèse de doctorat, Cristina González Ladrón de Guevara synthétise comme suit la figure du *valiente* :

*Suele ser un galán joven, no muy rico, que actúa con gallardía, enfrentándose a los conflictos y agravios que atentan contra su honor; de los que siempre consigue salir victorioso por su gran habilidad con la espada. Estos valientes poseen casi siempre un origen humilde, pero consiguen ascender en la escala social gracias a sus esfuerzos y proezas en la batalla, que terminan siendo reconocidos*³²⁷⁸.

Campuzano correspond en tout point à ce profil, mais le dramaturge l'enrichit d'autres caractéristiques car il en fait un vieux chrétien désargenté et jaloux de la pureté de son sang : « *Pobre nació, pero limpio / de la mancha tenebrosa / que introdujeron a España / álarbes banderas moras*³²⁷⁹. » Il s'oppose donc violemment au mariage de sa sœur Léonor avec don Pedro au motif que celui-ci est issu d'une famille de commerçants mauresques :

*¿Quién os dijo a vos que yo
quiero perro con cencerro
en mi linaje? Mi hermana,
aunque pobre, tiene deudos
muy nobles y muy honrados,
y la matara primero
que con vuestra sangre hiciera
tan desigual casamiento*³²⁸⁰.

Alors que le sous-genre tend à créer des personnages de *valiente* sympathiques³²⁸¹, notre auteur en fait un *matamore* intransigeant et agressif qui empêche le succès de l'amour au nom des mêmes principes qui l'ont contraint à l'exil. Il nous invite alors à opérer une double lecture de sa *comedia*, ainsi que le signale Dille : « *The work ostensibly exalts the Old Christian values of the apparent hero, the valentón Campuzano, but in reality calls into question the notion of blood purity as a cynosure of virtue*³²⁸². » Une première interprétation du personnage conduit en effet à approuver son sens de l'honneur qui correspond à l'idéologie nobiliaire. Campuzano apparaît ainsi comme un *valiente* canonique, défenseur de l'ordre établi, toujours vainqueur à l'épée et capable de plonger

3278 Cristina González Ladrón de Guevara, *Las comedias de valientes de Antonio Enríquez Gómez*, op. cit., p. 55. Elle signale en outre que *El valiente Céspedes* de Lope de Vega a probablement servi de modèle à Enríquez Gómez pour élaborer sa *comedia*.

3279 *El valiente Campuzano...*, op. cit., p. 577 a.

3280 *Ibid.*, p. 573 b.

3281 « *En la evolución del género parece observarse cierta complicidad de los autores con su valiente, en tanto que le van otorgando cualidades positivas que respaldan unas actuaciones que podían considerarse como delictivas en la época* », C. González Ladrón de Guevara, *Las comedias de valientes...*, op. cit., p. 58.

3282 G. F. Dille, « *The tragedy of Don Pedro...* », op. cit., p. 98.

dans une rivière sous le feu ennemi³²⁸³, motif récurrent des *comedias* de ce sous-genre³²⁸⁴. Une seconde interprétation présente son sens de l'honneur comme une variante de l'orgueil, tel qu'il apparaît dans *La soberbia de Nembrot*, un sentiment de toute puissance se manifestant par la colère et la violence et conduisant à la mort³²⁸⁵. Dille explique cette violence par sa pauvreté qui l'humilie et qu'il masque en exaltant sa pureté de sang³²⁸⁶, contrairement à sa dame, Catuja, qui déclare : « *Toda nobleza sin renta / es nobleza vergonzante*³²⁸⁷. » Alors que le prétendant malheureux, don Pedro, a le comportement d'un gentilhomme – nous reviendrons plus loin sur ce personnage –, Campuzano ne fait reposer sa noblesse que sur son ascendance. Il l'assassine ainsi avec cruauté au nom de la défense de son honneur : « *Primero, / don Pedro, ha de ser mi honor / que tu vida. Muere, infame*³²⁸⁸. » Le marquis de Leganés qui dénoue le conflit au dernier acte ne s'y trompe pas et le condamne à mort après avoir rappelé son sens de la justice et rejeté toute miséricorde :

*Campuzano, mi justicia
es una luciente antorcha,
que ni la eclipsa el agravio,
ni la turban vanaglorias;
el delito que habéis hecho
no merece misericordia*³²⁸⁹.

Mais la plaidoirie de don Martín le fait changer d'avis et il le promet finalement capitaine, renonçant ainsi aux principes précédemment énoncés³²⁹⁰. Un revirement aussi spectaculaire confirme notre hypothèse : Enríquez Gómez propose deux conclusions. La première a sa faveur, selon laquelle Campuzano, qui a tué don Pedro parce qu'il ne voulait pas qu'un *morisco* entre dans sa famille, est condamné en toute justice à la peine capitale par une figure de l'autorité. La seconde est plus conforme au canon du sous-genre qui veut que le *valiente* survive, mais aussi aux attentes du public qui souhaite voir consolidé l'ordre vieux chrétien, et encore peut-être à la prudence d'un auteur judaïsant qui vit clandestinement à Grenade. L'incohérence de la contradiction du marquis est un signal de la préférence de l'auteur, mais il en est d'autres. Don Pedro signale dès le premier

3283 « *Marqués: Animoso es el soldado; / al río se arrojó precipitado, / y en diluvios de nieve, / dos elementos con los brazos mueve; / ya acomete al francés en la corriente, / y del campo enemigo sale gente / disparando; a la nieve desafía / por sepultar la vida / del valiente español / rayos de fuego* », *ibid.*, p. 582 a.

3284 « *[En las comedias de valiente] resulta llamativo [sic.] la aparición de un río que el valiente debe atravesar para demostrar su arrojo* », C. González Ladrón de Guevara, *Las comedias de valientes...*, *op. cit.*, p. 78.

3285 G. Dille expose les différentes manifestations de l'irascibilité du *valiente* à l'encontre de son valet Pimiento, de don Pedro ou de quiconque s'oppose à ses projets, « *The tragedy of Don Pedro...* », *op. cit.*, p. 100.

3286 « *He masks his resentment by exalting his blood purity* », *ibid.* Plus loin, Dille signale que Campuzano est dans l'incapacité d'offrir à Catuja les présents qu'elle attend de lui, p. 101.

3287 *El valiente Campuzano...*, *op. cit.*, p. 574 c.

3288 *Ibid.*, p. 586 a.

3289 *Ibid.*, p. 586 b.

3290 « *Un soldado tan valiente / quede libre, pues que logra / su fortuna en vuestro amparo; / y porque se aliente agora / a servir con más valor; / desde hoy goza el título / de capitán* », *ibid.*, p. 586 c.

acte quelle est la condamnation de Campuzano : « *Sois castigo de vos mesmo* », lui dit-il³²⁹¹, signifiant ainsi qu'une justice immanente prend en charge le châtement de Campuzano auquel renonce le marquis. Ce châtement prend la forme de la solitude du personnage puisque sa sœur Leonor entrera au couvent et que sa compagne Catuja l'abandonne à la fin de la pièce³²⁹².

Il semble ainsi évident qu'Enríquez Gómez a projeté dans l'argument de cette *comedia* sa situation personnelle de *converso* exclu d'une société raciste. Il montre dans le personnage de Campuzano une petite noblesse qui s'accroche désespérément à la dernière justification de son statut, la pureté de son sang. Mais cet argument est devenu chez lui une obsession malade, un orgueil inepte qui débouche sur une violence sanguinaire qui l'apparente aux tyrans. Nembrot lui-même avance comme premier motif de sa prétendue supériorité une ascendance prestigieuse – les étoiles – qui l'autorise à opprimer les hommes. Dans *El valiente Campuzano*, Enríquez Gómez détourne le sous-genre pour alimenter son discours sur les valeurs archaïques de la noblesse espagnole et sur la nécessité de permettre aux hommes de bonne volonté de pouvoir prospérer, quand bien même ils seraient mal nés.

La figure des *hidalgos* a ainsi dans notre *corpus* la fonction de poser la question du statut héréditaire de la noblesse. En présentant une petite noblesse de sang lâche, futile, déloyale, tyrannique ou obsédée par sa pureté, Enríquez Gómez suggère qu'elle n'est pas forcément digne des privilèges qui sont les siens et introduit l'alternative d'un système méritocratique : « *¡Ay de aquel que se fía / sin obras de virtud en su hidalguía*³²⁹³ ! »

4. Les dames

« *¡Que me hiciese Dios mujer*³²⁹⁴ ! »

Bien souvent dans notre *corpus* les valeurs nobiliaires délaissées par les hommes semblent être incarnées par les femmes, notamment dans les deux pièces où les *galanes* se comportent bien peu noblement : *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto* et la seconde partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*. Dans l'une comme dans l'autre, les dames, doña Violante dans la première et doña Leonor dans la deuxième, prennent en main leur destin et, pour réparer

3291 *Ibid.*, p. 573 b.

3292 « Doña Leonor: *Yo, pasando a mejor vida, / pretendo ser religiosa. / Catuja: Y yo volverme a Granada* », *ibid.*, p. 586 c.

3293 *La culpa...*, *op. cit.*, p. 149. Sur la représentation de l'état nobiliaire dans l'œuvre d'Enríquez Gómez, voir aussi N. Kramer Hellinx, « El tema del honor y de la nobleza en la obra de Antonio Enríquez Gómez » dans I. Lerner, R. Nival et A. Alonso (dir.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. New York, 16-21 de julio de 2001. II: Literatura española, siglos XVI y XVII*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2004, II, p. 327-333.

3294 *El valiente...*, *op. cit.*, p. 582 b.

l'affront fait à leur honneur par leur amant, n'hésitent pas à assumer avec courage les fonctions viriles auxquelles ceux-ci ont renoncé : « *La que nació / de noble sangre primero / es el honor verdadero que la vida.* », s'exclame ainsi doña Violante³²⁹⁵. Sa servante est plus explicite encore :

*Ya somos hombres, señora.
Estudia para reñir,
porque dos mujeres bastan
para poder embestir
con cien hombres, aunque fueran
como Bernardo y el Cid*³²⁹⁶.

La dame de chaque *comedia* poursuit ainsi son amant indélicat à travers l'Europe et le confond en se déguisant en homme³²⁹⁷. Cette ruse semble avoir été du goût du public des théâtres de *comedias*, comme le rappelle Lope de Vega dans son *Arte de hacer comedias* : « *Las damas no desdigan de su nombre, / y, si mudaren traje, sea de modo / que pueda perdonarse, porque suele / el disfraz varonil agradar mucho*³²⁹⁸. » Doña Violante ainsi travestie défie même don Pedro à l'épée et elle aurait été tuée si sa servante Elena n'avait interrompu le duel et révélé les identités : « *La mujer que llega a ser / de su honor homicida / no es noble si tiene vida / pues no la sabe perder* », déclare-t-elle avant le duel³²⁹⁹. On la voit ainsi adopter un discours de noble qui défend son honneur et même de puissant en lutte pour le pouvoir dans cette réplique : « *Si [don Pedro] vida me ha dado / y es una vida sin honra. / El perderla por la honra / es firme razón de Estado*³³⁰⁰. » Le recours à l'image de la raison d'État dans l'intrigue sentimentale, mais aussi celle de la tyrannie, de la trahison et bien d'autres encore, illustrent l'emploi de la rhétorique politique dans le discours amoureux des dames de notre *corpus* et établit une équivalence entre la violence du pouvoir et celle de l'amour, ainsi qu'on l'observe dans l'énonciation de l'alternative morbide chez doña Violante, empruntée à celle des tyrans : « *Morir o vengar mi honor*³³⁰¹. »

On retrouve des dames viriles dans de nombreuses autres pièces qui supplantent ainsi les hommes déchus de leur virilité. Pedro Hurtado reproche d'ailleurs à son fils ses goûts éféminés dans *La montañesa de Burgos* : « *Os vais a palacio, haciendo / gala del talle y el brío, / afeminando con*

3295 *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 123 r° a. Voir aussi : « *Muera a manos de mis celos, / así se paga mi honor.* », fol. 123 v° b, et « *por mi honor, aunque mujer, / cual otra Olimpa os mata / con el acero cruel / o con la vara oprimida, / con brazos, manos y pies / os hiciera mil pedazos* », fol. 132 r° b.

3296 *Ibid.*, fol. 129 v° b-130 r° a.

3297 « *Desde España vengo a buscarte* », déclare doña Leonor à don Alfonso, *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 335, v. 817.

3298 L. de Vega, *Arte...*, *op. cit.*, v. 280-283. Cette figure a été amplement étudiée. Rappelons le travail pionnier de Carmen Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, SGEL, 1976.

3299 *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 137 r° b. Voir également : « *Para perder la vida / no falta valor heroico / en mujeres como yo.* », fol. 137 v° b, et encore : « *Ya no pretendo vivir, / sino morir como honrada, / que una mujer agraviada / solo apetece el morir.* », fol. 138 v° a.

3300 *Ibid.*, fol. 137 v° a.

3301 *Ibid.*, fol. 129 v° a.

*esto / vuestra noble sangre*³³⁰² ». Costanza résiste dans cette même *comedia* avec courage et intelligence aux peurs incontrôlées et aux pulsions sensuelles de son frère Sancho. Doña María de Padilla est aussi une adversaire coriace pour le cardinal Albornoz dans la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*. Doña Ana figure dans la même œuvre une dame qui agit lorsque son amant don Juan est réduit à l'impuissance dans sa geôle. Tituliana intervient pareillement quand Fernán Méndez Pinto est emprisonné et organise son évasion. Elle déclare :

*No pienses que son, Duarte,
las damas de aquesta tierra
como las de España, acá
hay Amazonas soberbias
que olvidan a los palacios
por solo andar en la guerra*³³⁰³.

Elvira rejoint son amant couard lors du siège de Valence dans *El noble siempre es valiente*, à l'image de doña Leonor qui poursuit don Alfonso sur les champs de bataille d'Italie. Calmana est une guerrière qui tient tête à Nembrot et Everinta organise la défense de Séville en l'absence d'Hermenegildo. L'infante Altindora d'*El noble siempre es valiente*, « *Palas en el valor*³³⁰⁴ », a aussi ce profil de guerrière puisque c'est elle qui mène les troupes du roi son père. Les chasseresses Isabela et Elena d'*A lo que obligan los celos* et *Engañar para reinar* ont bien plus d'allure dans la forêt que le roi égaré qui les poursuit. Blanca et Cloviana tiennent tête à leur prétendant insistant, le prince Sancho dans *No hay contra el honor poder* et le prince Cómodo dans *Amor con vista y cordura*, alors que celui qui a leurs faveurs est absent ou boudeur. La reine Flamia pas plus que Cristina ne s'en laissent compter face aux violents excès du roi Bolosio dans *El obispo de crobia san Estanislao*. Et toutes conservent la dignité inhérente à leur noblesse quand leur équivalent masculin est dans l'incapacité d'en faire autant, par faiblesse ou par fatalité.

Dans cette galerie de personnages féminins, il en est une qui se distingue par sa capacité à contrôler parfaitement le déroulement des événements et incarner ainsi le pouvoir que les hommes ont perdu. Il s'agit de Porcia, la dame qui manipule le prince polonais volage de *Mudarse por mejorarse* jusqu'à faire de lui une dupe :

*Quedó
entre loco y entre cuerdo,
arrojado y detenido,
como caballo soberbio
que ni parte ni reposa
entre la espuela y el freno*³³⁰⁵.

3302 *La montañesa...*, *op. cit.*, fol. 10 r°.

3303 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 144-145, v. 2727-2732.

3304 *El noble...*, *op. cit.*, fol. 1 r°.

3305 *Mudarse...*, *op. cit.*, p. 171.

Mais dans cette *comedia*, Enríquez Gómez ne s'attache pas tant à mettre en question la supériorité de la noblesse qu'à satiriser les apparences trompeuses de la cour. Le prince ne reconnaît en effet sa maîtresse ni nue dans une rivière, ni déguisée en elle-même au palais³³⁰⁶, et Porcia se joue de lui pour lui prouver son inconstance coupable et le reconquérir.

Celle des dames dont la noblesse est la plus contrastée avec celle de son époux est l'Abigaíl de la *comedia* éponyme. Sa prudence, signalée dès le titre, la caractérise comme le personnage principal. Elle n'a dès lors pas la fonction de mettre en relief les manquements des hommes mais bien d'incarner elle-même la vertu : « Nacor: (...) *todos somos testigos / de tu discreta humildad / y peregrina cordura*³³⁰⁷. » C'est au contraire Nabal qui sert à exalter sa noblesse par contraste : « *No merece tan mal hombre / mujer con partes del cielo* », déclare la bergère Susana³³⁰⁸ qui active ainsi le stéréotype de la mal mariée. Abigaíl assume alors à la place de son époux les obligations attachées à la noblesse : protection des vassaux³³⁰⁹, libéralité³³¹⁰, justice³³¹¹, courage³³¹², loyauté³³¹³ et honneur³³¹⁴. Elle énonce elle-même une éthique de la noblesse en opposant la colère de l'époux tyrannique à qui elle s'adresse à la prudence dont il devrait faire preuve :

*La ira es odio mortal,
y cuando su fuego llama
para acabar vuestra fama,
debéis bañar su violencia
con el agua de prudencia
para que muera la llama*³³¹⁵.

3306 « *Tan ciego me miraba, / que a mí misma por otra me tomaba* », dit-elle de son amant, *ibid.*, p. 219.

3307 *La prudente...*, *op. cit.*, 580, v. 582-584.

3308 *Ibid.*, p. 571, v. 317-318. Voir aussi : « (*¡Válgame el cielo, / qué dura cosa es llegarse / la razón a los oídos / de un necio y un ignorante!*) », p. 589, v. 821-824, « *mía se llama / toda la prudencia / que en mi esposo falta.* », p. 615, v. 1540-1542, « *¡Que Nabal en su cabaña / goce mujer tan prudente / y sea necio!* », p. 620-621, v. 1736-1738.

3309 « *Señor, / dejad al pobre pastor: / (...) / Mirad que lo amparo yo. / (...) Dejalde. / (...) / Mirad que estoy de por medio* », dit-elle à Nabal en défense de Nacor, *ibid.*, p. 574-576, v. 412-455. Voir également : « *Advertid, esposo amado, / que el altísimo Señor / nos enseña con amor / a tratar bien al criado* », p. 587, v. 749-752.

3310 « *Haced bien, pues que podéis; / dad al pobre que no tiene / y pues a valerse viene / de vos, no le despreciéis.* », sermonne-t-elle encore Nabal, *ibid.*, p. 578, v. 523-526, et plus loin : « *Yo no os quito que se guarde, / sino que deis a los pobres / lo que la ley manda darles* », p. 589, v. 812-814.

3311 Elle défend les bergers contre les injustices de son époux : « *Eso, señor, no es razón. / Si se murió el animal, / ¿qué culpa tiene el villano?* », par exemple, *ibid.*, p. 573, v. 370-372.

3312 « *Diga el mundo que fue / una mujer tan gallarda / que sujetó de David / el albedrío y las armas* », *ibid.*, p. 622, v. 1769-1772.

3313 « *Nabal es hombre intratable, / y yo debo estorbar siempre / que no lo ofendan ni maten* », *ibid.*, p. 595, v. 980-982, « *Cúpome en suerte mi esposo, / y aunque rústico le halla, / señor, el entendimiento, / el corazón, como ama / la parte de su heredad, / sabio y discreto le alcanza, / obligación que debemos / guardar las que por honradas / ha coronado Israel* », p. 621, v. 1741-1749, et « *Quisiera decille yo [a Nabal] / cómo socorrió a David; / que las mujeres de honor / a sus maridos dan cuenta / de cuanto les sucedió* », p. 646, v. 2428-2432.

3314 « *Imaginad que el honor / es el perfecto tesoro, / si juzgáis con decoro / que vuestro tesoro vano / ha de pasar a otra mano, / aborreceréis el oro* », *ibid.*, p. 588, v. 793-798.

3315 *Ibid.*, p. 587, v. 763-768.

Abigaíl apparaît comme une sainte laïque que nous pouvons rapprocher de la reine Beatriz de *La defensora de la reina de Hungría*.

La figure de la doña Leonor d'*El valiente Campuzano* est également à ranger parmi les femmes fortes puisqu'à l'instar de ses consœurs, elle n'hésite pas à poursuivre son amant don Pedro jusque sur le champs de bataille de Lombardie. Cependant, elle donne aussi l'image d'une noblesse prête à abandonner ses principes éternels au profit d'un bien-être matériel. La dame ne semble en effet désireuse d'épouser don Pedro que pour son argent, et l'amour n'est pas pour elle une vertu propre à son rang, mais un moyen de remédier à son indigence financière : « *Don Pedro es rico, y me fundo / en que si tiene dinero, / es el blasón verdadero / que hoy estima más el mundo.* », confie-t-elle à sa cousine³³¹⁶. Et si elle prononce pratiquement le même vers que son frère – « *mi honor primero ha de ser*³³¹⁷ » –, elle ne met pas le même sens dans le mot d'honneur. Celui-ci est attaché chez elle à la richesse qui prend le pas sur l'ascendance : « *Y a tres linajes pasados, / lo que fue cobre ya es oro*³³¹⁸. »

Les dames portent donc le plus souvent les valeurs nobiliaires habituellement défendues par les hommes, notamment l'honneur et le courage. Elles sont contraintes à l'action dans une société qui les prive de pouvoir car elles sont toujours placées sous l'autorité d'un père ou d'un époux³³¹⁹, et doivent pour cela faire preuve d'une force de caractère qui les rapproche de l'éthique guerrière des *comedias* historiques ou de la sainte des hagiographies. C'est aussi ce profil que l'on retrouve dans les *comedias de capa y espada* d'Enríquez Gómez dans un registre plus léger³³²⁰. En revanche les dames de *Sansón nazareno* ou *La culpa del primer peregrino* sont traitées sous un jour beaucoup moins favorable, car elles y sont essentiellement montrées en traîtresses et en pécheresses.

3316 *El valiente Campuzano...*, *op. cit.*, p. 571 c. « *Su hermana es mujer de bien, / y pretende a troche moche / que, pues ella rueda en coche, / que ruede su honor también* », dit d'elle Catuja à Campuzano, p. 574 a.

3317 *Ibid.*, p. 583 a.

3318 *Ibid.*, p. 572 a.

3319 « *Nabal ha querido / que Abigaíl, su mujer, / no tenga tanto poder* », dit Susana de sa maîtresse, *ibid.*, p. 570, v. 291-293.

3320 Voir par exemple doña Ana dans *A cada paso un peligro* : « *Escuchadme, deteneos, / que mujeres como yo / no sufren esos desprecios* », répond-elle ainsi à don Gaspar qui l'offense, *op. cit.*, p. 10 b.

5. Les nobles étrangers

« *Y si libre te quieres ver de penas, / no trueques por tu patria las ajenas*³³²¹. »

L'exil est un thème récurrent dans l'œuvre d'Enríquez Gómez abondamment étudié³³²² ; on le trouve notamment comme élément structurant de *La culpa del primer peregrino* ou comme sujet de pièce poétique des *Academias morales de las Musas*³³²³. Le rapport entre le thème et la biographie semble évident, mais une fois de plus, la prudence est de mise avant d'enrichir l'une par l'étude de l'autre. Nous avons déjà étudié le personnage de Fernán Méndez Pinto dans la partie portant sur le conseiller comme étant une figure caractérisée par son double statut d'étranger et de roturier. Nous reviendrons sur le cas des plébéiens dans notre *corpus*, et nous voudrions pour lors nous intéresser aux nobles qui tentent de s'intégrer dans une cour étrangère, tel don Gil de Albornoz en Avignon, cas que nous avons aussi évoqué. Les autres exemples sont don Juan dans *Quien habla más obra menos* et don Carlos dans *Mudarse por mejorarse*, tous deux espagnols respectivement au royaume de Sicile et de Pologne.

Le premier est en concurrence avec le duc Astolfo pour l'amour de la princesse Diana et leur noblesse respective est l'objet d'une escarmouche. Le duc déclare en effet qu'il ne saurait être jaloux d'un Espagnol : « *Que indigna cosa fuera, / que yo de un español celos tuviera*³³²⁴. » Cette attaque est propre à susciter l'hostilité du public et appelle une réponse que don Juan déplace du champ national à la question nobiliaire :

*Duque en Sicilia sois, y tenéis llenas
de sangre real vuestras heroicas venas:
de los reyes de Francia extirpe goza;
pero yo soy don Juan, y soy Mendoza,
de quien reyes decienden en España.
Y así es mayor y más gloriosa hazaña
el dar que el recibir, luego os excedo,
pues que necesitáis, decirlo puedo,
que os den para nacer de su nobleza;
y yo, por más grandeza,
antes doy, a pesar de humanas leyes,
sangre, para que de ella nazcan reyes*³³²⁵.

Don Juan oppose ici donner et recevoir : une noblesse héritée de rois vaut moins pour lui qu'une noblesse qui en a engendrés. Il faut comprendre que la noblesse ne vaut que par la qualité de

3321 *La culpa...*, *op. cit.*, p. 165.

3322 Voir par exemple C. H. Rose, « Antonio Enríquez Gómez and the literature of exile », *op. cit.*, ou J. I. Díez Fernández, « Biografía y literatura... », *op. cit.*

3323 Voir notamment l'élégie *A la ausencia de la patria, Academias...*, *op. cit.*, p. 333-334, v. 1213-1254.

3324 *Quien...*, *op. cit.*, p. 27.

3325 *Ibid.*

ses actes et non par le prestige de son nom³³²⁶. Et l'on retrouve le sens du titre de la *comedia* qui lui aussi souligne le hiatus entre l'action et la parole, c'est-à-dire entre l'apparence et l'essence. Cette tirade précède en outre le moment où don Juan contraint le duc à se battre en s'enfermant dans une tour avec lui, puis interrompt le duel pour sauter par la fenêtre afin de sauver Diana qui se noie. Le *galán* illustre ainsi par le geste ce qu'il vient d'expliquer par ses mots : « *Diga el acero / el blasón con que he nacido* », dit-il encore plus loin³³²⁷. Cette rhétorique de l'action est courante dans le théâtre du XVII^e siècle, comme par exemple chez Guillén de Castro : « *¿No advierte que contradice / al mucho hacer, mucho hablar?* », lance ainsi le Cid à Diego Ordóñez qui agresse verbalement les fils de don Arias³³²⁸.

La scène d'ouverture de *Mudarse por mejorarse* nous présente don Carlos au palais revêtu de ses habits de voyage, ce qui suggère déjà son profil d'aventurier : « *Salen Carlos y Lirón de camino, con botas y espuelas*³³²⁹. » L'on apprend rapidement que le *galán* arrive tout juste de la cour d'Espagne³³³⁰ où il était en mission pour le roi à qui il vient rendre compte : « *Hablar al rey lo primero / era fuerza, claro está, / y contarle lo que ya / me sacó de mensajero*³³³¹. » Nous ignorons tout de cette mission, car l'auteur souhaite surtout évoquer la question de l'honneur reçu à cette occasion. Le premier vers de la pièce est ainsi prononcé par le *gracioso* : « *Mucho su alteza te honró*³³³². » S'ensuit un débat sur la valeur de l'honneur donné qui oppose Carlos à son laquais : « *Todos los bienes de un modo / a este bien postran el cuello, / que dar honra es dar aquello / para que se quiere todo* », dit le premier³³³³. Le second ne peut bien entendu pas comprendre que donner puisse enrichir³³³⁴. En confrontant ainsi deux conceptions de l'honneur, celle étriquée du *gracioso* matérialiste, et celle de don Carlos, Enríquez Gómez affiche son idéal d'un roi qui se grandit en honorant ses sujets : « *Las honras y mercedes (...) son quien [sic.] ilustra, dilata y ennoblece una monarquía* », écrit ailleurs Enríquez Gómez³³³⁵. Cette réflexion du *galán* ne se restreint d'ailleurs

3326 C'est aussi ce qu'explique Enríquez Gómez ailleurs : « *El príncipe que por el nacimiento despreciare la virtud por la sangre, no puede amar la política de Dios, porque el principio de los nobles salió de los mismos actos de virtud y fortaleza, y todos lo están para subir al grado de esta dignidad por escala de la virtud* », *Política angélica [primera parte]*, op. cit., p. 180.

3327 *Ibid.*, p. 56. Voir aussi : « *En mí no son las palabras / las que me pueden valer / contra un amor desleal; / las obras saben más bien / acreditar mi valor* », p. 91.

3328 G. de Castro, *Las mocedades...*, op. cit., p. 248, v. 2374-2375.

3329 *Mudarse...*, op. cit., p. 113.

3330 « *Lirón: (...) / Pasas tanta tierra y mar; / desde la corte de España, / con lo que al trabajo engaña / la esperanza de llegar* », *ibid.*, p. 115.

3331 *Ibid.*, p. 117.

3332 *Ibid.*, p. 113.

3333 *Ibid.*

3334 « *Lo que experimento yo / es lo que creer prevengo, / que si lo tengo, lo tengo, / pero si lo he dado, no* », *ibid.*, p. 113-114.

3335 *Política angélica [primera parte]*, op. cit., p. 200.

pas à la personne du roi, mais s'étend à la noblesse, voire au genre humain, car l'argumentation de Carlos est parfaitement généralisable, n'étant circonscrite par aucun cadre référentiel. Nous observons en définitive comme dans *Quien habla más obra menos* une opposition entre deux éthiques : l'une qui ennoblit en donnant et l'autre qui avilit en recevant. En introduisant le concept de fortune, Carlos développe une pensée stoïcienne qui est celle qui se dégage aussi de *Fernán Méndez Pinto* :

*Mira, no hay cosa ninguna
en el ambicioso empeño
que pueda estar en su dueño
guardada de la fortuna.
Cuando más quiera librarme
de su mudable desdén,
lo que doy solo es del bien,
lo que no podrá quitarme³³³⁶.*

L'emploi dès la première scène de l'adjectif « *mudable* » est une allusion au titre de la *comedia* qui suggère que le destin d'un aventurier dans une cour étrangère est le thème principal. La fragilité de la position de Carlos transparait ainsi dans son angoisse lorsqu'il risque de fâcher le prince : « *Soy perdido*³³³⁷. » Sa situation nous rappelle celle d'Enríquez Gómez à la cour de France où il rechercha lui aussi les honneurs auprès de Louis XIII et de ses conseillers et fut l'objet des caprices de la fortune. Lui aussi aurait pu prononcer ces vers de Carlos : « *Soy para desgraciado / uno mismo en cualquier parte*³³³⁸. » Mais Carlos triomphe finalement puisque le souverain le marie avec Rosaura dont il est amoureux.

Ces deux cas de nobles exilés nous parlent de la noblesse d'une façon différente des figures évoquées dans les sous-partie précédentes. Don Juan et don Carlos se comportent avec les qualités que l'on attend d'eux – Carlos cède certes à la jalousie et perd de sa noblesse en accusant injustement Rosaura, mais il s'amende rapidement. L'on peut même affirmer que, par leurs actes, ils illustrent une éthique nobiliaire idéale qui consiste à être noble plus qu'à l'afficher. Leur situation les place en effet dans la nécessité de devoir prouver une noblesse qui a moins de prestige à l'étranger. C'est ce qu'Enríquez Gómez explique dans *Política angélica* : « *No presuman, no, que las naciones extranjeran distinguan los nobles de los plebeyos, que esta curiosidad impertinente es más delirio de la soberbia que fundamento de la razón*³³³⁹. » Don Juan prouve sa noblesse en agissant et don Carlos en se mettant au service d'un roi qui l'honore.

*Amigo, ser honrado –esto conviene–
es el mayor blasón que el hombre tiene;*

3336 *Quien...*, *op. cit.*, p. 114.

3337 *Ibid.*, p. 174.

3338 *Ibid.*, p. 117.

3339 *Política angélica [segunda parte]*, *op. cit.*, p. 120.

*dejar buena memoria
es la más estremada ejecutoria; (...)
y, para no cansarte,
la nobleza mayor será salvarte.*

peut-on lire dans *El siglo pitagórico*³³⁴⁰.

Qu'ils soient proches du pouvoir quand ils sont membres de la famille royale, titrés ou simples courtisans, ou qu'ils vivent loin de la cour, *hidalgos* de village ou soldats désargentés, la plupart des nobles de notre *corpus* connaissent une noblesse problématique : jaloux du pouvoir royal ou opprimés par celui-ci, obsédés par leur ascendance ou la reniant, ils semblent piégés par leur propre condition. Il en ressort le panorama d'une noblesse inadaptée à son temps, tantôt lasse des valeurs qu'on lui impose, tantôt frustrée de ne pouvoir en tirer profit. Certes, d'autres nobles répondent au stéréotype en vigueur du courage, de la loyauté et de l'honneur : le Cid et ses plus fidèles compagnons, Álvar Fáñez et Layn, ou encore David en sont les meilleures illustrations. Mais Enríquez Gómez a ressenti le besoin d'élaborer des personnages d'*hidalgos* exilés, ou de systématiser la figure de la dame virile pour montrer que la noblesse traditionnelle ne parvient plus à justifier son statut privilégié : « *Si la sangre noble se hereda, ¿por qué no se hereda la rectitud que la hizo noble?* », écrit-il dans *La torre de Babilonia*³³⁴¹. Comme dramaturge il s'applique à représenter des aristocrates qui abusent de leur pouvoir ou ne sont pas à la hauteur des qualités héréditaires qu'ils revendiquent. Cela paraît révéler une critique de l'ordre établi, voire une idéologie de la méritocratie issue d'une petite bourgeoisie commerçante privée de prospérité sociale. C'est ce que notre auteur semble défendre en effet dans sa *Política angélica* : « *En caso que la nobleza haya perdido la virtud, el de humilde nacimiento es mucho más noble por ella, que el que la perdió por libre y mal político. La razón es que la política angélica solo pone la mira en el merecimiento, no en la sangre*³³⁴². » Mais faut-il voir pour autant dans ces textes une remise en cause de l'organisation sociale de l'Ancien Régime ? Rien n'est moins sûr, car Enríquez Gómez s'en prend au comportement des nobles plus qu'à la structure nobiliaire elle-même. Son discours est finalement conservateur lorsqu'il appelle à une cohérence entre l'attitude des aristocrates et la condition héréditaire de laquelle ils relèvent : « *Ser noble es serlo, no parecerlo*³³⁴³. » Là où il est en

3340 *El siglo...*, *op. cit.*, p. 320-321.

3341 *La torre...*, *op. cit.*, *vulco IX*, p. 159. Voir également : « *si, como él decía que había heredado nobleza, heredara juicio, fuera uno de los nueve de su linaje, cuando no de la fama.* », *El siglo...*, *op. cit.*, p. 354, et « *Y si como heredaron / la vanidad, que muchos despreciaron, / heredaran virtud, más nobles fueran* », *La culpa...*, *op. cit.*, *Tercera estancia*, p. 45.

3342 *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 179.

3343 *El siglo...*, *op. cit.*, p. 357. Voir aussi : « *Alabo el noble nacimiento, pero condeno la nobleza que no frisa con la virtud.* », p. 360. Dans *La torre de Babilonia*, l'ambassadeur des Antipodes, pays heureux où le monde à l'envers de

revanche en rupture avec la norme, c'est dans la défense qu'il fait de la mobilité sociale lorsqu'il insiste sur l'origine modeste de David qui est destiné à se hisser sur le trône de Saúl, ou lorsqu'il présente le Cid comme orgueilleux de son statut d'aristocrate guerrier et hostile à toute remise en cause de la transmission héréditaire de ses valeurs.

B. Le clergé

Les ecclésiastiques sont traditionnellement très peu représentés dans la *comedia* car ils occasionnent alors, en tant que personnages, l'intervention de la censure plus que les deux autres états. En outre les dramaturges ont voulu ménager la susceptibilité d'un clergé qui luttait contre la décadence morale qu'incarnait le théâtre à leurs yeux. Enríquez Gómez n'échappa pas à cette règle et l'on croise effectivement peu de religieux dans notre *corpus*. Les exceptions sont les pères de l'Église des *comedias* hagiographiques inspirées du Nouveau Testament, les saints plus récents et les ecclésiastiques conseillers des puissants, ainsi que les papes. Aucun de ces personnages ne prêche le flanc à la moindre critique religieuse, ce qui n'est pas le cas des conseillers Belino, Judicano ou Simón Mago, prêtres païens ou hérétiques qui ne sont autres que le démon lui-même. Nous avons déjà évoqué toutes ces figures dans les parties précédentes, à l'exception de san Vicente Ferrer qui, dans la *comedia* éponyme, n'est pas en contact direct avec le pouvoir. Nous l'étudierons dans ce chapitre ainsi que les *graciosos* qui endossent momentanément l'habit confessionnel et un personnage représentant un culte païen.

Las misas de san Vicente Ferrer est une *comedia* hagiographique écrite dans la période sévillane d'Enríquez Gómez et sans nul doute inspirée directement du roman de Francisco Redón, *El mayor prodigio y caso exemplar, origen de las missas de san Vicente Ferrer*, publié pour la première fois à Madrid en 1634³³⁴⁴. Plusieurs critiques ont souligné le paradoxe d'un auteur suspecté de judaïsme et qui écrit une *comedia* à la gloire d'un pourfendeur des juifs. McGaha notamment y

Babylone est remis d'aplomb, la noblesse est attribuée selon la vertu du sujet : « *Por ley tenemos los antipodas que todo hombre que profesa virtud propia sea noble* », *op. cit.*, vulco V, p. 51.

3344 Voir D. Gilitz, « La angustia vital de ser negro... », *op. cit.*, p. 70-72.

voit la manifestation de l'ironie d'Enríquez Gómez³³⁴⁵. Mais Harm den Boer nuance cette appréciation sur la base de deux observations. D'une part,

*en la obra de Redón, el santo valenciano ya es un personaje secundario, a pesar de protagonizar el título. Este hecho obliga a replantear el comentario sobre el papel subordinado de Vicente Ferrer, entendido como una actitud irónica o de pleno sarcasmo de parte del dramaturgo judeoconverso. Si aceptamos eso, debemos extender la misma actitud al cristiano viejo Redón, orgulloso valenciano*³³⁴⁶.

D'autre part, la *comedia* serait une commande à l'occasion du bicentenaire de la canonisation de Vicente Ferrer organisé à Valence en 1655³³⁴⁷, ce qui implique le respect de la part du dramaturge d'un certain canon idéologique. Sans doute ne faut-il donc pas chercher dans ce personnage l'expression de la dissidence de notre auteur. De fait les caractéristiques et viviscitudes du saint sont restituées fidèlement sans la moindre touche de second degré : « *En todas estas actuaciones, el dominico valenciano sale bien parado; es difícil ver una crítica 'conversa' en su presencia*³³⁴⁸. » Même la mention de ses exactions contre les juifs, pourtant absentes de sa source principale³³⁴⁹, ne peut être perçue comme une dénonciation : « *Ha convertido a la fe, / digno de inmortal renombre, / más de veinte mil hebreos / en diferentes mansiones*³³⁵⁰. » Den Boer suggère que cet ajout pourrait être une concession faite aux commanditaires et au public, ou une nouvelle tentative de la part d'Enríquez Gómez de faire croire à une identité de vieux chrétien³³⁵¹. Nous concèderons tout de même son beau-frère évoqué plus haut, don Bartolomé, semble incarner la bonté mieux que lui. Et également que l'exclusion raciale et religieuse dont souffre le noir Muley, notamment de la part du *gracioso* Soleta, entre en écho avec la politique ségrégationniste de Vicente Ferrer qui pourrait être alors entendue comme l'effet d'un rejet xénophobe. Nous reviendrons sur cette question.

3345 « *Hay una deliciosa ironía en el hecho de que titulara esta obra antiracista Las misas de san Vicente Ferrer, que dedicó su vida a una feroz campaña contra los judíos y moros, puede considerarse como el 'santo patrón' del racismo español* », M. McGaha, « Entre el noble moor... », *op. cit.*, p. 43. Voir aussi : « *Es clara la burla y la crítica de Enríquez hacia ese cristianismo que traiciona el más elemental principio cristiano de apoyo al prójimo* », E. Domínguez de Paz, « *Las misas de san Viente Ferrer, una controvertida comedia de Zárate censurada por la Inquisición (siglos XVII y XVIII)* », *Censura y autocensura, Anagnorisis, revista de investigación teatral*, 6 (2012), p. 25.

3346 H. den Boer, « Católico Zárate... », *op. cit.*, p. 21.

3347 Den Boer renvoie à C. L. Wilke, *Jüdisch-christliches Doppelleben Im barock: Zur Biographie des Kaufmanns und Dichters Antonio Enríquez Gómez*, Franckfurt am Main, Peter Lang, 1994, p. 380.

3348 Den Boer, « Católico Zárate... », *op. cit.*, p. 23.

3349 « *La actuación de Ferrer para con los judíos faltaba en el original de Redón.* », *ibid.* Domínguez de Paz rappelle que Vicente Ferrer « *fue uno de los principales impulsores del pogromo de 1391 en la aljama de Valencia y utilizó medios espurios para llevar a cabo la conversión, casi siempre forzada, de muchos judíos, bajo el lema de 'bautismo o muerte'* », « *Las misas de San Viente Ferrer, una controvertida comedia...* », *op. cit.*, p. 25.

3350 *Las misas...*, *op. cit.*, p. 175 a. Voir également : « *Demonio: (...) Hasta hoy / ha convertido a la fe, / sagrado apóstol de Dios, / más de veinte mil hebreos.* », p. 205 a.

3351 « *El autor añadió la referencia a las conversiones tal vez para complacer a su protectores o a su público. O, conociendo sus esfuerzos para construirse esa identidad cristianovieja, es muy posible que AEG/Zárate utilizara el detalle como una afirmación más de su casticismo religioso.* », den Boer, « Católico Zárate... », *op. cit.*, p. 23-24.

Trois *graciosos* apparaissent dans un épisode de leur *comedia* avec une fonction religieuse : Zerote se fait moine ermite lors des deux derniers actes de *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*, Torrezno est étudiant en théologie et aumônier dans une scène d'*El obispo de Crobia san Estanislao* et Chinela est aumônier dans une scène de la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*³³⁵². Le caractère parodique de la vocation de Zerote apparaît à l'entame du deuxième acte puisqu'il entre en scène « *de ermitaño ridículo*³³⁵³. » Dans un monologue, le *gracioso* explique qu'il s'est converti après avoir rencontré un « saint homme » nommé Patricio. Celui-ci semble vite suspect aux yeux du public puisque Zerote fait de lui un éloge à double sens : « *Gran santo debe de ser / pues a mí me convirtió*³³⁵⁴. » L'on apprend par la suite que ce moine est le démon, déjà apparu au premier acte sous la forme du prêtre arien Belino. Le *gracioso* offre une vision satirisée de la fausse religiosité puisque son statut d'ermite n'est pour lui que prétexte à donner libre cours à son matérialisme : il dépouille les cadavres³³⁵⁵, profite de l'exemption d'impôts³³⁵⁶ et satisfait toute sorte d'appétits³³⁵⁷. Son commentaire ironique est une attaque contre les faux dévots : « *¡Lo que puede la virtud*³³⁵⁸! » L'échange qui suit avec la Colindres et avec un soldat proxénète développe cette même thématique et nous reviendrons dessus quand nous étudierons ces personnages. La satire prend encore de l'ampleur lorsque le démon déconfit par un échec veut se venger sur Zerote³³⁵⁹ et lui impose un régime de pénitence qui lui plaît beaucoup mais qui le conduira en enfer. Le public assiste alors à une inversion des injonctions religieuses et morales propre à susciter le rire contre les tartuffes : « *¿[Vienes] De rezar? ¡Qué hipocresía! / No*

3352 Zumaque, le *gracioso* de *Santa Pelagia*, qui entre en scène au troisième acte « *de peregrino o ermitaño* » est traité de la même façon que ceux de notre *corpus*, *op. cit.*, p. 189 a-192 b. Il en va de même de *Balandrán* dans *Santa Táz*, de *Jamón* dans *San Antonio Abad*, de *Zabulón* dans *La conversión de la Magdalena* ou encore de *Chaparro* dans *La escala de la gracia*.

3353 *Mártir...*, *op. cit.*, p. 11 b.

3354 *Ibid.*, p. 12 a. Voir aussi plus bas : « *Dióme por todos mis yerros, / esto sí que es desengaño, / el hábito de ermitaño* » et « *Es un santo, y tanto cuanto / lo he de ser, si ando con él, / que pues yo me voy a él, / sin duda voy hacia santo.* »

3355 « *Los dos somos entendidos / en absolver los soldados, / él les limpia los pecados, / yo les limpio los vestidos* », *ibid.*

3356 « *Ninguna vida se iguala / a la vida de los dos, / porque de pedir por Dios / jamás se paga alcabala* », *ibid.*

3357 « *De la penitencia mía / hinchado y enfermo vengo, / hidropesía no tengo, / pero tengo hipocondría. / Soy en comer importuno, / pues cuando ayuno tomo, / como, pero tanto como / que doy como al ayuno. / De mis demandas devotas, / ni San Martín se me escapa, / pues en lugar de la capa, / le quito siempre las botas. / Cuando no hay sino pescado / porque la carne faltó, / ese día digo yo: / 'la carne no me ha tentado'. / Si mujer con testimonio / de manchar mi castidad / me tienta, digo en verdad / que me ha tentado el demonio* », *ibid.*, p. 12 a-b. Voir également pour la satire de la gourmandise honteuse le passage avec la Colindres et le soldat ainsi que celui de l'arrestation de Zerote : « *Soldado 1: ¿Qué armas trae? Soldado 2: Muestre. Una bota / trae aquí si no me engaño. / Zerote: Como yo soy ermitaño, / traigo el alma muy de bota* », *ibid.*, p. 23 a ; et lorsqu'il est en prison : « *Señor, ¿no dan de comer / en aqueste calabozo? / Que aunque oscuro y tenebroso, / en fin se ha de mantener / un cristiano* », p. 25 b.

3358 *Ibid.*, p. 12 b.

3359 « *Pagarámelo el criado* », *ibid.*, p. 16 b.

*reces en un año*³³⁶⁰. » La dimension comique de la scène repose aussi sur l'évolution de Zerote qui passe par le respect aveugle³³⁶¹, l'incompréhension³³⁶², la crainte mêlée de culpabilité³³⁶³, la joie débridée³³⁶⁴ et le soupçon³³⁶⁵. Lorsqu'il veut offrir un crucifix au moine en remerciement de sa bonté, celui-ci réagit violemment. Zerote identifie alors le démon et caractérise l'usurpation des faux dévots : « *monje falso, / verdugo del quemadero, / ladrón del género humano*³³⁶⁶. » Peut-être faut-il étendre la satire à celle des faux prophètes comme le suggère cette dernière réplique de la scène de Zerote qui s'adresse alors au public sous forme de morale : « *Señores, esto es creerse / del demonio y sus engaños, / convidome con delicias, / y luego me mató a palos*³³⁶⁷. » Mais le *gracioso* n'apprend pas de ses erreurs et retombe dans la bigoterie : « *Zerote: Señor, de un gran pecador, / nos hace Dios un gran santo. / Everinta: Su virtud es, sin duda / muy grande, según sospecho*³³⁶⁸. » Il cultive son image de saint homme en prétendant être l'auteur de miracles, ce qui est l'occasion de satiriser les médecins et les ariens³³⁶⁹. Mais sa foi ne va pas jusqu'au martyr : « *No sé si tendré valor, / bien lo puede Dios hacer. / Mas si no pudiere ser, / seré el padre confesor*³³⁷⁰. » C'est pourtant le destin qu'entendent lui faire subir les soldats. Zerote trouve alors dans la fausse dévotion une échappatoire, prie Dieu d'intervenir et feint l'extase mystique pour retarder le supplice. Là encore le comportement de Zerote est sacrilège puisqu'il se compare au Christ³³⁷¹, implore la mort sans confession de ses ennemis³³⁷² et détourne la prière de sa fonction³³⁷³. Mais les soldats ne s'y

3360 *Ibid.* Voir aussi plus loin : « *Juegue [a los naipes], y llévelo el diablo.* », « *licencia le doy que coma / cuanto quisiere* », et p. 17 a : « *a destajo beba, hermano, / aunque reviente.* », « *juegue de noche seis horas* », etc.

3361 « *Zerote: Aquí está el santo varón. / (...) Demonio: ¡Reniego / de mí mismo! Zerote: El está orando. / Deo gratias* », *ibid.*, p. 16 b.

3362 « *¿Qué dice, padre? / (...) / ¿Padre, qué dice? / (...) / ¿De carne y pescado podré comer? / (...) / ¿beberé vino? / ¿Podré jugar un poquito? / (...) / ¿Qué me dice?* », *ibid.*, p. 16 b-17 a.

3363 « *¿Yo, a los naipes? / (...) / ¿Yo, con la Colindres? Aparte. Malo, / todo lo sabe el bendito.* », *ibid.*, p. 16 b.

3364 « *Ruede la bola y comamos. / (...) / Salto y bailo* », *ibid.*, p. 17 a.

3365 « *El descalzo / pie que miro he de besarle. / ¡Vive Dios! Que trae zapato* », « *Este monje está borracho. / ¡Que beba y coma y no rece!* », *ibid.*

3366 *Ibid.*

3367 *Ibid.*, p. 17 b.

3368 *Ibid.*, p. 22 b. Voir également plus haut : « *Vengo de Sierra Morena, / señor, de hacer penitencia.* » Voir encore dans la scène de la prison : « *Por la fama / de mi grande santidad, / por lo puro, por lo casto, / zampuzado en un canasto / me tiene su majestad* », p. 25 a.

3369 « *Ya dos milagros he hecho, / y espero llegar a tres. / El primero fue a un doctor / que enfermó de perlesía. / Díjele que moriría, / y así lo cumplió el Señor. / El segundo a un arriano / mondoguero convertí, / un mondongo le comí, / fue milagro hecho a mano* », *ibid.*, p. 22b.

3370 *Ibid.*

3371 « *¿A mí prenderme? Esa es ley / de Judas el Escariote.* », *ibid.*, p. 23 a. Voir plus loin : « *Voy preso entre estos ladrones.* » et « *Perdónalos, tú, Señor, / que bien saben lo que hacen* », p. 23 b.

3372 « *Permitid, pues son sayones / que todos caigan muertos. / Permitid, dulce Jesús, / que vayan de horrores llenos / al infierno, cuando menos, / sin poder decir tus, tus* », *ibid.*

3373 « *Yo rezo, apártense allá, / que a Dios quiero confesarme. / (...) / Déjenme un poco arrobar. / (...) / Hombre, no llegues a mí, / que estoy hablando con Dios. / (...) / Hombre, si me voy al cielo, / ¿cómo he de ir a la prisión?* », *ibid.*, p. 23 a-b.

trompent pas³³⁷⁴ et l'emportent de force : « Llévanle a cuestras. Zerote: *¡Jesús, que me lleva el diablo! / Exi foras, maledicto*³³⁷⁵. » Jeté aux lions, son attitude comique contraste avec la dignité d'Hermenegildo : « *si fuera santo, / que no se burlara usted* », dit-il à l'animal³³⁷⁶. Pourtant lui aussi est épargné par le fauve, et il acquiert pour la première fois une certaine sainteté au moment où Hermenegildo est supplicié :

Zerote: (...) *Los leones
me obedecen: ¡Santo soy!
Pero, ¿qué voces funestas
se escuchan? Dentro Hermenegildo: ¡Señor divino
por vuestra preciosa sangre
humildemente os suplico
mi espíritu recibáis!*
(...) Zerote: *Hermenegildo
y su esposa recibieron
sin duda el santo martirio*³³⁷⁷.

L'hypocrisie burlesque de Zerote contraste donc dans cette pièce avec la foi profonde d'Hermenegildo qui meurt en martyr. Le *gracioso* a en outre la fonction de commenter la mort du saint qui se déroule en coulisse et de témoigner de sa foi.

Torrezno n'est pas aussi hypocrite que Zerote mais subit une dévotion qu'on lui impose et à laquelle il n'adhère pas, par faiblesse de caractère. Face à l'évêque qui le questionne, il met son inconséquence sur le compte de sa santé fragile et de la prudence : « *Tengo muy poca salud, / esta es la causa, señor* » et « *Santo: No estudia. ¿Por qué razón? / Torrezno: Temo de volverme loco*³³⁷⁸. » Comme Zerote, il détourne la dévotion à son profit personnel. Il vole ainsi les aumones que lui fait distribuer le saint : « *Santo: La limosna y la ración / dicen que al pobre le quita. / Torrezno: Como es limosna bendita / me alcanza la bendición*³³⁷⁹. » L'évêque l'astreint à une pénitence de six heures de prières³³⁸⁰ ce qui lui donne l'occasion de se plaindre³³⁸¹. Mais bientôt, comme chez Zerote, la prière devient un prétexte pour échapper à un danger : « *Mas Terencio viene aquí. / Si el rey le envía por mí / para ahorcarme. Recemos*³³⁸². » Le stratagème fonctionne cette fois puisque l'évêque intervient à temps et Torrezno peut dénoncer Terencio : « *Rezando estaba, / y el*

3374 « *¡Hay tan grande testimonio! / Despierte el enredador. / (...) / ¿Qué hipocresía son estas?* », *ibid.*, p. 23 b.

3375 *Ibid.*

3376 *Ibid.*, p. 27 b.

3377 *Ibid.*

3378 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 215 r° a et a-b.

3379 *Ibid.*, fol. 215 r° b.

3380 « *Seis horas en oración / esté con fervor orando* », *ibid.*

3381 « *Duermome luego en rezando. / (...) / Yo quedo bien despachado: / seis horas, y de rodillas, / sin almorzar, sin comer, / sin un trago que beber, / hinchadas las pantorrillas. / Buenos torreznos tenemos.* », *ibid.*, fol. 215 v° a.

3382 *Ibid.* Voir aussi plus loin : « *Los diablos lleven tu alma, / yo estoy hablando con Dios* », *ibid.*, et « *Mira que rezando estoy, / no me persiga, demonio* », *ibid.*, fol. 215 r° b.

*demonio me tentó*³³⁸³. » On retrouve donc dans cette scène les ingrédients de celles de *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*, mais avec des variantes. Aucun faux moine démoniaque n'intervient ici pour pousser le *gracioso* vers le mal. Au contraire, Torrezno a pour guide spirituel un ecclésiastique qui le pousse à la vertu : ses fautes sont donc moindres et la charge satirique contre la fausse dévotion également, ainsi que l'effet de contraste avec la perfection du saint. La puissance coercitive de Terencio est moins forte que celle des soldats qui arrêtent Zerote et Torrezno peut être secouru, mais dans les deux cas le *gracioso* donne l'occasion à la tyrannie de s'exercer. Enfin la prière comme ruse pour passer inaperçu peut faire penser aux pratiques des faux convertis contraints d'afficher une religiosité à laquelle ils n'adhéraient pas. Sans doute Enríquez Gómez s'est-il de nombreuses fois retrouvé dans cette situation et peut-être y pensa-t-il en écrivant ces scènes.

A nouveau, le passage où Chinela fait l'aumône dévoile l'hypocrisie des faux dévots puisque le *gracioso* confesse sa faible inclination pour la vertu chrétienne : « Salen Chinela, y pobres, y una mujer. Chinela: *Poco a poco, que ya estoy / de tanto pobre cansado*³³⁸⁴. » Nous étudierons plus loin les différents personnages qui viennent demander la charité de l'archevêque. Pour le moment contentons-nous de commenter le comportement de l'aumônier qui chasse un pauvre sans égard pour sa misère³³⁸⁵. Il veut aussi profiter de sa position pour s'attirer les faveurs d'une *pobre vergonzante*³³⁸⁶. Il lui demande d'abord de lui montrer son visage, ce qui donne lieu à un *striptease* qui l'émeut au plus haut point : « Chinela: *Ya os digo que os destapéis. / Mujer: Veisme aquí. Chinela: ¡Ojos qué veis! / Vuestra hermosura bendiga / el cielo*³³⁸⁷. » Il lui propose en conséquence son secours intéressé : « Mujer: (...) *vos, señor, / queréis remediar mi mal. / Chinela: ¿Daréis licencia? Mujer: Con tal / que no burléis mi amor.*³³⁸⁸ » L'archevêque fait cependant irruption et a tôt fait de comprendre le manège du *gracioso* qui, malgré ses mensonges grossiers³³⁸⁹, est destitué de sa fonction³³⁹⁰. Il reconnaît toutefois qu'il n'était pas fait pour elle³³⁹¹.

3383 *Ibid.*

3384 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 256, v. 2449+-2451.

3385 « *La limosna que pedís / será sanaros, y estoy / por hacerlo con un palo* », *ibid.*, p ; 257, v. 2475-2477.

3386 « *Mujer: Soy vergonzante* », *ibid.*, p. 258, v. 2488.

3387 *Ibid.*, p. 258, v. 2493-2496.

3388 *Ibid.*, p. 258-259, v. 2504-2507.

3389 « *Arzobispo: ¿Quién es aquesta mujer? / Chinela: Mi prima, y me viene a ver / porque tenemos los dos / cierta herencia allá en Castilla* », *ibid.*, p. 259, v. 2513-2516.

3390 « *Arzobispo: ¡Que seáis tan atrevido / que en un oficio tan honrado / hayáis esta cuenta dado! / Ya estáis de él desposeído* », *ibid.*, p. 260, v. 2532-2535.

3391 « *Y deciros verdad quiero, / creedme, señor, o no: / siempre eché de ver que yo / no era para limosnero* », *ibid.*, v. 2548-2551.

Chinela incrimine sa faiblesse pour l'argent – « *Es el dinero el mayor / enemigo que yo tengo*³³⁹². » – et se défausse sur les femmes tentatrices : « *Arzobispo: ¿Mujer / hablando con vos?* Chinela: *Señor; / por ese tenor todos / nos venimos a perder*³³⁹³. » Il se lamente ensuite sur son sort devant don Juan, et l'auteur en profite pour égratigner les mouchards: « *Chinela: Que ya no soy limosnero, / mira si es pequeño mal. / Don Juan: ¿Fue algún falso testimonio*³³⁹⁴? »

Fernán et Duarte, les protagonistes de *Fernán Méndez Pinto* rencontrent dans la seconde partie de leurs aventures un prêtre *talagrepo*³³⁹⁵ et celui-ci, questionné par le *gracioso*, donne une version burlesque de sa religion qui emprunte certains aspects à la représentation satirique traditionnelle du clergé catholique. Le prêtre est gras comme un moine³³⁹⁶ et il vit des offrandes des fidèles en échange d'indulgences³³⁹⁷, comme cela se pratique dans la Chrétienté, ce qui suscite ce commentaire de Fernán : « *¡Hay barbarismo mayor*³³⁹⁸! » Des martyrs se sacrifient au dieu Tinagagao lors de processions où le soleil est l'objet d'adoration³³⁹⁹. Enríquez Gómez peut ainsi se moquer en toute sécurité d'une liturgie religieuse exotique et espérer provoquer par comparaison une réflexion sur le culte catholique. Une allusion nous invite d'ailleurs dans cette scène à établir un lien entre les pratiques des *talagrepos* et la réalité espagnole³⁴⁰⁰. Des scènes liturgiques païennes ou des allusions à des cultes païens apparaissent également dans plusieurs *comedias* – *El vaso y la piedra, El médico pintor san Lucas, Amor con vista y cordura* et *El maestro de Alejandro* –, mais sans que des personnages de religieux aient à prendre la parole. On y retrouve néanmoins le culte du

3392 *Ibid.*, v. 2539-2540. Voir aussi : « *¿Hay mayor desgracia / que haber perdido el dinero?* », *ibid.*, p. 263, v. 2610-2611.

3393 *Ibid.*, p. 260, v. 2544-2547. Voir également : « *Hablar con una mujer, / que fue hablar con el demonio.* », p. 262, v. 2602-2603, et « *Nunca yo he tenido / desgracia, ni me ha venido / sino por mujer* », p. 263, v. 2625-2627.

3394 *Ibid.*, p. 262, v. 2600.

3395 *Talagrepo* vient de *talegrepo*, prêtre bouddhiste au royaume de Siam, terme qu'Enríquez Gómez a trouvé lors de sa lecture des *Peregrinacao* de Fernán Méndez Pinto. Voir Timothy Oelman, *Two Poems of Antonio Enriquez Gomez: Romance al divin martir, Juda Creyente and Sanson Nazareno*, King's College, London, 1976, p. 722, note du livre VI, 39, v.

3396 « *Qué gordo que está el bellaco / del talagrepo* », *Fernán...*, *op. cit.*, p. 226, v. 2202-2203.

3397 « *Duarte: (...) / Aquellos vasos y jarros / que parecen plata y oro / en lo rubio y en lo blanco, / ¿qué significan?* Talagrepo: *Aquellos / son tesoros soberanos / que me dan hombres aquí. / (...) / Pónenlo aquí para cambio, / que doy letras para el cielo / de todo lo que me han dado. / (...) / Duarte: ¿Y qué gana el mentecato / que da su dinero aquí? / ¿Qué le da Tinagagao?* / Talagrepo: *Ciento por uno en el cielo* », *ibid.*, p. 226-227, v. 2216-2233. Enríquez Gómez réutilise l'appellation fantaisiste de Tinagagao comme dieu des Chinois dans *La torre de Babilonia*, *op. cit.*, vulco XIII, p. 285.

3398 *Ibid.*, p. 227, v. 2229.

3399 « *Duarte: (...) / Los mártires que ha contado, / ¿cómo mueren?* / Talagrepo: *Ellos mismos / se dan muerte. Duarte: Son honrados. / Talagrepo: Suele hacerse procesión, / y encima de un alto carro, / van doscientos talagrepos / con el ídolo, adorando / su ferocidad, que al punto / llega el mártir por un lado, / y muere en las ruedas mismas* », *ibid.*, v. 2252-2261.

3400 « *Duarte: ¿Qué bulto en aquel collado / se divisa, tan compuesto / de huesos?* Talagrepo: *Repare, hermano, / son huesos de los difuntos. / Duarte: ¿Todo aquel cerro tan alto?* / Talagrepo: *Sí. Duarte: Peralvillo parece* », *ibid.*, p. 226, v. 2204-2209.

soleil comme paradigme de l'idolâtrie. Ces passages ne permettent pas l'éclosion d'un discours dissident.

Enríquez Gómez fait preuve de prudence au moment d'élaborer ses personnages issus du clergé et d'évoquer la question religieuse. Il confie ses charges idéologiques au personnage du *gracioso* apte à ridiculiser la fausse dévotion grâce à la tradition populaire anti-cléricale. Son registre burlesque rend plus acceptable la satire que si elle provenait d'un personnage plus digne, et plus encore d'un membre du clergé. Le choix fait dans *Fernán Méndez Pinto* d'un ecclésiastique exotique offre aussi au dramaturge une possibilité de railler indirectement une religiosité absurde et cruelle. Mais si Enríquez Gómez dénonce les dérives de l'Église dans un registre burlesque finalement assez stéréotypé, il ne remet en cause à aucun moment son autorité, pas plus que dans ses traités : « *Siempre habla Dios con los hombres por boca de los sacerdotes que admonestan el pueblo* », écrit-il dans *Política Angélica*³⁴⁰¹.

C. Le peuple

« ¿Quién duda que los vasallos amados del príncipe sean atlantes de su imperio³⁴⁰²? »

Sous l'Ancien Régime, le peuple est l'état le plus nombreux, et de loin. Dans la *comedia*, il est sous-représenté : les personnages de plébéiens sont moins nombreux que les nobles et leur pouvoir dramatique est à l'image de leur pouvoir politique, c'est-à-dire très faible. En revanche, il offre une voix alternative à l'idéologie imposée, puisqu'il ne la produit pas et doit s'en accommoder. Enríquez Gómez est caractérisé par sa condition populaire de commerçant de la petite bourgeoisie et il nous intéresse ici d'étudier si cette particularité transparaît dans son œuvre et sous quelle forme.

Pour ce faire, nous procéderons comme dans le chapitre précédent en analysant le rapport des vassaux au pouvoir royal en fonction de sa proximité avec celui-ci. Nous commencerons par étudier le traitement des personnages au service du pouvoir, puis nous nous intéresserons à celui de ceux qui en sont éloignés, ensuite à celui de ceux qui en sont exclus et enfin à ceux qui s'y opposent.

3401 *La política angélica [primera parte]*, op. cit., p. 128.

3402 *Luis...*, op. cit., p. 147

1. Les vassaux au service du pouvoir

Nous entendons par vassal au service du pouvoir tout personnage exerçant une fonction au sein du système étatique, soit en obéissant aux ordres d'un puissant, soit soumis à la hiérarchie de l'appareil d'Etat de la monarchie. Dans les deux cas, la figure du vassal est intégrée dans l'organisation du pouvoir et participe à son échelle à son emprise sur l'ensemble du royaume. Nous nous intéresserons d'abord aux domestiques du pouvoir, puis aux fonctionnaires de justice, aux soldats et enfin aux courtisans non nobles.

a. Les serviteurs du pouvoir

« ¿Soy noble si soy criado³⁴⁰³? »

Nous ferons la distinction entre les domestiques attachés au service du palais et ceux au service d'un noble. Dans le premier cas, nous distinguerons les laquais et pages, les musiciens et les chasseurs qui, bien qu'ils interviennent en dehors du palais seront évoqués ici. Dans le second cas, nous évoquerons d'abord les serviteurs en général puis nous traiterons à part les figures du *gracioso* et de la *graciosa*. Nous avons choisi cette organisation car ces personnages acquièrent des fonctions dramatiques à mesure que nous avançons dans l'étude.

i. Les serviteurs du palais

Contrairement aux serviteurs particuliers, ceux de la cour ont un rôle purement pratique et ne sont dotés d'aucun trait individuel et moins encore d'une psychologie, à deux exceptions près que nous étudierons à la fin de ce chapitre. Ils sont moins des personnages de chair et d'os que des ressorts secondaires de l'intrigue principale, voire un simple élément de figuration de la puissance du souverain. Leurs apparitions sont donc rares et plus encore leurs prises de parole. Leur première fonction est de signifier le faste ostentatoire de la cour, et donc du pouvoir royal³⁴⁰⁴. Leur obéissance immédiate et jamais remise en cause rappelle que la monarchie est un système hiérarchique dominé par le souverain. Ils sont en outre une matérialisation de la volonté royale, l'extension de son

3403 *El primero rey...*, *op. cit.*, p. 520, v. 1588.

3404 C'est le cas par exemple des laquais qui habillent le prince au début d'*El maestro de Alejandro* : « *Salen con ostentación Alejandro y criados que le dan de vestir* ». Alejandro leur donne des ordres qu'ils exécutent fidèlement : « *proseguid: / la espada. (...) / La capa: proseguid.* », *op. cit.*, fol. 174 v° a. Au deuxième acte on retrouve des laquais qui doivent servir avec ostentation : « *salen a poner la mesa con la ostentación posible criados* », fol. 187 v° b.

pouvoir d'action dans un autre corps. Ils font pour cela parfois office d'homme de main lorsqu'un puissant veut exercer une contrainte physique et s'apparentent alors aux soldats. Il est significatif à cet égard qu'ils changent de statut dans une scène de *La montañesa de Burgos* où Tello procède à l'enlèvement de Laura accompagné de quatre domestiques qui sont appelés soldats lorsqu'ils s'expriment³⁴⁰⁵.

La fonction dramatique des serviteurs consiste également à établir un lien entre l'intérieur et l'extérieur de l'espace du pouvoir, le palais ou la salle où se trouve le monarque, soit en introduisant un personnage³⁴⁰⁶, soit en rapportant une requête³⁴⁰⁷, soit en remettant un courrier³⁴⁰⁸. Ce sont donc des personnages de seuil qui contrôlent les accès au nom du souverain. Huissiers ou messagers, ils pourraient facilement agir sur le déroulement de l'action en contrevenant à leur mission, mais ce n'est jamais le cas dans notre *corpus*, contrairement aux *graciosos* ou aux gardiens de prison, comme nous le verrons. Les laquais se contentent en effet d'assurer la fonction ancillaire qui leur est assignée par le puissant sans jamais prendre d'initiative. C'est par exemple le cas de celui qui remet à Alejandro une lettre anonyme dans *Celos no ofenden al sol* ; on peut observer comme le domestique obéit scrupuleusement à la reine qui l'a envoyé :

Sale un criado.
 Criado: *Alejandro*. Alejandro: *¿Quién es?* Criado: *Soy vuestro amigo.*
Y este papel será firme testigo.
 Alejandro: *¿Quién sois? ¿Quién os lo ha dado?*
 Criado: *El hablará por mí, que soy mandado.*
 Alejandro: *Esperad. Aguardad.* Criado: *Es imposible,*
porque es el orden que me dan terrible.
 Alejandro: *El nombre me decid.* Criado: *Es excusado.*

3405 « *Salga Tello y cuatro criados* », *op. cit.*, fol. 25 v^o, puis : « *Gila: A uno le he abierto los sesos. / Soldado: Aquí hay, señor, un postigo. / Tello: Salid por él al momento. / Soldado: Laura ha encontrado conmigo. / Aquí está Laura, señor. / Tello: Sacadla luego al camino. / Gila: Hombres del demonio. Soldado: Calle* », fol. 27 r^o. On trouve le même cas de figure dans *Engañar para reinar* où le roi Ludovico appelle ses gens lorsqu'il découvre Iberio dans son palais : ce sont des laquais qui accourent, mais des soldats qui prennent la parole : « *Ludovico: ¡Hola, gente! ¡Lusidoro! / (...) Salen Octavio y gente. (...) / Soldado: La verdad, este es. (...) Soldado: Debe de estar hecho un zorro* », *Engañar...*, *op. cit.*, p. 137, v. 2744-2762 ; « *gente* » est substitué par « *criados* » dans l'exemplaire de Valencia, Viuda de Joseph de Orga, 1762.

3406 Un laquais annonce l'arrivée de l'archevêque de Toledo à la cour du roi de León dans *El rey más perfecto* : « *De Castilla ha venido / el arzobispo de Toledo ahora* », *op. cit.*, p. 46, v. 718-719. Voir aussi : « *Sale un criado. Criado: Una viuda, / según el orden que tengo / de tu majestad, pretende / hablarte* », p. 130, v. 2108-2111.

3407 Dans *Los dos filósofos de Grecia*, un laquais rapporte la requête d'un satrape auprès du duo de conseillers philosophes : « *Sale un criado. Criado: A vuesorias pide / y suplica Filiberto, / primer sátrapa de Egipto / y procónsul del imperio, / por haber muerto su padre, / que le honren en su entierro* », *op. cit.*, fol. 123 v^o b. Nous ne nous expliquons pas pourquoi Enriquez Gómez choisit de faire annoncer la deuxième requête non pas par un personnage désigné comme domestique mais par un vieillard : « *Sale un viejo. Viejo: El magistrado / de Macedonia Fidelio / envía a vueseñorías / a decir, como los cielos / le dieron un hijo ahora / único y solo heredero / de su casa y de su sangre, / y porque tiene dispuesto / la fiesta más suntuosa / que vio de su solio Febo, / os convida de su parte* », *ibid*, fol. 124 r^o a.

3408 « *Sale un criado. Criado: Tres correos han llegado / de Flandes y de Alemania, / de Nápoles y de Pavia, / y os traen, señor, estas cartas* », *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 135 v^o a.

*Apele a ese papel vuestro cuidado. Vase*³⁴⁰⁹.

Ce serviteur exprime le poids de l'ordre reçu par la peur qu'il manifeste et signifie par là même la puissance de la reine.

Une dernière fonction dramatique des domestiques de palais est de porter la lumière. Ainsi dans cette même *comedia*, deux pages tiennent des torches au troisième acte³⁴¹⁰ afin de donner au public l'information que la scène se déroule de nuit, ce qui permet de suggérer la pénombre de la scène suivante lorsqu'ils ne sont plus là et d'expliquer la confusion qui se produit alors. Dans *Amor con vista y cordura*, l'empereur ordonne à ses laquais d'éclairer la scène afin de résoudre un *quiproquo* : « Emperador: *Descubrid esta linterna. Llegan los criados del emperador la linterna. (...) Reconoce el emperador a Cómodo*³⁴¹¹. » Dans ce cas, les domestiques ne sont que l'instrument de la volonté du souverain.

Pour terminer cette revue des serviteurs de la cour, nous voudrions nous arrêter sur l'un d'entre eux dont les fonctions dramatiques dépassent celles que nous avons mentionnées. Il s'agit de Tucapel³⁴¹² qui semble avoir au palais royal de Chine le rôle d'organiser le service des rois. A la différence des *validos* qui alternent au cours des deux parties de la *comedia* – le Grand Chambellan, Fernán Méndez Pinto et Pinol –, Tucapel reste en fonction auprès des différents souverains. Il a la confiance du roi de Chine mais ne le conseille jamais³⁴¹³. En revanche il le flatte et incarne ainsi la figure satirisée du courtisan : « *Esa, señor, es la traza / más conveniente y segura.* », dit-il à son maître qui vient de donner un ordre³⁴¹⁴. Tucapel est en outre le *factotum* qui réalise les tâches que la dignité ou la sécurité du monarque lui interdisent d'effectuer lui-même. Ainsi, dès la scène d'ouverture, le roi lui ordonne de descendre dans la grotte gardée par un lion où est tombé Fernán pour l'en tirer³⁴¹⁵. Son rôle est également celui d'un serviteur qui introduit un nouveau venu ou porte une information. Il assure cette première fonction avec une solennité que l'on ne trouve pas chez les laquais des autres *comedias* :

Toquen un clarín, y sale Tucapel.
De un alado cometa,
con quien tomó liciones la saeta,
bruto Belerofonte,
segundo rayo que arrojó Faetonte,

3409 *Celos...*, *op. cit.*, p. 257-258, v. 2492+-2500+.

3410 « *Salen Rosaura y Camila, y dos pajes con hachas* », *ibid.*, p. 260, v. 2596+.

3411 *Amor...*, *op. cit.*, p. 401-402, v. 2148-2152+.

3412 Tucapel tire probablement son nom de la place forte qui apparaît dans *La Auracana* d'Alonso de Ercilla et a dû sembler à Enríquez Gómez d'un exotisme suffisant pour désigner un Chinois.

3413 « *Rey de la China: ¿Tucapel ? Tucapel: Señor. Rey de la China: Tú / bastas para esta empresa, y Lisipo* », *Fernán...*, *op. cit.*, p. 81, v. 104-105.

3414 *Ibid.*, p. 82, v. 112-113.

3415 *Ibid.*, p. 81-82, v. 88-117.

*copo a copo formado,
en las minas del alba salpicado
de más exalaciones
que tienen en su esfera las regiones,
un tártaro se apea³⁴¹⁶*

La métrique d'*arte mayor* et les références mythologiques, bien sûr incongrues dans la bouche d'un Chinois du XVI^e siècle, contribuent à donner à la scène une emphase à la hauteur des fastes du palais, mais ne peuvent être le fait d'un simple serviteur. Enríquez Gómez a donc créé ce personnage pour porter cette fonction. C'est ainsi Tucapel qui est chargé de rappeler l'étiquette de la cour à Fernán : « *Advierte que con quien hablas / es el gran rey de la China³⁴¹⁷*. » Dans son rôle de messenger, il est chargé par la reine d'annoncer à Fernán la suspension de sa condamnation à mort : « *Infanta: Hola. Sale Tucapel. Tucapel: Señora. (...) / Infanta: Haz luego con diligencia. / (...) / Que luego al punto suspenda / la muerte del español / mi justicia³⁴¹⁸*. » Il s'acquitte de cette mission sans affect : « *Tucapel: Ya tenéis vida los dos. / Fernán: ¿Qué dices? Tucapel: Que ya la reina / mandó cesar la justicia³⁴¹⁹*. » Tout juste exprime-t-il de l'agacement lorsque Duarte le remercie avec insistance : « *Bueno está³⁴²⁰*. » C'est aussi lui qui informe le roi et son ministre de l'attaque de pirates³⁴²¹. Ali, dans *El noble siempre es valiente*, a ces mêmes fonctions à la cour de Valence du roi maure Búcar³⁴²². Mais, au-delà de ces tâches propres aux serviteurs de la cour, Tucapel est caractérisé par ses erreurs de jugement : il prend Duarte pour un espion³⁴²³, croit que Fernán est l'assassin du roi³⁴²⁴ et ne comprend pas l'acquittement des Espagnols³⁴²⁵. Il se particularise aussi par sa cruauté ou, pour le moins, par l'absence d'empathie lorsqu'il répond à Duarte qui le questionne sur les souffrances qui l'attendent :

Tucapel: *Alto a morir; españoles.*
Duarte: *Los sayones vienen ya.*

3416 *Ibid.*, p. 106, v. 1131-1139. Tucapel annonce aussi plus loin l'arrivée de la reine, mais avec moins d'emphase :

« *Mira que viene la reina* », p. 143, v. 2658.

3417 *Ibid.*, p. 82, v. 128-129.

3418 *Ibid.*, p. 140, v. 2557-2562.

3419 *Ibid.*, p. 142, v. 2641-2643.

3420 *Ibid.*, v. 2649.

3421 « *Un Talagrepo, del sol / sacerdote, cuenta ha dado / cómo su ermita han robado, / con otras seis, por la mar / los piratas* », p. 221, v. 196-200.

3422 Il fait l'éloge de l'infante : « *Palas en el valor puso la planta / sobre el muro de Murcia, y victoriosa / de Celín tu enemigo, como a diosa / la respetó tu ejército arrogante* », *El noble...*, *op. cit.*, fol. 1 r^o. Il introduit les visiteurs : « *Clarín. Infanta: ¿Qué novedad es esta? Ali: Que ha llegado, / señora, un gran soldado, / embajador del Cid* », fol. 28 v^o.

3423 « *Tucapel: Aquí, / gran señor, traigo una espía / que con secreto corría / el monte. Duarte. ¡Pesar de mí! / ¿Yo espía? Tucapel: Del Tartaria / sin duda debe de ser* », *Fernán...*, *op. cit.*, p. 89, v. 455-460.

3424 « *¿Qué miras, reina del Asia? / El español alevoso, / a quien hizo de su guarda / capitán tu padre, ha sido / quien le dio la muerte. ¿Qué aguardas? / Ninguno al cuarto del rey / ha venido. La probanza / es evidente, pues tiene / en la vil mano la espada / sacrilega y atrevida* », *ibid.*, p. 124, v. 1874-1883.

3425 « *Tucapel: ¿Pues qué intentas? / Infanta: Hay causa nueva, esto importa. / La deida del sol secreta / el suceso ha revelado. / Tucapel: ¿Quién habrá que aquesto entienda?* », *ibid.*, p. 140, v. 2562-2566.

Oye usted. Tucapel: *¿Qué es lo que quiere?*
 Duarte: *¿Qué muertes hay por acá?*
 Tucapel: *Por acá se desmalluca.*
 Duarte: *¿Qué llama desmallucar?*
 Tucapel: *Poner el cuerpo en un palo,*
y con un martillo dar
tres golpes al corazón
y al estómago. Duarte: *¿No más?*
 Tucapel: *Antes hay de lo que digo*
de plomo hasta cantidad
de diez libras. Duarte: *¿Derretido?*
 Tucapel: *Sí, amigo, abrasando va*
*las entrañas*³⁴²⁶.

Cette scène permet à la fois au *gracioso* de déployer sa dimension comique et à Tucapel de porter un certain exotisme en activant le stéréotype de l'art du supplice attribué aux Chinois. Elle illustre également un dernier trait du personnage ici étudié : sa fonction de complément du *gracioso*³⁴²⁷. Duarte n'a en effet pas dans cette pièce de *graciosa* ou de démon pour lui donner la répartie et déclencher ses ressorts comiques. C'est donc le rôle dévolu à Tucapel qui lui permet d'exprimer sa peur et de révéler son ridicule lorsqu'il le prend pour un espion ou décrit son futur supplice. Dans la seconde partie de la *comedia*, certaines des fonctions de Tucapel sont récupérées par Pinol et Tirain – celles d'assister servilement les souverains –, ce qui permet une évolution du personnage vers une forme de complicité avec Duarte et même de compassion lors d'une scène qui entre en écho avec celle que nous venons d'évoquer :

Duarte: *¿Qué tormentos suelen dar*
en esta tierra a los presos?
 Tucapel: *Desgraciado eres, Duarte.*
 (...) Duarte: *Seo Tucapel,*
¿se acuerda? Tucapel: *Sí, ya me acuerdo.*
 Duarte: *¿Del plomo?* Tucapel: *Sí.* Duarte: *Dilatóse*
*sin duda para este tiempo*³⁴²⁸.

Les musiciens ont comme les autres personnels du palais la fonction d'en figurer le prestige. Leur mission est d'offrir un agrément aux puissants et de symboliser ainsi la supériorité de leur statut social : « *El gran príncipe Alejandro / se levanta ahora. Suenen / los instrumentos. Cantad / al sucesor del oriente* », ordonne ainsi le courtisan Lidoro pour ouvrir *El maestro de Alejandro*³⁴²⁹.

3426 *Ibid.*, p. 137, v. 2419-2433. La cruauté du personnage apparaît aussi précédemment : « *Muera [Fernán], y en cenizas vaya / a ser lisonja del viento, / pásele el pecho una bala. / Muere, español.* », *ibid.*, p. 124, v. 1884-1887.

3427 Ali est dans ce cas aussi dans *El noble siempre es valiente*, *op. cit.*, fol. 36 r°.

3428 *Ibid.*, p. 190-191, v. 829-842.

3429 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 174 r° a. Voir aussi le chant des musiciens d'*El médico pintor san Lucas* en l'honneur de l'infante : « *A la princesa del día / corona de luz el sol, / envidiosa de que salga / la aurora con otros dos* », *op. cit.*, fol. 1 r° a, ou ceux de *Los dos filósofos de Grecia* en l'honneur de la reine : « *Demócrito: (...) / Suenen los músicos. A estos de Arabia pensiles, / la reina sale. / (...) Federico: Suenen / los instrumentos. (...) Músicos: Aquella deidad de Grecia, / que con nuevos rayos dos / es pequeña maravilla, / es un rayo todo el sol. Salgan todos, la reina, Federico, Lisipo, Niquea, Lucrecia y músicos* », *op. cit.*, fol. 125 r° a.

Ils peuvent aussi constituer un élément de l'apparat de la cour lors d'un bal³⁴³⁰ ou la fête d'anniversaire d'un prince, comme dans cette même *comedia*³⁴³¹. C'est aussi le cas lors des cérémonies officielles telles que les mariages et les couronnements, mais dans ce cas les musiciens n'apparaissent pas sur scène et la musique provient des coulisses³⁴³². De même, une musique martiale retentit parfois pour souligner un événement grave, et là encore les musiciens sont en coulisse³⁴³³. A l'occasion, ce ne sont pas des musiciens qui chantent sur scène mais des dames dans *El maestro de Alejandro* lors du mariage du prince³⁴³⁴, ou des nymphes dans *Los dos filósofos de Grecia* lors d'une scène de couronnement³⁴³⁵. Lors de la cérémonie païenne d'*El vaso y la piedra*, les musiciens sont bien visibles du public et décrivent la liturgie dans leur chant³⁴³⁶. Leur rôle dramatique est alors celui de fournir une didascalie interne.

L'un des prétextes fréquents de la présence sur scène des musiciens est un chant de consolation destiné à un puissant affligé : « *Por aliviar mi accidente / y divertir mi pasión, / suele la música ser / antidoto del dolor* », déclare l'infant mélancolique Federico de *La defensora de la reina de Hungría*³⁴³⁷. On trouve cette circonstance à quatre reprises dans notre *corpus*, mais l'on constate que cette médecine est toujours inefficace et ne fait que renforcer la tristesse du malade qui congédie alors les musiciens. « *No cantéis más* », ordonne ainsi l'infante hypocondriaque d'*El médico pintor san Lucas* aux musiciens qui saluent son arrivée de leur chant³⁴³⁸. Le roi de Tartarie cherche vainement un réconfort dans la musique car le chanteur ne trouve pas les bonnes paroles³⁴³⁹ et le conseiller Hilerio finit par le faire taire³⁴⁴⁰. Le roi Bolosio d'*El obispo de Crobia san*

3430 « *Lidoro, habiéndose sentado las damas en su estrado, se sientan el rey, Alejandro y el infante en sillas, haga reverencia a los reyes y dance, y después saque a empezar el sarao a una dama, y como vayan los músicos cantando, dancen de dos en dos* », *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 183 v^o.

3431 « *Tocan las músicas, y salen el príncipe y Aristóteles, y acompañamiento; siéntese el príncipe a comer, y canta la música. (...) Tocan músicas y van saliendo con las insignias militares la princesa Octavia y otra dama. (...) Haciéndose reverencia al son de músicas se van las damas* », *ibid.*, fol. 188 r^o b.

3432 Nous avons déjà évoqué dans la partie consacrée à la figure du roi les hautbois qui retentissent lorsqu'entrent en scène san Fernando ou Carlos Quinto pour leur couronnement dans *El rey más perfecto* et *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*.

3433 Voir par exemple l'annonce d'une invasion ennemie dans *El maestro de Alejandro* : « *Tocan clarines y cajas. Alejandro: ¿Qué militar y bélica armonía, / en tan festivo día, / incita mi valor? Voz dentro: ¡Alarma, guerra!* », *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 188 v^o b.

3434 « *Por los dos lados del tablado vengan dos damas en dos apariencias, o aracelis, cantando hasta el tablado.* », *ibid.*, fol. 196 r^o a.

3435 « *Por dos canales vayan bajando dos ninfas cantando hasta que lleguen al tablado* », *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, fol. 135 r^o b.

3436 « *Sale el rey de Marsella, y la reina Elena, y músicos. Músicos: A la reina de Marsella, / sacra deidad del amor; / el monarca Lucidoro / por víctima ofrece el sol.* », *El vaso...*, *op. cit.*, p. 78 b.

3437 *La defensora...*, *op. cit.*, p. 159 a.

3438 *El médico...*, *op. cit.*, fol. 1 r^o a.

3439 « *Rey de Tartaria: Cantad, si pueden mis penas / con la música alegrarse.* », *Fernán...*, *op. cit.*, p. 146, v. 2781-2782.

3440 « *Deja de cantar, que el rey / ha mostrado en el semblante / que se quiere quedar solo.* », *ibid.*, v. 2801-2803.

Estanislao tente lui aussi de calmer sa douleur par une mélodie sur recommandation de la reine mais renonce bien vite³⁴⁴¹. Quant à la mélancolie de l'Infant Federico, est elle exacerbée par le chant des musiciens et le serviteur Melocotón, qui les avait appelés, les fait sortir :

Melocotón: *El infante Federico
que como sabéis padece
tan grave melancolía
sale a este oculto retrete.
Cantad para que se alivie
de tan penoso accidente,
con destreza y con donaire,
un tono dulce y alegre. (...)*
Melocotón: *¿quieres que al pie de la letra
te canten otra canción?*
Federico: *Melocotón, no se alegra
quien para morir nació.*
Melocotón: *Retiraos, que empieza a ser
astrólogo del dolor
mirando al cielo*³⁴⁴².

Les musiciens d'*El maestro de Alejandro* sont plus heureux et parviennent à exalter les sentiments du prince amoureux en faisant l'éloge de la beauté d'Octavia, et à en obtenir un bénéfice financier : « Alejandro: *Denles cuatro mil ducados / por el tono, letra y voz. / Un músico: ¡Gran príncipe! Otro músico: Es Alejandro, / que no hay más ponderación*³⁴⁴³. » Cette rare participation de musiciens à un dialogue qui ne soit pas chanté nous les montre comme des courtisans tirant bénéfice de la proximité des puissants en les flattant. Aristóteles ne s'y trompe pas et commente cette scène qu'il observe depuis le voile par une appréciation morale déjà citée³⁴⁴⁴. Plus tard, Alejandro agit conformément à l'enseignement de son maître et exerce sa générosité en faveur des plus démunis, et non des musiciens qui modifient pourtant leur chant pour le flatter en exaltant la beauté d'Octavia, comme la fois où ils en avaient tiré bénéfice³⁴⁴⁵.

Un autre cas qui se présente est celui du recours à la musique dans une entreprise de séduction d'une dame de la part d'un puissant. Mais la lascivité suggérée par le chant est là encore inopérante sur la vertu des dames qui ne succombent jamais. Le conseiller démoniaque Plutino recommande ainsi à l'infant Federico d'exprimer son amour à la reine par l'entremise de musiciens :

3441 « Reina: *La música y el aurora, / en concertadas cadencias / con sonora armonía / son espíritus del día. / (...) / Rey: (...) Cantad / porque yo viva llorando. / (...) / No cantéis, que no recibe / alivio en el corazón / quien muere de su pasión / y llora de lo que vive », El obispo..., op. cit., fol. 198 v° a-b.*

3442 *La defensora...*, op. cit., p. 143 a-144 a.

3443 *El maestro...*, op. cit., fol. 174 v° b.

3444 Voir *ibid.*, fol. 174 v° b-175 r° a.

3445 « Música: *A los años de Alejandro, / que felices siglos sean, / coronando está de luces / el dios de la cuarta esfera. / Aristóteles: En tan venturoso día, / debe, señor, vuestra alteza, / hacer mercedes. Alejandro: Cantad. / Músicos: Mudemos de tono y letra. / Cantan. A la hermosura de Octavia, / saludaba el claro sol / con el clarín de sus rayos, / divinas flechas de amor. / Alejandro: Buena letra, / ahora puedes hacer mercedes », *ibid.*, fol. 188 r° b.*

*Los músicos prevenidos
están, porque la armonía
suspende con melodía
los materiales sentidos,
y al pie de la letra
viene explicada tu pasión³⁴⁴⁶.*

Quand les autres domestiques sont le prolongement physique du puissant, les musiciens en sont le prolongement vocal et sensuel, l'instrument du vice³⁴⁴⁷. Le roi Ladislao de Hongrie comprend vite qu'un homme courtise la reine lorsqu'il entend une musique devant sa chambre : « *Mas, ¿qué armonía / de acordados instrumentos / con el aire se acreditan / de Orfeos, y con las sombras / de la noche al viento trinan³⁴⁴⁸?* » Les musiciens expriment par la mélodie les sentiments que le puissant peine à formuler et veulent transmettre une passion qui déborde chez lui. Federico les enjoint ainsi de chanter son amour auprès de la reine : « *Cantad, / pues sale el sol y el aurora.* », « *Cantad.* », « *Si a la música atendéis, / ella os lo dirá. Cantad.* », « *La letra os podrá decir / mi sentimiento. Cantad.* », « *No puede el alma explicarse, / y así responde el concepto.* », « *Pues la reina es mi homicida, / vuelva a repetir el coro³⁴⁴⁹.* » Cette délégation de la parole amoureuse est significative de l'impuissance du prince à assumer un désir difficile à assouvir du fait de sa position sociale et familiale. Le chant porte d'ailleurs lui-même sur l'incapacité de dire : « *Estas lágrimas que lloro, / y el secreto que venero / podrán decir que me muero, / mas no decir lo que adoro³⁴⁵⁰.* »

Le roi Bolosio s'aide lui aussi de musiciens pour faire sa cour à Cristina, mais leur fonction est alors d'attirer l'attention de la dame et de permettre la glose des vers chantés :

Terencio: *Aquí los músicos vienen,
y la condesa a esta sala
sale a dar luz a la noche.
Cantan los músicos, y va saliendo Cristina por una puerta.
Rey: Cantad pues ya asoma el alba.
Músicos: De los ojos de Cristina
nuevas flechas hace amor,
que las otras de su aljaba,
días ha que las perdió.
Rey: Condesa. Cristina: Señor. Rey: Los versos
de aquesta dulce canción
con justa causa veneran
los rayos de tanto sol³⁴⁵¹.*

3446 *La defensora...*, op. cit., p. 160 b.

3447 C'est aussi cette image qui est associée à la musique dans *La torre de Babilonia*, op. cit., vulco II, p. 13.

3448 *La defensora...*, op. cit., p. 167 b.

3449 *Ibid.*, p. 161 a, 161 b, 162 a et 162 b. Déjà dans une scène antérieure, Federico avait confié aux musiciens la mission de dire son amour à la reine, mais ceux-ci étaient alors restés en coulisse : « *dad a la música oídos / para que diga el concepto / en el alma repetido* », p. 156 a, et « *en concertadas cadencias / vuelva a repetir al voz.* », p. 156 b.

3450 *Ibid.*, p. 161 a-b deux fois. Voir aussi : « *Es tan cruel enemigo / el silencio que condeno / que no cabe lo que peno / en todo lo que no digo.* », *ibid.*, p. 161 b et encore p. 162 a, et aussi : « *De los tormentos de amor / el que me puede matar / es no poder declarar / la causa de mi dolor* », *ibid.*

Dans cette même *comedia*, nous observons un usage bien différent de la musique. Au deuxième acte, elle souligne l'harmonie amoureuse des amants Masilio et Cristina. Les musiciens n'ont pas été convoqués par l'un des deux en particulier, et conjointement, avec le recours à la stychomythie, ou chacun son tour, les amants leur demandent de chanter leur sentiment partagé :

Sale Masilio, Cristina, y músicos.
 Masilio: *Pues de la mayor beldad
 logró mi fe su valor,
 eterno viva su amor.*
 Cristina: *Con música celebrad
 deseos tan bien pagados.*
 Masilio: *Ay, lauros tan merecidos...*
 Cristina: *...cariños tan bien nacidos...*
 Masilio: *...y efectos tan bien logrados.*
 Músicos: *Compitiendo con las selvas
 donde las flores madrugan,
 los pájaros en el viento
 forman abriles de plumas*³⁴⁵².

Los dos filósofos de Grecia présente une situation plus complexe de l'usage dramatique des musiciens. La reine Elena et son amant Federico expriment leur peine chacun dans un aparté que les musiciens commentent de leur chant³⁴⁵³. Puis le prétendant Lisipo demande, lui aussi en aparté, que soit chanté son amour³⁴⁵⁴ et la reine commente alors à son tour les vers des musiciens³⁴⁵⁵, puis Federico qui demande aussi à être réconforté par la musique³⁴⁵⁶. Les musiciens permettent donc une conversation à caractère tragique entre des amants qui ne peuvent se parler en présence d'un tiers hostile, et celui-ci prend part à la conversation sans en comprendre le sens véritable donné par les musiciens. Ceux-ci sont placés dans la même position que le public qui entend tous les personnages s'exprimer. Le jeu de communication qui en résulte est particulièrement compliqué mais le public qui accède au contenu des apartés peut en démêler l'écheveau et en retirer un plaisir.

Les musiciens ont aussi souvent pour fonction d'exprimer une vérité immanente à la manière des chœurs antiques. Par exemple, le roi de Tartarie refuse d'entendre le musicien qui décrit pourtant la manière dont il conçoit l'amour : « Músico: *El que con desprecio vive, / sin duda que es poco amante. / Rey de Tartaria: ¡Bárbaro! ¿Quién a la pluma / arrimó tal disparate*³⁴⁵⁷? »

3451 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 213 r° a. Les musiciens au service du duc Astolfo de *Quien habla más obra menos* font, depuis les coulisses puis sur scène, l'éloge de Diana en son nom, *op. cit.*, p. 86-88.

3452 *Ibid.*, fol. 209 r° b. Voir aussi : « Masilio: (...) / *dime dulce Filomena / que al alba la luz anuncias, / (...) / ¿es Cristina soberana / a quien esas luces buscan?* / Músicos: (...) », *ibid.*, ou encore : « Cristina: (...) / *¿y no dirán el concepto / que aquella voz articula?* / Músicos: (...) », *ibid.*, fol. 209 v° a.

3453 Voir par exemple : « Elena: (...) / *Las lágrimas serán siempre / dentro de mi corazón. / Músicos: Mucho cristal para río, / aunque para espejo no* », *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, fol. 125 r° b.

3454 « *Decidme en dulce voz / quién ha saludado al alba / con la armonía del sol* », *ibid.*

3455 « *En lágrimas, sí, bien dice / con mi pena esta canción* », *ibid.*

3456 « *Bien conozco que su llanto / de mi fortuna nació, / pero, aunque llore mi muerte, / alegradme con la voz / que dio al valle su hermosura / cuando las flores vistió* », *ibid.*

3457 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 146, v. 2784-2787.

C'est aussi le cas lorsque des musiciens accompagnent de leur chant l'arrivée d'anges dans des *comedias* de saints. Ainsi ces paroles qui commentent le portrait de la Vierge peint par Saint Luc : « *Bien se ve que San Lucas / pintó a María, / pues habló por la boca / de evangelista*³⁴⁵⁸. » Enfin, les musiciens de *Los dos filósofos de Grecia* chantent le même couplet à la demande de Federico puis de Lisipo, mais avec une modification significative de l'amour qu'Elena porte à l'un mais pas à l'autre : « *Aquella deidad de Grecia, / que con nuevos rayos dos / es pequeña maravilla, / es un rayo todo el sol* », chantent-ils pour le premier, et « *Aquella deidad de Grecia, / que con negros rayos dos / es pequeña maravilla, / es un rayo todo el sol* », pour le second³⁴⁵⁹.

Les chasseurs sont un collectif qui a pour première fonction de signaler la pratique védatrice du puissant, au même titre que son costume et ses accessoires, dans le but de signifier leur statut nobiliaire : « *La caza, como imagen de la guerra / es propia del valor*³⁴⁶⁰. » On les trouve ainsi dans *A lo que obliga el honor*, *A lo que obligan los celos* et *Engañar para reinar*, mais Enríquez Gómez n'a pas recours à ces personnages dans les autres scènes de chasse, celles de *Fernán Méndez Pinto* par exemple où est employé le terme de *gente* pour figurer alors la suite des rois de Chine³⁴⁶¹. Ils sont parfois aussi appelés *monteros* lorsqu'ils ont la mission de rabattre le gibier³⁴⁶². Leur fonction dramatique est de plonger le public dans un sentiment d'angoisse par les cris destinés à effrayer la proie pourchassée et à suggérer ainsi, selon les cas, l'intensité du désir du roi qui pourchasse une dame ou l'intention meurtrière du ministre dont l'honneur est bafoué. Nous avons vu que *A lo que obligan los celos* et *Engañar para reinar* s'ouvraient sur une scène de chasse où la bête traquée est bientôt remplacée par une dame aux abois et que les voix des chasseurs restituaient depuis les coulisses cette atmosphère de persécution. C'est leur fonction également dans *A lo que obliga el honor* où ces voix préparent le public au meurtre tragique du troisième acte : « *Haya ruido de caza, y digan dentro. Uno: Por ese repecho sube / el ligero jabalí. (...) / Otro: Al monte. Otro: A la sierra. Otro: Al llano*³⁴⁶³. »

3458 *El médico...*, *op. cit.*, fol. 12 r° a-b.

3459 *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, fol. 125 r° a et v° b.

3460 *A lo que obliga el honor...*, *op. cit.*, p. 450, v. 2033. Ces paroles de doña Elvira sont reprises plus bas par Limón : « *cazar, / que es imagen de la guerra* », p. 457, v. 2200-2201. C'est aussi l'idée que défend Machiavel dans *Le prince*, chap. XIV, *op. cit.*, p. 145-146.

3461 « *Salga el rey de la China con barba blanca, y Tituliana, y Tucapel, y gente* », *Fernán...*, *op. cit.*, p. 81, v. 83+, et « *Sale la reina, el rey, Tituliana de caza, y gente* » p. 217, v. 1800+.

3462 « *Don Enrique: Esta (...) / es la parte más segura / para llamar los monteros* », *A lo que obliga el honor...*, *op. cit.*, p. 457, v. 2211-2215.

3463 *A lo que obliga el honor...*, *op. cit.*, p. 457, v. 2205+-2210.

Quelle que soit leur fonction précise auprès du puissant, les domestiques sont à considérer comme des symboles de leur pouvoir ou des extensions de leur capacité d'action et non comme des figures autonomes. Ils contrôlent les accès et éclairent ce que le puissant ne peut voir lorsqu'ils sont laquais, portent leur voix et expriment leurs désirs lorsqu'ils sont musiciens, incarnent leurs pulsions de vie ou de mort lorsqu'ils sont chasseurs.

ii. Les serviteurs des nobles

Les personnels au service des nobles sont des agents indirects du pouvoir car ils assistent des personnages qui constituent un groupe social structurant de l'ordre établi. Ce qui différencie les personnages de domestiques particuliers de ceux attachés au palais est le fait qu'ils soient presque toujours dotés d'un nom³⁴⁶⁴, prennent plus couramment la parole et aient généralement une fonction dramatique plus importante. Ils ont parmi leurs fonctions celles évoquées précédemment : symboliser la puissance³⁴⁶⁵, garder les portes³⁴⁶⁶, transmettre les messages³⁴⁶⁷ et porter la lumière³⁴⁶⁸. Fabricio et Libio jouent quant à eux parfois les hommes de main dans *Mudarse por mejorarse*³⁴⁶⁹. Mais leur tâche peut être plus complexe. Ainsi, dans cette même *comedia* la première de ces fonctions, celle de surveiller les allées et venues, est particulièrement importante puisque le manège des fausses portes permet le dédoublement de Porcia en Laura, et implique l'apparition de Marcela pour l'assister : « Porcia: *No cierres, puédase entrar. Abre Marcela la puerta del lado, y quédase*

3464 Nous relevons une exception dans la seconde partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* où le personnage titre entre en scène accompagné d'un serviteur anonyme qui semble avoir une fonction d'informateur – « Criado: *Esto, señor, se murmura / en Aviñón de tu hermano: / Darale a Cloris la mano* » – et de conseiller : « *Con cordura / puedes, señor; remediar / este suceso* », *op. cit.*, p. 331, v. 697-702.

3465 C'est pratiquement la seule fonction d'Ines qui ne s'exprime pas lors de sa seconde apparition mais doit accompagner la princesse Diana comme Celia accompagne Isabela : « *Dichos, Diana, Isabela, Ines y Celia, con capotillos, sombreros con plumas, y músicos.* », *Quien...*, *op. cit.*, p. 87.

3466 C'est par exemple le cas de Lisbia, la servante de Cristina dans *El obispo de Crobia san Estanislao* : « *Señora, del noble obispo / Estanislao, llegó agora / un criado* », *op. cit.*, fol. 203 r° b.

3467 Fabricio fait savoir à Carlos de la part du prince que celui-ci ne pourra le recevoir comme convenu : « *El príncipe cuidadoso / de que os vais a descansar; / señor Carlos, me llamó, / y a deciros me ha enviado / que su padre le ha ocupado / más despacio que pensó, / que mañana os hablará, / y que os lo manda decir / por que ahora podáis ir* », *Mudarse...*, *op. cit.*, p. 118. Manfredo confie à Lucidoro le soin de porter une lettre : « *Luego al punto has de partir, / que ya la carta he firmado.* », *Quien...*, *op. cit.*, p. 48. Dans cette même pièce, Ines est chargée par Diana de faire parvenir un message à don Juan : « Diana: (...) / oye, Ines. Sale Ines. Ines: *¿Qué me mandas?* / Diana: *Haz que avisen a don Juan, / luego, que corra mañana / la sortija en esta calle, / pues que mi licencia aguarda.* / Ines: *Voy al punto. Vase* », *ibid.*, p. 7.

3468 C'est encore le cas de Lisbia : « Salen Cristina, y Lisbia con una luz. Cristina: *Lisbia, da luz a esta cuadra, / que aquí he sentido rumor.* Lisbia: *Sin duda es él* », *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 206 r° b.

3469 Le prince les envoie espionner Carlos et étant reprérés, ils doivent sortir l'épée : « *Vanse Carlos y Lirón, y tras ellos luego Fabricio y Libio* », *Mudarse...*, *op. cit.*, p. 119, « Salen Carlos, Lirón y Tancredo, y después, a un lado del tablado, como que los espían, Libio y Fabricio, embozados y con capas de noche los que no salen de camino. Carlos: *Hanme venido siguiendo / desde palacio* », p. 132.

junto a ella³⁴⁷⁰. » Le rôle du serviteur assigné à cette mission doit donc être confié à un personnage particulièrement vif. A ce jeu, Marcela se montre plus astucieuse que César, le laquais du prince. La servante contrôle les accès durant tout le troisième acte, certes avec quelques moments de panique³⁴⁷¹, alors que le serviteur est mystifié dès le début, malgré quelques soupçons :

Príncipe: (...) *Cuando escribiendo la vi [a Laura]
de salir Porcia acabó.*
César: *Y cuando al patio bajó
con los ojos la seguí.*
Príncipe: *Pues cuando intentara acaso
quereme así castigar [sustituyéndose Laura a Porcia]
¿por dónde pudiera entrar,
estando los dos al paso?
Ilusiones, César, son.*
César: *Bien a conocerse llega.
Pero en afición tan ciega,
procede con atención*³⁴⁷².

Marcela a aussi la fonction essentielle d'assurer la communication entre l'extérieur et l'intérieur de la maison de Laura afin de préparer au mieux le piège tendu au prince : « Porcia: *Ve, y dile que no has podido / llegar a hablarme, y advierte / que, asegurándole, vuelvas / a decirme lo que hubiere*³⁴⁷³. » Elle prend en somme une part prépondérante dans l'organisation du stratagème, jusqu'à faire preuve d'initiative, montrant de la sorte sa capacité à comprendre les ressorts d'une situation des plus complexes : « *Dijele [al príncipe] que habías pasado / a ver a Porcia, o a verte / a ti misma, pues aquí / deponer lo Laura puedes*³⁴⁷⁴. »

Ces domestiques permettent aussi un dialogue avec leur maître et ainsi de connaître des faits passés, des informations détenues, leur état d'âme ou leurs intentions. Ils ont en somme un rôle de confident que n'ont pas les serviteurs du palais³⁴⁷⁵. Ils peuvent à l'occasion avoir la fonction de

3470 *Mudarse...*, *op. cit.*, p. 185. Voir également : « Porcia: *Cierra, Marcela, esta puerta. Cierra Marcela la puerta de la esquina y tuerce la llave que está en ella* », p. 190. Marcela guette aussi l'arrivée du prince : « *Señora, pienso que sube*. », p. 186. Voir aussi : « *Señora, el príncipe ha vuelto*. », p. 213.

3471 « *Llaman a la puerta. Porcia: Ya Porcia llama. / (...) / Vuelven a llamar. No la respondas, Marcela. Llaman a la puerta de la esquina. Marcela: También llaman allá fuera. / (...) / Vuelven a llamar a la esquina. Sobrados los golpes son. / (...) / Según lo que así se ve, / no es Carlos, pero no sé, / si es otro daño mayor. / (...) / Porque he divisado enfrente / mucha luz y mucha gente / y soldados de la guarda. / (...) / La puerta rompen* », *ibid.*, p. 191-194.

3472 *Ibid.*, p. 189.

3473 *Ibid.*, p. 214.

3474 *Ibid.*, p. 213.

3475 Riselo donne l'occasion au duc Astolfo de donner l'explication analeptique de la faveur accordée par le roi dans *Quien habla más obra menos* : « *¿En fin, con el rey hablaste, / y te ofreció en casamiento / la hermosura peregrina / de Diana, a quien se inclina / tu amoroso pesamiento?* », *op. cit.*, p. 85. De même, par une question, César déclenche chez le prince de *Mudarse por mejorarse* le récit analeptique de la baignade de Porcia ou du contenu d'une lettre : « *¿Qué remedios de este modo?* », *op. cit.*, p. 536 b. Par d'autres il permet au public de connaître les informations en possession du prince : « *¿Qué escribió?* », *ibid.*, p. 546 b, ou « *¿Sabes ya su nombre?* », p. 546 c, ou ses intentions : « *¿Dónde vuelves, señor?* », p. 549 c. Lucidoro en fait de même avec Manfredo : « *¿Y tú no le escribes, / dando seguro de la promesa?* », *Quien...*, *op. cit.*, p. 119. Quant à Tirso, il souligne par sa propre confusion celle des sentiments de Cristina qui ne comprend pas la jalousie de Masilio :

conseiller leur maître comme nous avons vu que c'était le cas de César avec le prince de *Mudarse por mejorarse* ou de Lucidoro avec Manfredo dans *Quien habla más obra menos*, et parfois de les flatter, tel Riselo avec Astolfo dans cette même *comedia*³⁴⁷⁶. Marcela est aussi conseillère de Porcia qui fait d'elle sa confidente : « Porcia: *Marcela, yo me perdí.* / Marcela: *Más pudo el desdén que el juego*³⁴⁷⁷. » Leonor l'est de doña Inés, deuxième dame de *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*³⁴⁷⁸ et Teodora de doña Francesca, la sœur de san Vicente Ferrer, qu'elle console et conseille³⁴⁷⁹. Riselo transmet également au public dans *Quien habla más obra menos* des renseignements sur l'action en la commentant, c'est-à-dire qu'il énonce des didascalies internes³⁴⁸⁰. Mais il ne va pas jusqu'à donner son avis au public dans des apartés.

Le rôle des domestiques particuliers est donc, comme ceux du palais, d'exécuter fidèlement la volonté de leur maître, mais leurs missions requièrent des qualités que n'a pas un laquais et, à leur différence, ils les écoutent et les conseillent parfois. Parmi eux nous distinguerons les *graciosos* et *graciosas* dont les fonctions dramatiques sont encore renforcées.

iii. Le *gracioso* et la *graciosa*

« *En mi tienes / quien te aconseje y te dé, / mejor que un maldito letrado, / un maldito parecer*³⁴⁸¹. »

Dans notre *corpus*, le *gracioso* se distingue des autres domestiques de deux manières différentes. Il assume les fonctions qui sont les leurs telles que nous les avons étudiées, mais sa prise d'initiative, bien que souvent malheureuse, est très supérieure. En outre, lui sont dévolues des fonctions dramatiques supplémentaires en plus de ses fonctions ancillaires.

En tant que domestique d'un noble, le *gracioso* représente le prestige de son maître, mais à la différence des autres serviteurs, il lui arrive de le dégrader plutôt que de le renforcer, à tel point que son maître, honteux d'être associé à un personnage aussi ridicule, lui ordonne parfois de se retirer. Modorro est le pire à cet égard lors de son arrivée à la cour d'Antioche aux côtés de Lucas :

« Masilio: *Déjame morir de celos, / y que me mate también.* / Cristina: *Tirso, ¿qué es esto?* Tirso: *Señora, / ¡hay tal locura cruel! / No sé la causa* », *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 201 v° b.

3476 « *Bien merece, / pues amor es niño y ciego, / ese favor tu cuidado.* », dit-il à son maître, *Quien...*, *op. cit.*, p. 86. César aussi flatte à l'occasion les sentiments du prince de *Mudarse por mejorarse* : « *Celebrando estoy tu dicha.* », *op. cit.*, p. 163.

3477 *Mudarse...*, *op. cit.*, p. 187. Voir aussi : « Porcia: *¡Ay, Marcela, mas si acaso / algún desdichado caso / me sucediese de veras! / (...)* / Marcela: *El achaque de esconderte, / que trazaste en este ruido, / más preciso ha sucedido.* / Porcia: *No lo quisiera tan fuerte, / que es de aventuras muy ciertas.* », p. 192-193.

3478 *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 130 r° a-b par exemple.

3479 « *Descansa tu corazón / conmigo* », *Las misas...*, *op. cit.*, p. 74 b, et « *Señora, que tu dolor / grave, riguroso y fuerte / esté halagando la muerte, / no es justo que a mi señor hayas escrito* », p. 77 b.

3480 « *Ya al sitio llegaste.* », dit-il au duc, *Quien...*, *op. cit.*, p. 85. Se reporter aussi à : « *Isabela con Diana / de la carroza se apean.* », p. 86, et « *Entre aquestas verdes ramas / nos podemos ocultar* », p. 87.

3481 *Quien...*, *op. cit.*, p. 93.

« Modorro: *Vuestra alteza dé a Modorro, / platicante de la legua, / a besar el pie derecho. / Lucas: Modorro, salga fuera, / ¿estás loco³⁴⁸²?* » De même le *gracioso* a la fonction de contrôler les accès³⁴⁸³ mais n'est parfois pas à la hauteur de sa tâche, et ses négligences provoquent des déconvenues. En cela il a une influence bien supérieure sur le déroulement de l'intrigue. Par exemple, dans *Amor con vista y cordura*, Lirón fait entrer Cloviana dans la chambre de l'empereur où elle doit retrouver Felisardo, mais le prince amoureux est déjà à l'intérieur :

El príncipe abre el cuarto y éntrase dentro, y salgan Cloviana y Lirón.
 Lirón: *No puede tardar, señora.*
 Cloviana: *Dejé a Faustina y sospecho que si tarda Felisardo, corre mi fama riesgo.*
 Lirón: *Este es el cuarto, yo abro: éntrate, señora, dentro. Avisaré a Felisardo.*
 Cloviana: *Mira, Lirón, cómo quedo.*
 Lirón: *No me tienes que decir (...)*
 Abre Lirón el cuarto donde entró el príncipe, y entre Cloviana en él; vase Lirón³⁴⁸⁴

On voit parfois aussi le *gracioso* porter la lumière ou l'éteindre de sa propre initiative, à des moments plus ou moins opportuns³⁴⁸⁵, mais c'est surtout la *graciosa* que l'on trouve dans ce rôle, notamment Casilda qui éclaire les scènes ou les plonge dans l'obscurité à bon escient pour défendre l'honneur de sa maîtresse dans *No hay contra el honor poder³⁴⁸⁶*.

En tant que confident, le *gracioso* a comme les autres domestiques cette capacité d'activer la parole de son maître, mais ses commentaires matérialistes offrent en outre un contre-point comique aux pensées élevées du personnage noble. Le Lirón de *Mudarse por mejorarse* ne comprend ainsi pas que donner puisse enrichir, comme le lui explique don Carlos :

Lirón: (...) *Prueba a darme lo que tienes a ver quien lo tiene más.*
 Don Carlos: *Tu condición te acobarda. Mas eso que te alborozas, cuando se gasta, se goza, y cuando se da, se guarda.*
 Lirón: *Lo que no tengo, no hallo, y si en gastarlo me tarde, me sirve, cuando lo guardo,*

3482 *El médico...*, *op. cit.*, fol. 1 v^o a. Duarte peut aussi être embarrassant : « Infanta: *Fernando*. Fernán: *Los pies te besa / tu esclavo*. Duarte: *Y el buen Duarte / de los pies a la cabeza / saluda, agradece, estima*. / Fernán: *Desvía, necio* », *Fernán...*, *op. cit.*, p. 143, v. 2660-2664.

3483 Les exemples sont multiples. Voir par exemple celui-ci : « Don Enrique: (...) / *Limón, guárdame la puerta*. / Limón: *Yo la guardaré de modo / que no salga ni un mosquito*. », *A lo que obliga el honor...*, *op. cit.*, p. 418, v. 1128-1130. Ou celui-ci où c'est le couple de *graciosos* qui est posté en faction : « Cloviana: *Ponte a esa puerta*, Lirón. / Lirón: *A la puerta me pondré*. / Cloviana: *Elena...* Elena: *Estás entendida*. / Cloviana: *Avisa*. Lirón: *Sí avisaré* », *Amor...*, *op. cit.*, p. 335, v. 248-251.

3484 *Amor...*, *op. cit.*, p. 348-349, v. 628-636.

3485 « Chamelote: *¿Qué es esto, el duque y mi amo / riñendo? Pues no me han visto, / mato la luz*. Apaga la luz y vase », *Quien...*, *op. cit.*, p. 57.

3486 Nous reviendrons sur ces scènes dans la partie consacrée aux courtisans.

*de que puedo no guardallo*³⁴⁸⁷.

Le *gracioso* s'avère souvent un piètre conseiller parce que sa morale est douteuse, mais aussi parce qu'il a une mauvaise lecture de la réalité, et il pousse ainsi son maître à commettre des erreurs. Caimán, le serviteur de Nembrot, a un nom qui suggère la roublardise, mais qui doit être perçu dans le sens contraire car il est particulièrement inapte à comprendre les événements³⁴⁸⁸. Mostaza est le meilleur exemple de notre *corpus* du mauvais conseiller. Dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*, il incite don Pedro à se marier pour l'argent³⁴⁸⁹ mais le fait échouer dans cette entreprise à cause de ses maladresses³⁴⁹⁰. Le plus souvent, les conseils du *gracioso* sont simplement absurdes et comiques car ils sont l'occasion d'un bon mot, tel celui de Chamelote qui résoud ainsi le problème de son maître, amoureux malheureux, dans *Quien habla más obra menos* :

Chamelote: (...) *¿Tu estrella
no consiste interiormente
en estar tan sumamente
empeñado en querrela [a Diana]?*
Don Juan: *Sí.* Chamelote: *Cesó ya tu cuidado.
Di que pague ya esta mujer
tus deudas al mercader.
Quedarás desempeñado*³⁴⁹¹.

Las *graciosas* sont en revanche meilleures conseillères. Quiteria, par exemple est l'organisatrice de la victoire de doña Leonor :

Leonor: *Quiteria, ¿cómo sabremos
si dura el pasado amor
en don Alonso?* Quiteria: *Leonor,
muy presto. No hagas extremos,
que con una industria mía
le echarás presto de ver*³⁴⁹².

Le *gracioso* sait aussi donner parfois de bons conseils, « *señalándole al amo, ciego en su idealismo, las implicaciones inmediatas de algunas situaciones* », commente Susana Hernández Araico³⁴⁹³. Don Juan aurait ainsi mieux fait d'écouter Chinela : « *Mira que es terrible el riesgo: / en el cuarto del rey quieres / hablalla [a doña Ana]*³⁴⁹⁴. » A l'occasion, les conseils du *gracioso* sont intentionnellement nuisibles parce qu'il poursuit un intérêt personnel et il devient alors un

3487 *Mudarse...*, *op. cit.*, p. 114.

3488 Voir E. Marcello, « Prólogo a *El primero rey del mundo* », *op. cit.*, p. 434. Nacor, le *gracioso* de *La prudente Abigail*, a un nom qui signifie « privation de lumière ».

3489 « *Doña Inés es rica y bella, / doña Violante a mi ver / es pobre a más no poder / y nació con mal estrella. / Cásate con todo vicio* », *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 131 r^o.

3490 Il confond doña Violante et Elena avec doña Inés et Leonor : « *Entra doña Violante y Elena, con mantos. (...) / Mostaza: Damas españolas, bueno. / Don Pedro: ¿Damas? Mostaza: Sí. Don Pedro: ¿Quién pueden ser? / Mostaza: Cuanto va que dsifrazada / te viene a ver: doña Inés. / Don Pedro: Dices bien. Mi bien, señora. / Mostaza: Mi Leonor, descúbrete. / Leonor, al paño: Piensan que somos nosotras* », *ibid.*, fol. 131 v^o b. On assiste à la même scène dans la seconde partie d'*El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 356-361, v. 1312+-1445.

3491 *Quien...*, *op. cit.*, p. 15.

3492 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 352-353, v. 1237-1242.

3493 *Diccionario de la comedia...*, *op. cit.*, p. 161.

courtisan ; nous reviendrons plus bas sur ce cas. Lorsque son maître est lui-même conseiller d'un puissant, il devient le conseiller du conseiller, mais n'acquiert pas pour autant de pouvoir politique. Julio en est l'illustration car il a cette conversation avec la *graciosa* Camila : « Camila: *Desde que tiene / Alejandro la privanza / eres la privanza tú / y yo vengo a ser...* Julio: *Privada, / claro está*³⁴⁹⁵. » Mais rien n'est moins sûr car Julio est un serviteur privé de maître ; ils ne sont ensemble sur scène que deux fois et pas avant le vers 1897, et ils n'ont pas le moindre échange verbal durant toute la *comedia*.

Quand les autres domestiques ne sont souvent que des messagers, le *gracioso* a la fonction d'entremetteur, mission qui le met bien souvent en danger car il franchit alors au nom de son maître la frontière de la morale et s'expose aux représailles des puissants : « *No hay culpa que el amo tenga / que no la pague el criado.* », se plaint Duarte³⁴⁹⁶. C'est ce que redoute aussi Tabaco dans *El maestro de Alejandro* :

Tabaco: *En grande peligro estamos.*
 Elena: *Tabaco, dime por qué.*
 Tabaco: *Amiga, si se descubre,*
como suele suceder,
que los dos habemos sido
del hábito de pequé
terceros, nos han de dar
*doscientos en el envés*³⁴⁹⁷.

Lirón se lamente ainsi sur son sort : « *Ayer alcagüete fui / y hoy sombragüete no soy*³⁴⁹⁸ », et se lance avec Elena dans un débat sur les avantages et les inconvénients de la fonction qu'il conclut par : « *De modo que en estos sustos, / –que aquí tiemblo de oírlos– / son del criado los chirlos, / y de su amo los gustos*³⁴⁹⁹. » D'autre part le *gracioso* ne s'acquitte pas toujours très bien de sa mission, à l'image de Capote qui croit bien faire en préjugant des intentions de son maître et complique ainsi l'intrigue amoureuse :

Doña Elvira: *Dime:*

3494 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 196, v. 718-720. Lirón voit aussi juste dans ce commentaire qu'il fait à son maître au sujet de son amante : « *Si no viniera a palacio, / tú vivirías más contento* », *Amor...*, *op. cit.*, p. 342, v. 459-460.

3495 *Celos...*, *op. cit.*, p. 229, v. 1597-1601.

3496 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 175, v. 251-252.

3497 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 180 r° b-v° a. Le cardinal Albornoz menace aussi de punir Chinela : « Cardenal [a don Alonso]: *Yo he visto entrar / muchas veces a Chinela / en su casa [de madama Cloris], y a Rosela / en la vuestra, y eso es dar / a todos que mormurar. / Mas al tercero traidor / que a Rosela tiene amor... / Chinela: ¡Ay, señores! Cardenal: ...yo sabré / castigarle, y le pondré / en manos de mi rigor.* », *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 333, v. 757-766, ou Capote qui échappe de peu à une batonnade : « Don Rodrigo: *Si el conde te le quitara [el papel], / corría mi amor peligro. / Capote: ¡Igual le corría yo, / porque me hubiera molido / a palos y a bofetadas!* », *El rey...*, *op. cit.*, p. 24, v. 397-401.

3498 *Amor...*, *op. cit.*, p. 357, v. 891-892. On reconnaît ici la déformation parodique du vers de Calderón : « *Volseo: ¡Que ayer maravilla fui, / y hoy sombra mía aun no soy!* », *La cisma...*, *op. cit.*, p. 171, v. 2410-2411.

3499 *Ibid.*, p. 363, v. 1027-1030. Voir aussi la plainte du *gracioso* injustement puni par son maître, p. 392, v. 1907-1916.

¿el marqués qué respondió?
 ¿Lleva gusto de casarse
 con la infanta de León?
 Capote: Señora, lleva y no lleva.
 (Desengañalla es mejor).
 Lleva gusto, claro está,
 de casarse —¡sí, por Dios!—
 con una infanta, que al fin
 es infanta, y juzgo yo
 que más querrá ser infante
 que marqués³⁵⁰⁰.

Le *gracioso* a les fonctions dramatiques des autres domestiques mais est en outre la « *figura del donaire* » de la *comedia*. A ce titre, il établit avec le public une relation de complicité en proposant des commentaires de l'action qui la soulignent, l'éclaircissent et la présentent sous un angle comique. Hernández Araico décrit le *gracioso* comme « *un agente de la risa [que] se congracia con los receptores e inclusive se identifica con ellos por medio de la ruptura de la ilusión dramática*³⁵⁰¹ ». « *¡Lo que enreda una mujer!* », glisse par exemple Lirón au public d'*Amor con vista y cordura* alors que Felisardo et Cómodo se défient pour l'amour de Cloviana³⁵⁰². Le duo de *graciosos* de *Celos no ofenden al sol*, dépassé par la complexité de l'intrigue, exprime son incompréhension après le mariage des maîtres :

Julio: *Desgraciado casamiento.*
 Camila: *¿Y cómo que es desgraciado?*
 Julio: *¿En tanto amor, tanto enredo?*
 Camila: *No lo entiendo, está tu amo
 de forma que ya Rosaura
 de velle tan disgustado
 va caminando a morir.*
 Julio: *¿De qué procede este engaño?*
 Camila: *No lo sé*³⁵⁰³.

Le moteur de l'action du *gracioso* va systématiquement à l'encontre des valeurs nobiliaires de son maître dont il est l'envers. La peur³⁵⁰⁴, la gourmandise³⁵⁰⁵ et la recherche du confort en général sont les ressorts les plus fréquents de ses actions et son nom, souvent emprunté au vocabulaire de la vie quotidienne, renforce son caractère prosaïque : Pimiento, Limón, Melocotón,

3500 *El rey...*, *op. cit.*, p. 88, v. 1421-1433. L'erreur de Lirón, due à l'obscurité, est aussi truculente dans *Amor con vista y cordura*. Il la résume *op. cit.*, p. 404, v. 2203-2224.

3501 *Diccionario de la comedia...*, *op. cit.*, p. 160.

3502 *Amor...*, *op. cit.*, p. 339, v. 356. Voir aussi ces adresses au public de Caimán : « *¿Quién habla arriba, señores?* », *El primero...*, *op. cit.*, p. 481, v. 651, et « *¡Vive el cielo, que han llamado / segunda vez, y más recio / ha sido ahora, señores!* », p. 560, v. 2557-2559.

3503 *Celos...*, *op. cit.*, p. 248, v. 2191-2199. Lirón ne comprend pas mieux les manigances de Porcia dans *Mudarse por mejorarse* : « *Paréceme a algunos necios, / que por quitarse el mosquito / cuando les zumba en el lecho, / se pegan de bofetadas* », *op. cit.*, p. 172.

3504 Les exemples sont très nombreux, nous avons retenu celui-ci qui montre que la peur est consubstantielle au *gracioso* : « *Caimán: Téngolo de nacimiento / y quedé así de un espanto / que, cuando niño, me hicieron* », *El primero...*, *op. cit.*, p. 562, v. 2600-2602.

3505 Voici la première intervention de Duarte : « *Muy bien me podéis soltar, / que la verdadera espía / es la hambre que traía, / y esa quiero remediar.* », *Fernán...*, *op. cit.*, p. 89, v. 451-454.

Mostaza et Torrezno renvoient à la nourriture, Capote, Enaguas, Chinela et Soleta aux vêtements et chaussures, Tabaco et Chamelote aux loisirs populaires, Modorro et Lirón au sommeil. Ces traits poussent le *gracioso* à énoncer des avis comiques sur sa condition et ces commentaires peuvent être l'occasion de discours satiriques plutôt conventionnels : sont raillés en priorité dans notre *corpus* les docteurs³⁵⁰⁶ et le mariage, mais aussi la guerre³⁵⁰⁷, les femmes, les cosmétiques, l'amour, Madrid ou les *arbitristas*. Il peut aussi parfois émettre des commentaires métatextuels, comme ces répliques du couple de *graciosos* à la fin du deuxième acte de la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* :

Chinela: *Vida el cardenal, la fiesta
de las bodas tan cercana,
doña María contenta,
don Juan libre, y todo en paz,
aquí acaba la comedia.*
Quiteria: *¿Qué dices? ¿Estás borracho?
¿Sin la jornada tercera
quieres se acabe?* Chinela: *Pues bien,
¿no era ahorro del poeta
y traza nueva acaballa
con dos jornadas*³⁵⁰⁸?

Le *gracioso* se distingue également par son association avec un autre personnage, en plus de celle qui le relie à son maître. Dans les *comedias* palatines et historiques, à l'exception de *Fernán Méndez Pinto*, son complément est la *graciosa* avec qui il est comparé désavantageusement : « *Como contraste vulgar del amo, el gracioso a su vez busca contacto con la criada de la dama, pero no por pasión amorosa sino por afán de lograr su propia comodidad y por consciente necesidad de cumplir con un convencional paralelismo dramático*³⁵⁰⁹. » La relation de Chinela et Quiteria dans la seconde partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* nous semble particulièrement réussie car la *graciosa* prend dans cette pièce une dimension exceptionnelle. Elle acquiert en effet un caractère et une force d'action que n'ont pas d'équivalent dans notre *corpus* parmi les domestiques et qui contrastent avec l'indécision de sa maîtresse³⁵¹⁰. Quiteria engage ainsi doña Leonor à poursuivre son amant volage jusqu'en Italie et en profite pour punir Chinela de son infidélité. Elle voit clair dans le jeu du *gracioso* qui tente vainement de se cacher sous une fausse

3506 Modorro est une satire du médecin à lui tout seul dans *El médico pintor san Lucas*, comme Embudo l'est du savant dans *Los dos filósofos de Grecia*. Ces *graciosos* sont la version parodique de la profession de leur maître.

3507 Nous reviendrons sur ce discours dans le chapitre consacré aux soldats.

3508 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 237-238, v. 1848-1858. Le discours métatextuel se poursuit durant quelques vers de plus. Voir aussi ce commentaire de Caimán dans *La soberbia de Nembrot* : « *¡Que ande siempre por lo alto / la pluma de este poeta!* », *op. cit.*, p. 518, v. 1549-1550.

3509 *Diccionario de la comedia...*, *op. cit.*, p. 161. La *graciosa* est aussi présentée comme « *aguda comentarista de todo su egoísmo risible* », *ibid.*

3510 « *Sin juicio, Quiteria, estoy* » sont les premiers mots de doña Leonor, *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 323, v. 508.

identité en feignant de ne pas parler espagnol³⁵¹¹, alors que lui ne la reconnaît pas sous un déguisement³⁵¹². Elle le menace à différentes reprises³⁵¹³ et passe à l'action avec une intensité croissante : « *dale Quiteria a Chinela un bofetón*³⁵¹⁴ », « *Dale de cintarazos*³⁵¹⁵ » et « *Éntrale a cuchilladas*³⁵¹⁶. » Quiteria a finalement les qualités que l'on attendait plutôt chez sa maîtresse, voire chez le *galán*, même si elle l'exprime dans un registre de *graciosa* :

*A Chinela he de sacar
el corazón. Soy mujer,
que lo haré como lo digo,
que en llegando al pundonor,
mi mismo padre, Leonor,
le tendré por enemigo*³⁵¹⁷.

Le mariage final marque la perte totale d'autonomie de Chinela : « Quiteria: *Toca, que eres mío*. Chinela: *¿Cierto?* / Quiteria: *¿Eso dudas?* Chinela: *No lo dudo, / mas pregunto por sabello*³⁵¹⁸. » Leur relation est un reflet déformé par le burlesque de celle de leurs maîtres car don Alonso a un comportement pareillement indigne avec doña Leonor qu'il épouse aussi sans vraiment le vouloir. Le prénom choisi par Enríquez Gómez pour ce personnage nous surprend car il l'attribue habituellement, dans *El siglo pitagórico* ou *La torre de Babilonia*, à des courtisanes mûes par l'appât du gain, voire à des prostituées voleuses, en se fondant sur la proximité de Quiteria et du verbe *quitar*³⁵¹⁹.

Elena, dans *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*, est aussi une *graciosa* forte qui fait subir à Mostaza des humiliations comparables. Elle se distingue cependant par une originalité supplémentaire car elle refuse le mariage avec un tel faquin après que leurs maîtres se

3511 « Quiteria: *Saber deseo / si está en casa mi señor / don Alonso*. Chinela: *Monsiur nani / sabe parlar español*. / Leonor: *Este es francés*. Quiteria: *¿Francés?* Quita. / Pregunto: *¿monsiur gascón / vive en esta casa?* Chinela: *Nani*. / Quiteria: *Si lo que pregunto yo / entiende, ¿cómo sabe / hablar algo de español?* Chinela: *Vive Dios, que me ha cogido*. / Quiteria: *Este es Chinela* », *ibid.*, p. 323-324, v. 517-528. Quiteria en conçoit des soupçons bien fondés : « *Pregunto / quién tan presto le enseñó / la lengua francesa* », p. 326, v. 579-581.

3512 « Chinela: *¿No estás mejor destapada, / Rosela del alma, aquí?* / Quiteria: *No*. / (...) Chinela: *Estás borracha, / ¿yo, olvidarte? No, Rosela, / porque es muy firme Chinela* », *ibid.*, p. 356-357, v. 1324-1344.

3513 « *No se me vaya llegando, / que le echaré, vive Dios, / al infierno con Rosela* », *ibid.*, p. 336, v. 841-843, « *Es muy grande boberia / no dalles cien cuchilladas. / (...) / pagarámelo Chinela / y la infame de Rosela* », p. 353, v. 1252-1258.

3514 *Ibid.*, p. 708, v. 1373+ des variantes.

3515 *Ibid.*, p. 373, v. 1733+.

3516 *Ibid.*, p. 713, v. 1907+ des variantes.

3517 *Ibid.*, p. 354, v. 1271-1276.

3518 *Ibid.*, p. 719, v. 2497-2505 des variantes.

3519 « *Doña Quiteria, / ninfa del tajo, en soledad amena, / de flores siempre llena / y de tanta hermosura / que por el tronco sube a la altura*. », *El siglo...*, *op. cit.*, p. 97-98. Comme Teresa de Santos, nous réfutons la thèse de Constance Rose qui voit dans ce personnage une doublure de l'Inquisition, « *Who wrote...* », *op. cit.*, p. 185. L'exemple d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* nous invite plutôt à rejoindre celle de Carmen de Fez qui voit dans cette figure un personnage sympathique, *La estructura...*, *op. cit.*, p. 109.

sont échangé leurs promesses : « Mostaza: *¿Quieres tú la mano, Elena?* / Elena: *Guárdala para Leonor*³⁵²⁰. »

Dans les *comedias* hagiographiques, ainsi que dans *La soberbia de Nembrot*, le *gracioso* est sans *graciosa* car l'intrigue amoureuse est absente ou réduite et n'offre pas la possibilité d'être déclinée par les domestiques. Il interagit alors avec les six figures du démon de notre corpus, ou, le cas échéant avec celles qui incarnent le mal³⁵²¹. Il est en effet toujours le premier, voire le seul, à les identifier comme telles et transmet ses soupçons au public³⁵²², ce qui permet à l'auteur de mieux satiriser le mal en recourant au langage burlesque. On a vu que Zerote était un faux dévot, disciple du faux prêtre catholique Patricio, mais il finit par le reconnaître comme un démon³⁵²³. Caimán a peur de Caiden car il a deviné son identité³⁵²⁴. Melocotón est comme Plutino au service de l'infant, ce qui lui permet de l'observer de près et de soupçonner qui il est³⁵²⁵. Zabulón se méfie de Simón dès sa première apparition³⁵²⁶ et n'a dès lors de cesse de le dénoncer³⁵²⁷. Nous verrons aussi plus loin que Soleta s'acharne particulièrement sur le noir Muley habité par le démon. Mais le plus lucide est Modorro qui a reconnu tout de suite Judas dans Judicano et consacre la presque totalité de sa présence sur scène à l'invectiver avec un acharnement obsessionnel. Modorro lance en effet à

3520 *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 138 v° b.

3521 Le cas de Chaparro, le *gracioso* de *Santa Pelagia*, qui ne figure pas dans notre *corpus*, correspond aux deux cas puisqu'il s'agit d'une *comedia* hagiographique où l'intrigue amoureuse est très présente. Le *gracioso* y interagit donc aussi bien avec Teodora, la *graciosa*, qu'avec le démon.

3522 C'est aussi la fonction de Chato qui détecte la supercherie de Semíramis dans la seconde partie de *La hija del aire* de Calderón : « (aparte): *Cuando niño, no era Ninias / a su madre parecido / tanto; aquel rostro y aquéste, / ¿quién no dirá que no es el mismo?* », *op. cit.*, p. 233, v. 1035-1038.

3523 « *Allá vayáis, monge falso, / verdugo del quemadero, / ladrón del género humano. / Señores, esto es de creerse / del demonio y sus engaños. / Convidome con delicias / y luego me mató a palos. / Al que se creyere del, / le lleven cuarenta diablos* », *ibid.*, p. 17 a-b. Il le reconnaît aussi sous sa forme de Belino : « *Algún demonio anda aquí* », p. 25 b, « *A pastillas del infierno / huele esta maldita bestia* », p. 26 b.

3524 « *¿Quién / llama a esas horas? No puedo / pronunciar una palabra, / todo me ha cubierto un hielo. / Algún demonio sin duda. / (...) / El infierno / está muy cerca sin duda, / no he visto animal tan fiero* », *El primero rey...*, *op. cit.*, p. 560-561, v. 2565-2578. Caimán associe aussi Caidén à un démon, à Belzébuth, au souffre, à Léviathan ou à Asmodée : « *Diga Caidén con voz muy débil (...): Membrot, Membrot. Membrot: ¿Qué es esto? / Caimán: Ya mi temor va echando todo el resto. / Membrot: Trémula voz. Caimán: Horrible. Membrot: ¿Quién la mueve? / Caimán: El demonio, sin duda. ¿Que me lleve, / pues que paso por tantos desatinos! / ¿Que siempre depare estos caminos / el mismo Bercebú! Membrot: ¿No me nombraron? / Caimán: A ti solo sin duda te llamaron, / y, según fue la voz delicada, / por piedra azufre viene destilada. / (...) / Ay de mí, que me llevan / a los infiernos hoy, y en mí se ceban / Leviatán y Asmodeo* », p. 577-578, v. 2964+-2987.

3525 « *Melocotón: Oye usted, señor Plutino, / ¿sirviendo está en los infiernos? / Plutino: ¿Quién? Melocotón: Usted, que dio a mi amo / tan endiablados consejos* », *La defensora...*, *op. cit.*, p. 185 a-b. C'est en outre Melocotón qui annonce le destin infernal de Plutino dans la scène finale, p. 188 a-b.

3526 « *Qué cara de renegado / tiene el infame sayón* », *El vaso...*, *op. cit.*, p. 77 b.

3527 « *Simonía, Simón Mago. / ¿Esto sufro, voto a Cristo, / de un perro apostata falso?* », *ibid.*, p. 78 a, « *¿Qué mago ni qué maguna? / Vive dios de un renegado / apostata, que te queme / y te enfria por encanto.* », p. 78 b, « *Simoncillo, aquel mago / que estudió en Constantinopla. / (...) / Jesús, padre, que le adoran / los diablos de los gentiles, / demonios a todas horas* », p. 88 b, « *Vete al infierno, belitre* », p. 89 a, « *Colo, cola, Simoncillo, / confiesa luego al momento / que eres un perro vinagre* », p. 98 b et « *Deste raro vencimiento, / deste favor divino, / que usó de justicia el Cielo, / dando a Simón el castigo / de su sacrilego intento / y de su falsa doctrina, / doy muchas gracias al Cielo* », p. 99 a.

l'endroit de Judas, puis de Judicano, une profusion d'insultes tout au long de la pièce dont certaines empruntent leur forme à la satire conceptiste quévédienne : « *mal hombre* », « *traidor* », « *bergante* », « *embustero* », « *enredador* », « *sisón* », « *despensero bermejo* », « *calabrés de mal pelo* », « *lacedemonio* », « *barbas de azafrán quemado* », « *quinta esencia de ahorcado* », « *infame de mala casta* », « *el de la belfa* », « *sayón* », « *perro facineroso* », « *perro escriba* », « *el ladrón del bermejo con su cara de ventero* », « *sacerdote de los diablos* », « *borracho* » et quelques autres qui dérivent du même lexique dépréciatif. Cette obsession du *gracioso* contre son ennemi se manifeste aussi par des menaces de mort³⁵²⁸ et de la violence physique³⁵²⁹. Le paroxysme de cette agressivité est exprimée dans le récit que fait Modorro de la pendaison de Judas. Enríquez Gómez rajoute à l'épisode biblique le *gracioso* qui veut s'assurer de la mort du pendu et le ton à la fois comique et morbide :

*Apenas quedó colgado,
cuando quise verlo yo,
y al llegarme por un lado
conociome y me mostró
una cara de ahorcado.
Dijele: 'Perro te mudas.
De los pies te he de tirar;
para quitarme de dudas.'
Pero, al quererle agarrar,
sacó una lengua de Judas³⁵³⁰.*

L'intensité de la charge contre Judas ne peut s'expliquer seulement par le plaisir que veut transmettre le dramaturge à un public qui jouirait de l'humiliation de la figure biblique la plus décriée, ni par la dimension burlesque de l'effet répétitif des scènes d'insultes et de violence. Notre avis est qu'Enríquez Gómez a lui-même éprouvé un plaisir à maltraiter ainsi un personnage de traître. Nous pensons qu'il faut reconnaître dans Judas, mais aussi dans les autres figures du démon, le *malsín* régulièrement attaqué dans sa poésie et son théâtre. Une preuve supplémentaire en est qu'il lui accorde une place prépondérante dans *El médico pintor san Lucas* en le mentionnant comme élément structurel de la pièce dans les derniers vers métatextuels : « Modorro: *Dando con aquesto fin, / pues Judas queda ahorcado, / a aquesta primera parte³⁵³¹ / (...)* »

Pour terminer avec la relation du *gracioso* avec le démon ajoutons que certains mauvais conseillers qui ne sont pas des démons sont parfois qualifiés comme tels par le *gracioso*. C'est le

3528 « *Le pueden quemar* », *ibid.*, fol. 7 r° b, « *He de ahorcalle / si él no se ahorcare a sí* », fol. 8 r° b, « *Mal garrotillo le dé* », « *Que esa lengua despensera te saque por el cogote* », fol. 10 v° a, « *Le arrancaré las barbas* », « *Espero / que colgado una mañana / de un sauco le he de ver* » et « *Le he de moler a patadas* » fol. 10 v° b, « *Colgado de una ventana / le ha de mirar la calle* », fol. 16 r° b, et « *Le he de ahorcar* », fol. 17 v° a.

3529 « *Toma, / come de mi santo palo* », *ibid.*, fol. 17 v° b et « *Llévate de camino / estos cuatro chincharrazos* », fol. 18 r° a.

3530 *Ibid.*, fol. 14 r° b.

3531 *Ibid.*, fol. 18 r° b.

cas de Terencio dans *El obispo de Crobia san Estanislao* : « *No me persigas, demonio* », lui lance Torrezno³⁵³². Dans tous ces cas, le *gracioso* a le rôle de désigner et de dégrader la figure du mal et celle du *malsín* qui se confondent. Nous avons en outre déjà évoqué l'interaction particulière de Duarte, qui n'a pas de *graciosa*, avec Tucapel dans *Fernán Méndez Pinto*, et évoquerons plus loin celle de certains *graciosos* avec des soldats.

Le *gracioso* est donc un personnage doté d'un fort pouvoir dramatique, mais est pratiquement dépourvu de pouvoir politique. Il est d'ailleurs presque systématiquement le serviteur du protagoniste de l'intrigue sentimentale des *comedias* palatines et historiques, et jamais celui de l'intrigue politique quand les deux sont différents³⁵³³. On lui confie rarement de mission à caractère politique³⁵³⁴ et il se contente souvent d'assister son maître dans ses affaires privées. Seuls Tabaco et Zerote sont au service d'un prince³⁵³⁵. Neuf *graciosos* le sont d'un conseiller et onze d'un autre vassal, dont un infant³⁵³⁶. Ils sont donc peu en contact avec le pouvoir suprême, et quand c'est le cas, ils le craignent³⁵³⁷ et en sont régulièrement victimes. Julio est par exemple pris en flagrant délit de mensonge par le roi dans *Celos no ofenden al sol* :

Rey: *¿La reina no os preguntó
de Alejandro o de Rosaura?*
Julio: *De Rosaura no, señor.*
Rey: *Pues yo sé muy diferente. (...)*
*Si sé que andáis en recaudos
de la reina, vive Dios,
que os ha de costar la vida*³⁵³⁸.

3532 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 215 v° b. La citation continue comme suit : « Sale el santo. Santo: *¿Qué es esto?* Torrezno: *Rezando estaba, / y el demonio me tentó / que en aquesta sala entró.* »

3533 *Los dos filósofos de Grecia* peut être considéré comme une exception à cette règle, puisqu'Embudo accompagne les conseillers et l'enjeu sentimental est porté par la reine Elena et Federico, mais la fonction de serviteur du *gracioso* est ici tout à fait contestable puisqu'on ne le voit jamais les servir.

3534 Bato est un messenger stratégique dans la reconquête du pouvoir d'Iberio dans *Engañar para reinar*, Zerote sert de leurre au prince Hermenegildo persécuté par le roi dans *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*, Duarte est en charge de la formation aux armes du jeune Alcidamente dans la seconde partie de *Fernán Méndez Pinto*.

3535 Gilote est aussi le serviteur d'un prince dans *A lo que obligan los celos*, mais celui-ci ignore son statut et n'exerce aucun pouvoir politique au cours de la *comedia*.

3536 Nous avons exclu de ce décompte Chinela qui est autant au service de don Gil que de ses frères don Juan et don Alonso dans les deux parties d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*.

3537 Voir par exemple : « Rey: *Quede sola conmigo doña Elvira. Quedan el rey, Elvira y Limón. / Limón: (¡Oh, qué presto retira / una palabra real al más helado! / Ni aun figura de piedra ha quedado.) / Rey: Retiraos también vos. Limón: De buena gana. / Así se retirara una cuartana.* », *A lo que obliga el honor...*, *op. cit.*, p. 390-391, v. 346-351. Voir aussi : « Tabaco [a Octavia]: (...) / *El papel es este, y porque / encontré al emperador / Filipino, que guarde el cielo, / con su cara de león, / y temo que si nos ve / en este cuarto a los dos, / haga de camino cuatro / con mi persona, me voy / sin respuesta* », *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 183 r° a, ou : « Duarte [a Fernán]: (...) / *mas no quisiera por Dios / que con reinas te metieras, / que yo tendré mal de espaldas, / y tú mal de cabeza.* », *Fernán...*, *op. cit.*, p. 117, v. 1583-1586.

3538 *Celos...*, *op. cit.*, p. 234-235, v. 1764-1783. Capote est emprisonné avec son maître : « Santo rey: *A este hombre llevad con él [don Rodrigo]. / Capote: (¡No doy por mi vida un cuarto!)* », *El rey...*, *op. cit.*, p. 144, v. 2335-2336. Duarte subit le même sort dans *Fernán Méndez Pinto*. Voir également Embudo, surpris dans son rôle d'entremetteur par la reine : « Reina: *Detente. / Embudo: A tu voz, sin duda alguna, / la rueda de la fortuna / se parará de repente* », *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, fol. 125 v° b.

Caimán est le seul *gracioso* à être au service du pouvoir suprême, en l'occurrence du premier des rois, Nembrot³⁵³⁹. La peur est le moteur principal de son discours, à telle enseigne que la presque totalité de ses interventions exprime ce sentiment ou commente un moyen d'échapper à ce qui le suscite. Pourtant il suit son maître jusque dans la mort parce que sa peur l'empêche de se soustraire à son emprise : « *Sígate el mismo demonio, / pero los ojos me ha vuelto. / Yo voy de muy mala gana* », dit-il par exemple en aparté³⁵⁴⁰. Les multiples dangers auxquels il est confronté apparaissent finalement moins effrayants que la tyrannie de Nembrot. Seulement lorsque le roi s'abîme dans un gouffre lors du combat qui l'oppose à Jafer, il ne le suit pas car il échappe alors à son autorité directe et peut exprimer ce qu'il pense de lui : « *¿Quién es Membrot? ¿Quién? Un bruto*³⁵⁴¹. » Son monologue illustre sa lutte intérieure entre les différentes craintes qui l'assaillent³⁵⁴². En cela il incarne l'effet de la tyrannie de Nembrot sur ses sujets qui sont incapables de raisonner clairement sous l'effet de la peur. Une fois seulement, au premier acte, il tente de prévenir Nembrot du destin qui l'attend – « *No te abrasas en lo alto [de la sierra] / porque el planeta a ninguno / han respetado sus rayos*³⁵⁴³ » –, mais il renonce bien vite à conseiller son maître car la peur ne lui laisse pas ce loisir. Pourtant dans un moment de lucidité il se souvient de cette mission traditionnelle du *gracioso* : « *al fin es mi amo, / mi amo sí. Mi enemigo / es y de derecho yo hallo / que debo ayudalle... ¿a qué? / ¡A que no suba a lo alto*³⁵⁴⁴! » Caimán souligne ici l'inimitié qui relie le roi à celui qui pourrait le conseiller et montre combien Nembrot ne sait pas s'entourer de bons courtisans³⁵⁴⁵. Outre cette mission qu'il délaisse, Caimán est aussi soldat, serviteur, chroniqueur³⁵⁴⁶ et portier³⁵⁴⁷. Cette instabilité dans sa fonction illustre le chaos au royaume de Nembrot où nul ne sait quel rôle il a dans l'organisation sociale. Finalement Caimán incarne la vassalité assujettie à la tyrannie et dont la soumission contraste avec la résistance affichée par les autres hommes. Il montre par là que le vassal opprimé est condamné à connaître le même destin que le despote s'il ne se rebelle pas : « *Noé: (...) / Caiga de Cus el encanto. / Caigan todos tres abajo y vuele el arca con*

3539 Bato passe progressivement du service d'Otavio à celui du roi Iberio dans *Engañar para reinar*.

3540 *El primero rey...*, op. cit., p. 572, v. 2836-2838.

3541 *Ibid.*, p. 522, v. 1607.

3542 « *Bajaré, viven los cielos, / a socorrello, si el salto / fuera diez veces mayor, / porque al pundonor llegando, / la vida importa muy poco. / (...) Voy. Se para. Por Dios / que es locura ir allá bajo, / si han de estar muertos los dos. / (...) / Voyme a llorar su desdicha, / pero si acaso en el campo / me dicen que le di muerte, / pero no, que de eso he dado / muy bastante información* », *ibid.*, p. 520, v. 1579-1617.

3543 *Ibid.*, p. 501, v. 1084-1086.

3544 *Ibid.*, p. 522, v. 1608-1612.

3545 On arrive à la même conclusion à la lecture de ces vers prononcés par Jafer : « *No porque soy tu enemigo / te tengo de aconsejar / lo que te pueda dañar, / que me has nombrado tu amigo* », *ibid.*, p. 554, v. 2397-2400.

3546 « *¿No será bueno dejallos / pues soy tan mal coronista?* », *ibid.*, p. 517, v. 1524-1525.

3547 « *Nembrot: (...) / Esta puerta que primero / portillo fue de la torre / ha menester un portero: / Caimán lo será. La puerta / segunda que guarde quiero, / pues va a mi sala real* », *ibid.*, p. 558, v. 2506-2511.

Noé de parte a parte del tablado, y salga toda la compañía. Caimán: *Que me llevan los demonios*³⁵⁴⁸. »

Le *gracioso* cantonné à sa fonction ancillaire n'est donc pas un bon serviteur du pouvoir, puisque sa loyauté et sa compétence sont souvent remises en cause. Il en est même assez fréquemment isolé, voire exclu ou victime, ce qui lui confère la fonction de le commenter depuis un point de vue critique que sa complicité avec le public invite à adopter. Il peut être une voix de la dissidence dont la bouffonnerie permet de tromper la censure en la faisant passer pour innocente, mais son manque de crédibilité amenuise en proportion la portée de son discours.

b. Les fonctionnaires de justice

« *El usar mal de las leyes ha sido siempre ruina del imperio*³⁵⁴⁹. »

Les fonctionnaires qui apparaissent dans notre *corpus* appartiennent exclusivement au corps judiciaire : juge, procureur, secrétaire de justice, greffier, officier et agent de police, gardien de prison et bourreau. Cette institution est donc particulièrement représentée, ce qui dénote l'intérêt que lui portait Enríquez Gómez, surtout si l'on ajoute à ces cas ceux où les rois ou les princes agissent en tant que juges, et plus encore si l'on considère la justice comme thématique évoquée par les puissants, situation que nous avons déjà traitée. La plupart du temps les personnages de fonctionnaires de justice ont un rôle réduit à l'exercice de leur profession et ne font qu'obéir à un puissant comme le font les domestiques du palais. Ils apparaissent alors comme un rouage d'une mécanique qui les dépasse et n'ont pas l'occasion d'exercer leur libre arbitre. Le plus souvent ils ne sont même qu'une puissance virtuelle activée par la malice du *gracioso*. Il suffit par exemple à Lirón de crier « ¡Justicia! ¡Justicia! » pour faire fuir ses assaillants dans *Mudarse por mejorarse*³⁵⁵⁰. Chamelote n'est pas aussi heureux : « Rey: *Ya os conozco, no sois vos / justicia, y he de llevaros / adonde puedan colgaros*³⁵⁵¹. » Mais la scène a été l'occasion de satiriser la justice procédurière³⁵⁵² et imbue de son pouvoir³⁵⁵³. Quant à Chinela, la simple évocation de la justice lui fait peur : « Quiteria: (...) *Te buscaba un alguacil.* / Chinela: *¿Solo?* Quiteria: *No, con escribano.* / Chinela: *¡Pues alto! Yo soy perdido*³⁵⁵⁴. »

3548 *Ibid.*, p. 584, v. 3135-3136.

3549 *Política angélica [primera parte]*, *op. cit.*, p. 206.

3550 *Mudarse...*, *op. cit.*, p. 139.

3551 *Quien...*, *op. cit.*, p. 45.

3552 « Chamelote: (...) / *Diga quién es en conciencia. / Por si hubiere resistencia, / tinta y pluma, secretario. / (...) / Escribano, a los botones, / porque lleguen los corchetes.* », *ibid.*, p. 44.

3553 « *No arrastre con la espadilla, / porque soy hombre y muy hombre.* », *ibid.*

3554 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 212-213, v. 1151-1153.

Il est une *comedia* dans laquelle la justice est bien présente et a une place prépondérante aussi bien par la nature de ses personnages qu'en tant que thématique. Il s'agit d'*El valiente Campuzano*, la *comedia de valiente* qui fait intervenir dans un rôle actif un officier de police, un greffier et un juge, en plus du marquis de Leganés qui, comme on l'a vu, rend la justice au troisième acte. La première allusion à ces personnages se fait par l'entremise de Catuja qui relate devant Campuzano l'échauffourée à laquelle elle vient de participer. Elle présente d'abord avec une certaine ironie la justice comme une institution dotée d'un pouvoir divin: « *Que en Granada, esto es cierto, / la justicia, esto es verdad, / por lo que tiene de Dios, / en todas partes está*³⁵⁵⁵. » Pourtant elle est déjà l'objet de moquerie puisque Catuja souligne que l'alguazil ne comprend pas ses plaisanteries : « *quiso prenderme; yo dije / que estaba prendida ya; / no me entendió*³⁵⁵⁶ » La justice est aussi à cette occasion ridiculisée puisqu'une femme vient à bout de ses agents : « *Le di con la universal / a un corchete, y se la hice / luego al punto confesar*³⁵⁵⁷. » Elle suscite toutefois une peur chez le *gracioso* Pimiento : « *¿El alguacil / no puede venir a hacerte / una visita y prenderte*³⁵⁵⁸? » Lorsque les personnages incarnant la justice entrent en scène³⁵⁵⁹, c'est d'abord l'arbitraire qui les caractérise puisque l'alguazil décide d'arrêter Campuzano sans motif : « *Escribano: Allí está con Campuzano. / Alguacil: A él he de prender también. / Escribano: En eso andarás muy bien*³⁵⁶⁰. » Ils sont ensuite ridiculisés par Campuzano qui feint d'ignorer qui ils sont, ce qui provoque une réaction d'orgueil et de colère de la part de l'alguazil :

Campuzano: *Oye, hermano, vuélvase, porque si saco...*
 Alguacil: *¿Sois vos Campuzano?* Campuzano: *¿Y vos?*
 Alguacil: *Justicia soy, vive Dios. (...)*
¿Conocéisme? Campuzano: *No había visto la vara.* Alguacil: *Yo soy... quien valgo.*
 Campuzano: *Si puedo servirle en algo (...)*
acudiré... Alguacil: *¡Gran bellaco*³⁵⁶¹!

En outre, grâce à son flegme apparent, le *valiente* parvient à inverser la hiérarchie de l'autorité, car c'est lui qui pose les questions et juge de la gravité des faits reprochés à Catuja quand l'alguazil répond comme un prévenu : « *Campuzano: (...) / Y pregunto en cortesía: / ¿a quién Catuja ofendió?* / Alguacil: *La cara a un hombre cruzó.* / Campuzano: *Pues ¿por esa niñería?* / *Eso*

3555 *El valiente...*, *op. cit.*, p. 570 b. De fait elle est même en charge de la pesée du pain : « *El señor alguacil, / que estaba pesando pan* », *ibid.*

3556 *Ibid.*, p. 570 b-c. Catuja prolonge le jeu de mots : « *La mantilla / tercié con lindo ademán, / y como por línea recta, / si no es tú, no pudo entrar / en mi pecho otro ninguno* ».

3557 *Ibid.*, p. 570 c.

3558 *Ibid.* Nous reviendrons plus loin sur la peur du *gracioso* Pimiento.

3559 « *Sale un escribano, un alguacil y tres de acompañamiento* », *ibid.*

3560 *Ibid.*, p. 570 c-571 a. Campuzano rappelle cet abus de pouvoir au deuxième acte : « *Maté a Chirinos porque, / dentro de mi propia casa, / él y Angulo me quisieron / prender sin culpa* », p. 577 c.

3561 *Ibid.*, p. 571 a.

*es quejarse de vicio*³⁵⁶². » Campuzano fait aussi montre d'une condescendance polie à l'égard des fonctionnaires, notamment en substituant l'identité professionnelle de l'alguazil par son état civil – ridicule par ailleurs – ce qui lui permet aussi de se substituer à la justice :

*Mire usted, seo Juan Ángulo,
la Catuja se ha criado
en mi casa, como dicen.
Llevarla presa por cuatro
heridas que sin pasión
las puede hacer un muchacho
no es razón. Deje usted
este negocio a mi cargo,
y no se hable más en eso*³⁵⁶³.

Face à tant d'insolence, l'alguazil tente en vain de faire valoir son autorité par l'affirmation de son statut³⁵⁶⁴ et l'emploi répété mais sans effet de l'impératif³⁵⁶⁵. La tension culmine dans l'opposition rebattue entre la plume et l'épée : « Campuzano: *No se menee ninguno, / porque si la espada saco...* / Alguacil: *Escriba esta resistencia.* / Campuzano: *Escriba, seo secretario, / pero con aquesta pluma.* Sacan todos las espadas y cierran con la justicia, y métenlos a cuchilladas³⁵⁶⁶. » Elle se dénoue par la manifestation de la supériorité de la seconde puisque le greffier est mortellement blessé³⁵⁶⁷. Lors d'une deuxième escarmouche, la justice apparaît comme vengeresse puisque l'alguazil est prêt à tuer : « Alguacil: *O matadlos, o prendedlos.* / (...) / (dentro) *Cercadla luego, matadle.* Sale Campuzano, como herido, y cae en el suelo, y todos llegan acuchillándole (...) / Unos: *Muera.* Otros: *Muera*³⁵⁶⁸. » Elle est pourtant pareillement ridiculisée, puisqu'elle est déjouée par Pimiento, ce qui offre l'occasion à Campuzano et à Catuja de mettre à nouveau les fonctionnaires en déroute³⁵⁶⁹. Ces scènes montrent donc la justice comme une institution qui s'abrite derrière l'autorité royale pour exercer une force arbitraire et comme une machine administrative inefficace face à des délinquants décidés. Elle est aussi représentée comme un organe qui agit en fonction de valeurs contraires à l'honneur : elle s'en prend à une femme, attaque en supériorité numérique et fuit honteusement.

3562 *Ibid.* Voir aussi : « Campuzano: (...) / *¿Hay causa de muerte?* Alguacil: *No, / a dos corchetes hirió.* Campuzano: *Es que ella gasta botones. / Ese delito es muy flaco* », *ibid.*

3563 *Ibid.*, p. 571 b. Voir également plus bas : « *Catuja / (...) / yo sé que el señor Ángulo / y el señor Tal, escribano, / nos harán todo favor.* »

3564 « *Mira, Pedro Campuzano, / que soy ministro del rey.* », *ibid.*, p. 571 b.

3565 « *Llegad, prendedla* », « *Llebad presa esa mujer* », « *Llegad, prendedla* », « *Que presos lleve a los dos* », *ibid.*, p. 571 a, et « *Prendedlos, ¿a qué aguardamos? / Llebadlos a todos presos* », p. 571 b. Plus bas, l'alguazil est clairement désobéi : « Alguacil (dentro): *Seguidle.* Otra voz (dentro): *Sígale el diablo.* »

3566 *Ibid.*, p. 571 b.

3567 « *Catuja (dentro): ¿Y este cañón será malo? / Una voz (dentro): ¡Muerto soy!* », *ibid.* On apprend plus tard que la victime est le greffier Chirinos : « *Uno: Usted hirió al escribano, / y se está el pobre muriendo* », *ibid.*, p. 574 a.

3568 *Ibid.*, p. 573 c.

3569 « Alguacil (dentro): *Abrid la puerta.* Otro: *A la calle.* », *ibid.*, p. 574 a.

Cette image de la justice est confirmée au deuxième acte lorsque c'est un juge qui cette fois vient arrêter Campuzano, accompagné de l'alguazil et d'agents munis d'armes à feu. Il peut agir grâce à la délation rétribuée puisque c'est l'aubergiste Maladros qui le met sur la piste des accusés. Il privilégie en outre la ruse à l'affrontement loyal en se faisant passer pour un voyageur³⁵⁷⁰. Mais le manque de discrétion des fonctionnaires cause leur perte car Campuzano et ses amis les identifient et déjouent leur plan. Le juge est alors à la merci du *valiente* ; celui-ci n'entend cependant pas profiter de ce pouvoir. Au contraire, il se soumet à la justice, en l'organisant toutefois lui-même :

Juez: *¿Qué me queréis?*
 Campuzano: (...) *para sentenciarme*
es forzoso y es preciso
que sepa todas mis causas,
mis culpas y mis delitos.
 Juez: *¿Queréis que los oiga?* Campuzano: *Sí.*
 Juez: *Pues proseguid*³⁵⁷¹.

Et Campuzano de faire la liste de tous ses méfaits. On constate que ce dernier s'est emparé de la fonction judiciaire concentrant le rôle d'accusé, d'avocat et de procureur. Quant au juge à qui Campuzano demande de le juger³⁵⁷², il se montre particulièrement compréhensif à son égard³⁵⁷³ et rend une sentence sans la sérénité nécessaire :

Juez (Aparte.): *Aquí importa la prudencia;*
que, aunque rendido se postra
y las armas ha bajado,
podrá tener, ¿quién lo ignora?,
en el bosque alguna gente.
*La ocasión es peligrosa*³⁵⁷⁴.

Après un éloge de la justice qui sonne bien creux³⁵⁷⁵, le juge enjoint à Campuzano d'aller se battre au service du roi³⁵⁷⁶. Le *valiente* est donc quitte de ses multiples crimes contre une amicale admonestation :

Soy su amigo. No le coja [la justicia]
debajo de su poder,
porque tiene a todas horas
poder grande, rigor mucho
y poca misericordia.
Quédese con Dios, y mire
que si aquí le perdona

3570 « Ventero: (...) / Pero será necesario / que lleguéis como que sois / caminantes que de paso / vais a comer a la venta. Juez: Decís bien », *ibid.*, p. 574 b.

3571 *Ibid.*, p. 577 a.

3572 « Y supuesto, señor juez, / que he dicho mis culpas todas, / que he confesado mis yerros / sin tormentos ni tramoyas, / dé usted ahora la sentencia. / Las carabinas se postran / a sus pies, y yo también. », *ibid.*, p. 577 c.

3573 « La venganza era forzosa », *ibid.*

3574 *Ibid.*, p. 578 a.

3575 « Campuzano, la justicia, / del mundo sagrada antorcha, / con justa causa pretende, / con su espada poderosa, / cortar la hidra del vicio, / castigando la discordia », *ibid.*

3576 « El respeto que ha tenido / es de noble. Lo que imorta / es enmendar, como cuerdo, / esa juventud briosa. / La guerra, esfera de Marte, / para su brío es muy propia. / Procure emplearse en ella », *ibid.*

*la amistad en una venta,
mañana pondrá por obra
en la sala de justicia
el ponerlo en una horca*³⁵⁷⁷.

Voici un juge sous l'influence de sa peur qui absout un assassin au motif qu'il est son ami, ce que souligne le *gracioso* Pimiento par un commentaire ironique : « *Vive Cristo, / que el consejo, si se nota, / es del mismo Salomón*³⁵⁷⁸. » L'avertissement d'un châtement futur n'est d'aucune efficacité puisque Campuzano tuera encore et sera à nouveau gracié pour cela³⁵⁷⁹.

Au troisième acte, Catuja, dans un récit rétrospectif, raconte comment le délateur Alonso Crespo la dénonça à la justice³⁵⁸⁰, comment elle fut arrêtée, interrogée³⁵⁸¹, torturée³⁵⁸² et violée³⁵⁸³. Elle ne confessa pas et put échapper à d'autres supplices grâce à la corruption : « *por cien escudos / en que vendí el ajuar, / entró la misericordia, / la justicia cejó atrás*³⁵⁸⁴. » La justice sort de cette *comedia* passablement étrillée. Arbitraire, violente, complaisante et corruptible, elle apparaît comme une institution prompte à exalter ses vertus mais incapable de les appliquer.

Les tours du palais et les prisons annexes de notre *corpus* sont sous la responsabilité d'un gardien en chef appelé *alcaide* dont le rôle dramatique est plus ou moins important, parfois secondé de gardiens appelés *guarda*³⁵⁸⁵, ou *posta*³⁵⁸⁶ s'ils sont en faction. Ceux de *Celos no ofenden al sol* sont à peine évoqués³⁵⁸⁷. Un *alcaide* anonyme qui n'apparaît pas sur scène est mentionné comme gardien de la tour dans la première partie de *Fernán Méndez Pinto*³⁵⁸⁸. En revanche, dans la seconde partie, Pinol cumule les fonctions de conseiller du roi et d'*alcaide* du château³⁵⁸⁹, mais ce sont des gardiens qui surveillent les cachots et commentent l'actualité du royaume. Federico, l'*alcaide* d'*El maestro de Alejandro*, est d'abord présenté comme hostile puis devient l'allié d'Octavia qu'il aide à

3577 *Ibid.*

3578 *Ibid.*

3579 Catuja relate au troisième acte un événement postérieur : « *el corregidor / quiso prenderte en San Juan / porque despachaste a tres / al valle de Josefát* », *ibid.*, p. 580 c. Et surtout, il tue don Pedro.

3580 « *El infame, / como enseñado a soplar, / dio parte al corregidor / de que eras tú mi galán* », *ibid.*, p. 580 c.

3581 « *Lleváronme con estruendo / al gran Colegio Real, / y dieron en decir todos / que había de confesar. / Mi buen juez, que me absolvía / con vergüenza y caridad, / me dijo que confesase / tus cuatro muertes no más* », *ibid.*, p. 581 a.

3582 « *Manda [el juez] luego / al músico criminal / que apretase las cuerdas / porque pudiese cantar* », *ibid.*

3583 « *Hubo cuestión sobre quién / me había de desnudar, / y cúpole al camarero / de la nobleza solar* », *ibid.*

3584 *Ibid.*

3585 « *Sale Tituliana, y una guarda lleve una linterna encubierta* », *Fernán...*, *op. cit.*, p. 192.

3586 « *Sale la posta* », *ibid.*, p. 198.

3587 « *Otavio: Apenas tu alteza vino / del fuerte cuando al alcaide / por orden de Federico / con las guardas le dejaron* », *Celos...*, *op. cit.*, p. 181, v. 120-123. Voir aussi au deuxième acte : « *Tiberio: Desconociome el alcaide.* », p. 222, v. 1410.

3588 « *Tituliana: Quiero avisarte / en el cuarto donde está [Fernán]. / Infanta: El alcaide lo dirá.* », *Fernán...*, *op. cit.*, p. 101-102, v. 945-947.

3589 « *Yo soy su alcaide* », dit-il à propos de la prison, *ibid.*, p. 190, v. 804. C'est le cas aussi de Clotaldo dans *La vida es sueño* de Calderón.

s'échapper³⁵⁹⁰. Dans *El obispo de Crobia san Estanislao*, il se nomme Alberto³⁵⁹¹. Celui de *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo* n'a pas de nom et n'intervient que depuis les coulisses : « Hermenegildo: *Por aquesta / claraboya, a medio día, / el alcaide nos envía / de comer*³⁵⁹². » Le terme d'*alcaide* peut aussi s'appliquer par extension à celui qui a la responsabilité d'un prisonnier, comme Felisardo qui est chargé par l'empereur de conduire Cloviana à la tour : « Rey: (...) *Felisardo / fue de su dama el alcaide*³⁵⁹³ ». Mais l'auteur donne ici au mot une dimension métaphorique car Felisardo est aussi l'amant de celle qu'il fait prisonnière et à ce titre la surveille jalousement. On retrouve ce sens dans les répliques suivantes : « Felisardo: *El César manda, señora, / que yo te ponga en prisión. / Cloviana: ¿Ahora tu prisionera, / si ha tanto que ya lo soy*³⁵⁹⁴? » Ludovico est « *alcaide de la fortaleza* » où est enfermée Cloviana³⁵⁹⁵ et Feliberto celui de la prison où est détenu Cómodo³⁵⁹⁶. Ce dernier est l'*alcaide* de notre *corpus* qui a le rôle dramatique le plus important car il est tué accidentellement par le prince dans un duel avec le favori Felisardo, ce qui provoque la colère de l'empereur et des décisions punitives.

En conclusion de ce bilan sur le personnage de l'*alcaide*, il ressort qu'il s'agit d'un personnage fréquemment utilisé mais rarement avec une fonction dramatique dépassant celle du contrôle de l'accès aux prisons. Il apparaît en outre qu'il s'acquitte souvent bien mal de cette mission et qu'en tant que fonctionnaire de la monarchie, il montre surtout la fragilité du pouvoir du souverain, comme évoqué lorsque nous avons décrit les prisons, et comme nous le constatons aussi dans *El siglo pitagórico*³⁵⁹⁷. Mais ce n'est pas là une originalité d'Enríquez Gómez car l'on trouve chez Calderón aussi par exemple des *alcaldes* peu scrupuleux : « *El alcaide que conmigo / está, es mi deudo y amigo, / y quitándome prisiones / al cuerpo, me las echó / al alma* », dit don Gutierre dans *El médico de mi honra*³⁵⁹⁸.

3590 Octavia dit de lui au premier acte qu'il est « *de la casa de mi padre / sangriento y vil enemigo* », *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 178 v° a, puis, au troisième acte, il est appelé « *alcaide* » et permet son évocation, fol. 193 r° a.

3591 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 215 r° a.

3592 *Mártir...*, *op. cit.*, p. 25 b.

3593 *Amor...*, *op. cit.*, p. 370, v. 1233-1234.

3594 *Ibid.*, p. 357, v. 893-896. Le terme d'*alcaide* est utilisé dans son sens uniquement figuré dans cette injonction du roi Alfonso au prince Sancho pour signifier la nécessité d'avoir le contrôle de ses propres pulsions, c'est-à-dire de ce qui doit rester profondément enfoui et ne jamais sortir : « *como alcaide defendeos* », *No hay...*, *op. cit.*, p. 356, v. 1751.

3595 « *Salga el príncipe y el alcaide de la fortaleza* », *ibid.*, p. 363, v. 1034+. Plus tard, le roi nous apprend son nom, p. 369, v. 1205.

3596 « *Llevalde preso [a Cómodo], entregalde / al alcaide Feliberto* », dit l'empereur, *Amor...*, *op. cit.*, p. 350, v. 674-675.

3597 « *Vmd.[el juez] los tenía presos [unos asesinos] en la cárcel real [...] y se le escaparon al alcaide, y él con ellos.* », *El siglo...*, *op. cit.*, p. 159.

3598 Pedro Calderón de la Barca, *El médico de mi honra*, *op. cit.*, p. 131-132, v. 1188-1192. Voir aussi dans *La vida es sueño* cette réplique de Clotaldo : « *¡Guardas desta torre / que, dormidas o cobardes, / disteis paso a dos personas / que han quebrantado la cárcel!* », *op. cit.*, p. 92, v. 277-280.

Les bourreaux de *La defensora de la reina de Hungría* qui arrachent les yeux de la reine sur l'ordre du roi sont désignés comme « *ministros*³⁵⁹⁹ ». Ces personnages n'apparaissent pas sur scène mais on entend leurs voix qui proviennent des coulisses au moment du supplice de la reine : « Digan dentro. Dentro: *Sacadle los ojos luego / (...) / Reina: ¡Valedme, cielos divinos*³⁶⁰⁰! » Ce dispositif correspond à la bienséance alors en vigueur qui exige de ne pas montrer de violence, mais laisse les spectateurs imaginer une scène plus effroyable encore que celle qu'auraient jouée des comédiens. La justice du tyran n'en ressort que plus violente et plus cruelle. Malgré un rappel à l'ordre – « *que no le toca al ministro / sino obedecer al rey*³⁶⁰¹. » –, les tortionnaires n'appliquent cependant pas la consigne jusqu'au bout : « *Dejadla en aquestos montes, / donde los monstruos nocivos / la despedacen, y muera*³⁶⁰². » Cette initiative est cruciale puisqu'en confiant aux bêtes sauvages le soin d'achever leur victime, les bourreaux lui donnent l'opportunité de bénéficier d'un miracle et de retourner au palais.

La Colindres mentionne dans *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo* plusieurs auxiliaires de justice dans le récit qu'elle fait des mésaventures de son Rufo. Et c'est encore de torture et d'exécution qu'il s'agit :

*Si el pregonero es su amigo,
el verdugo es su contrario,
y temo que le ha de hacer
sacar la lengua un palmo.
Muy apretado le tuvo
el alguacil, y escribano,
más entiendo que a estas horas
estará más apretado.
Si él no canta en el potro,
no le dieran el caballo,
que un falsete en el tormento
es mejor que un canto llano. (...)
Cuando le vi que salía
entre verdugo y notario,
luego dije que sacaba
un cara de ahorcado*³⁶⁰³.

Un secrétaire de justice apparaît en outre dans la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*. Mais ce personnage n'est pas cette fois l'instrument d'un discours sur la justice. Dans le procès qui oppose don Pedro et don Félix, il assure le rôle du greffier en

3599 On trouve aussi ce terme utilisé pour désigner la fonction de boureau dans *El obispo de Crobia san Estanislao* où Masilio dit du roi : « *Mande a sus fieros ministros / que me maten* », *op. cit.*, fol. 213 v°.

3600 *La defensora...*, *op. cit.*, p. 173 a.

3601 *Ibid.*

3602 *Ibid.*

3603 *Mártir...*, *op. cit.*, p. 12 b-13 a.

rapportant les faits et en confirmant des détails de l'affaire³⁶⁰⁴. Il devient un témoin gênant des bassesses de don Pedro, et don Gil préfère s'entretenir avec celui-ci sans que le secrétaire entende³⁶⁰⁵. La seconde affaire est celle de la condamnation à mort de Juan, le propre frère de Gil. Cette fois, le secrétaire constate l'intégrité du juge qui, malgré sa douleur, confirme la sentence³⁶⁰⁶. Il peut ensuite rapporter cette scène au roi³⁶⁰⁷. Le secrétaire assure ainsi une fonction de témoin de délibérations tenues à huis clos et, par son effroi – « ¡Válgame Dios!, ¿qué es aquesto³⁶⁰⁸? » –, souligne le caractère tragique de la scène et la souffrance de l'archevêque. En revanche, il est exclu des débats de la première affaire car son témoignage pourrait affecter l'honneur du plaignant. Ce personnage illustre donc toute l'ambiguïté de sa fonction, et en général de celle des fonctionnaires de palais, qui ont souvent le pouvoir dramatique de rompre le secret. On croise également un procureur dans la première partie de *Fernán Méndez Pinto*.

Le bilan que l'on peut tirer de cette étude des fonctionnaires de justice dans notre *corpus* est que l'image qu'ils donnent de leur profession est globalement celle de l'inefficacité, du manque d'équité, de la violence et de la corruption. Cette représentation est cohérente avec celle offerte par les autres œuvres littéraires d'Enriquez Gómez. Ainsi peut-on lire dans *A cada paso un peligro* : « Panyagua: (...) / Jesús, la justicia viene, / y el escribano sospecho / que viene echando sentencias / por la boca del tintero³⁶⁰⁹. » Mais c'est probablement dans *El siglo pitagórico* que les critiques sont les plus nombreuses et les plus virulentes, notamment dans la transmigration V consacrée à Gregorio Guadaña où juges et alguazils sont copieusement satirisés³⁶¹⁰, ou encore dans *La torre de Babilonia* où le juge corrompu, le greffier procédurier et le juriste incompetent sont des figures récurrentes. Notre auteur connaissait bien la justice de son pays et devait probablement s'en défier. Il a sans nul doute été amené à fréquenter les tribunaux civils dans le cadre de ses activités commerciales et ceux de l'Inquisition du fait de sa compromission avec le judaïsme. Il est difficile de conclure lequel de ces deux systèmes de justice il satirise dans son œuvre théâtrale par l'entremise de ces personnages, mais quel qu'il soit, les portraits qu'il dresse alimentent un discours

3604 Voir à partir de « Secretario: *El proceso es éste* », *El gran cardenal... II...*, *op. cit.*, fol. 7 r°, et « Arzobispo: *Decidme pues, / ¿hoy quién goza el mayorazgo?* / Secretario: *Don Pedro*. Arzobispo: *Y su hermano, ¿es rico?* / Secretario: *Es tan pobre que no ha hallado / quien para seguir el pleito / le ayude* », fol. 7 v°.

3605 « Arzobispo: *Aquí aparte, ¿qué villano / negó su sangre?* Don Pedro: *Señor, / si fuera mi hermano... Arzobispo: Paso, / basta que lo escucho yo, / no lo escuche el secretario* », *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 210, v. 1074-1078.

3606 « *Escuchadme, secretario, / y estad en esto advertido, / que mañana en todo caso, / sin exceder desta orden, / se haga luego un cadahalso* », *ibid.*, p. 210-211, v. 1100-1104.

3607 « *Aquí ordenó que se hiciese / en la plaza un cadahalso. / Preguntele para quién, / y entrose, lleno de llanto, / remitiéndome, señor, / a esos papeles* », *ibid.*, p. 211, v. 1117-1122.

3608 *Ibid.*, v. 1109.

3609 *A cada paso...*, *op. cit.*, p. 5 a.

3610 *El siglo...*, *op. cit.*, p. 131-261.

dissent à l'encontre de la dimension répressive de la Monarchie catholique dans son ensemble. Relativisons tout de même cette conclusion en signalant que la satire de la justice est un lieu commun de la littérature baroque, et qu'établir un lien entre la biographie de l'auteur et sa production littéraire est ici encore périlleux, comme le rappelle Maravall : « *Creo que es innecesario remitir esta actitud a la condición hebrea en su origen, del autor, puesto que se repite en tantos y tantos escritores*³⁶¹¹. »

c. Les soldats

« *Linda vida / es esta, seo Campuzano*³⁶¹² »

Les soldats sont le bras armé du pouvoir et exercent sur l'ordre des puissants une contrainte physique sur leurs adversaires. On les trouve dans notre *corpus* dans trois circonstances différentes : au palais ils interviennent individuellement pour appliquer la volonté de l'autorité à l'encontre d'un opposant, sur le champ de bataille ils représentent à plusieurs le collectif militaire, et, démobilisés, ils portent devant le pouvoir royal le discours de la difficile condition de soldat.

i. Les gardes du palais

Les soldats attachés au palais n'ont presque aucune autonomie dramatique et encore moins de pouvoir politique. Ils ne sont souvent que des éléments du décor au même titre que les serviteurs. On a vu que des domestiques pouvaient être appelés soldats ; le cas contraire se présente aussi, par exemple dans *Amor con vista y cordura* où les hommes de main qui accompagnent Cómodo sont désignés par le terme de « *militar*³⁶¹³ » et ils sont considérés comme « *gente de guerra* » par Felisardo³⁶¹⁴, mais le prince les appelle « *criados*³⁶¹⁵ ». A l'image des serviteurs, les gardes ont souvent le rôle d'assurer une perméabilité entre l'intérieur et l'extérieur de l'espace du pouvoir, tels ceux qui amènent Zabulón et san Pedro devant le roi de Marseille dans *El vaso y la piedra*³⁶¹⁶. Ce qui les en différencie en revanche, c'est qu'ils ont la mission d'assurer la surveillance du palais et la protection du monarque, et ont le pouvoir d'exercer la force en son nom, parfois par l'entremise

3611 Cité par Teresa de Santos, *El siglo...*, *op. cit.*, p. 158, note 7.

3612 *El valiente...*, *op. cit.*, p. 580 a.

3613 « Salgan el príncipe y cuatro enmascarados. (...) Militar: *Cloviana, gran señor, / ahora estaba en el cuarto / de Nise.* », *Amor...*, *op. cit.*, p. 395-396, v. 1997-1999.

3614 *Ibid.*, p. 401, v. 2134.

3615 *Ibid.*, p. 402, v. 2157.

3616 « Sacan a Zabulón unos soldados. Soldado: *Llegue, hermano.* », *El vaso...*, *op. cit.*, fol. 86 b, et : « Sale un soldado, y San Pedro. Soldado: *A este venerable anciano / toda la isla aclamó / por Pedro* », *ibid.*, fol. 87 b.

d'un capitaine de la garde. C'est l'une des fonctions de Fernán Méndez Pinto dans la première partie de la *comedia* éponyme³⁶¹⁷. Il s'en acquitte notamment lorsque le grand chancelier se rebelle contre le roi³⁶¹⁸. C'est aussi le rôle de Conrado, chargé par Teobildo d'arrêter le prince dans *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*³⁶¹⁹, d'Arnaldo à qui le roi demande de défier le prince à l'épée pour éprouver sa valeur ou d'arrêter la dame imaginaire dont est épris le prince dans *Mudarse por Mejorar*³⁶²⁰, d'Abner qui surveille bien mal le camp où se repose le roi Saúl dans *La prudente Abigail*³⁶²¹, de Libio qui reçoit l'ordre de désarmer et emprisonner le prince dans *Amor con vista y cordura*³⁶²² et peut-être de Fabricio qui revient de la guerre avec le roi Ladislao de *La defensora de la reina de Hungría* et arrête le ministre Octavio³⁶²³. La reine Elena de *Los dos filósofos de Grecia* fait de son amant secret Federico le capitaine de sa garde afin de justifier sa présence constante à ses côtés³⁶²⁴. Un capitaine de la garde est enfin mentionné dans *A lo que obligan los celos*³⁶²⁵. Cette fonction est donc assurée le plus souvent par des nobles du premier cercle du souverain qui ont une valeur dramatique bien supérieure aux gardes.

On remarque que dans la plupart des cas les soldats du palais sont au service de désirs tyranniques. Ils mettent ainsi aux arrêts les rivaux politiques ou amoureux des puissants : le roi Bolosio d'*El obispo de Crobia san Estanislao* leur ordonne d'arrêter Masilio et Torrezno³⁶²⁶, ceux de *Los dos filósofos de Grecia* ont pour tâche d'emprisonner Demócrito, Eráclito et Embudo³⁶²⁷, et

3617 « Rey: Hoy de mi guarda has de ser », *Fernán...*, *op. cit.*, p. 88, v. 419.

3618 « Rey: Ha de mi guarda, soldados, Sale la guarda, y Fernán Méndez Pinto, y Duarte Pinto. / prended al Gran Can al punto. / (...) / Español fuerte y gallardo, / matadle si se defiende », *ibid.*, p. 97, v. 800-805.

3619 « Rey: Dadle la espada a Conrado », *Mártir...*, *op. cit.*, p. 8 a. Au troisième acte, les dialogues de Conrado sont introduits par la désignation de « Soldado », p. 22 b-23 b.

3620 « Rey: Pues llega, Arnaldo, / llega a reconozcelle [al príncipe], / que quiero ver qué puede ocasionalle, / para ver lo que basta a reportalle. / (...) / Apúralos [al príncipe y a César] Arnaldo », *Mudarse...*, *op. cit.*, p. 204, et « Príncipe: (...) / ¿mas qué es el orden que os da? / Arnaldo: Mándame reconocer / toda esta casa, y prender / la dama que en ella está », p. 194-195.

3621 « Rey David: Abner, Abner. (...) / Hijo de Ner, vuelve y mira / tu campo, que un hombre he visto, / y quiere dar muerte al rey. / (...) / ¿Así guardáis vuestro rey? », *La prudente...*, *op. cit.*, p. 630-631, v. 1964-1977.

3622 « Emperador: ¡Hola, quitadle la espada! / (...) Quita Libio la espada a Cómodo. Llevadle preso, entregalde / al alcaide Feliberto », *Amor...*, *op. cit.*, p. 350, v. 670-675.

3623 « Rey: (...) Fabricio, vos / con los soldados de guarda / del castillo de Esión, / llevad preso al conde. », *La defensora...*, *op. cit.*, p. 168 b.

3624 « Reina: (...) Federico, / fingiendo ser de los nobles / que quedaron en Egipto / por capitán de mi guarda / quedó en la corte elegido », *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, fol. 118 v°.

3625 Rey: (...) / Dadme, Lisardo, la espada, / que como amigo os lo ruego. / Lisardo: Del rey abajo a ninguno / la daré, ¡viven los cielos! / Rey: ¿Ni al capitán de la guardia? Lisardo: Ni al capitán », *A lo que obligan los celos...*, *op. cit.*, p. 138-139, v. 2466-2471. La première réplique de Lisardo renvoie à la *comedia* de Francisco Rojas Zorrilla.

3626 « Sale el rey, terencio, y soldados. Rey: (...) / Al marqués preso llevad / al castillo de Tirento », *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 210 r° b. Voir aussi : « Ejecutad, / Terencio, lo que os he dicho. / (...) / Matalde si se defiende. / (...) / Llevad preso », fol. 210 v° b, et : « Llévánlos. Rey: Detened ese hombre. Torrezno: ¿A mí? Rey: A vos », fol. 211 r° a.

3627 « Salga el secretario, y soldados. Soldado: Daos a prisión. », *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, fol. 131 r° a.

ceux d'*El noble siempre es valiente* le Cid à la cour du roi Alfonso³⁶²⁸. Le roi Teobildo de *Mártir y rey de Sevilla, san Hemenegildo* est accompagné de soldats lorsqu'il poursuit le prince³⁶²⁹ et ceux-ci le capturent au troisième acte³⁶³⁰. Ils enlèvent également les dames récalcitrantes : Cómodo veut kidnapper Cloviana dans *Amor con vista y cordura* à l'aide de quatre soldats masqués et le roi Bolosio fait enfermer Cristina dans un palais dans *El obispo de Crobia san Estanislao*³⁶³¹.

Ils torturent aussi les opposants : ils devront par exemple soumettre Torrezno et Zerote à l'épreuve de la corde³⁶³². Le garde de la seconde partie de *Fernán Méndez Pinto* remplace Tucapel auprès de Duarte dans la fonction de décrire les supplices prévus³⁶³³. Les soldats ont fonction de bourreaux dans *El vaso y la piedra* au service d'Hérode comme de Néron³⁶³⁴. Peut-être un soldat sera-t-il le bourreau d'Embudo dans *Los dos filósofos de Grecia*³⁶³⁵. Enfin c'est un soldat qui est chargé par don Pedro d'assassiner l'archevêque dans la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*³⁶³⁶. Les gardes apparaissent donc comme une force brute, des corps sans volonté propre aux ordres des tyrans. Ceux d'*Amor con vista y cordura* ne sont dotés que de l'ouïe – « *Ruido sientos*³⁶³⁷ » – et de muscles – « *¡Darele*³⁶³⁸! » Ils sont dépourvus de sentiments et appliquent les consignes sans les remettre en cause, à l'image de celui de *Fernán Méndez Pinto* :

Duarte: *¿Por qué voy preso? (...)*
 Guardia: *Eso nos dirá el proceso que contra los dos se hará.*
 Duarte: *¿Qué proceso? Yo soy muerto.*
 ¿Dónde vamos? Tucapel: *Al castillo.*
 Duarte: *¿Qué castillo? Guarda: Lindo necio.*

3628 « Salgan Bermudo y soldados. Cid: *¿Qué es esto? / Bermudo: El Cid está allí, llegad. / Llevadle preso a León, / que así por su condición / lo ordena su majestad. », El noble..., op. cit., fol. 24 v°.*

3629 « Salga toda la gente de guerra. Rey: *Soldados, cercad el monte, / trepad por esos olimpos / (...) / Pues a las armas, soldados, / escalad esos olimpos. / Prended al príncipe luego », Mártir..., op. cit., p. 11 a-b.*

3630 « Everinta: *La guardia del rey camina / a nuestro cuarto, señor. / Hermenegildo: ¡Qué desdicha! Ten valor. / Dios nuestro bien determina. Salgan soldados de la guardia. », ibid., p. 22 b.*

3631 « Rey: *(...) llevad / (...) al palacio de Bertana / a la condesa. », El obispo..., op. cit., fol. 210 r° b.*

3632 « Rey: *Denle dos tratos de cuerda. », El obispo..., op. cit., fol. 211 r° a, et « Soldado 2: Dadle dos tratos de cuerda », Mártir..., op. cit., p. 23 a.*

3633 « Duarte: *¿Qué tormentos suelen dar / en esta tierra a los presos? / (...) / Guarda: Ponen dos planchas de hierro / ardiendo, y por ella suelen / andar dos horas los presos, / hasta decir la verdad », Fernán..., op. cit., p. 190-191, v. 829-835.*

3634 « Soldado: *Pedro, Herodes, le condena / a que muera apedreado. / (...) / También os condena a vos [Zabulón] / a empalar, y ha de ser luego. / (...) / Que habéis de morir es cierto. / (...) / Vamos de aquí. / (...) / Soldado 2: Agarrémoslo los dos », El vaso..., op. cit., p. 91 b-92 b. Voir aussi: « El emperador Nerón, / que os ponga presos ordena, y desde luego os condena, / por seguir la religión / de Cristo, a muerte de cruz / a Pedro, y a degollar / a Pablo. / (...) / También a vos [Zabulón] os condena / a morir asaeteado », p. 99 a-b.*

3635 « Soldado 1: *Mañana, / le colgarán del pescuezo. / Embudo: ¿Ha de ser usted el verdugo? », Los dos filósofos..., op. cit., fol. 131 r° a.*

3636 « Salen don Pedro, y un soldado con una pistola (...). Don Pedro: *Esto habéis de ejecutar. / Soldado: No me tenéis que decir », El gran cardenal..., op. cit., p. 230, v. 1614+-1616.*

3637 *Ibid.*, p. 397, v. 2029.

3638 *Ibid.*, p. 398, v. 2049.

*Allá lo verá. Camine*³⁶³⁹.

Ce même garde se caractérise en outre par son ignorance de la culture chrétienne, ce qui est normal pour un Chinois du XVI^e siècle mais Enríquez Gómez choisit ce personnage pour nous le rappeler : « Duarte: *Mal canario. Ese tormento / era bueno, si yo fuera / salvador. Guarda: ¿Qué es aquesto? / Camine*³⁶⁴⁰. » L'efficacité des gardes est cependant sujette à caution puisque bien souvent leur victime leur échappe : le sicaire de don Pedro rate son coup et avoue bien vite qui est le commanditaire de l'assassinat³⁶⁴¹, les sbires de Bermudo n'osent s'en prendre au Cid³⁶⁴², les deux philosophes grecs parviennent à s'échapper avec l'aide d'autres soldats³⁶⁴³, tout comme Hermenegildo aidé par un miracle³⁶⁴⁴ et Pedro libéré par un ange des geôles d'Hérode³⁶⁴⁵. Dans cette dernière pièce, les soldats laissent entrevoir une autre limite de leur puissance coercitive car l'un d'eux accepte de libérer Pedro contre de l'argent : « *Digo que el concierto acepto. / Diré que a Pedro no he visto*³⁶⁴⁶. » Ce trait le rapproche des gardiens de prison tels que nous les avons décrits.

Une dernière particularité des soldats est qu'ils interagissent fréquemment avec les *graciosos* – notamment Zabulón dans *El vaso y la piedra*, Embudo dans *Los dos filósofos de Grecia*, Zerote dans *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo* et Duarte dans *Fernán Méndez Pinto* –, ce qui permet d'un côté d'atténuer leur caractère sinistre par sa comicité, et d'un autre de faire ressortir sa couardise. Mais pour l'essentiel, les gardes royaux sont des corps sans âme exerçant une force aveugle, l'incarnation de la puissance répressive du souverain, les agents déshumanisés de leur tyrannie.

3639 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 190, v. 818-825.

3640 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 191, v. 836-839.

3641 « Vuelve las espaldas don Félix para irse, y el cardenal se abaja para una carta al suelo, y a este tiempo dispara la pistola a don Gil [el soldado], y huye, y da en un cuadro del rey. (...) Soldado: *¡Perdido soy! (...)* / Arzobispo: (...) *Hombre, ¿quién te aconsejó / esta traición. Soldado: Pues me otorgas / la vida, mujer ha sido.* », *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 231-232, v. 1641+-1656.

3642 « Bermudo: (...) / *¿Qué aguardáis? Soldado: Parece error / que tú sin llegar estés, / pero bastamos los tres. Llega. Cid: ¿Qué queréis? Todos: Nada, señor. / (...)* / Soldado: *Está bien, lleguemos pues. / Cid: ¿Qué queréis? Todos: Nada, señor* », *El noble...*, *op. cit.*, fol. 24 v^o.

3643 « Dentro Federico: *Este es mandamiento expreso / de la reina. O libertallos / o morir. Embudo: Pues mueran luego. / Federico: A ellos, soldados míos. Acuchillanlos y métenlos. / Secretario: ¡Qué rayo es aqueste, cielos! / (...)* / Dentro: *¡Muerto soy!* Embudo: *Dióle en la nuca* », *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, fol. 131 r^o a-b.

3644 « Hermenegildo: *No podrán, que el Uno y el Trino...* / Everinta: *...nos ampara con su diestra. / ¡Sea su nombre bendito!* Vuelan », *Mártir...*, *op. cit.*, p. 11 b.

3645 « Sale el ángel y llame a San Pedro. Ángel: *Pedro, Pedro. Pedro: ¿Quién me llama? / Mas, cielos, ¿qué es lo que miro? / Soldado: Válgame Júpiter sacro, / huyamos de este prodigio. Huyen. / Ángel: El ángel soy de tu guarda. / Sígueme, apóstol divino, / que Dios manda que te saque / de la prisión. Llévalo. Zabulón: Jesús mío, / ¿tan gran milagro por mí? / Ya los sayones se han ido. Sale el ángel por la otra puerta con San Pedro* », *El vaso...*, *op. cit.*, p. 92 b.

3646 *Ibid.*, p. 100 a.

ii. Les guerriers

« *Discurramos / sobre esto que llaman guerra, / que, a mi flaco juicio, yo / no le hallo pies ni cabeza*³⁶⁴⁷ »

Lorsqu'ils ne sont pas des serviteurs, les soldats sont des guerriers que l'on croise parfois au palais quand ils accompagnent un prince de retour de campagne afin de rehausser leur prestige, au même titre que la musique martiale qui les annonce. Ainsi ceux qui entourent Alejandro, Hermenegildo ou Altisonda, vainqueurs des envahisseurs dans *El maestro de Alejandro*³⁶⁴⁸, *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*³⁶⁴⁹ ou *El noble siempre es valiente*³⁶⁵⁰. Dans les campements, les soldats assurent la protection du puissant et symbolisent sa force comme ils le feraient au palais. C'est ce que l'on constate dans la seconde partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*, auprès de Juan Vico comme du cardinal³⁶⁵¹, dans *El noble siempre es valiente*³⁶⁵² ou dans *La prudente Abigail*³⁶⁵³ où ils ne sont qu'un élément du décor. Les soldats ne prennent donc pas la parole dans cette circonstance, mais ils peuvent tout de même influencer sur le déroulement de l'intrigue : dans la dernière pièce mentionnée, David reproche par exemple aux gardes de Saúl de mal assurer leur fonction, ce qui lui permet de se glisser dans le campement.

Le *gracioso* peut à l'occasion incarner un soldat en campagne. C'est le cas de Tabaco qui accompagne Alejandro à la guerre et fait le fanfaron devant la princesse Julia : « *Princesa: ¿Fuiste a la guerra? Tabaco: ¿Si fui? / Bueno es esto, en Montezumo / maté siete mil de un saco*³⁶⁵⁴. » Enaguas en fait de même en *arte mayor* devant le roi Alfonso : « *Soy un soldado / que a Celín ha dejado / por puertas o por campos en campaña*³⁶⁵⁵. » Chinela fut soldat avant la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* lors du siège de Gibraltar où il ne semble pas avoir brillé³⁶⁵⁶, et le redevient pendant les guerres d'Italie qui servent de cadre à la seconde partie. Il est alors affecté à un poste de garde du camp, fonction qui ne lui sied guère :

Chinela: *Bueno quedo. (...)*
¿No hay hombre de más talento

3647 *El rey...*, *op. cit.*, p. 68-70, v. 1137-1140.

3648 « *Va saliendo acompañamiento de soldados y detrás Alejandro y Tabaco.* », *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 190 r°.

3649 « *Salen por un palenque, al son de cajas y clarines, San Hermenegildo, Recaredo, Zerote y soldados.* », *Mártir...*, *op. cit.*, p. 1 a.

3650 « *Toquen clarines y cajas, y salgan por palenque la infanta, Arlaja y Celinda, moras, y soldados* », *El noble...*, *op. cit.*, fol. 1 r°.

3651 « *Salen Juan Vico, soldados y Arnesto* », *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 564, v. 1533+.

3652 « *Tocan cajas, y salga el Cid, Álvaro Fañez, Layn, y soldados* », *El noble...*, *op. cit.*, fol. 14 v°.

3653 « *Salgan Saúl, Jonatán, Abner y soldados* », *La prudente...*, *op. cit.*, p. 623, v. 1772+.

3654 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 195 r° b.

3655 *No hay...*, *op. cit.*, p. 310, v. 285-287. Voir aussi un peu plus loin : « *Soy valiente soldado.* », p. 311, v. 291.

3656 « *Siempre las oía [las balas] / de la montaña más alta* », *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 177, v. 155-156, et « *Quiteria: Ven acá, di picarón, / ¿me traes algún esclavo / de la guerra? Chinela: Fuilo yo / desde el punto que llegué, / que un moro me cautivó, / y por eso no lo traigo* », p. 188-189, v. 484-489.

que pueda quedar aquí?
 Cardenal: *De vos, Chinela, le tengo*
que sois buen soldado. Chinela: Soy
agradecido con extremo,
*pero el favor perdonara*³⁶⁵⁷.

Cette *comedia* montre aussi une *graciosa* devenue un soldat bien plus valeureux que son équivalent masculin. Revêtue de l'uniforme militaire – « *Sale Quiteria con arcabuz, talahí y espada*³⁶⁵⁸. » –, elle retrouve Chinela et le force à se déshabiller³⁶⁵⁹. Elle le déchoît ainsi de la fonction militaire virile qu'elle a récupérée pour elle-même³⁶⁶⁰. L'humiliation du *gracioso* a aussi une dimension religieuse puisque Quiteria feint de le prendre pour un hérétique et que la peur le pousse à jurer sa foi, situation qui évoque celle des marranes soumis à la question, d'autant plus que l'insulte *perro* était réservée aux musulmans et aux juifs :

Quiteria: *Que se esté este infame quedo...*
 ¡Ea, perro hereje! Chinela: *¿Cómo*
es eso de hereje perro?
 ¡Hombre que soy de la Iglesia!
 Quiteria: *¿Cómo de la Iglesia?* Chinela: *Creo,*
juro a Dios, en todo cuanto
la Iglesia Romana. Quiteria: ¡Perro!
 ¡Defiéndete! Chinela: *¿Estas borracho,*
soldado de los infiernos?
 ¡Católico soy! ¡Detente,
 que firmemente confieso
 y creo lo que la Iglesia
 Romana cree! Quiteria: *¡Ese es miedo*³⁶⁶¹!

Seul, dans *La prudente Abigail*, un soldat anonyme donne la réplique à David en l'absence de Rubén, son capitaine, qui joue habituellement ce rôle : il déclenche alors la transmission d'informations au public par ses questions³⁶⁶², énonce des didascalies internes³⁶⁶³ et assure la circulation entre l'intérieur et l'extérieur du campement comme le font les serviteurs à la cour³⁶⁶⁴.

3657 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 370, v. 1691-1698. Dans *Los áspides de Cleopatra*, de Francisco Rojas Zorrilla, le *gracioso* Caimán est assigné à cette fonction avec la même inefficacité : « *Sargento: Aquí pienso que bajó / Caimán y, aunque le he avisado / que ha de hacer posta, sospecho / que se habrá ido. Roncando / está en la playa* », *op. cit.*, p. 293, v. 2819-2823.

3658 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 371, v. 1728+.

3659 « *Quiteria: Venga la espada. (...) / El sombrero. (...) / El capote. (...) / y la ropilla también. / Chinela: Sin duda me deja en cueros. / ¿Me he de quitar los calzones?* / *Quiteria: De lástima se los dejo* », *ibid.*, fol. p. 373, v. 1758-1769.

3660 Quiteria réapparaît « *con la espada de Chinela* », *ibid.*, p. 713, v. 1884+ des variantes.

3661 *Ibid.*, p. 378, v. 1885-1897. Remarquons aussi qu'au vers 1888, l'interjection *hombre* renvoie à nouveau à la virilité de Quiteria.

3662 « *¿Por qué, siendo vasallo tan constante / te persigue Saúl?* », *La prudente...*, *op. cit.*, p. 597, v. 1005-1006, et « *Sí, mas ¿Saúl no tiene su albedrío?* », v. 1009.

3663 Par exemple : « *Repara, gran señor, en aquel pino, / vegetativa senda que el camino / va procurando a la región del fuego* », *ibid.*, p. 598, v. 1045-1047.

3664 « *Si no me engaña la vista, / Rubén viene allí, señor; / pero no veo que viene / con él un solo pastor / de Nabal. (...) / Ellos vienen. Salgan Rubén y soldados* », *ibid.*, p. 599, v. 1069-1076.

Les soldats du camp tartare ne sont à cet égard désignés qu'avec le terme de « *gente* » et se confondent ainsi avec des serviteurs de palais³⁶⁶⁵.

Lors de négociations entre deux armées, souvent situées au début d'un acte, ils figurent la puissance de leur général : simultanément et au son des tambours et/ou des clairons, chaque troupe entre alors par un côté opposé et les soldats font masse pour transmettre l'idée d'un équilibre des forces, d'une atmosphère tendue mais aussi de la nécessité du dialogue qui débute au milieu de la scène. On trouve ce cas de figure dans *La prudente Abigail*³⁶⁶⁶, la seconde partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*³⁶⁶⁷ ou *La soberbia de Nembrot*³⁶⁶⁸. *El rey más perfecto* offre la même organisation au début du deuxième acte, mais le cortège de chaque négociateur est désigné par le terme « *acompañamiento*³⁶⁶⁹ ». En revanche, lors des négociations entre Hermenegildo et son père, seul ce dernier est accompagné de soldats, exprimant ainsi son désir de privilégier la force à la diplomatie : « *Tocan clarines y cajas, y salgan por una parte el rey, la reina, el demonio y soldados, y por la otra Hermenegildo, y San Leandro, y Everinta, y siéntanse*³⁶⁷⁰ ». » Pourtant, à la fin de la scène, les soldats ariens, mais aussi catholiques, se défient par des cris de guerre : « *Rey: (...) / Capitanes valerosos, / ¡muera Hermenegildo! Unos: ¡Muera! / Hermenegildo: Soldados, ¡mi padre viva! / Unos: ¡Viva! ¡Y los herejes mueran*³⁶⁷¹! » On remarque qu'alors que le prince appelle à la vie, ses hommes désirent la mort des hérétiques. Les soldats semblent être une force destructrice et intolérante même quand ils sont menés par un saint. Les guerriers reprennent donc l'initiative, harangués par leur chef, lorsque les négociations échouent et permettent ainsi la transition avec les épisodes de combats³⁶⁷².

3665 « *Salen el Tártaro, y Hilario, y Tibalde, y gente* », *Fernán...*, *op. cit.*, p. 145, v. 2740+.

3666 « *Toquen cajas y salgan por los dos lados del tablado, a un tiempo, soldados de Saül y David, y descúbrase en medio del tablado, junto al vestuario, una cueva, y de ella salgan Saül y David* », *La prudente...*, *op. cit.*, p. 559, 0+.

3667 « *Toquen clarines y cajas, y por una puerta salen el cardenal, y Leonor, Quiteria, Chinela y Astolfo, y gente de guerra, y por la otra puerta salga Juan Vico de barba entrecana, y soldados, de modo que hagan dos campos a un lado y otro, y en medio se sientan Juan Vico y el cardenal en dos sillas* », *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 705, v. 1018+ des variantes.

3668 « *Por lo alto del tablado, después de haber tocado clarines y cajas por el lado de él aparezca un tafetán, y descúbrase Membrot con un roble en la mano, vestido de pieles, no toscas, sino corteses y con él Caimán, gracioso, y otros vestidos todos de pieles (...), y al otro lado se descubre Calmana, Delbora, su hermana, y soldados vestidos a lo antiguo bizarramente, y con Calmana, Setirán con pieles* », *El primero rey...*, *op. cit.*, p. 451, v. 0+.

3669 *El rey...*, *op. cit.*, p. 54, v. 856+.

3670 *Mártir...*, *op. cit.*, p. 17 b.

3671 *Ibid.*, p. 20 a.

3672 Voir par exemple dans la seconde partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* : « *Juan Vico: (...) soy príncipe supremo / de Italia. Cardenal: Pues tus soldados / dirán mañana quién eres. / Juan Vico: Dices bien, allá te aguardo. / Marcha al oriente tambor. / Cardenal: Al medio día, soldados.* », *op. cit.*, p. 352, v. 1219-1224, ou dans *El rey más perfecto* : « *Rey: ¿No es posible me decís? / Pues las armas os esperan. / ¡Soldados, tocad al arma! / Santo rey: ¡Soldados, a la defensa / natural, sin que se agravie / de mi padre la grandeza! Vanse, tocando arma* », *op. cit.*, p. 68, v. 1127-1132+.

Lors des batailles, les soldats sont un élément spectaculaire de la mise en scène destinée à impressionner le public. Enríquez Gómez donne peu de détails sur le jeu des acteurs et laisse au chef de troupe le loisir de figurer les combats. Tout juste l'invite-t-il par des didascalies externes à rendre le meilleur effet possible : « *Aquí se da la batalla en la mejor forma que se pudiese, entrándose acuchillando en escuadras*³⁶⁷³. » Il ajoute éventuellement des précisions par des didascalies internes³⁶⁷⁴. Le *gracioso* que sa couardise pousse à rester en retrait peut aussi être en charge de décrire depuis la scène la bataille qui se déroule en coulisse, comme c'est souvent le cas dans le théâtre du XVII^e siècle³⁶⁷⁵. C'est ce qui se produit dans *La soberbia de Nembrot*, *El rey más perfecto*, *Mártir y rey de Sevilla*, *san Hermenegildo*, *El noble siempre es valiente* et *El valiente Campuzano* où, respectivement, Caimán, Capote, Chinela, Zerote, Chaparrín³⁶⁷⁶ et Pimiento³⁶⁷⁷ offrent au public une évocation des combats plus ou moins développée et portent souvent un discours antimilitariste.

Le premier en profite pour illustrer la figure du soldat fanfaron :

*Mientras los campos se pegan,
que sí harán, quiero mirallos
desde la más alta peña,
porque no hay gusto mayor
que ver en alto la guerra
y contarla a letra vista
diciendo 'hallelu me yo en ella'*³⁶⁷⁸.

Mais, rattrapé par la violence des combats, il en offre une vision d'horreur : « *Ya en el valle hay más cabezas / que flores, ya los arroyos / sangre en vez de cristal llevan*³⁶⁷⁹. » Le second souligne l'absurdité de la guerre : « *Discurramos / sobre esto que llaman guerra, / que, a mi flaco*

3673 *Mártir...*, *op. cit.*, p. 21 a.

3674 Voir par exemple cette réplique de Nembrot : « *Soldados, subid a la sierra, / –cerca véis el enemigo–, / para que con esto tenga / fin la stirpe de Jafer* », *El primero rey...*, *op. cit.*, p. 482, v. 666-669.

3675 Par exemple dans *El Eneas de Dios* de Moreto : « *Luis (Dentro): ¡Guerra, catalanes míos! / Rey (Dentro): ¡Arma, sicilianos fieros! / Disparan y sale Salvadera. Salvadera: Eso sí, cuerpo de Dios, / paguen lo que nos han hecho / padecer, ¡qué bien pelea / mi amo, parece un Héctor! / Mas... ¿qué mucho que litigue, / si es por la razón el pleito? / Aunque a necedad lo juzgo, / que pelear en estos tiempos / por mujeres es locura, / si las hay en todo ruedo. / El Rey de vencida va / y no es mucho el vencimiento, / cuando con tantas ventajas / le aprietan cuñado y suegro. / Don Gastón dejó la mar / y con socorro saliendo / da color por la marina / el enojo de su fuego. / El Conde por otra parte / al Rey pone en grande aprieto / y hace de las suyas sin / reparar en que es tan viejo* », *op. cit.*, p. 88-89, v. 2841-2864. On trouve ce procédé aussi chez Rojas Zorrilla, par exemple dans la description que donne le *gracioso* Caimán des combats simultanés entre Otaviano, Irene et Cleopatra d'un côté et Marco Antonio et Lépidio d'un autre, dans *Los áspides de Cleopatra*, *op. cit.*, p. 270-273, v. 2200-2266. Ou encore chez Calderón de la Barca dans *El príncipe constante*, Alfredo Rodríguez López-Vazquez (éd.), Cátedra, 2017, p. 186, v. 594-599 et p. 199, v. 888-897.

3676 Voir *El noble...*, *op. cit.*, fol. 20 v^o-21 r^o.

3677 Voir *El valiente...*, *op. cit.*, p. 585 c.

3678 *El primero rey...*, *op. cit.*, p. 480, v. 636-642. Voir aussi : « *Membrot: (...) / ¿Quién está aquí? Caimán: Quien quisiera / acabar esos cobardes, / gallinas, liebres en selva. / Caimán soy. Membrot: Ah, buen soldado, / que tú solamente esperas / cara a cara a tu enemigo. / Caimán: Sí, señor. Tengo nobleza* », p. 484, v. 706-712, et « *Tu vida importa, la mía, / que se pierda o no se pierda, / importa poco* », p. 486, v. 763-765.

3679 *Ibid.*, p. 483, v. 686-688.

*juicio, yo / no le hallo pies ni cabeza*³⁶⁸⁰. » Chinela est ridiculisé par la comparaison avec Leonor qu'il observe se battre bien à l'abri : « *Vive Dios, que Leonor / es un César, es un Héctor*³⁶⁸¹. » Zerote se comporte comme un opportuniste qui veut rallier le camp qui l'emporte :

*Los arrianos dan la caza
a los nuestros. Vive Cristo,
que ha de valerme esta capa.
(...) Los fieles
van de victoria, la capa
suelto y a ermitaño apelo*³⁶⁸².

Mais il est puni puisqu'il fait à chaque fois le mauvais choix : « Soldado: *¿Quién va? ¿Quién es?* Zerote: *Arriano.* / Soldado: *¡O hereje! Dale y entra.* Zerote: *¡Pesia a su alma! / Engañeme*³⁶⁸³. » Caimán est pareillement rattrapé par la violence de la guerre et une armée lui passe sur le corps : « *Pasan por encima de Caimán todos a la sierra*³⁶⁸⁴. » Les soldats sont ainsi à nouveau présentés comme une puissance aveugle et destructrice. Ce collectif s'exprime depuis les coulisses par des dialogues anonymes introduits par des indéfinis, comme dans cet exemple tiré de *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo* :

*Dentro: ¡Viva Teobildo, soldados!
Y esos levantados muros
de la gran Sevilla sean
hoy vuestro dichoso triunfo.
Uno: ¡A la puerta! Otro: ¡Al muro! Otro: ¡Al foso*³⁶⁸⁵!

On entend aussi parfois hurler la foule des soldats qui appelle à la mort de l'ennemi : « Membrot: *¡Guerra / por Membrot!* Calmaná: *¡Ea soldados, / a las armas!* Todos: *¡Membrot Muera!* Éntranse divididos por dos partes, dase la batalla dentro³⁶⁸⁶ » ou « *¡Muera Juan Vico*³⁶⁸⁷! » Lorsque nous avons étudié les rapports entre le prince et le roi nous avons évoqué ces deux scènes parallèles de *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo* et *El rey más perfecto* ou le second est acculé par les soldats du premier et ne doit son salut qu'à l'intervention de celui-ci, ce qui met fin aux combats. Il nous intéresse maintenant de constater à nouveau que les soldats sont une force agissant sans considérer ce qu'elle détruit, allant jusqu'à vouloir tuer le père au nom du fils :

3680 *El rey...*, *op. cit.*, p. 68-70, v. 1137-1140. Les discours antimilitaristes de cette *comedia* trouvent un écho dans *El siglo pitagórico*, *op. cit.*, p. 122 ou dans *La torre de Babilonia*, *op. cit.*, p. 185 b-186 a.

3681 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 377, v. 1874-1875.

3682 *Mártir...*, *op. cit.*, p. 21 a. Caimán opte aussi pour cette stratégie de survie : « Jafer: *¿Quién está aquí?* Caimán: *Yo. Jafer: ¿Quién? Caimán: Yo, / que quiero entrar en la peña / a dar muerte a diez soldados / de Membrot* », *El primero rey...*, *op. cit.*, p. 486, v. 757-760.

3683 *Mártir...*, *op. cit.*, p. 21 a. La scène se poursuit en suivant le schéma inverse, mais avec Recaredo à la place du soldat : « Recaredo: *¿Quién vive?* Zerote: *La fe cristiana.* / Recaredo: *¿Con ese hábito pelea? / tome. Dale.* », *ibid.*

3684 *El primero rey...*, *op. cit.*, p. 482, v. 669+.

3685 *Mártir...*, *op. cit.*, p. 20 a. Voir aussi : « Dase dentro una batalla. (...) Dentro: *¡Cierra España, Santiago!* / (...) / Dentro: *¡Ea soldados valientes!* / Dentro: *¡Ea leones de Orvieta!* », *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 377, v. 1864+-1871.

3686 *El primero rey...*, *op. cit.*, p. 480, v. 632-634+.

3687 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 379, v. 1917.

« Salgan soldados fieles acuchillando al rey y por la otra parte Hermenegildo deteniéndoles. Rey: *Traidores, no he de rendirme.* / Hermenegildo: *Soldados, tened las armas*³⁶⁸⁸. » et « *Salen soldados con las espadas, y él [Santo rey] los retira a estocadas*³⁶⁸⁹. » Rarement, une individualité émerge de cette foule pour transmettre le sentiment général, comme dans *Mártir y rey de sevilla, san Hermenegildo* où, lors du siège de Séville, l'un d'entre eux renforce le sentiment de désespoir par ses doutes malgré les encouragements d'Everinta : « *Yo dudo, / gran señora, que faltando / tu esposo, quede seguro / el muro, porque desmayan / tus soldados*³⁶⁹⁰. »

Le troisième acte d'*El valiente Campuzano* nous offre une représentation bien différente de l'armée puisqu'il s'agit d'une *comedia de valiente* dont le protagoniste par nature est amené à devenir soldat. Il nous met ainsi en position de percevoir ce collectif lors du siège de Vercelli depuis l'intérieur³⁶⁹¹ et de pouvoir observer la vie des guerriers en campagne au quotidien. Le lexique employé est militaire plus que dans aucune autre pièce³⁶⁹². Les tambours, des voix venues des coulisses et le costume des personnages créent l'atmosphère martiale à l'ouverture de l'acte : « *Tocan cajas, y dicen dentro. Voces: Avancen los batallones, no pase la infantería / de este monte, hasta que el cielo / la tormenta aplaque.* Por un lado del monte salgan Campuzano y Pimiento de soldados³⁶⁹³. » Le *gracioso* se plaint de la dure vie du soldat quand Campuzano incarne son abnégation :

Pimiento: *Chinas,
rayos, granizo, pelotas,
fuego, demonios y tías
caigan sobre quien me trajo
a Piamonte. Linda vida
es esta, seo Campuzano.
Campuzano: Estos regalos envía
la guerra, Pimiento*³⁶⁹⁴.

Plusieurs scènes d'action permettent d'illustrer l'intensité de la vie du soldat : la capture de l'espion piémontais et la prise du pont ennemi par Campuzano³⁶⁹⁵, la capture de don Pedro et doña

3688 *Mártir...*, *op. cit.*, p. 21 a-b.

3689 *El rey...*, *op. cit.*, p. 72, v. 1193+.

3690 *Mártir...*, *op. cit.*, p. 20 a-b.

3691 « Campuzano [a Catuja]: *Este que ves a la vista, / plaza la mejor de Italia, / es Berceles, y en siete días / de España será* », *El valiente...*, *op. cit.*, p. 580 b.

3692 Voir par exemple tout au long du troisième acte : « *sitiar la plaza* », « *levantar el sitio* », « *fortificar el sitio* », « *infantes* », « *trincheras* », « *el foso* », « *tienda* », « *compañía* », « *la fortaleza* », « *los cuarteles* », « *el asalto* », « *las almenas* », « *el reducto* », « *la mina* », « *las murallas* », « *cuadrillas* », « *mochileros* » etc. Le vocabulaire de l'escrime est même déployé dans un passage précis : « *el ángulo obtuso* », « *tírame un tajo* », « *no estás plantado* », « *la irremediable* », *ibid.*, p. 582 b.

3693 *Ibid.*, p. 580 a.

3694 *Ibid.* Voir aussi : « Pimiento: (...) / *A mí no me cansan andar / con el lodo hasta la cinta, / sino el granizo que arroja / el cielo.* Campuzano: *Son peladillas* », *ibid.*

3695 Pour la capture de l'espion, voir *ibid.*, p. 581 c-582 a. Quant à la prise du pont, la tactique est d'abord élaborée, p. 582 c, puis appliquée avec succès, p. 583 b-c.

Leonor par les Français³⁶⁹⁶, l'assaut final avec la spectaculaire explosion d'une mine³⁶⁹⁷. Les soldats espagnols apparaissent comme un collectif anonyme entourant le marquis de Leganés³⁶⁹⁸ et s'exprimant d'une seule voix pour répondre à ses *vivas*³⁶⁹⁹, puis comme une force offensive victorieuse³⁷⁰⁰ dont Campuzano est le paradigme idéalisé et Pimiento l'envers burlesque. La soldatesque française est aussi collectivement désignée par un terme générique³⁷⁰¹ mais des individus numérotés de ce groupe prennent en charge le discours de l'ennemi dans une conversation avec leur capitaine : « Ludovico: *Bravos son los españoles. / Soldado 1: Sin duda el juicio han perdido. / Ludovico: Piensan ganar a Bercei. / Soldado 2: Por cierto gran desatino*³⁷⁰². ». Ludovico incarne le guerrier noble qui sait reconnaître la valeur de son adversaire espagnol alors que les soldats illustrent l'arrogance propre au stéréotype français. L'ivrognerie, autre caractère national, renforce le stéréotype, qui touche également Ludovico. Le camp de l'armée du cardinal de la Valette est en effet ainsi décrit : « *Descúbrense el pabellón, y véase una mesa con recado de viandas y vino, y siéntanse los franceses*³⁷⁰³. » Le capitaine s'adonne comme ses hommes à la boisson³⁷⁰⁴ et finit lui aussi par pécher par excès de confiance :

Ludovico: *A pesar de toda España,
hemos de romper el sitio
de las trincheras de Corbo.*
Soldado 1: *Embestir será preciso.*
Ludovico: *Por vida del rey de Francia,
que han de levantar el sitio
mañana*³⁷⁰⁵.

Mais les faits le font mentir puisque les Français sont défaits en quelques instants par Campuzano et les siens : « Métenlos a cuchilladas (...). Uno, dentro: *Al foso. Otro: Al río. Otro: A la arena. / Ludovico: ¡Perdidos somos*³⁷⁰⁶! / (...) / *¡Arrojémonos al agua!* » Ces soldats sont

3696 *Ibid.*, p. 583 a-b.

3697 « *Pégase fuego dentro como que vuela una mina* », *ibid.*, p. 585 c.

3698 « *Salen el marqués de Leganés, leyendo una carta, don Martín y soldados. Tocan cajas* », *ibid.*, p. 581 c. Voir également : « *Tocan cajas. Salen el marqués, don Pedro y soldados* », p. 585 a.

3699 « *Marqués: (...) / Toca al arma, al arma toca. / ¡Viva el rey de España! / Todos: ¡Viva!* », *ibid.*, p. 585 c.

3700 « *Sale Catuja con todos los soldados que pudiere, y por un lado del monte suben Campuzano, don Martín y soldados, y por otro lado Catuja con sus soldados* », *ibid.*, puis « *Dase la batalla saliendo en cuadrillas los españoles acuchillando los franceses, y Catuja con sus mochileros, lo mismo, saliendo y entrando. Uno dentro: ¡Victoria, España, victoria!* », p. 586 a.

3701 « *En la muralla se pongan algunos soldados franceses para resistirles [a los españoles] la entrada* », *ibid.*, p. 585 c.

3702 *Ibid.*, p. 583 b.

3703 *Ibid.*

3704 « *Ludovico: Monsiur, a la salud / del cardenal. Soldado 1: Y le brindo.* », *ibid.* Voir aussi : « *Ludovico: (...) brindamos / con el decoro debido / al invicto cardenal / de la Baleta* », *ibid.*, p. 583 c.

3705 *Ibid.*

3706 *Ibid.*

ridiculisés dans l'action, comme dans le récit qu'en fait postérieurement Campuzano³⁷⁰⁷. Ce dernier apporte alors un nouveau trait distinctif des soldats français : « *Todos eran herejes*³⁷⁰⁸. » Les soldats ennemis ont donc la fonction d'emphatiser la valeur des Espagnols qui les mettent en déroute, par le discours laudatif de Ludovico ainsi que par leur arrogance et leur ivrognerie qui contraste avec la dignité espagnole, et ainsi d'aller dans le sens de l'idéologie de la Monarchie catholique. On retrouve ce principe dans *El noble siempre es valiente* où l'adversaire vaincu est malgré tout présenté comme valeureux et reconnaît la supériorité des Castillans.

Il ressort de ces constatations que les guerriers sont essentiellement réduits à leur force meurtrière, qu'elle soit symbolique lorsqu'ils accompagnent un puissant ou réelle lors des séquences de combat. Ce qui les distingue des gardes du palais, c'est qu'ils sont le plus souvent représentés collectivement. Quand un individu se détache du groupe, ce n'est que pour incarner l'ensemble de ses semblables. L'armée apparaît donc comme une institution hiérarchique où les soldats ne laissent pas affleurer d'identité propre et sont menés par des capitaines, eux-mêmes aux ordres d'un général. Ils ne peuvent donc pas directement porter un discours sur la guerre, à l'exception de Campuzano, et ce rôle échoit parfois au *gracioso* qui endosse à l'occasion l'uniforme. La *comedia de valiente* offre cependant une image plus proche de la dure réalité de la condition militaire. C'est aussi cette image qui est transmise par les vétérans qui apparaissent dans notre *corpus*.

iii. Les vétérans

« *Premiando la virtud, siempre florece el arte militar*³⁷⁰⁹. »

Les principales occurrences de vétérans se trouvent dans *Mudarse por mejorarse* où le prince tient audience et reçoit un trois anciens soldats. Le premier est un capitaine à la retraite qui demande le paiement de sa solde³⁷¹⁰. Le second requiert un habit d'ordre militaire pour avoir servi

3707 « Campuzano: (...) / *Al coronel prendí con diez soldados. / Acudieron al sitio alborotados / cosa de treinta y seis; éramos nueve. / Y yo, señor, porque ninguno lleve / noticias de mi valor al enemigo, / os puedo asegurar, como testigo / de vista, que los diez que me cupieron, / no sé cómo demonios se murieron. / Es cosa raras veces sucedida, / tal prisa de morir no vi en mi vida* », *ibid.*, p. 585 a-b.

3708 *Ibid.*, p. 585 b. Ce thème est ensuite développé : « *al matarlos, / no traté, señor, de confesarlos, / solo traté de darlos al demonio / porque diese Calvino testimonio / de que solo un católico podía / enviar al infierno la herejía* », *ibid.*

3709 *Política angélica [primera parte], op. cit.*, p. 200.

3710 « *Este os dirá mis servicios. / De capitán reformado / pido el sueldo, lo que he sido / con satisfacción dos años* », *Mudarse...*, *op. cit.*, p. 160.

dans la marine³⁷¹¹. Le troisième souhaite obtenir une charge de secrétaire dont le titulaire est décédé en récompense d'actions d'éclat sous les drapeaux³⁷¹². Comme on l'a vu dans la partie consacrée aux princes, cette scène sert avant tout à mettre en situation de pouvoir un héritier en apprentissage et ses réponses éclairent plus sa personnalité que le point de vue de l'auteur sur la question des vétérans. Toutefois, Enríquez Gómez en profite pour dresser un constat bien funeste de la condition du soldat démobilisé : il vit dans la précarité et doit réclamer ce qui lui est dû. Cette vision semble être un stéréotype dans le théâtre du XVII^e siècle car on la retrouve régulièrement, par exemple chez Moreto où un soldat doit réclamer lui aussi au roi de quoi vivre après son retour à la vie civile :

*Yo, señor, soy capitán,
que veinte años de experiencia
que en la guerra con el moro
a hambre y sed me han enseñado,
que hallar no puede el soldado
la piedra de hacer el oro,
pues deseando tener
con que pasar como honrado,
aunque mi sangre he sembrado,
no he cogido qué comer³⁷¹³.*

Enaguas, le *gracioso* de *No hay contra el honor poder*, a également un commentaire sur la condition du soldat. Il revient de la guerre avec un piètre butin – « *Un arnés y una gola / y cuando mucho una lanza³⁷¹⁴* » – et compare ce métier avec celui d'entremetteuse de Casilda : « *es tanto mejor tu plaza / para ganar de comer, / cuanto del hierro a la plata³⁷¹⁵*. » Si l'on met en regard ces cas avec les autres allusions à la condition des soldats, on voit apparaître un discours cohérent en défense de cette corporation qui a pu alimenter l'idée qu'Enrique de Paz, ancien capitaine, était la véritable identité de notre auteur. Parmi les grâces rendues par Alejandro dans *El maestro de Alejandro* figure effectivement une récompense attribuée aux anciens combattants : « *Mi tesorero mayor / les dé trianta mil ducados³⁷¹⁶*. » Le cardinal Albornoz défend également dans la seconde partie de la *comedia* qui lui est consacrée le bon traitement des soldats : « *Si a los soldados, señor, / repartí con generosa / mano el tesoro divino, / fue por ganar la victoria³⁷¹⁷*. » Le Cid en fait de même dans *El noble siempre es valiente* devant le roi Alfonso :

*Más estimo yo un soldado
que cuantos ociosos andan*

3711 « *De haber servido / en la armada tiempo largo, / un hábito pido en premio* », *ibid.*

3712 « Pretendiente 5: *En los cargos / del testamento, señor, / de vuestro abuelo ha vacado, / por muerte de Federico / la plaza de secretario. / Soy...* Príncipe: *Ya lo sé. Estacio sois, / que en la guerra habéis logrado / algunos buenos sucesos.* Pretendiente 5: *En premio de este trabajo / esta ocupación pretendo* », *ibid.*, p. 160-161.

3713 A. Moreto, *El valiente justiciero*, *op. cit.*, p. 33, v. 989-998.

3714 *No hay...*, *op. cit.*, p. 329, v. 869-870.

3715 *Ibid.*, v. 872-875.

3716 *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 188 v°.

3717 Seconde partie d'*El gran cardenal...*, *op. cit.*, fol. 57 v°.

*infamando con los vicios
la nobleza de su patria,
que el uno vela en la guerra
y el otro duerme en su cama*³⁷¹⁸.

Certains puissants de notre *corpus* tendent donc à insister sur l'honneur du soldat. C'est aussi ce que demande de faire le roi Nino à son favori Menón dans la première partie de *La hija del aire* de Calderón³⁷¹⁹. C'est bien ce qu'a compris le *gracioso* Julio de *Celos no ofenden al sol* qui utilise cet argument justement pour échapper à la guerre :

Rey: *¿No fuera mucho mejor
irme a servir a la guerra?*
Julio: *Para todo hay tiempo. Yo
soy en mi linaje solo;
pareciome, y con razón,
que solo ha de ir a la guerra
un linajudo infanzón
por honrar a sus parientes*³⁷²⁰.

Un dernier soldat, Angrogeo, désormais civil et reconverti comme proxénète, fait son apparition dans *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*, et entretient, comme d'autres déjà mentionnés une relation privilégiée avec le *gracioso* : « *Sale un soldado a lo rufo, y dale a Zerote*³⁷²¹. » Il s'agit de celui qui semble être en cheville avec la Colindres pour extorquer ses victuailles à Zerote. Ce soldat est caractérisé comme les autres par l'exercice de la violence³⁷²², mais contrairement aux vétérans, il n'incarne pas la dignité de l'ancien combattant. Au contraire, il suggère qu'un soldat démobilisé est un délinquant potentiel. Il offre donc une autre perspective sur la question du traitement de cette catégorie de la population : assurer une retraite aux soldats est aussi un moyen de réduire la criminalité.

La figure du soldat apparaît donc sous deux formes différentes dans notre *corpus*. Déclinaison coercitive du serviteur au service de la tyrannie lorsqu'il est affecté au palais ou membre d'un collectif destructeur lorsqu'il est en campagne, le soldat incarne quand il est en uniforme la violence du pouvoir. En revanche, lorsqu'il retourne à la vie civile, il devient un problème pour celui-ci auquel Enríquez Gómez paraît sensible puisqu'il l'évoque à plusieurs reprises. Il semble insister pour que la monarchie lui assure une retraite digne en récompense des services rendus dans des conditions difficiles et évite ainsi le développement de la criminalité.

3718 *El noble...*, *op. cit.*, fol. 39 r^o.

3719 « *En su distribución [de ese despojo todo] dispón el modo, / de suerte que el más misero soldado / no vuelva sin que vuelva coronado / con trofeos marciales / a pisar de su casa los umbrales* », P. Calderón de la Barca, *La hija...*, *op. cit.*, p.78, v. 256-259.

3720 *Celos...*, *op. cit.*, p. 234, v. 1756-1763.

3721 *Mártir...*, *op. cit.*, p. 13 b.

3722 « *Zerote: La razón en mi cogote / hizo el señor Angrogeo. / Soldado: Tengo la mano pesada.* », *ibid.*

« *Soldados contentos* » est à ce titre cité dans *La torre de Babilonia* comme l'une des causes de la permanence d'un empire³⁷²³.

d. Les courtisans

« *Capitanes de la envidia, / lisonjeros de palacio*³⁷²⁴ »

Le courtisan est celui qui vit à la cour dans l'entourage du pouvoir suprême. Nous restreindrons ici sa définition aux personnages qui tentent de profiter de la proximité du roi pour prospérer grâce à la sollicitation et à l'intrigue. Nous avons pratiquement fait le tour complet de ces figures lorsque nous avons évoqué les nobles. Il en reste pourtant quelques-unes dont la noblesse n'est pas avérée et qui hantent les couloirs des palais : Lidoro, Ludovico et Tancredo. Nous profiterons aussi de ce chapitre pour étudier les *graciosos* qui sortent de leur fonction de serviteur pour se comporter selon le stéréotype du courtisan.

Lidoro est le poète qui s'emploie à caresser les sentiments d'Alejandro dans *El maestro de Alejandro*. C'est à lui que revient la fonction d'ouvrir la *comedia* pour assister au lever du prince et souligner ainsi l'importance de la flatterie dans la pièce³⁷²⁵. Il est un habile courtisan qui sait provoquer les récompenses sans le laisser paraître :

Alejandro: *Lidoro amigo, ¿no oíste
esta divina canción
en alabanza de Octavia?*
Lidoro: *Como la compuse yo,
no me toca la alabanza.*
Alejandro: *Toma este diamante*³⁷²⁶.

Le *gracioso* Tabaco essaye en vain de l'imiter. On retrouve Lidoro au deuxième acte comme maître de cérémonie du mariage de l'infant de Sidon avec la duchesse d'Utelino³⁷²⁷. On le voit alors ouvrir le bal : « *Lidoro, habiéndose sentado las damas en su estrado, (...) haga reverencia a los reyes y dance, y después, saque a empezar el sarao a una dama*³⁷²⁸ ». Ce personnage incarne le courtisan qui s'adonne à la poésie et la danse et qui prospère grâce à la flatterie³⁷²⁹, le contraire en somme de l'idéal de virilité et de droiture du guerrier.

3723 *La torre...*, *op. cit.*, vulco XIII, p. 283.

3724 *El noble...*, *op. cit.*, fol. 7 v°.

3725 « *El gran príncipe Alejandro / se levanta ahora* », *El maestro...*, *op. cit.*, fol. 175 v° a.

3726 *Ibid.*, fol. 176 r° a. Son nom programmatique rappelle l'or.

3727 « *Rey: (...) / Haga Lidoro la salva / al sol de este casamiento. / Lidoro: Tu divino mandamiento / es la luz, saludo al alba.* », *ibid.*, fol. 183 v° b.

3728 *Ibid.* fol. 183 v°.

3729 « *No hay ninguno que diga / que por gala y discreción, / aunque no hubieras nacido / primogénito del sol, / que no mereces de Octavia / -dejo aparte tu valor- / la celestial hermosura.* », *ibid.*, fol. 176 r° a.

On ignore qui est précisément le Ludovico d'*El obispo de Crobia san Estanislao*, un ami ou peut-être un serviteur de Pedro Colona. Lors de sa première apparition, au deuxième acte, il n'est pas particulièrement antipathique. Il affiche par exemple de la considération pour l'évêque³⁷³⁰, mais son intérêt pour l'argent affleure déjà³⁷³¹. Son action dramatique consiste à commettre un parjure afin que le roi Bolosio puisse nuire à l'évêque lors d'un procès truqué³⁷³². Il devient alors un nouvel exemple de la figure du traître inféodé au pouvoir tyrannique : « *Lo que me ordenasteis / será ley en mí* », dit-il ainsi au roi qui organise la manipulation du procès³⁷³³. Lors de sa comparution comme témoin, il ment comme convenu : « *No vi contar el dinero*³⁷³⁴. » Le *gracioso* Torrezno avait deviné la mauvaise intention du personnage : « *Él dirá que no se acuerda*³⁷³⁵. » Le saint le désigne, ainsi que Terencio, comme un mauvais chrétien : « *Que no confeséis los dos / la verdad no me ha admirado, / porque no la ha confesado / el que no ha temido a Dios*³⁷³⁶. » Et Pedro Colona ressuscité les incrimine pareillement : « *Vosotros / merecéis las graves penas / que se dan a los testigos / que juran falso*³⁷³⁷ » Dans cette *comedia* qui fusionne éthique politique et éthique religieuse, Ludovico est l'agent servile d'un despote qui offense Dieu en s'en prenant à un saint.

Tancredo est un courtisan ni menteur, ni flatteur dans *Mudarse por mejorarse*. Il est l'ami loyal de don Carlos, le premier *galán*, ainsi que le définit le *dramatis personae*³⁷³⁸. Carlos l'appelle à la rescousse car il soupçonne une intrigue du prince de Pologne contre lui³⁷³⁹. Il lui sert alors d'informateur, de conseiller et d'homme de main, fonctions habituellement échues au serviteur. Mais Lirón qui ne suffit pas à assurer ces missions semble agacé par cette usurpation. Tancredo informe ainsi son ami des amours du prince, tel que celui-ci vient de les raconter à César : « *Tancredo: Según algo que he entendido, / después que te fuiste a España, / algo puede colegirse. /*

3730 « *Todas [la obras del obispo] han sido notorias / al mundo* », *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 208 v° a, et « *¡Qué santidad! ¡Qué valor!* », fol. 208 v° b.

3731 « [A Pedro Colona] *Si vuestra necesidad / redimís, por acertado / tengo que se la vendáis [la heredad al obispo], / pues con ella remediáis / vuestro honor y vuestro estado* », *ibid.* fol. 208 v° a, et « *¿Habéis tratado de los precios?* », fol. 208 v° b.

3732 Dans *La torre de Babilonia*, le faux témoin est une sous-catégorie du *malsín* qui mérite un commentaire à part, *op. cit.*, *vulco* VI, p. 74.

3733 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 216 r° b.

3734 *Ibid.*, fol. 216 v° b.

3735 *Ibid.* Voir aussi plus haut : « *Rey: (...) / ¿Qué decis los dos?* Torrezno: *Que niegan.* », *ibid.*, et aussi : « *Voto a Dios, / que vi contar la moneda, / y que son testigos falsos / los infames que lo niegan. / (...) / Por la Santa Madalena, / testigos falsos, infames* », fol. 217 r° b, et encore : « *Yo he de coger una tranca / de las que cierran la iglesia, / y a los dos testigos falsos / he de romper la cabeza* », fol. 217 v° a.

3736 *Ibid.*, fol. 216 v° b.

3737 *Ibid.*, fol. 218 r° a-b.

3738 « *Tancredo: Amigo de Carlos* », *Mudarse...*, *op. cit.*, fol. 112. L'étymologie germanique de Tancredo renvoie vers la réflexion et le conseil. Tancredo est un héros épique de la *Jérusalem libérée* de Torcuato Tasso. Le nom apparaît régulièrement dans la *comedia* du Siècle d'or.

3739 *Ibid.*, p. 132.

Lirón: *Dos algos has dicho y nada*³⁷⁴⁰. » Dans cette fonction, Tancredo illustre la diffusion de la rumeur à la cour : « *en las personas tan altas [como el príncipe], / ni el pensamiento es secreto*³⁷⁴¹. » Mais il sait aussi garder un secret : « Carlos: (...) / *No sepa el príncipe nada / de mi amor* (...) / Tancredo: *Bien puedes partir seguro*³⁷⁴². » Au deuxième acte, Tancredo rapporte pareillement auprès de Carlos les événements du palais, mais en outre, il contrôle les accès comme le fait habituellement le serviteur : « *A la puerta queda, y creo / que sube ya*³⁷⁴³. » En tant que conseiller, il prend le contre-pied de Lirón : « *Yo pienso que, a estar culpada / Rosaura, menos dudoso / el príncipe suspirara*³⁷⁴⁴. » En revanche Tancredo et Lirón forment une équipe efficace pour repousser l'assaut de Libio et Fabricio, les serviteurs du prince³⁷⁴⁵.

Ces trois courtisans incarnent chacun une facette du stéréotype : Lidoro le flatteur, Ludovico le menteur et Tancredo le bavard. Chacun des trois interagit en outre avec le *gracioso* qui alimente ainsi la satire. On trouve aussi souvent le *gracioso* dans cette fonction critique lorsque lui-même se comporte comme un courtisan et ne sert alors plus son maître mais uniquement son intérêt personnel³⁷⁴⁶. Cette figure est en effet en grande partie un être de palais, sans repère dès qu'il quitte la cour comme on le constate chez Limón³⁷⁴⁷, Zerote³⁷⁴⁸ ou Duarte³⁷⁴⁹ qui se perdent dans la nature.

Enaguas constitue un duo de *graciosos* cupides avec Casilda, la servante de doña Blanca, l'épouse de don Rodrigo, dans *No hay contra el honor poder*. Deux actes durant, ni l'un ni l'autre n'est occupé à ses tâches ancillaires, mais plutôt à intriguer pour son profit. Casilda confie à Enaguas que le prince l'a faite son entremetteuse auprès de doña Blanca et à son insu³⁷⁵⁰, ce qui aigüise la convoitise du domestique :

Casilda: *Ha dado el príncipe...* Enaguas: *¿En qué?*

Casilda: *En hacerme secretaria.*

Enaguas: *¿Es liberal?* Casilda: *En extremo.*

3740 *Ibid.*, p. 133.

3741 *Ibid.*, p. 135.

3742 *Ibid.*, p. 137.

3743 *Ibid.*, p. 174.

3744 *Ibid.*, p. 135.

3745 Voir *ibid.*, p. 138-139.

3746 « *¿El criado más grave, / hipròquita [sic.], no sabe / decir bien de su amo en su presencia / y vendelle en ausencia?* », peut-on lire dans *El siglo Pitagórico*, *op. cit.*, p. 276.

3747 « *¿Adónde voy por aquí, / hecho volatín de nube?* », se plaint Limón dans la montagne, *A lo que obliga el honor*, *op. cit.*, p. 547, v. 2208-2209.

3748 « *Válgate, la noche ciega, / cuantos ciegos parasismos / rezaron en los abismos / del templo de la Noruega* », proteste Zerote égaré dans la montagne, *Mártir...*, *op. cit.*, p. 9.

3749 « *El camino perdimos, / y entre las fieras del abismo dimos* », se lamente Duarte, *Fernán...*, *op. cit.*, p. 208, v. 2455-2456.

3750 « *Nunca a doña Blanca / declare este pensamiento.* », *No hay...*, *op. cit.*, p. 328, v. 850-851. Leonor est mise dans la même situation dans *A lo que obliga el honor* : « Don Pedro: (...) *Yo seré a tu amor agradecido / si haces por mí cierta acción / sin que des partes a Limón.* / Leonor: *Hecha está si eres servido / de decírmela* », *op. cit.*, p. 410, v. 885-890.

Enaguas: *Pues no te pese de nada,
sácale cuanto pudieres*³⁷⁵¹.

Ils font un bilan des gains³⁷⁵² et le *gracioso* qui n'a rien à offrir exige de partager : « *Esos para ti los guarda, / solo quiero las cadenas / y los rubios de dos caras, / y algún mejicano unto, / que los mármoles ablanda*³⁷⁵³. » Enaguas sait ce qu'encourt Casilda : « *Tú visitarás las plazas / coronada de papel*³⁷⁵⁴. » Par cet avertissement, il établit une équivalence entre la fonction d'entremetteuse et celle des sorcières pourchassées par l'Inquisition, rappelant de la sorte la figure de la Celestina³⁷⁵⁵ également évoquée par la chaîne en or qui est le motif de discorde entre les serviteurs : « Casilda: (...) / *te he de matar, vive el cielo.* / Enaguas: *Si no me das la cadena, / he de proseguir*³⁷⁵⁶. » Enaguas tente donc de tirer bénéfice de la situation sans en partager les risques qui sont nombreux³⁷⁵⁷. Pour ce faire, il joue double jeu : d'une part il dénonce Casilda à ses maîtres pour s'attirer leurs bonnes grâces³⁷⁵⁸, et d'autre part il essaye de se tenir à l'écart de don Sancho³⁷⁵⁹. Entre les deux se trouve Casilda qu'il dépouille sans vergogne en la menaçant de la dénoncer au prétexte hypocrite qu'il en va de l'honneur de son maître :

Enaguas: *Vive Dios,
que lo ha de saber tu ama
y, si puedo, mi señor.*
Casilda: *No harás tal, que eres discreto.*
Enaguas: *¿Joyas tú? ¿Tú, tal traición
contra el honor de mi amo*³⁷⁶⁰?

3751 *No hay...*, *op. cit.*, v. 845-849.

3752 « Enaguas: (...) / *¿Qué joyas tienes?* Casilda: *Algunas / de valor y de importancia.* / (...) / Enaguas: (...) / *¿Hay diamantes?* Casilda: *Como el puño* », *ibid.*, v. 853-861.

3753 *Ibid.*, p. 328-329, v. 862-867. Pour l'explication de « *mejicano unto* », voir la note 865, p. 329.

3754 *Ibid.*, p. 329, v. 886-887. Voir aussi : « *Y el borrico y el pregón / todo junto para ti.* », p. 380, v. 2472-2473.

3755 Plus loin, il l'appelle Circe, autre magicienne : « *Me ha enredado esta Circe* », *ibid.*, p. 330, v. 903. On trouve dans *Amor con vista y cordura* une allusion plus directe encore au personnage de Fernando de Rojas : « Lirón: *El alma de Faustina, / en los siglos que vendrán, / los versos me la pondrán / con Cempronio y Celestina* », *op. cit.*, p. 383, v. 1671-1674.

3756 *No hay...*, *op. cit.*, p. 360, v. 1853-1854. Voir également : « Enaguas: *No diste la cadena, / pues ahora empiezo.* », p. 359, v. 1848-1849, et « Enaguas: (...) *no he de callar; Casilda, / hasta que esté la cadena / en mi poder.* Casilda: *Yo sabré / cortarte, infame, la lengua* », v. 1862-1866.

3757 Don Rodrigo risque de les surprendre en conversation avec le prince et ils doivent fuir : « Casilda: *¿Mi señor?* Enaguas: *No espera, Enaguas, / el suceso de esta noche.* Vase. / Casilda: *¡Qué desdicha! Estoy turbada.* Vase. », *ibid.*, p. 331, v. 920-922. Doña Blanca menace de punir Casilda : « *Tú, Casilda, / tan ingrata como necia, / sabes de Elvira el secreto; / si esto no tiene enmienda, / sabré castigar delitos* », *ibid.*, p. 357-358, v. 1789-1793, et : « *Dime la verdad, que en ella / tu vida consiste* », p. 358, v. 1800-1801.

3758 « Enaguas [*a doña Blanca*]: (...) / *Yo la vi estar una fiesta / hablando al príncipe, y vi / que le dio por una reja / un papel.* Casilda: *¿Papel a mí?* / Enaguas: *Sí, papel, ¿para qué niegas?* », *ibid.*, p. 358, v. 1814-1818, « Enaguas: (...) / *digo que Casilda...* (*Aquí / importa decir verdad*) / *...profesa grande amistad / con el príncipe.* Don Rodrigo: *Es así.* / Enaguas: *Él esta joya le dio, / y ella me la dio a guardar* », p. 385, v. 2621-2626, et « Don Rodrigo: *En efecto, / Casilda es aquí tercera / del príncipe.* Enaguas: *Así es verdad* », p. 387-388, v. 2883-2885.

3759 « Don Sancho: *¿Quién está contigo?* Casilda: *Enaguas.* / Don Sancho: *¿Quién es Enaguas?* Enaguas: *¿Qué es esto? / No me nombres, secretaria / de los infiernos* », *ibid.*, p. 330, v. 895-898. Voir aussi : « Enaguas a [don Sancho]: *Eso, señor, con Casilda / se puede tratar mejor, / que está diestra en este oficio* », p. 379, v. 2435-2437.

3760 *Ibid.*, p. 378, v. 2418-2423. On trouve aussi : « Enaguas: (...) *aunque pierda la vida, / ha de saber mi señor / tan grande bellaquería.* / *¡Jesús, Jesús, qué traición!* / *Dos mil demonios me lleven, / si no ha de estar a las dos / don*

Ainsi Casilda prend les risques et lui l'argent : « *que tú ganes de esta suerte / el uno y otro doblón / pareceme a mí de perlas, / que yo los guarde, mejor*³⁷⁶¹. » Mais la crapule se révèle incapable d'entretenir l'illusion sur tous les fronts : don Sancho l'engage comme entremetteur sous la menace³⁷⁶² et, malgré ses mensonges, don Rodrigo découvre qu'il s'est enrichi³⁷⁶³. Pour échapper au châtement qui lui est promis, il veut se mettre sous la protection de doña Elvira : « *Si no me vale el sagrado / de tu inmunidad, señora, / soy perdido*³⁷⁶⁴. » Il se fait dès lors oublier et ne se présente plus sur scène avant le final. En revanche l'action de Casilda devient déterminante dans l'intrigue et cette inversion d'influence est significative de la valeur des personnages. En effet, si Enaguas reste un fieffé coquin sans le moindre scrupule, Casilda devient progressivement un personnage vertueux qui parvient finalement à préserver l'honneur de ses maîtres. Comme c'est elle l'entremetteuse, on la voit au début mentir³⁷⁶⁵ et manipuler³⁷⁶⁶. Mais bientôt on lui trouve des circonstances atténuantes. D'abord elle a la faiblesse d'être amoureuse d'Enaguas : « *Guarda las joyas, que son / nuestro dote y nuestra hacienda*³⁷⁶⁷. » Ensuite, elle n'est pas à l'initiative du complot³⁷⁶⁸. Elle est également tiraillée entre deux autorités contradictoires :

*El príncipe es rey; en fin,
¿cómo puedo excusar yo
lo que él me manda? Y advierte
que la fuerza de un señor
es ley en cualquier criado*³⁷⁶⁹.

La servante pointe ici le dilemme du serviteur soumis à des injonctions différentes du pouvoir politique d'un puissant d'un côté et du pouvoir social de son employeur de l'autre. En outre, elle n'a pas véritablement obéi à don Sancho : « *Nunca recado he dado / de los que el*

Rodrigo... Casilda: *¿Qué? Enaguas: ...avisado* », p. 380, v. 2465-2471, « *Todo es engaño, eso no, / vive Dios, que he de decirlo* », v. 2484-2485, et « *¿Yo, traidor a mi señor?* », p. 381, v. 2498.

3761 *Ibid.*, p. 382, v. 2527-2530. Voir également : « Casilda: (...) / *considera que esta joya / me dio ayer; diamantes son.* / Enaguas: *Muestra aquellas piedrecillas, / (...) / Las guardaré, pues tú gustas* », v. 2541-2551, « Enaguas: (...) / *¿Tienes más? Casilda: Sí. Enaguas: Pues, Casilda, / que yo las guarde es mejor, / por si sucediere algo* », p. 383, v. 2557-2558, et « Casilda: (*¿Qué escucho? ¿Perdida estoy!*) / *Este bolsillo, mi bien, / ablande tu corazón, / tómale, por vida tuya, / doblones, Enaguas, son* », p. 381, v. 2504-2508.

3762 « Don Sancho: *Llega, llama / a Enaguas, que hablarle quiero.* », *ibid.*, p. 330, v. 900-901. Voir aussi : « Don Sancho: *¿Podré declararme yo / con Enaguas? Casilda: Muy bien puedes, / pero aqueste picarón / se quiere llevar por mal.* / Don Sancho: *Llevarle por mal yo* », *ibid.*, p. 378-379, v. 2428-2432, et « Don Sancho: (...) *sabré / – mirad bien lo que os hablo yo– / quitaros luego la vida.* / (...) *Vive Dios, / que si a Casilda le dais / el menor disgusto vos, / que os haga echar en un remo* », p. 379, v. 2439-2447.

3763 « Don Rodrigo: (...) / *¿Qué guardáis vos? ¿Qué encubris / de mí? Enaguas: ¿Yo, señor? Don Rodrigo: Mostrad.* / Enaguas aparte: *Descúbrese la maldad.* / Don Rodrigo: *¿No respondéis? ¿Qué decis? / Enaguas: ¿Yo, guardar? Don Rodrigo: Sí* », *ibid.*, p. 383-384, v. 2569-2573. Le jeu se poursuit du vers 2561 jusqu'au vers 2700.

3764 *Ibid.*, p. 392, v. 2841-2843.

3765 « Casilda: *Yo te di la verdad.* / Doña Blanca: *Pues yo no quiero creella.* », *ibid.*, p. 357, v. 1784-1785.

3766 « *Engáñale como yo* », dit-elle à Enaguas à propos de don Sancho, *ibid.*, p. 331, v. 914, et « *esto ha sido / engaño que me enseñó / el interés* », p. 381, 2517-2519.

3767 *Ibid.*, p. 383, v. 2554-2555.

3768 « *Nunca yo / inventé tan gran infamia* », *ibid.*, p. 381, v. 2496-2497.

3769 *Ibid.*, v. 2486-2491.

*príncipe dio / a mi señora*³⁷⁷⁰. » Enfin Casilda favorise ses desseins en restant persuadée qu'ils n'aboutiront pas car elle a confiance dans la vertu de sa maîtresse : « *Doña Blanca tiene honor / incontrastable*³⁷⁷¹. » Au troisième acte, elle émet des regrets³⁷⁷² et renonce à la trahison : « *¿Por fuerza he de ser tercera? / Basta, basta, ya lo he hecho*³⁷⁷³ » Elle élabore alors une éthique de sa condition domestique : « *engañar por interés, / sí, pero poner a riego / el honor de don Rodrigo, / eso no*³⁷⁷⁴ » En conséquence elle résout le dilemme des injonctions contradictoires en tenant tête à don Sancho : « *no haré tal, aunque la vida / me quites*³⁷⁷⁵. » On la voit désormais récupérer les fonctions traditionnelles de la servante : le contrôle des accès³⁷⁷⁶ et de la lumière³⁷⁷⁷. Et c'est dans ce rôle qu'elle empêche le viol de doña Blanca : « (*¿Qué es esto? / El interés en tal caso / contra el honor es lo menos*) / Señora, vente conmigo. Mata la luz Casilda. / (...) / *Sígueme, tu bien procuro*³⁷⁷⁸. » Les *graciosos* évoluent donc différemment dans cette *comedia* : Enaguas n'assume jamais sa fonction de domestique et incarne le stéréotype du courtisan hypocrite, menteur et cupide ; Casilda, qui a ce profil au début, récupère au fil des actes sa fonction naturelle car elle place son sens de l'honneur au-dessus de son intérêt personnel.

D'autres *graciosos* peuvent, comme Enaguas, endosser l'apparence du courtisan, mais jamais en l'incarnant aussi pleinement. Seul Tabaco est en mesure de rivaliser avec lui. Il espionne Lidoro³⁷⁷⁹ pour tenter ensuite de mieux imiter ses éloges. Il propose alors un portrait flatteur d'Octavia qui est la refonte parodique de celui du poète : « *Salió Octavia y salió el sol, / y asiéndole del cabello, / por quitarme allá esas luces, / puso al día como nuevo*³⁷⁸⁰. » Mais il est empêché par Aristóteles³⁷⁸¹ et ne songe désormais qu'à se venger : « Alejandro: *¿Sabes tú quién le dio muerte / a*

3770 *Ibid.*, v. 2515-2517.

3771 *Ibid.*, v. 2491-2492. Voir aussi : « *Blanca, en pureza, / no la iguala el mismo sol, / seguro este fuerte está* », v. 2510-2512.

3772 « *¡Oh, lo que me pesa, cielos, / de haber hecho lo que hice!* », *ibid.*, p. 401, v. 3124-3125.

3773 *Ibid.*, p. 394, v. 2899-2900.

3774 *Ibid.*, v. 2909-2912.

3775 *Ibid.*, p. 401, v. 3135-3136. Voir également : « *no he de seguir / tan desatinado intento.* », p. 400, v. 3115-3116, « *yo de ningún modo / seguiré tal desacierto* », p. 401, v. 3129-3130.

3776 « *Yo vengo / a recorrer este cuarto* », *ibid.*, p. 394, v. 2904-2905, « *Ve la puerta. ¿Qué veo? / ¿Puerta abierta en este cuarto? / (...) / ¡Grande daño / hay en esta puerta, cielos!* », p. 395, v. 2924-2940, « *Casilda: Mi señora viene aquí. / Don Sancho: Estate en la puerta. / (...) / Casilda: Señor, retírate luego. / Don Sancho: ¿Detrás de estos paños? Casilda: Sí* », p. 403, v. 3193-3203.

3777 « *En este bufete quiero / poner la luz a esta parte, / que es lo oculto y lo secreto / del cuarto* », *ibid.*, p. 395, v. 2918-2621, « *Sin duda la luz se ha muerto / con el aire que soplabo / por estas ventanas* », p. 400, v. 3110-3112, « *Doña Blanca: ¿Tú / sin luz aquí? Casilda: Pudo el cierzo / de esa ventana quitar / de la luz* », p. 404, v. 3207-3210.

3778 *Ibid.*, p. 411, v. 3448-3453.

3779 « Alejandro: *Tabaco. Tabaco: Señor. Alejandro: ¿Por qué, estando aquí, / no has llegado?* », *El maestro...*, op. cit., fol. 176 r° b.

3780 *Ibid.*

3781 « *No dura / la dicha con el agravio. / Mil ducados ese sabio / me quita de mi pintura.* », *ibid.*, fol. 177 r° a.

mi esposa? (...) Tabaco: (...) tu maestro. (...) Es filósofo sin alma / (...) / ¡Muera Aristóteles^{3782!} »

On le voit aussi mentir pour s'attirer la faveur de la princesse Julia :

Princesa: *¿Quiéreme [Alejandro]? Tabaco: A más no poder.*

Princesa: *¿Adora su muerta estrella?*

Tabaco: *No está tan ciego por ella*

que a ti no te puede ver,

y es tanto lo que prefiere,

después que Octavia murió,

tu persona, que sé yo

que en mirándote se muere^{3783.}

Chinela veut profiter de la compassion de don Juan pour obtenir une faveur de son frère l'archevêque don Gil de Albornoz, montrant ainsi qu'il sait se comporter en courtisan opportuniste : « Chinela: *Mas dime, ¿no habrá remedio / para este oficio cobrar? / Don Juan: A mi hermano quiero hablar. / Chinela: No será malo este medio^{3784.} » Chinela a aussi du courtisan la jalousie³⁷⁸⁵, la vanité³⁷⁸⁶ et la fatuité³⁷⁸⁷ mais pas la bassesse d'Enaguas. Embudo a l'orgueil des courtisans qui aiment être servis : « *¿No hay un paje en esta sala, / de seis docenas que tengo / en mi servicio^{3788?} » Chamelote donne au roi une information, fausse au demeurant, contre rétribution³⁷⁸⁹. Duarte fait l'entremetteur pour Tituliana auprès de son maître en échange de récompenses³⁷⁹⁰. Enfin, Mostaza, le *gracioso* de *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*, agit en courtisan flatteur auprès de son maître – « *Digo que tenéis razón, / pero no puede ser menos³⁷⁹¹ ».***

D'autres serviteurs sont pris au piège des intrigues de palais et en sont victimes. Ils ne se comportent donc pas en courtisans de leur plein gré, mais le pouvoir les prend pour tels et ils n'arrivent pas à échapper à cette condition qui leur est assignée. Julio devient ainsi espion sous la menace de la reine jalouse de *Celos no ofenden al sol* : « *Ya sabes / cómo a los leales premio, /*

3782 *Ibid.*, fol. 192 v° a-b.

3783 *Ibid.*, fol. 195 r° b. Voir aussi : « *Ayer me dijo en la mesa, / 'pues sin Octavia me quedo, / desde ahora, amigo, puedo / ver despacio a la princesa' »*, fol. 195 r° b-v° a.

3784 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 263, v. 2633-2636.

3785 « *¿Pues habrá mayor dolor / que ver en otro el oficio? »*, *ibid.*, v. 2622-2623.

3786 « *No pienses que es dignidad / poca la de un limosnero, / porque fuera del dinero, / tenemos la vanidad. / No le quiero encarecer, / ni hablar en sus ocasiones, / por solo las bendiciones / la puede un hombre tener »*, *ibid.*, p. 263-264, v. 2640-2647. La vanité caractérise aussi Embudo dans *Los dos filósofos de Grecia* car il est imbu d'un savoir qu'il n'a pourtant pas ; voir par exemple : « *Reina: Grande / ha de ser tu entendimiento. / Embudo: Puede por grande cubrirse / delante del rey caldeo »*, *op. cit.*, fol. 118 v° b. C'est aussi la vanité qui le pousse à devenir l'entremetteur de Niquea : « *Y yo voy / previniendo este papel, / que con secreto me dio / Niquea a quien voy curando / de los achaques de amor / por Federico »*, fol. 125 r° a.

3787 Il singe la poésie gongorine pour courtiser Quiteria comme don Juan a séduit doña Ana, mais il est ridicule : « *Este estilo es muy bajo, / oye este que es superior »*, *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 186, v. 427-428.

3788 *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, fol. 124 v° b.

3789 « *Rey: ¿Sabéis vos a quién se inclina [Isabela]? / Chamelote: Sí, señor, al mismo rey. / (...) / Rey: Tomad aqueste diamante »*, *Quien...*, *op. cit.* p. 46.

3790 « *Tituliana: A solas pretendo hablarle. / Duarte: Muy discretamente harás. / Tituliana: Toma estos rayos del sol, / que tienes gracia en hablar. Dale una sortija »*, *Fernán...*, *op. cit.*, p. 92, v. 565-568+.

3791 *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 131 v° a. Voir également plus bas : « *A ti cualquier mujer / te viene como nacida. »* et « *Tú con cualquier lucero / te levantas y te acuestas. »*

cómo a los traidores castigo / y cuánto estimo un secreto / cuando a mí se me declara », lui dit-elle pour obtenir la confirmation de ses craintes³⁷⁹². Il a beau protester de sa bonne foi, il ne parvient pas à la détromper et s'engage à espionner pour elle les faits et gestes de son maître, énumérant à cette occasion ses nombreuses fonctions au service du pouvoir :

*He de ser
de sus ideas portero,
alguacil de sus cuidados,
alcaide de sus concetos,
fiscal de sus desatinos,
juez de sus galanteos,
consejero de sus dichas
y descanso de tus celos*³⁷⁹³.

Sa peur le conduit alors à produire un mensonge qui va dans le sens de ce que redoute la reine : « Julio: (...) *supe de la tal dueña / cómo quedaba Rosaura / con Alejandro y el rey. / Reina: ¿El rey? Julio: Aquesto pasa*³⁷⁹⁴. » Camila, la *graciosa* de cette pièce est en revanche plus vénale et cherche, à la manière d'Enaguas, à tirer profit de la nouvelle fonction de Julio³⁷⁹⁵, mais celui-ci parvient à la mystifier en lui faisant miroiter un mariage avec une forte dote offerte par la reine³⁷⁹⁶. Julio comprend tout le risque qu'il y a à s'enrichir en servant un autre maître que le sien, mais ne parvient pas à se soustraire à cette obligation :

*¡Que esté la reina de forma
que me eche a mí por espía
del rey! (...)
Si me mataran a palos
fuera la historia sazónada.
Yo he de trocar el diamante
a encina, madera propia
de estas curiosidades*³⁷⁹⁷.

A l'inverse, un *gracioso* résiste aux injonctions des puissants. Il s'agit de Lirón qui refuse dans *Amor con vista y cordura* d'être l'informateur du prince Cómodo. Il trouve pour cela le moyen d'éluder ses questions pressantes en lui coupant la parole – « Cómodo: *Después que el César mandó... / Lirón: No más. La verdad es llana: / no se habló con Cloviana*³⁷⁹⁸ » –, en lui faisant des promesses qu'il ne tiendra pas³⁷⁹⁹ et en refusant d'entendre parler de paiement :

Cómodo: Pues la paga... Lirón: No he de oírte.

3792 *Celos...*, *op. cit.*, p. 199, v. 711-715.

3793 *Ibid.*, p. 201, v. 779-786.

3794 *Ibid.*, p. 228, v. 1585-1588.

3795 « *¿Qué tratabas / con la reina?* », lui demande-t-elle intéressée, *ibid.*, p. 229, v. 1602-1603.

3796 Voir *ibid.*, p. 229-231, v. 1595-1638.

3797 *Ibid.*, p. 265, v. 2726-2735. Embudo est pareillement victime de circonstances qui le dépassent : « *Pobre de mí, que viví / en vida del tabardillo, / y si Dios no lo remedia, / presumo, a lo que imagino, / que antes que pase mañana, / moriré de garrotillo* », *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, fol. 129 v° b.

3798 *Amor...*, *op. cit.*, p. 345-346, v. 547-549. Ce jeu est répété quatre fois créant ainsi une anaphore comique : « *No más...* », v. 552, 556, 564 et 568.

3799 Voir l'énumération anaphorique de ce qu'il promet, *ibid.*, p. 346-347, v. 579-602.

*La mayor paga, señor,
es gastar mi buen humor,
y sobre todo, servirte.
Aparte. Príncipe preguntador,
vete al limbo a preguntar,
que allí enseñan a callar
al más potente hablador³⁸⁰⁰.*

Pourtant, Lirón est bien mal récompensé de sa loyauté car il est régulièrement et injustement réprimandé par son maître lorsque celui-ci subit une déconvenue :

*Felisardo: (...) Recelo
que Lirón le descubrió [al príncipe]
mi secreto, pues no puede
en los tres ser otro, no.
Declárame la verdad,
o este acero... Lirón: ¡Oye, señor!
¿No dije yo que este rayo
vendría sobre Lirón³⁸⁰¹?*

« ¡Peligroso / alcance sigue el hombre que es gracioso. », résume Calderón³⁸⁰².

Nous pouvons conclure de cette étude des vassaux au service du pouvoir que l'on distingue trois groupes différents. Dans le premier entrent les agents du pouvoir tels que les serviteurs du palais, les serviteurs des nobles, les fonctionnaires de justice et les soldats. Il s'agit de personnages sans autonomie et sans identité, ou avec une identité très sommaire pour ce qui est des serviteurs des nobles, ou de cas exceptionnels tels que Tucapel ou l'alguazil Angulo. Cette caractéristique les conduit à servir avec le même aveuglement les rois justes que les tyrans, aveuglement qui met à jour aussi bien la violence du pouvoir que l'absurdité de sa justice. Le second groupe est celui des vassaux qui sont inscrits dans l'organisation hiérarchique du pouvoir, lui offrent leurs services mais poursuivent un but personnel : ce sont les courtisans, parmi lesquels figurent quelques *graciosos*. En servant leur propre intérêt, ces personnages favorisent ainsi le développement de la tyrannie ; l'on peut dire qu'ils sont exclusivement au service des despotes, à l'exception de Tancredo. Enfin la plupart des *graciosos*, du fait de leur incompetence, servent mal le pouvoir et éclaire ses dysfonctionnements : injustice, décadence de la noblesse, fourberie des puissants. Ils s'apparentent alors aux victimes du pouvoir que nous étudierons plus loin, mais aussi aux paysans.

3800 *Ibid.*, p. 347, v. 603-610.

3801 *Ibid.*, p. 356-357, v. 865-872. Lirón avait effectivement anticipé : « *Todo el rayo de esta nube / lo paga Lirón* », p. 351, v. 695-696. Voir aussi l'accusation infondée de Felisardo qui clôt le deuxième acte, p. 391-392, v. 1891-1916, et la lamentation du *gracioso* qui ouvre le troisième : « *Riñen los dos su cuidado, / y lo ha de pagar el criado*. », p. 393, v. 1926-1927. Il est encore battu par son maître plus tard : « Felisardo: (...) *ya es justo que tenga / fin con tu vida mis dudas. Quiere dalle con la daga*. Lirón: *¡Señor, señor! ¡Tenle Elena! / ¡Señora, tenle!* », p. 404, v. 2226-2229.

3802 P. Calderón de la Barca, *La cisma...*, *op. cit.*, p. 146, v. 1785-1786.

2. Les vassaux distants du pouvoir

Nous nous proposons d'étudier maintenant les principales figures du commun qui, sans avoir un rapport conflictuel au pouvoir politique, en vivent éloignés. Ce sont des personnages qui ont une activité professionnelle qui garantit plus ou moins bien leur subsistance et qui sont donc intégrés dans la société monarchique. A la différence des courtisans, ils dépendent donc peu du pouvoir politique qui peut cependant être pour eux une source de contraintes ou d'opportunités. Ils vivent éloignés des palais mais on les y croise parfois et ils dénotent alors par leur difficulté à en bien comprendre les codes. Nous avons relevé deux sous-groupes dans ce cas : les paysans au service d'un propriétaire terrien et les représentants de professions indépendantes.

a. Les paysans

« *Todos somos cortesanos / si fuimos ayer villanos*³⁸⁰³. »

Les paysans sont d'abord éloignés du pouvoir politique d'un point de vue spatial. Ils vivent à la campagne et ne croisent des puissants que lorsque ceux-ci s'y déplacent, notamment pour la chasse, ou lorsqu'une circonstance exceptionnelle les conduit au palais. Ils ne recherchent donc pas le contact avec le pouvoir mais le subissent. On a déjà vu que l'espace rural était d'ailleurs souvent un refuge pour ceux qui voulaient se soustraire à la vie de la cour, que ce soit en raison d'une contrainte politique ou sociale – Iberio et Tebandro dans *Engañar para reinar*, Isabela dans *A lo que obligan los celos* – ou d'un choix philosophique – Pelayo dans *El noble siempre es valiente*, Pedro Hurtado dans *La montañesa de Burgos* ou Leandro dans *Mártir y rey de Sevilla, san Hermengildo*. Les paysans sont aussi éloignés du pouvoir d'un point de vue culturel. Ce contraste entre la cour et la campagne correspond au topique du *menosprecio de corte y alabanza de aldea* que réactive Enríquez Gómez à plusieurs reprises et qui est fréquemment déployé par ses contemporains, ainsi que le fait Rojas Zorrilla dans *Del rey abajo ninguno* par la voix de don García :

*Fábrica hermosa mía,
habitación de un infeliz dichoso (...)
En ti vivo contento,
sin desear la Corte o su grandeza,
al ministerio atento
del campo donde encubro mi nobleza,
en quien fui peregrino
y extraño huésped, y quedé vecino*³⁸⁰⁴.

3803 *La montañesa...*, *op. cit.*, p. 28 r°.

3804 F. Rojas Zorrilla, *Del rey...*, *op. cit.*, jornada 1, v. 221-232.

Dans ce cadre, l'espace rural est présenté comme un lieu amène idéalisé qui permet de mieux exprimer par contraste la corruption de la vie au palais. Les personnages issus de cet espace ont la fonction d'offrir un exemple de simplicité et de vertu en conformité avec une morale ascétique – la vierge Marie n'apparaît-elle pas à la reine Beatriz sous la forme d'une bergère dans *La defensora de la reina de Hungría* ? – et, par opposition, de dénoncer le vice des courtisans. Ces personnages interviennent ainsi parfois dans un registre sérieux qui est celui de la pastorale, mais sont le plus souvent l'instrument de la satire des mœurs de la cour.

Parmi les premiers, Octavio est un vieux laboureur qui vit retiré dans une ferme dans *A lo que obligan los celos*³⁸⁰⁵. Sa fonction dramatique est réduite à une seule scène lors de laquelle il expose le destin de la duchesse de Belflor qu'il accueillit après son viol. Il est ainsi associé à un espace reculé et paisible où la duchesse d'abord, puis le roi de Hongrie, s'isolent des turpitudes du palais. Les bergers de *La prudente Abigail* correspondent plus encore au stéréotype pastoral. Heli, Levi et Susana incarnent en effet un mode de vie idéal, rythmé par les travaux des champs et en harmonie avec la nature. Chacun est défini par son travail : « Levi: *Señor, yo só / el que los jumentos guarda* », « Heli: *Señor, só / el que lleva las gavillas*³⁸⁰⁶. » Les tâches agricoles collectives soudent leur communauté : « *Amigos, a trabajar; / que la tijera y la lana / está convidando a todos*³⁸⁰⁷. » Et elles sont accomplies dans une ambiance festive³⁸⁰⁸. La nature est généreuse, comme on l'observe dans une longue tirade d'Abigail qui souligne la profusion par une anaphore qui invite Nabal à le constater aussi :

*Mirad a vuestro esquileo
lleno de nevada lana,
en cuya montaña cana
se hartará vuestro deseo.
Mirad los trigos hermosos (...)
Mirad balando el ganado (...)
Mirad los montes dorados (...)
Mirad las viñas colmadas (...)
Mirad en el verde prado (...)
Mirad las olivas ser*³⁸⁰⁹ (...)

Tout rappelle dans cet espace idyllique l'abondance et la paix, si ce n'est la mesquinerie de Nabal et les instincts belliqueux de David et Saúl. Les bergers menés par Abigail agissent donc pour

3805 « *Un caballero, / cuyo valor ha rendido, / como a las canas, el tiempo / de la lisonja del siglo. / Ganadero de estos valles / es* », *A lo que obligan los celos...*, op. cit., p. 46 v. 204-209.

3806 *La prudente...*, op. cit., p. 572, v. 351-352 et p. 573, v. 383-384.

3807 *Ibid.*, p. 582, v. 641-643.

3808 « Nacor: *Venga el vino, / y brindemos a la gracia / de señora. Heli: Dices bien. / Haya regocijo. Levi: Haya fiesta / y gira a la vida / de la reina de las amas* », *ibid.*, p. 583, v. 655-660.

3809 *Ibid.*, p. 576-577, v. 459-509.

modérer le premier et pacifier les seconds ; ils chantent la paix, en syntonie avec la nature, comme le décrit Abigaíl dans ces hexasyllabes, le mètre de la poésie populaire :

Abigaíl [a David]: (...)
*Mis pastores vienen
 con música y gala,
 dando parabienes
 al hijo del alba;
 por valles y montes
 en verso cantaban,
 docta profecía,
 tu ser y tu fama.
 Las aves alegres
 con voz anunciaban
 mi elección discreta,
 profecía santa.
 Los canos arroyos,
 en nevada plata,
 tocando las peñas,
 lo mismo nos cantan³⁸¹⁰.*

A la différence d'Octavio, les bergers de *La prudente de Abigaíl* s'expriment dans un castillan stéréotypé qui se manifeste par des incorrections et des ruralismes du type « *a señor* », « *só perdido* », « *sotil* », « *tiembro* », « *Bercebú* », « *diabro* », « *anega* », « *mueso*³⁸¹¹ ». Nacor est le *gracioso* de la *comedia* et c'est lui qui est le plus marqué par ce trait linguistique et comportemental, bien que son nom, à la différence des autres *graciosos* de notre *corpus* ne le caractérise pas forcément comme tel³⁸¹². Le personnage est comique parce qu'il décline certains défauts de son maître Nabal sur un mode burlesque : il est craintif³⁸¹³, obéit aux appels de ses appétits³⁸¹⁴, notamment pour le vin³⁸¹⁵, et est indifférent à toute forme d'honneur³⁸¹⁶.

D'autres *graciosos* ont dans notre *corpus* cette fonction de dégrader l'idéal pastoral en assurant le rôle stéréotypé du paysan rustique. Bato dans *Engañar para reinar*, Perote dans *La montañesa de Burgos*, Chaparrín dans *El noble siempre es valiente* et Gilote dans *A lo que obligan*

3810 *Ibid.*, p. 617-618, v. 1627-1642.

3811 *Ibid.*, p. 570, n. 284.

3812 Nacor est le frère d'Abraham dans la Génèse (11-22 à 11-26) ; Enríquez Gómez attribue aussi ce nom à un chef de guerre dans *La soberbia de Nembrot*.

3813 « *Señora, tembrando está* », *ibid.*, p. 579, v. 569.

3814 A la différence d'Helí et de Leví, il est bien coupable du méfait dont l'accuse Nabal, comme il le confesse dans cet aparté : « Nabal: *Vos la comisteis [la oveja], traidor, / que estáis de malicias lleno. / Nacor: (Y de la oveja también)* », *ibid.*, p. 575, v. 449-451. C'est aussi Nacor qui énumère les victuailles préparées pour le banquet au troisième acte, p. 643, v. 2342-2360.

3815 « Nacor [a Abigaíl]: (...) *manda / que nos den un trago a todos, / que tenemos las gargantas / con media arroba de polvo* », *ibid.*, p. 582, v. 644-647. Nabal meurt d'apoplexie après s'être enivré à tel point que même Nacor est impressionné : « *¡Lo que se gasta el licor!* » et « *¿Cuántas veces ha bebido?* », p. 645, v. 2410-2413. Pourtant, le *gracioso* est ivre aussi : « Nacor: *Unos vapores / me suben del corazón / al cuarto de la modorra. / Susana: ¿Vas borracho?* Nacor: *¿Qué sé yo?* », p. 646, v. 2439-2442.

3816 Il se réjouit par exemple de la mort de son maître : « Susana: *Nacor, ya murió Nabal. / Nacor: Buenas nuevas te dé Dios* », *ibid.*, p. 652, v. 2595-2596.

los celos, accompagnés de leur équivalent féminin respectif, Flora, Gila, Brianda et Silvia, sont ainsi caractérisés par un comique fondé sur le caractère parodique de leur représentation de la ruralité et sur leur inadaptation aux mœurs de la cour. Leur nom révèle leur origine paysanne ou leur statut de *gracioso*³⁸¹⁷. Leur apparence confirme parfois cet *a priori*³⁸¹⁸, et plus encore leur langage, notamment chez Bato. Celui-ci est dans l'incapacité de bien comprendre le roi Iberio, ce qui est la source d'un humour burlesque opposant le registre élevé du monarque et le sien rural et populaire :

Rey: *Digo, pues, que esta señora,
gallardo triunfo de mayo,
que en el solio más supremo
candores al alba ha dado,
esplendores a la luz...*

Bato: *Habrá en nuestra lengua, hermano,
que ni sé lo que son candores,
ni solio – lindo borracho –,
ni esplendores. (¡Que haya gente,
que solo por decir algo,
habran lo que ellos no entienden³⁸¹⁹!)*

Les actions des *graciosos* rustiques produisent aussi le rire car leur ignorance les conduit à commettre des impairs qui mettent en exergue les pratiques des courtisans et invitent le public à les remettre en question. Le bon sens paysan qui les caractérise n'est plus alors opérationnel mais fait ressortir les pratiques insensées du palais. Toutefois, Bato, le couple Perote / Gila et Chaparrín permettent une satire différente de la cour.

3817 Bato est à rapprocher des Batuecas, vallée très reculée de la province de Salamanque, dans la commune de La Alberca mentionné par l'intéressé, *Engañar...*, *op. cit.*, p. 96, v. 1589, et qui apparaît dans l'expression « *Estar en Batuecas* » qui signifie « être distrait ». Le nom est peut-être emprunté à *La cena del rey Baltasar* d'Agustín Moreto, antérieure à 1648. Bato y figure un personnage ridicule et cruel, caractérisé par son langage rustique ; voir Julio Vélez Sainz, « *De Comino a Cansino: metáforas del criptojudáismo en los graciosos de Moreto* », dans F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal et E. Marcello (dir.), *Judaísmo y criptojudáismo en la comedia española, XXXV Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 5, 6 y 7 de julio de 2012*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, p. 85-103. Chez Perote et Gilote, le suffixe *-ote* oriente vers le caractère burlesque et populaire du *gracioso*. De même les prénoms Gila et Gilote marquent les personnages comme niais, sens qu'a le mot *jill* en *caló*. C'est en outre un prénom communément attribué dans la *comedia* aux personnages frappé de ce caractère ou ruraux. Chaparrín semble être un diminutif de *chaparro* qui est défini dans le *Diccionario de Autoridades* comme : « *Planta, ò arbol de encina, ò carrasca, que produce la tierra en los montes naturalmente, ò sembrando bellotas, que todavia es pequeña, y no tiene tronco suficiente para podarla, à fin de que passe à ser encina. Dícese tambien Chaparra.* », <http://web.frl.es/DA.html>. Ce *gracioso* est donc comparé à un arbuste et ainsi caractérisé par son corps petit et trapu ; une allusion à l'arbuste apparaît fol. 14 v°. Silvia et Flora renvoient aussi à la nature par leur étymologie, mais ne suggèrent pas le ridicule, pas plus que Brianda. Cette dernière apparaît dans deux pièces au moins où il est donné à une dame : dans *Las batuecas del duque de Alba* de Lope de Vega, écrit autour de 1598, et dans *El ataúd para el vivo, y tálamo para el muerto* d'Andrés de Claramonte, antérieur à 1624. Le prénom Flora désignant la déesse romaine des fleurs, des jardins et du printemps, on le trouve souvent dans la pastorale, dans *La pastoral de Jacinto* de Lope de Vega par exemple. Silvia est un prénom traditionnel de la *Commedia dell'arte* et apparaît par exemple comme paysanne dans la première partie de *La hija del aire* de Calderón.

3818 Le public identifie immédiatement Bato : « *Sale Bato, gracioso, de villano* », *Engañar...*, *op. cit.*, p. 601, v. 620+ des variantes.

3819 *Ibid.*, p. 65, v. 667-677.

Le premier est bien sûr ridicule au palais lorsqu'il se montre maladroit par sa méconnaissance des espaces³⁸²⁰ et des conventions³⁸²¹ et lorsqu'il tente de camoufler son origine en surjouant le courtisan intégré. C'est là un recours courant dans la *comedia* du Siècle d'or, tel qu'on le voit par exemple dans *Hasta el fin nadie es dichoso* de Moreto où Chapado apparaît « *de cortesano gracioso*³⁸²² ». Le troisième acte d'*Engañar para reinar* s'ouvre sur une scène où les rôles sont inversés entre le rustique Bato et la noble Elena : « Sale Elena vestida de labradora y Bato de cortesano. Elena: *Bato, la vida te importa / este secreto*. Bato: *Señora, / mi señor, por Dios, te adora; / ese frenesí reporta*³⁸²³. » Mais le *gracioso* apprend vite à singer le comportement des courtisans. On vient de le voir manier le registre élevé, voire précieux, et il comprend bientôt les intrigues du palais, comme lorsqu'il tire Iberio d'un mauvais pas en faisant passer Elena pour sa femme devant Isbella qui commençait à voir en elle une rivale :

Al abrazarse [Iberio e Isbella] salga Elena
 Elena: ¡Oigan! Señor, ¿de la quinta
 ya no se le acuerda nada?
 Iberio: (¡Cielos! ¿Elena no es esta?)
 Isbella: ¿Quién trujo aquí esa villana?
 Elena: ¿Qué es esto, señor, pues vos...?
 Bato: (Qué cierta fue la cuartana;
 el rey de esta vez me cuelga,
 mas saque aquí mi ignorancia
 un remedio.) ¿Qué es aquesto,
 Frorilla, tonta, rapaza?
 ¿Vos del monte de esta suerte?
 ¿Ha mujer allá más varia?
 ¿A buscarme a mí, sabiendo
 que mueso amo esta vegada
 ha menester mi persona³⁸²⁴?

Bato montre ici, malgré l'ignorance qu'il se reconnaît, qu'il a compris les enjeux de la politique et, en créant un *quiproquo*, apparaît comme un courtisan aguerri. Il devient à la suite le parfait *factotum* d'Iberio et prend un rôle actif dans l'intrigue en prévenant les déconvenues³⁸²⁵. Lui-même reconnaît ainsi qu'il est devenu un véritable courtisan, empressé de servir :

*Que embajador
 me he vuelto en palacio.
 Ya me voy, ya no me voy;*

3820 « *Ni sé por donde me vó, / ni sé por donde me he entrado, / ni sé en fin donde he llegado, / ni tampoco donde está* », *ibid.*, p. 103, v. 1779-1782.

3821 Cette situation donne à nouveau lieu à des jeux langagiers basés sur l'incompréhension du *gracioso* : « Bato: *¿Quién es Isbella?* Rey: *La aurora / de este reino, el sol de Hungría, / de todo este globo antorcha, / prima del rey en efeto.* / Bato: *¿Aun tenéis en la memoria / aquella lengua del diablo / cuyo autor es ella propia / porque ella sola se entiende?* », *ibid.*, p. 95, v. 1564-1571.

3822 A. Moreto, *Hasta el fin nadie es dichoso*, *op. cit.*, v. 1233+.

3823 *Engañar...*, *op. cit.*, p. 119, v. 2182+-2186. Il faut ici imaginer Bato mimant avec maladresse la posture et le ton de ce qu'il imagine être le parfait courtisan.

3824 *Ibid.*, p. 124 v. 2342+-2357.

3825 « *El rey a otra cuadra pasa, / no es tiempo de hablar ahora. / Isbella vuelve* », *ibid.*, p. 131, v. 2558-2560.

ya saco luz, ya bufete;
ya aguardo a Elena, ya estoy;
cuarto aquí, cuarto acullá;
ya llevo cartas, ya no;
ya guardo puertas, ya alcobas;
ya soy loco, ya bufón;
ya marido, ya villano;
ya escondido, ya ladrón;
ya dormido, sataná
lleve quien me despertó;
ya correo, ya borracho;
y en esta cansada unión,
me huele a esparto el gaznate,
mire si hay cosa peor³⁸²⁶.

Le roi s'étonne même d'une si rapide conversion : « *Por Dios, Bato, que ya eres / muy cortesano hablador³⁸²⁷.* » A tel point que le *gracioso* prend aussi les traits les plus mesquins du courtisan lorsqu'il réclame des faveurs après le dénouement de l'intrigue : « Bato: *¿Y Bato se guinda?* / Elena: *Con Flora en dote te mando / muestra quinta y cuatro villas.* / Bato: *¿Dineros?* Elena: *Diez mil ducados³⁸²⁸.* » Enríquez Gómez utilise en somme ici la figure du *gracioso* rustique pour suggérer que point n'est besoin d'être noble pour devenir courtisan et que cela est à la portée du premier rustre venu qui troque ses frusques de paysan contre des chausses. Pourtant ce rustre a tout de même la lucidité de comprendre que la vie de palais est malsaine – « *aquesta es vida de locos³⁸²⁹.* » – et que son exemple n'est pas à imiter :

¡Quien en estas cosas anda,
guardando ayer seis ovejas,
dos bueyes y cuatro cabras!
Pues mudó naturaleza,
y se ha vestido esas calzas,
si a los cientos le enseñaren,
tome despacio las cartas³⁸³⁰.

La montañesa de Burgos utilise tout autrement la figure du paysan pour satiriser les usages du palais et, nous le verrons, de la noblesse. Perote et Gila sont définitivement trop rustiques pour comprendre comment se comporter à la cour, et leur ridicule permet de mettre à jour celui des courtisans³⁸³¹. Perote entre ainsi sur scène « *de cortesano ridiculo³⁸³²* », et son maître lui reproche de dénoter à Burgos :

Don Fernando: *Otra vez no he de llevarte.*
bruto, a la corte. Perote: *¿Qué hice?*

3826 *Ibid.*, p. 141-142, v. 2870-2886.

3827 *Ibid.*, p. 142, v. 2889-2890.

3828 *Ibid.*, p. 149, v. 3113-3116.

3829 *Ibid.*, p. 134, v. 2656.

3830 *Ibid.*, p. 132, v. 2582-2588.

3831 Rojas Zorrilla en fait de même avec le *gracioso* rustique Bras dans *Del rey abajo ninguno* : « *El Palacio y los olores / se hicieron para señores, / no para un tosco villano* », dit-il, *op. cit.*, jornada 2, v. 86-88.

3832 *La montañesa...*, *op. cit.*, fol. 7 r^o.

*¿En qué no te satisfice?
Don Fernando: Tú me sirves de tal arte
que me señalan por ti
cuando por la calle vas³⁸³³.*

Fernando l'accuse notamment de ne penser qu'à manger³⁸³⁴. Mais le dramaturge semble ici moquer autant la gourmandise coutumière du *gracioso* que le soucis des apparences de son maître qui craint de passer pour un campagnard à la ville³⁸³⁵. De la même façon, Gila armée d'un gourdin est ridicule, mais ridiculise aussi les soldats qu'elle assomme et les gentilshommes qu'elle singe : « *Déjenme con este pino, / que los he de espachurrar³⁸³⁶*. » Perote confond la belle Costanza avec sa promise Gila, montrant de la sorte qu'il ne sait distinguer entre la beauté raffinée d'une noble dame déguisée en bergère et sa grossière fiancée³⁸³⁷. La confusion est comique en soi mais souligne aussi le ridicule du conseiller Tello qui plus tard enlève Gila à la place de la même bergère³⁸³⁸. Le roi aussi prend Costanza pour une paysanne alors qu'elle est sa propre demi-sœur, et il prête particulièrement à rire lorsqu'on lui présente Gila attifée en courtisane comme étant la dame de ses pensées :

*Rey: Confieso que estoy prendado
de esta montañesa bella.
Salgan con Gila vestida ridículamente de dama.
Criada: Su alteza os llama, señora.
Gila: ¿Para qué me han puesto así?
Rey: Tello, ¿aquesta labradora
no es Gila? Gila: Pues, ¿no me ve?
Todos somos cortesanos
si fuimos ayer villanos³⁸³⁹.*

Nous retrouvons ici l'idée rencontrée plus haut qu'un courtisan n'est autre qu'un individu quelconque à la cour, un vilain le cas échéant. Ce sont aussi les parvenus qui sont satirisés, notamment lorsque Gila se réjouit d'être appelée duchesse – « *no me pesa, / que dicen que soy*

3833 *Ibid.*

3834 « Don Fernando: *Dime por qué has de comer / por la calle a cada paso. / Perote: Porque yo como de paso / sin poderme detener. / Don Fernando: A una mondonguera fuiste / y le comiste un menudo. / Perote: Eso lo hago yo a menudo. / Don Fernando: Ayer conmigo saliste, / y en la mitad del camino, / sin más ni más me dejaste / y en una taberna entraste. / Perote: Eso solo me convino », *ibid.**

3835 On retrouve plus loin cette même situation quand devant le roi, le *gracioso* qui perd ses moyens n'est capable que de répéter sottement son nom et fait honte à don Fernando: « Rey: *¿Quién sois?* Perote: *Perote me llamo.* / Don Fernando: *Quita, necio.* Perote: *Y Perote.* / Don Fernando: *Desvíate, mentecato.* / Rey: *¿Qué oficio tenéis?* Perote: *Perote.* / Don Fernando: *Vive el cielo de un villano.* / Rey: *¿Sois criado?* Perote: *Só Perote », *ibid.*, fol. 14 r°.*

3836 *Ibid.*, fol. 27 r°.

3837 « Don Fernando: *Detente, que entre esos ramos / he visto una labradora.* / Perote: *Si es Gila.* Don Fernando: *Gila no es.* / Perote: *Pues ¿no me dirás quién es?* / Don Fernando: *Será sin duda el aurora.* / Perote, *¿quién puede ser? / Mírala bien », *ibid.**

3838 Don Tello apparaît comme ridicule lorsqu'il raconte ce qu'il croit être une prouesse : « *Solo pudo mi valor / sacar a Laura, señor, / de tan fiero y descortés / villanaje », *ibid.*, fol. 27 v°.*

3839 *Ibid.*, fol. 28 r°. Enríquez Gómez recourt à ce même subterfuge de l'enlèvement de la servante à la place de la maîtresse dans *La torre de Babilonia*, p. 229-230.

*duquesa*³⁸⁴⁰. » – et qu'elle prétend pouvoir remplacer avantageusement Costanza auprès du roi : « *yo soy moza y sabré / servirle, por vida mía*³⁸⁴¹. » Pourtant, Perote semble craindre pour la vertu de Gila au palais qui apparaît alors comme un lieu de perdition : « *A mi Gila me robaron. / Si vuelve como sospecho, / ya no vendrá de provecho*³⁸⁴². »

La fonction du *gracioso* consiste aussi à déconstruire le langage courtisan, essentiellement celui de l'amour, mais également parfois celui des conventions sociales. La description pétrarquiste que fait don Fernando de la belle est dégradée dans un registre burlesque par Perote :

Don Fernando: *Sus ojos dan por despojos
la luz que el alma conquista.*
Perote: *Por Dios, tiene una vista,
que se le viene a los ojos.*
Don Fernando: *Mira qué manos, es llano
que están de jazmines llenas.*
Perote: *Para plantar azucenas
tiene, señor, buena mano.*
Don Fernando: *¡Qué blancas! Campos nevados
son en su divina esfera.*
Perote: *Si fueran ellas de ternera
me las comiera a bocados.*
Don Fernando: *En su boca está a nivel
el clavel sin competencia.*
Perote: *Pues, señor, con tu licencia
quiero oler este clavel*³⁸⁴³.

C'est à la même rhétorique que recourt Rojas Zorrilla avec le personnage de Bras dans *Del rey abajo ninguno*, lorsqu'il se méprend sur la politesse des hôtes de son maître :

Rey: *Yo también, Blanca, deseo
que veáis siglos prolijos
los dos, y de vuestros hijos
veáis más nietos que veo
árboles en vuestra tierra,
siendo a vuestra sucesión
breve para habitación
cuanto descubre esa sierra.*
Bras: *No digan más desatinos.
¡Qué poco en hablar reparan!
Si todo el campo pobraran,
¿dónde han de estar mis cochinos*³⁸⁴⁴?

3840 *Ibid.*

3841 *Ibid.*, fol. 28 v°. Voir aussi le résumé anaphorique que Gila fait de son expérience au palais : « *Gila: He estado dada a tres mil / cortesanos del demonio. / Pedro Hurtado: Sosiégate. ¿Qué hay de nuevo? / Gila: ¿Qué ha de haber? Que me robaron, / que en un carro me metieron, / que me entraron en palacio, / que me vistieron de novia, / que las damas me llamaron / doña Gila de Porquera, / que comí tantos y cuantos, / que vino el rey y don Tello, / que me dieron a mil diablos, / que me truje los vestidos, / que me truje los brocados, / que vengo rica y contenta / y que si no quiere el diablo, / que soy Gila que al momento, / con un príncipe me caso. / He aquí lo que ha sucedido* », fol. 31 r°.

3842 *Ibid.*, fol. 30 r°.

3843 *Ibid.*, fol. 7 v°. La description de la main de Costanza de la part de Perote rappelle celle que fait Sancho Panza à propos d'Aldonza Lorenzo qui « *tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha* », Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Clásicos Castellanos, Madrid, 1911, chap. IX, p. 218.

3844 F. Rojas Zorrilla, *Del rey...*, op. cit., *jornada* 1, v. 450-461.

Perote non seulement permet ainsi de ridiculiser le langage élevé des sentiments qu'il ne comprend pas³⁸⁴⁵, mais exprime en outre sans le filtre de la bienséance l'appétit sensuel suscité chez son maître par la dame : « *¡Qué belleza! / De los pies a la cabeza / parece que es muger*³⁸⁴⁶. » Et lorsque le *galán* fait valoir son ascendance noble, Perote parodie l'argument généalogique pour mieux en montrer la vanité : « *Fue mi padre Pericote*³⁸⁴⁷. » C'est bien la stupide fascination pour les mœurs de la cour qui est satirisée ici car Costanza, par maladresse, ou peut-être par malice, renvoie don Fernando à sa condition rurale :

Don Fernando: *¿Habéis estado en la corte?*
 Infanta: (...) *el olor de la corte*
se pegó al entendimiento,
pero ya le va gastando
aqueste traje grosero,
que en saliendo de la corte
el aldeano más cuerdo
todo el olor del lenguaje
*se pierde por estos cerros*³⁸⁴⁸.

De même, Gila ne comprend pas le langage allusif de la noblesse et oblige le roi qui veut connaître la nature des relations de don Fernando et Laura à être plus explicite : « Rey: *¿La conoce por mujer?* / Gila: *Qué bobo, ¿pues Laura acaso / es hombre?* Rey: *Si la gozó / te digo*³⁸⁴⁹. » Avant de quitter le palais, elle s'amuse devant Tello du langage et des pratiques des courtisans :

¿Sabe cómo habran? Escuche:
'Hola Ordenes, hola Urraca,
llamadme a la dueña.' Entre
la mujer de tocas largas:
'Señora, aquí está la dueña.'
'Oís, ¿quién está en la sala?'
'El conde.' 'El conde, ¡Jesús!
Pues, ¿cómo tan de mañana?'
'La madre reina del rey,
¿sabéis si está levantada?'
'No, señora.' 'Hola Lucrecia',
entra Lucrecia forzada,
'¿Qué pedís?' 'La bacinica,
*que quiero tomar las aguas*³⁸⁵⁰.'

D'une manière générale, Gila et Perote expriment ouvertement ce qui doit être tû selon la règle des convenances. Ainsi la paysanne évoque-t-elle des faits dont les auteurs eussent préféré qu'ils demeurent ignorés :

Si la gozó [Fernando a Laura], de paso.

3845 « Don Fernando: *¿No oíste aquello del ambar?* / Perote: *Ya la oí pero no lo entiendo* », *ibid.*

3846 *Ibid.* Plus loin, lorsque don Fernando dit qu'il se meurt d'amour, Perote répond qu'il en profitera pour épouser la bergère : « *Si tu mueres, Laura es mía / porque me caso al momento* », fol. 9 r°.

3847 *Ibid.*, fol. 8 r°.

3848 *Ibid.*

3849 *Ibid.*, fol. 28 v°.

3850 *Ibid.*, fol. 29 r°-v°.

*Dígolo porque mi amo
tiene pasado conmigo
cosas, que si se lo digo
clamara como yo clamo.
Pues ve don Tello por esta
cruz bendita, que le vi
con mi ama cuando fue
a su aposento una siesta,
que la estaba requebrando,
hi de puta el bellacón,
ciego de amor relatando.
Ve el viejo, tiene a Teresa,
una moza de labor,
que un pajar viejo, señor;
arde siempre más a priesa³⁸⁵¹.*

De même, lorsque Costanza se présente chez Pedro Hurtado sous le pseudonyme de Laura avec une lettre de recommandation d'un comte, Perote soupçonne une grossesse honteuse qu'il convient de cacher : « *Esa encomienda sospecho / que la trae en la barriga³⁸⁵²*. » En somme le couple de *gracioso* met en évidence par son outrance ce que la bienséance des nobles tient caché.

Mais Enríquez Gómez va plus loin encore dans cette *comedia*. Non seulement il tourne les mœurs de la noblesse courtisane en dérision, mais il attaque également l'immobilité sociale dont le mariage est le principal instrument. Le *gracioso* prétend ainsi épouser l'infante qu'il prend pour une montagnarde après qu'elle eut éconduit don Fernando au prétexte que son amour ne serait que la passade d'un gentilhomme pour une fille de condition inférieure :

*Infanta [a don Fernando]: (...) al cabo, señor mío,
como suele suceder,
te casarás sin peligro
con otra mujer, y yo
con quien Dios fuere servido.
Perote: Bien haya quien te parió
y aun el padre que te hizo.
Laura dice la verdad,
ella casará conmigo³⁸⁵³.*

Fernando et Perote cherchent tous deux à faire valoir leur statut pour obtenir les faveurs de la dame, l'un en étalant sa noblesse pour l'impressionner, l'autre en avançant l'argument de leur état commun. Mais ils sont pareillement ridicules car ni l'un ni l'autre ne devine son identité. Toutefois

3851 *Ibid.*, fol. 28 v°. Au premier acte, lorsque le roi veut s'entretenir seul à seul avec Costanza, Gila comprend les risques d'une telle entrevue : « Rey: Retírate. Gila: ¿Qué queréis? / ¿Usar de alguna cautela? / Por el alma de mi agueta, / que he de ver lo que hacéis », *ibid.*, fol. 17 r°. La servante est congédiée mais revient inopportunistement interrompre la conversation. Ses commentaires scabreux rompent alors avec le discours amoureux du roi, mais en révèlent pourtant les intentions : « ¿No se acostó su esquilencia? / ¿Lo guarda para mañana? / ¿Hate hecho mal? » et « Laura, si perdiste el sol, / no te quedas a la luna », fol. 17 v°.

3852 *Ibid.* Plus loin Perote dit tout haut ce que redoute Fernando, c'est-à-dire que le roi ne soit pas insensible aux charmes de Costanza : « Perote: (...) / Lindo lance hemos echado. / Don Fernando: ¿Qué dices? Perote: Que el señor rey / a Laura... Don Fernando: Calla, villano. / ¿Oístes lo que le dijo? Perote: Sí, / lo oí, me lleve el diablo / si tiene buen pensamiento », *ibid.*, fol. 16 r°.

3853 *Ibid.*, fol. 19 v°-20 r°.

la sincérité de l'amour de Fernando lui permet d'accéder à une certaine forme de vérité³⁸⁵⁴ quand le *gracioso* est aveuglé au point de penser que Costanza est amoureuse de lui. Dans une dispute avec Gila, qui décline en mode burlesque la conversation précédente entre Fernando et Costanza, Perote tombe dans le piège des fausses apparences :

*Si quieres, Gila, saber
si me quiere, ayer la vi
y en su cara eché de ver
que está tan ciega por mí
que ya no me puede ver*³⁸⁵⁵.

Perote conçoit de la jalousie en voyant Fernando courtiser Costanza comme ce dernier en conçoit auparavant lorsqu'il vit le roi la courtiser³⁸⁵⁶. Son ridicule culmine quand il lui fait une déclaration d'amour et est éconduit :

*Últimamente, si vos
me queréis, como ello es,
os pido pues somos dos,
que no lleguemos a tres
por la caridad de Dios*³⁸⁵⁷.

Le *gracioso* restitue donc une version déformée et outrancière du comportement de son maître, mais aussi du roi. Car aux deux extrêmes de l'échelle sociale les personnages, trompés par les apparences, veulent une union impossible : le roi avec sa sœur, le paysan avec une infante. Ces options rejetées après que l'identité de Laura / Costanza eut été révélée, le mariage de l'infante avec un gentilhomme de village semble comparativement plausible, bien qu'il unisse deux époux de condition différente. La plus lucide et la plus conforme à la norme sociale est dans un premier temps Gila qui ne songe qu'à épouser Perote : « *Veme a mí, con talle erguido, / con Perote he de casar / solo para sestear a la sombra de marido*³⁸⁵⁸. » Elle est aussi la seule qui semble préférer sa condition paysanne à celle de courtisane : « *que no quiero ser más dama, / –¡válgate el diablo por robo!– / no quiero ser cortesana*³⁸⁵⁹. » Mais les attraits du palais lui sont montés à la tête et elle repousse désormais les avances de Perote qui autrefois la dédaignait et qui se languit d'elle lorsqu'elle est absente : « *Vengo rica, y no me caso / con un asno como tú, / que ya es otro tiempo, hermano*³⁸⁶⁰. » Finalement, elle veut qu'il l'épouse pour protéger son honneur, préoccupation

3854 « *Seas de humilde linaje, / yo por reina te recibo.* », déclare-t-il à la dame, *ibid.*, fol. 20 r°.

3855 *Ibid.*, fol. 21 r°.

3856 « Perote: *Gila, vete a la cocina, / que está colérico y pienso / castigar a Laura.* Gila: *¿Tú?* / Perote: *Sí, que de celos reviento* », fol. 24 v°.

3857 *Ibid.*, fol. 25 r°.

3858 *Ibid.*, fol. 29 r°.

3859 *Ibid.* Voir aussi : « *Voto al sol, que si me dieran / todo cuanto vale España, / que no me quedara aquí / porque no estoy enseñada* », fol. 29 v°.

3860 *Ibid.*, fol. 31 v°. Sur la versatilité des sentiments de Perote, comparer : « Perote: *Sos tan flaca que no sé / cómo, Gila, estáis, en pie.* / Gila: *¿Yo flaca?* Perote: *No sino no.* / Gila: *Mirad aquesta belleza, / que es cuanto se puede ver.* / Perote: *Gila, yo no he de caer / en semejante flaqueza.* », fol. 20 v°, et « Perote: *Agora la lloro yo, / que*

habituellement propre aux nobles tournée ici en ridicule : « Gila: *Perro, ¿y mi honor?* / Perote: *¿Qué honor?* Gila: *El que es profanado.* / Perote: *Amiga, quien lo comió / pague la fruta, que yo / llegué después del pecado.* » Perote cède en dernière instance et, attiré par la richesse que Gila a pu tirer de son passage à la cour, il est désormais disposé à reconnaître l'enfant qu'elle attend : « *el mochacho es mío* », répète-t-il six fois³⁸⁶¹.

Dans cette *comedia*, Enríquez Gómez s'en prend à certaines des principales valeurs nobiliaires en les contrastant avec les valeurs plus matérialistes du couple de *graciosos* : l'amour avec l'appétit sensuel et l'honneur avec l'argent. Il procède pour ce faire à un dévoilement de la réalité courtisane et Perote et Gila, qui parodient les parvenus en synthétisant dans leur personne l'évolution sociale de plusieurs générations, ont la fonction de donner à voir l'envers de la bienséance.

El noble siempre es valiente met à mal, comme on l'a signalé, une autre valeur nobiliaire, le courage. La fonction du *gracioso* Chaparrín dans ce projet est encore différente que dans les deux pièces étudiées précédemment. Cette fois, ce n'est pas le *gracioso* qui singe les défauts du maître mais l'inverse. Martín Peláez ne remplit pas son rôle de gentilhomme et est ravalé au rang de son valet : « Chaparrín: *No se canse su mercé, / su hijo y yo somos dos / gallinas. Sí, juro a Dios.* / Pelayo: *Calla, infame.* Chaparrín : *Callaré*³⁸⁶². » Le *gracioso* est donc le double à peine déformé de son maître et a pour fonction de le rappeler : « *Sí que mi amo está en mí, / y yo estoy en él, por Dios, / porque si mi amo fuere / valiente, lo he de ser yo*³⁸⁶³. » C'est en outre lui qui est le plus inventif pour masquer leur commune couardise :

Martín: *¿Qué haremos?* Chaparrín: *Ir y, sin ver
cuatro moros en un año,
volvemos con nuestras cajas
de lata y nuestros despachos
a quien llaman en la guerra
servicios empapelados,
que con ellos y con treinta*

después que se ausentó, / está dado a Bercebú. / No tengo con quien hablar. / No tengo con quien reír. / No tengo con quien reñir. / No tengo con quien jugar. / Junto a un alcornoque ayer, / que es donde ella sesteaba, / pues con él me laureaba, / el juicio quise perder. / Ay, mi Gila, que no sé / dónde te tengo de hallar, / pero andarete a buscar / hasta que contigo dé », fol. 30 r°-v°.

3861 *Ibid.*, fol. 39 v°-40 r°.

3862 *El noble...*, *op. cit.*, fol. 8 v°-9 r°. Ces mêmes vers sont répétés à l'identique fol. 11 v° et aussi fol. 12 v°, puis sont déclinés comme suit : « *A mi amo nos parió / sin duda alguna aquel ave / que junto al gallo se acuesta* », fol. 12 v°, et « Chaparrín: *No se canse su mecé, / mi amo y yo somos dos...* / Pelayo: *Infame, ¿tú hablar aquí?* », fol. 13 r°. Voir aussi : « Pelayo [a Martín]: *¿De la caja y el clarín / tiemblas?* / Chaparrín: *Como tiemblo yo* », fol. 9 r°.

3863 *Ibid.*, fol. 13 r°. Voir également plus bas le mimétisme des deux personnages : « Martín: (...) / *al punto venga la espada.* / Chaparrín: *La mía venga también.* / Martín: *Armarme quiero, ay de mí.* / Chaparrín: *Armarme quiero, ay de mí.* », et « Martín: *¿por qué tiemblas?* / Chaparrín: *¿Por qué tiemblas?* / Martín: *Partamos de aquí.* Chaparrín: *Partamos* », fol. 16 v°. Et encore : « Brianda: *¿También tiemblas tú, borracho?* Chaparrín: *No te admires porque yo / soy el mono de mi amo* », fol. 14 r°.

*muertecitas de rosarios,
yo seré el Cid Campeador
y tú Bernardo del Carpio*³⁸⁶⁴.

C'est lui aussi qui trouve les meilleures raisons pour fuir : « *Dios dijo 'no matarás', / y guardas su mandamiento*³⁸⁶⁵ ». Et lui encore qui implore le pardon du Cid : « *Señor Cid, por vida mía, / que nos disculpe a los dos*³⁸⁶⁶. » Il verbalise en somme en tant que personnage expansif, les pensées et les sentiments de son maître que la peur tétanise. Mais à mesure que Martín endosse ses responsabilités de guerrier, les deux personnages se différencient. D'abord par quelques détails lorsqu'ils revêtent leurs armures – « *Saque un peto, espada, sombrero con plumas en fin para Martín Pelayo vestirse y armarse de soldado, y para el gracioso lo mismo un casco, plumas de gallo, escudo y lanza*³⁸⁶⁷. » Au second acte ensuite, Chaparrín reste en retrait des batailles, ce qui permet un récit tychoscopique, alors que son maître se rapproche des combats pour être vu du Cid lors de la première³⁸⁶⁸, puis participe lors de la seconde³⁸⁶⁹. Le jeune noble opère sa mutation en héros épique alors que le valet demeure un lâche : « *Como valiente mi amo, / y yo cobarde*³⁸⁷⁰ ». Chaparrín sert donc de référence de la couardise et de témoin de l'évolution de Martín. Il passe dès lors d'un comportement peureux à une apparence de courage jusqu'à adopter le discours d'un fanfaron : « *Dos moros y medio he muerto / y herido noventa y ocho*³⁸⁷¹. » Il devient ainsi la parodie du héros et sert à ridiculiser les excès des vainqueurs dans l'épisode où il humilie Ali, comme nous l'étudierons plus loin. Mais dès que la menace ennemie se présente à nouveau, il perd sa faconde, redevient lâche et geignard³⁸⁷². La dimension rurale du *gracioso* est en revanche peu exploitée dans cette *comedia*, si ce n'est par des allusions dans son discours aux animaux de la campagne et à la

3864 *Ibid.*, fol. 14 v°. De même, c'est lui qui fait le mieux illusion devant le Cid : « Cid: *¿Quién sois vos? (...) / Hombre parece adelantado. / Chaparrín: Señor, soy un Bercebú, / pero mi amo Martín, / sobrino de su mercé... / Martín: Mira lo que hablas. Chaparrín: ...yo sé / que es un Roldán Palanquín, / mata un toro de una voz, / un oso de una puñada, / un tigre de una patada / y seis perros de una coz* », fol. 15 r°-v°.

3865 *Ibid.*, fol. 17 r°.

3866 *Ibid.*, fol. 18 r°.

3867 *Ibid.*, fol. 13 r°.

3868 « Martín: *Ven para que el Cid nos vea. / Chaparrín: Ya yo voy. Jesús, los moros / que parte el Cid por las piernas, / Álvaro Fañez despachurra, / a los perros a docenas. / Solo mi amo se está / sesgo como una dueña. / El escuadrón de los moros / no tiene pies ni cabeza. / La batalla está encendida, / solo mi amo se hiela. / Jesús, que él sale huyendo* », fol. 16 v°.

3869 « *Vive Cristo, que mi amo / se ha vuelto un vivo demonio. / Por Santiago de Galicia, / que va matando los moros / por los campos de Valencia / como si matara pollos* », *ibid.* fol. 20 v°-21 r°.

3870 *Ibid.*, fol. 21 r°.

3871 *Ibid.* Voir aussi comme Chaparrín lance un défi au traître Bermudo une fois que celui-ci a quitté la pièce et devant le Cid : « Bermudo: *Luego hablaremos despacio. Vase el rey y don Bermudo. Salga el Cid. / Chaparrín: ¿Qué despacio? Por la cepa / primera que vio Noe, / que él a caballo y yo a pie, / le haré, voto a Dios, que sepa / quién es el Cid mi señor* », fol. 24 r°-v°.

3872 « *Señor, que somos perdidos* », *ibid.*, fol. 39 r°, et « *Acabóse, yo perdí mis esclavos* », fol. 39 v°.

chasse³⁸⁷³ et par un comportement quelque peu inadapté à la cour du roi maure imputable autant à son statut de *gracioso* sujet aux appels de la sensualité qu'à celui de paysan³⁸⁷⁴.

Le cas de Gilote est comparable dans le sens où, bien que qualifié de *labrador* dans le *dramatis personae*, il ne montre pas les caractéristiques habituelles de la rusticité par son langage ou son apparence. Mais son espace d'origine est bien la campagne puisqu'il sert Lisardo qui vit dans le château d'Anarda, loin de la ville, tout comme Silvia qui sert Anarda. Gilote est en revanche défini par des traits coutumiers du *gracioso* : couardise et goût prononcé pour le vin. Il a en outre la particularité d'être bavard, ce qui le pousse à illustrer ses propos par des anecdotes. Celles-ci sont l'occasion de satiriser les médecins ou les théatins et de proposer à nouveau une comparaison entre la vie à la cour et celle à la campagne. Silvia alimente aussi ces stéréotypes. En ce qui concerne les sujets qui nous intéressent de plus près dans cette étude, Gilote offre l'occasion d'une satire de la justice. Torturé par Anarda et Silvia, il avoue la relation amoureuse pourtant inexistante de son maître Lisardo avec Laura. Il se comporte donc comme les prisonniers de l'Inquisition que décrit Enríquez Gómez dans *Política angélica*, qui confessent tout ce que veut entendre le tribunal seulement pour que cessent leurs souffrances³⁸⁷⁵. Gilote est en effet brutalisé et menacé de mort : « Salen Anarda y Silvia, y traen a Gilote de los cabellos. Anarda: *Morirás, viven los cielos, / si no dices la verdad*³⁸⁷⁶. » L'auteur insiste aussi sur le manque de pitié des tortionnaires – « Gilote: (...) *Ten piedad.* / Anarda: *Nunca la tienen los celos*³⁸⁷⁷. » –, sur leur incapacité à entendre la vérité – « Silvia: *El alcagüete infernal / bien disimula.* » – et sur l'obligation faite au supplicé de difamer et de mentir :

Gilote: *Oprimida
mi verdad, ¿qué he de decir?
¿He de infamar una dama
contra su opinión y fama?
Anarda: Dilo, infame. Gilote: ¿He de mentir?
Anarda: Tira, Silvia. Gilote: Vive Dios,
que no sé nada. Anarda: Villano,
di la verdad. Gilote: Ten la mano.
(...) Quedito, tente,
que yo diré la verdad*³⁸⁷⁸.

3873 Les poules, le coq et les poussins ont déjà été évoqués. « *Vamos / yo y mi amo a correr liebres / y andar a caza de galgos, / que es lo mismo que moros* », fol. 13 v^o.

3874 « *Rey moro: Toma asiento, cristiano valeroso, / debido a tu nobleza. Chaparrín: Eso es forzoso. / Sentémonos también. Martín: ¿Qué haces, villano? / Chaparrín: Sentarse entre estas moras un cristiano* », fol. 28 v^o.

3875 « *Encerrando los hombres en cárceles oscuras y mazmorras diabólicas, adonde se desesperen, y por salir dellas confiesen lo que no hicieron a costa de crueles tormentos* », *Política angélica [segunda parte]*, op. cit., p. 149.

3876 *A lo que obligan los celos...*, op. cit., p. 107, v. 1701+-1703. Voir aussi : « *Silvia: (...) La vida / ha de dejar.* », p. 108, v. 1718-1719, et : « *Gilote: (No he de salir de las dos / con vida.)* », v. 1729-1730.

3877 *Ibid.*, v. 1704-1705.

3878 *Ibid.*, v. 1721-1731. Voir également : « *Lisardo es un novelero, / un loco, un falso, un taimado* », v. 1770-1771.

Gilote fait aussi allusion aux flammes du bûcher qui attendent la victime de sa fausse dénonciation : « *Ponla fuego*³⁸⁷⁹ ». Mais l'absurdité de ses confessions et la crédulité d'Anarda confèrent à la scène sa dimension comique³⁸⁸⁰. Confondu par l'irruption de Lisardo, le *gracioso* sort de ce mauvais pas en déconstruisant la perversion du procédé inquisitorial que lui a fait subir Anarda : « *Tú dijiste que aquesta dama / es de Lisardo querida; / yo te dije que no era. / (...) / Dijíste me luego / que todo el caso sabías*³⁸⁸¹. » Et il conclut en protestant de sa bonne foi catholique comme il l'aurait fait devant le Saint-Office : « *Yo no soy hombre de cismas*³⁸⁸². » Cette satire continue lorsque le roi arrive au château sous la fausse identité d'un juge. Gilote exprime alors en mode burlesque la peur que provoque communément la justice :

Sale Gilote alborotado.
 Gilote: ¡Señor! Lisardo: ¿Qué tienes? ¿Qué es esto?
 Gilote: ¡Perdidos somos, por Dios!
 Lisardo: ¿Cómo perdidos? ¿Qué dices?
 Gilote: Grande mal. (...) Agora entró
 en el castillo del rey
 un jüez pesquisidor
 contra nosotros. (...)
 ¡Vive Dios, que si la muerte
 viniera al castillo hoy,
 que no la temiera tanto
 como un juez pesquisidor!
 ¡Vive Dios que nos ahorque
 sin ninguna información³⁸⁸³!

Le *gracioso* pointe aussi l'arbitraire d'une justice qui fonctionne grâce à la délation :

Lisardo: ¿Pues que has cometido tú
 para tan grande rigor?
 Gilote: Bueno es eso. ¿Es menester
 más que la fama y la voz
 que ha de sacar el juez³⁸⁸⁴?

Lorsque le roi interroge Gilote, le même manège est reconduit qu'avec Anarda et Silvia, mais avec un caractère plus procédurier : « *Pasá adelante. (...) / ¿Quién sois? / ¿Culpado os sentís*³⁸⁸⁵? » Cette dernière question s'apparente aux aveux spontanés exigés par l'Inquisition et le

3879 *Ibid.*, p. 109, v. 1756.

3880 « Gilote: (...) / *Tiene tres hijos, señora.* / Anarda: ¿Tres? ¿Qué dices? Gilote: ¡Tres, por Dios! / *Yo vi nacer a los dos.* / Anarda: ¿Y dónde están? Gilote: *En Zamora / está el uno, otro en Turquía.* / Anarda: ¿En Turquía? Gilote: *Es el mayor, / que le cautivó Almanzor / y lo llevó a Berbería* », *ibid.*, v. 1758-1765.

3881 *Ibid.*, p. 112, v. 1838-1851.

3882 *Ibid.*, v. 1859.

3883 *Ibid.*, p. 124-126, v. 2114-2147. Voir aussi : « *¿Justicia conmigo? ¿Justicia / con Gilote? No, por Dios.* », p. 127, v. 2158-2159, et « *Yo muero. / ¿Qué me quiere a mí el juez?* », p. 130, v. 2247-2248. Le glissement de la justice royale vers la justice inquisitoriale est à nouveau suggéré par le terme de *pesquisidor* qu'Enríquez Gómez rapproche de celui d'*inquisidor* dans son roman picaresque : « *dióle cuartana [...], porque para su vida lo mismo era ser pesquisidor que inquisidor* », *El siglo...*, *op. cit.*, p. 165.

3884 *Ibid.*, p. 126, v. 2150-2154.

3885 *Ibid.*, p. 130, v. 2249-2256.

serviteur se déclare prêt à confesser toutes ses fautes « *Culpado: / la culpa de todo tengo*³⁸⁸⁶. » Le roi le menace tout de même du supplice des cordes et de pendaison³⁸⁸⁷. Et affolé par la peur, le *gracioso* se met à nouveau à affabuler³⁸⁸⁸. De ce récit retenons l'allusion à la magie qui relève des crimes punis par l'Inquisition : « *Era mágico, y Lisardo / estudió esta ciencia un tiempo*³⁸⁸⁹. » Le roi, à la différence d'Anarda, comprend que Gilote a menti par peur : « *Cuanto este ha dicho es mentira, / que con el temor y el miedo / dijo cien mil disparates*³⁸⁹⁰. » Enríquez Gómez satirise donc ici le recours à la torture de la part de la justice, sans doute de la justice inquisitoriale, mais confirmer cette dernière appréciation est difficile tant il aurait été imprudent pour lui de s'en prendre publiquement à cette institution avec laquelle il était en conflit dès sa période madrilène. Le parallélisme entre certaines circonstances de ces fausses instructions et le contenu de *Política angélica* écrite postérieurement nous laisse cependant penser que ce put être le cas.

Le *gracioso* rustique est donc l'instrument régulier de la satire, celle de la cour et de ses mœurs ou de l'amour et de son langage. Mais au-delà de cette fonction traditionnelle de bouffon, il est surtout porteur d'un discours idéologique. Perote et Gila servent à déconstruire les valeurs nobiliaires en perturbant la représentation canonique du mariage et suggèrent ainsi la possibilité de la mobilité sociale. Chaparrín, par sa couardise inébranlable, témoigne que son maître n'a pas toujours été un noble vaillant. Gilote assure le rôle de victime d'un système judiciaire absurde et violent qui ressemble à celui de l'Inquisition.

b. Les autres professions et les bourgeois

Parmi les autres vassaux qui vivent à distance du pouvoir, nous avons déjà évoqué la fonction des commerçants du point de vue de la politique économique lors de notre étude de la figure du roi. En tant que personnage nous n'en dénombrons qu'un seul qui apparaît dans *Mudarse por mejorarse* lors de l'audience que tient le prince. Cette seule figure qui n'a que trois répliques pour un total de treize vers n'offre pas suffisamment d'éléments pour dresser une représentation canonique dans notre *corpus*. Nous nous contenterons de nous étonner du jour peu favorable sous lequel nous est montrée une profession qui fut celle de notre auteur. Le prince rejette en effet la

3886 *Ibid.*, v. 2256-2257.

3887 « *Os he de apretar las cuerdas. / (...) / que os mande / colgar de una almena luego.* », *ibid.*, p. 131, v. 2268-2273.

3888 Voir le récit incohérent qu'il fait de la relation de Laura et Lisardo, *ibid.*, p. 131-134, v. 2281-2357. Voir, à titre de comparaison cet extrait de *Política angélica [segunda parte]* : « *¿Quién duda que el preso, por verse libre de un calabozo eterno, deje de confesar que es chino, moro y luterano, y cuanto gustare la parte contraria?* », *op. cit.*, p. 125.

3889 *Ibid.*, p. 133, v. 2322-2323.

3890 *Ibid.*, 134, v. 2372-2374.

demande de ce prétendant au prétexte que son négoce visait à l'enrichissement personnel sans nul bénéfice pour le royaume. Le commerçant n'a donc ici d'autre fonction que de permettre l'énonciation d'un discours nationaliste correspondant peut-être plus aux attentes d'un public populaire qu'aux convictions d'Enríquez Gómez, du moins celles que l'on le devine dans ses essais³⁸⁹¹. L'hypothèse d'une figure du commerçant qui correspondrait à une convention littéraire nous est confirmée par celles que l'on croise dans d'autres œuvres fictionnelles de notre auteur. Ainsi, dans *La torre de babilonia*, le marchand Puchinela apparaît-il comme un prédicateur dans le temple païen de l'Argent³⁸⁹².

Les bourgeois qui apparaissent dans *El obispo de Crobia san Estanislao* se situent également à la périphérie du pouvoir et en contact avec elle. Il s'agit de Pedro Colona et de ses fils. Le premier se distingue par sa sagesse signifiée par sa barbe³⁸⁹³ et par son éthique. Dès son apparition il est identifié comme bourgeois par ces propos de Ludovico qui insistent sur son ascension sociale : « *Que habiendo sido tan poco, / Pedro Colona, lleguéis / a tal estado*³⁸⁹⁴. » Il fait ainsi prospérer ses affaires³⁸⁹⁵ mais n'a pour l'argent aucune convoitise, à telle enseigne qu'il est disposé à vendre sa terre à vil prix à l'évêque de Cracovie parce qu'il le tient pour un saint homme : « *pedile, como se ve, / porque la heredad comprase / seis ducados no más, / valiendo diez*³⁸⁹⁶. » Estanislao insiste pour le payer dix mille ducats et Pedro, désintéressé par le gain financier, n'y voit qu'un bénéfice pour ses enfants et un moyen de solder ses dettes : « *Con ellos quedan mis hijos / con remedio, y yo, señor, / fuera de logros precisos, / que mis deudas han sido*³⁸⁹⁷. » Pedro Colona apparaît ainsi comme le représentant d'une bourgeoisie idéalisée et peut-être comme le personnage le plus proche de l'image qu'Enríquez Gómez voulait donner de lui-même ou, pour le moins, de sa classe sociale³⁸⁹⁸. Il est aussi un idéal de comportement vertueux, ce que reconnaît l'évêque lui-même : « *Vuestras virtudes estimo*³⁸⁹⁹. » Cette identité de saint laïque ébauchée au deuxième acte permet sa résurrection miraculeuse au troisième lors du procès d'Estanislao. Pedro sort alors de sa

3891 Par exemple dans la seconde partie *Política angélica* : « *Es fuerza que, en faltando las columnas del comercio, ha de dar en tierra el edificio de su tesoro [de las rentas reales], y sin él, no hay quien provea las armadas, ni quien aliente el orgullo de la guerra, ni aun quien repare los accidentes más débiles de la fortuna* », *op. cit.*, p. 132-133.

3892 *La torre...*, *op. cit.*, *vulco* VI, p. 56. Voir aussi l'idolatrie des marchands devant le dieu Argent p. 73-74.

3893 « *Pedro Colona, de barba* », *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 208 v° a.

3894 *Ibid.*

3895 « *Ya veis mi fortuna, Ludovico. / Mi cultivada heredad / al obispo vender quiero / porque he menester dinero* », *ibid.*

3896 *Ibid.*, fol. 208 v° b.

3897 *Ibid.*, fol. 209 r° a.

3898 Dans *La torre de Babilonia*, en revanche, la bourgeoisie est passablement critiquée, à l'image du fils fortuné d'un tanneur, *op. cit.*, *vulco* VII, p. 103-105.

3899 *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 209 r° a.

tombe pour rétablir la vérité³⁹⁰⁰ et dénoncer les mensonges de ses héritiers, des traîtres et du roi Bolosio. Sa vertu est confirmée lorsque l'évêque lui propose d'intercéder auprès de Dieu pour obtenir une résurrection plus durable :

Santo: *¿Quieres, Pedro, que suplique
al Señor que te conceda
vida por algunos años?*
Pedro: *No, varón santo, la eterna
gloria del Señor conquisto,
y ya yo estoy en carrera
de salvación, pues pasé
por las rigurosas penas
del Purgatorio en que estoy.
A la Virgen pide y ruega
que interceda con su Hijo,
pues es abogada nuestra,
que se abrevie mi partida*³⁹⁰¹.

Les héritiers de Pedro ne sont représentés que par l'un d'entre eux, nommé Otavio. Il est à classer parmi les *malsines* puisqu'il intente un procès fondé sur une plainte injustifiée et recourt au pouvoir inique du roi Bolosio pour obtenir un gain financier indu³⁹⁰². Pedro Colona ressuscité le réprimande en ces termes : « *Tú, heredero de mi casa, / contra la justicia recta / fuiste en pleito*³⁹⁰³. »

Les charbonniers qui apparaissent dans la prison de la seconde partie de *Fernán Méndez Pinto* n'intéressent pas non plus pour leur profession, bien que cette caractéristique soit clairement définie par leur tenue³⁹⁰⁴ et la nature de leur discours³⁹⁰⁵. Ils ont la fonction dramatique de permettre l'évasion du héros, et servent aussi de voix à l'opinion publique. En effet, le charbonnier 2 exprime ses émotions changeantes sur le sort de Fernán et Duarte, tantôt saisi par la pitié – « *¿No acaban ya de dar muerte / a esos pobres extañeros?* » –, tantôt indigné de leur crime – « Carbonero 1: *Quisieron matar al rey.* / Carbonero 2: *¡Ay tan terrible maldad!* » –, puis jouissant par avance du spectacle de leur supplice: « *Por verles beber del plomo, / tengo de verles morir*³⁹⁰⁶. » Le charbonnier 1 tient même des propos xénophobes qui soulignent l'exclusion dont est victime

3900 « *Yo en fin recibí el valor / de la heredad (...), / y es hoy por justo derecho / patrimonio de la Iglesia* », *ibid.*, fol. 218 r° a.

3901 *Ibid.*, fol. 218 r° b.

3902 « *Si vuestro poder abona / mi justicia, ella saldrá, / señor, con feliz victoria* », *ibid.*, fol. 216 r° b.

3903 *Ibid.*

3904 « *Salen cuatro carboneros de villanos* », *Fernán...*, *op. cit.*, p. 199.

3905 Le terme « *sera* », *ibid.*, v. 1157 et p. 200, v. 1172, est emprunté au sociolecte propre à leur profession ; le *Diccionario de autoridades* le définit comme « *Espuerta grande, regularmente sin assas, que sirve para conducir el carbón, y otros usos* », <http://web.frl.es/DA.html>. Leur langage populaire apparaît dans l'expression « *rebien* » employée au vers 1192. Leur conversation est marquée par le caractère quotidien de leurs préoccupations : « Carbonero 2: *Lindo tiempo es el verano.* / (...) Carbonero 3 : *Yo he sido / venturoso en madrugar, / porque me importa volver* », v. 1163-1166. Le nom des charbonniers 3 et 4, Cayton et Rafin ne nous donnent aucune indication : « Carbonero 3: *Cayton / y Rafin somos* », p. 201, v. 1213-1214.

3906 *Ibid.*, v. 1173-1174, 1177-1178 et 1181-1182.

Fernán : « *No hay en extranjeros ley*³⁹⁰⁷. » Pourtant, après que les deux prisonniers se sont faits passer pour eux, les charbonniers 3 et 4 soulignent leur communauté de destin : « Carbonero 3: *Presos quedamos entrambos. / Carbonero 4: Sin ser Duarte ni Pinto, / los dos saldremos pintados*³⁹⁰⁸. »

Bien plus complexe est le cas de l'aubergiste Maladros d'*El valiente Campuzano*. Son nom et sa profession sont adaptés au sous-genre de la *comedia de valiente* qui induit des personnages des bas-fonds et des scènes dans des tavernes. Le nom de Maladros est en effet récurrent dans la *jácara*, notamment chez Quevedo³⁹⁰⁹ où il est attribué à un voleur³⁹¹⁰. Mais ce personnage est avant tout caractérisé par sa condition de mouchard. Enríquez Gómez l'utilise pour régler ses comptes avec les dénonciateurs de tout genre dont il s'estimait victime. La figure du *malsín* est d'ailleurs déclinée dans la scène où apparaît Maladros car Campuzano reçoit la délation orale et épistolaire du *gracioso* Pimiento et de sa cousine Ana qui l'alertent de l'imminent mariage de sa sœur Leonor avec le *morisco* don Pedro³⁹¹¹. Le personnage du délateur est également récurrent dans toute la *comedia* puisque dès la scène d'ouverture, Pimiento surprend les amants et déclare en aparté : « *voyme / a decírselo al momento / a mi amo*³⁹¹². » De même, au troisième acte, Alonso Crespo, autre soi-disant ami de Campuzano, veut profiter des faveurs de Catuja en l'absence de son protecteur et la dénonce quand elle se refuse³⁹¹³. Comme les autres *malsines* de notre *corpus*, Maladros est avide, lâche et sournois. C'est le fait même de la délation qui ouvre le troisième acte :

Juez: *El Corregidor estima
el aviso que habéis dado*

3907 *Ibid.*, v. 1180.

3908 *Ibid.*, p. 202, v. 1238-1240.

3909 María Luisa Lobato, « *Maladros, 'padre fundador' de la germanía: presencia literaria y edición del entremés inédito Los valientes de Juan Vélez de Guevara* », *La Perinola, Revista de investigación quevediana*, n°17 (2013), p. 229-258. La chercheuse relève les occurrences de ce nom chez Quevedo – p. 239-240 – et chez d'autres poètes et dramaturges du XVII^e siècle, notamment chez Juan Vélez de Guevara – p. 244-247 –, auteur d'un intermède intitulé *Los valientes* où apparaît aussi un personnage masculin nommé Catuja. Ces coïncidences ne relèvent probablement pas du hasard, mais il est possible que Vélez de Guevara se soit inspiré d'Enríquez Gómez plutôt que l'inverse, puisque son intermède est daté de la décennie de 1660 et *El valiente Campuzano* a certainement été écrit autour de 1650-1651. Juan Vélez de Guevara est en outre auteur d'une *comedia* intitulée *No hay contra el amor poder* dont le titre évoque *No hay contra el honor poder*, ce qui renforce l'hypothèse d'une influence de l'un sur l'autre.

3910 Lobato donne pour étymologie de Maladros « *mal ladrón* », *ibid.*, p. 236, sens que l'on retrouve dans notre *comedia* : « Catuja: *Desde aquí al ventero miro, / con su talle de ladrón, / aforrado de lo mismo* », *El valiente...*, *op. cit.*, p. 575 b, et « Campuzano: (...) / *Agárrame este ladrón* », p. 576 b. Par ailleurs le genre de la *jácara* est évoqué au troisième acte : « *Por el otro lado del monte baja la Catuja, cantando esta jácara* », *ibid.*, p. 580 b.

3911 « Campuzano: *¿Qué hallaste de nuevo? Pimiento: Hallé / que ella se burla de ti.* » et « *Primo, si doña Leonor, / vuestra hermana, se preciara / de su sangre, no intentara / el quitarnos el honor. / De don Pedro está prendada, / y tan adelante está / su pasión, que quedará / aquesta noche casada* », *ibid.*, p. 574 c.

3912 *Ibid.*, p. 569 b. Et plus bas : « *Voy a dar cuenta a mi amo.* » Dans la scène suivante, Pimiento procède à la dénonciation, p. 570 a.

3913 « *Tu compadre, Alonso Crespo, / viéndome sin capitán, / quiso hacerme compañía* », dit-elle à Campuzano, *ibid.*, p. 580 c. Au premier acte, la servante Elvira est aussi une dénonciatrice : « *Antes que mi amo aquí / haga de las suyas, pienso / ir a llamar la justicia. Vase* », p. 573 a.

*de que en vuestra venta queda
el soberbio Campuzano.
Ventero: Como yo supe, Señor,
que dio muerte al secretario
Chirinos, con otras muchas
que, atrevido y temerario,
ha ejecutado, he venido
a dar este aviso honrado*³⁹¹⁴.

De sa propre initiative, Maladros est allé informer la justice de la présence dans son auberge de Campuzano, recherché pour meurtre. Il justifie sa démarche par la facilité de l'entreprise, ce qui révèle sa lâcheté : « *Yo, Señor, lo entregaré, / porque él está descuidado*³⁹¹⁵ ». Il ne se contente pas de fournir l'information, il fait aussi du zèle auprès des autorités en fournissant des détails tels que la présence d'un serviteur et d'une femme et en proposant un plan pour la capture du fugitif : « *Será necesario / que lleguéis como que sois / caminantes que de paso / váis a comer a la venta* », dit-il au juge³⁹¹⁶. Et bien sûr, s'il recourt au prétexte de l'honneur pour justifier sa bassesse – « *aviso honrado* » –, c'est l'argent qui le motive. Il se permet même d'insister sur la rétribution : « *Segunda vez os encargo / la manda de la ciudad*³⁹¹⁷. » L'auteur utilise la dilogie du terme *venta* pour souligner la nature de traître de Maladros : « *En su venta los vendió*³⁹¹⁸. » Et pour illustrer sa couardise il le montre implorant misérablement la clémence de Campuzano quand celui-ci le tient à sa merci : « *Señor, / que me perdones te pido. / (...) / Que no me mates te pido. / (...) / Misericordia, señor*³⁹¹⁹. » Sa duplicité apparaît notamment lorsqu'il confesse le stratagème et dénonce à son tour le juge : « *El anciano es un juez, / los demás son sus ministros, / y te vienen a prender*³⁹²⁰. »

L'aubergiste Maladros est donc à rapprocher des traîtres don Pedro de la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*, Arnaldo de la seconde partie de cette même pièce, Bermudo d'*El noble siempre es valiente*, Manfredo de *Quien habla más obra menos* ou Terencio d'*El obispo de Crobia san Estanislao*, ainsi qu'avec les différents démons qui interviennent dans les *comedias* de saints. Mais Maladros se distingue par son état plébéien, l'identité de sa victime – un hobereau désargenté et non un noble ou un saint – et le puissant qui recueille sa dénonciation – un juge et non un souverain –, ce qui illustre sa distance par rapport au pouvoir et l'utilisation qu'il en fait. Cet écart entre Maladros et les autres *malsines* correspond à la

3914 *Ibid.*, p. 574 b.

3915 *Ibid.*

3916 *Ibid.*

3917 *Ibid.* Maladros avait une première fois rappelé qu'on devait le payer pour la dénonciation : « *Lo que os encargo / es, que poniendo este hombre / como reo en vuestras manos, / se me pague la promesa / que la ciudad ha mandado / dar al que le diere preso* », *ibid.*

3918 *Ibid.*, p. 576 c. Voir aussi : « *¿Está el ventero en la venta?* », p. 575 a, « *Vendidos / estamos a muy buen precio* », p. 576 a, et « *Tú, infame, nos has vendido* », p. 576 b.

3919 *Ibid.*, p. 576 b-c.

3920 *Ibid.*, p. 576 b.

différence entre la *comedia de valiente* et les autres sous-genres qui apparaissent dans notre *corpus*. C'est l'occasion pour Enríquez Gómez de montrer que la condition de *malsín* n'est pas inhérente à un statut social mais un type humain pouvant nuire à quiconque en utilisant toutes les formes de pouvoir politique ou judiciaire.

Une autre fonction de Maladros est de permettre une satire de la justice. En effet, Enríquez Gómez non seulement a tourné le *malsín* en dérision, mais il s'offre le plaisir de l'immoler en lui faisant subir le sort de ses victimes³⁹²¹. Car ayant inversé la situation, Campuzano, Catuja et le *gracioso* Pimiento entreprennent d'organiser son procès puis son exécution. Ce retournement place donc Maladros dans la position d'une victime du Saint-Office. Car les références au procès inquisitorial, présenté comme inique, sont multiples. D'abord, Campuzano arrache les aveux par la menace – « *Perro morisco, / si no dices la verdad, / te he de sacar, vive Cristo, / el corazón por la boca*³⁹²² » – et reste insensible à la demande de pardon – « *Ventero : Señor, / que me perdones te pido (...)* Campuzano: *Tú, infame, nos has vendido (...)* / *Ventero: Que no me mates te pido*³⁹²³. » Ensuite il improvise un tribunal sans aucun respect du droit et de l'équité :

*Ahora bien, entre los tres,
sin probanzas ni testigos,
peticiones ni traslados
del derecho laberinto,
hemos de juzgar la causa
del ventero*³⁹²⁴.

L'accumulation de termes juridiques précédés d'un privatif met en relief le caractère particulièrement illégal de la procédure. L'accusé, condamné à mort à l'avance par Campuzano, sera jugé sans preuves – « *probanzas* » –, sans témoins – « *testigos*³⁹²⁵ » –, sans recours – « *peticiones* » – et sans pouvoir accéder au dossier d'instruction – « *traslados* ». Le labyrinthe du droit, complexe par nature, est ici simplifié à l'extrême au détriment de l'accusé. On retrouve dans cette description d'un jugement expéditif les reproches que fait Enríquez Gómez à la procédure inquisitoriale dans la seconde partie de *Política angélica* et *La Inquisición de Lucifer* : secret des témoins, impossibilité pour l'accusé de connaître les pièces du dossier et d'une manière générale, mépris du droit de la défense. Le commentaire de Catuja est donc bien ironique : « *Bien has dicho; / por Dios, que*

3921 Le châtement du *malsín* est un motif fréquent chez Enríquez Gómez. Gregorio Guadaña punit ainsi par exemple le délateur Sebastianillo el Malo dans le chapitre 10 de la cinquième transmigration, *El siglo...*, *op. cit.*, p. 235-237.

3922 *Ibid.*, p. 576 b.

3923 *Ibid.*

3924 *Ibid.*

3925 « *A los testigos no se debe alentar con privilegios bárbaros, ni a los reos condenar con leyes injustas, negándoles los nombres de los testigos, antes se les debe conceder toda claridad en sus causas porque, ¿cómo se defenderá el reo sin conocer el nombre del testigo?* », *Política angélica [segunda parte]*, *op. cit.*, p. 79.

*juzgarás bien / después de estar bien bebido*³⁹²⁶. » Car Campuzano a beaucoup bu et Catuja a remarqué combien le discernement de son ami est altéré. Le procès auquel l'on assiste alors est donc une pitoyable mise en scène de la Justice. Le cérémonial du tribunal est respecté pour insister sur l'effet parodique de la scène : en tant que juge, Campuzano demande à faire entrer l'accusé – « *Salga, digo* » –, Pimiento fait office d'huissier – « *Seo Maladros. (...) Salga su merced a juicio* » –, le juge s'enquiert de l'affaire comme s'il ne la connaissait pas pour donner une illusion d'objectivité – « *¿Por qué está preso este hombre?* » –, Catuja joue le rôle du procureur :

*Señor, habiendo venido
a su venta Campuzano,
la Catuja y el corito
de Pimiento, fue a Granada,
y como infame atrevido,
quebrantando el hospedaje
y la ley noble de amigo,
a la justicia dio parte
de que estaban retraídos
en su venta, y los vendió*³⁹²⁷.

Ce dialogue met en évidence combien Campuzano est à la fois juge et partie. Maladros lui-même entre dans le jeu puisque, lorsque le juge lui donne la parole, il récuse une accusation sans témoin et nie les faits. Mais le système ne lui laisse aucune chance et son plaidoyer est vain.

Campuzano: *¿Qué decis?* Ventero: *No habrá testigo
que diga que los vendí,
y en esto me ratifico.*
Campuzano: *Pues ¿quién trajo la justicia
a vuestra casa?* Ventero: *No he visto
justicia en mi casa yo.*
Catuja: *Es que jamás la ha tenido.*
Campuzano: *Él ha dicho la verdad*³⁹²⁸.

La dilogie sur le mot justice – la valeur morale et les représentants de l'institution – démonte la défense de l'aubergiste de façon irrationnelle mais définitive. On remarquera que les personnages jouent à la perfection leur rôle puisque Campuzano parle de Catuja, qui incarne le procureur, au masculin. La condamnation suit sans appel possible ni aucune compassion :

Campuzano: *Maladros, veníos conmigo,
os mostraré la justicia,
pues que nunca la habéis visto.*
Ventero: *Misericordia, Señor*
Campuzano: *Quien con soplón la ha tenido
es otro tal como él*³⁹²⁹.

Si l'on admet désormais que Campuzano joue dans cette parodie le rôle d'un juge inquisitorial, on comprendra qu'Enriquez Gómez accuse ici le Saint-Office de traiter comme des

3926 *Ibid.*, ainsi que les citations suivantes.

3927 *Ibid.*, p. 576 b-c

3928 *Ibid.*, p. 576 c.

3929 *Ibid.*

suspects ceux qui ont de la miséricorde pour ses victimes. Incapable de compassion, valeur pourtant très chrétienne, il verrouille par la terreur tout discours critique sur ses agissements. Pimiento ne s’y trompe pas et son allusion à Peralvillo³⁹³⁰ renvoie au proverbe « *La justicia de Peralvillo, que después de ahorcado el hombre le leían la sentencia del delito* » qui évoque bien la parodie de justice à laquelle il vient d’assister. Toutefois l’audace du dramaturge ne va pas jusqu’à désigner ici clairement l’Inquisition puisque la ville de Peralvillo était le lieu des exécutions de la Santa Hermandad. La mort de l’aubergiste a lieu dans les coulisses, mais les supplications de Maladros – « *Socorro, cielos* » – et l’acharnement de Campuzano – « *Muere, infame.* » – veulent saisir le public du même effroi que Pimiento : « *Estoy temblando. / (...) Me ha dado un frío*³⁹³¹. » Campuzano revient sur scène pour justifier tant de cruauté – « *A soplones, desta suerte / se les debe dar castigo*³⁹³². » – et produire le cadavre devant le juge :

Campuzano: (...) *levántese, y repare
sin pasión ni ceremonia,
criminal en este infame*
(Aparece el ventero, como dado garrote en un palo)
*ventero, que ya no sopla,
si está como debe: ¡mire
qué tragedia tan gustosa!
¿No está galán?*
Juez: *Sí por cierto.*
Campuzano: *En un tálamo la novia
no está mejor que está;
téngale Dios en su gloria*³⁹³³.

L’apparition du corps supplicié de l’aubergiste est particulièrement sinistre et sans doute destinée à créer chez le public le sentiment de compassion que n’a pas eu Campuzano. On retrouve ce procédé de dévoilement morbide dans les *comedias* de saint de notre auteur, comme dans celles de ses contemporains, où les martyrs en souffrance sont ainsi présentés lors de la dernière scène, mais ici la victime est l’inverse d’un saint³⁹³⁴. De surcroît Campuzano semble prendre un plaisir sadique à exposer ainsi sa victime, se permet un jeu de mots sur le verbe *soplar*, qui renvoie au souffle de la vie et à la délation, et une comparaison du tableau du cadavre avec celui d’un lit nuptial où repose une jeune mariée. Dans cette scène le dramaturge atteint donc deux objectifs en apparence contradictoires : la dénonciation des procédés iniques de l’Inquisition et le plaisir de

3930 « *Él lo lleva a Peralvillo* », *ibid.*

3931 *Ibid.*

3932 *Ibid.* p. 577 a. Voir aussi l’argumentaire qu’il déploie devant le juge complaisant : « Campuzano: *Dígame el señor Juez: / si usted con llaneza propia / entrara en cas de un amigo / y le fiara su honra, / y este amigo le entregara / en las manos rigurosas / de su enemigo, ¿qué hiciera?* / Juez: *La venganza era forzosa* », *ibid.*, p. 577 c.

3933 *Ibid.*

3934 On trouve aussi ce procédé dans des scènes laïques, par exemple chez Calderón, dans *El médico de su honra*, lorsque don Gutierre montre au roi le cadavre de son épouse qu’il vient d’assassiner : « *Descubre a doña Mencía desangrada* », *op. cit.*, p. 210, v. 2871+.

supplicier un mouchard en le traitant avec cette même iniquité. Enríquez Gómez se donne aussi cette satisfaction dans d'autres œuvres, telles que par exemple *El sigo Pitagórico*³⁹³⁵. Dans ce même roman on croise un aubergiste associé encore une fois à la justice, mais il n'en est cette fois pas le complice car il la redoute. Tous les aubergistes ne sont pas des mouchards chez Enríquez Gómez, certains craignent même visiblement d'en être victime. Amiel explique la peur de celui-ci par sa condition de morisque fréquente dans cette profession³⁹³⁶. Ce qui l'a intéressé dans la figure de l'aubergiste est donc plus probablement son potentiel littéraire d'une fonction qui le met en contact avec toute sorte de personnages. C'est aussi ce qui explique son succès dans la *comedia de valiente* comme dans le roman picaresque.

Les bourgeois et les personnages identifiés par leur profession sont donc rares et cantonnés aux seconds rôles, voire à la figuration. Leur présence est toujours justifiée par la question de la justice puisqu'une enquête, des procès et une incarcération sont les prétextes de leur apparition. Ils ont alors un rôle de dénonciateur, de plaignant ou de témoin, excepté les charbonniers. Ils incarnent un idéal de vertu dans le cas de Pedro Colona ou un contre-exemple dans ceux de ses fils et de Maladros, paradigme du *malsín*, ou même du commerçant présenté comme un profiteur des largesses royales. Le cas de Maladros est en outre l'occasion d'une satire de la justice inquisitoriale.

3. Les vassaux exclus du pouvoir

Après avoir décrit les vassaux qui participent au fonctionnement de la monarchie et ceux qui s'en accommodent, nous nous proposons d'étudier ceux qui en sont victimes. Les vassaux, lorsqu'ils sont marginalisés, peuvent l'être pour deux motifs dans notre *corpus* : l'un social, l'autre racial – ceux qui le sont pour une raison confessionnelle sont les saints étudiés dans le chapitre portant sur les conseillers. Le premier concerne ceux que la société rejette pour des raisons économiques ou d'ordre public, parfois les deux, le second pour des raisons liées à une origine différente du modèle vieux chrétien.

3935 « *Yo quedé sin sentido de escuchalla [a una dama] / y quedara gustoso de quemalla / si fuera inquisidor de tan vil gente, / acto a mi parecer muy conveniente.* », dit la voix poétique dans la troisième transmigration, *op. cit.*, p. 106.

3936 Cité par T. de Santos, *ibid.*, note 21.

a. Les exclus sociaux

i. Les pauvres

« *Así debe hacer el rey cuando gobernare: no aguarde a que el pobre dé voces pidiendo justicia*³⁹³⁷. »

Demócrito et Eráclito, les deux conseillers philosophes, ainsi que leur serviteur ridicule, Embudo, sont réduits à la mendicité après avoir été chassés du palais³⁹³⁸. C'est l'occasion pour eux de disserter sur la condition d'indigent. Demócrito voit comme toujours le bon côté des choses et développe une pensée stoïque :

*que no hay mayor amparo
para el hombre mortal que verse pobre,
pues para que le sobre
la que le falta vida,
basta verse del mundo perseguida,
que la pobreza es guarda de tal arte,
que el pobre está seguro en toda parte*³⁹³⁹.

Et il propose une éthique de la pauvreté qui consiste à être dépourvu de l'espoir même d'améliorer sa condition :

Eráclito: *¿Un pobre quieres tú que esté contento?*
Demócrito: *Pues, si no tiene hacienda, ¿no ha de estallo?*
Eráclito: *Si ve al rico, por fuerza ha de envidiallo.*
Demócrito: *Ese no es pobre, no, que hacienda tiene,
pues de su propia envidia se mantiene*³⁹⁴⁰.

Ils confrontent ensuite cette théorie avec la pratique de la charité et constatent le manque de vertu de leurs semblables : Embudo revient de la ville où il a demandé l'aumône et n'a reçu que des coups de bâton³⁹⁴¹, un jeune galant refuse l'aumône à Demócrito et va au temple³⁹⁴², et un homme grave en fait de même au prétexte qu'il reste peu de temps à vivre au mendiant³⁹⁴³. Demócrito trouve comme toujours matière à rire de la vanité de ses contemporains³⁹⁴⁴ quand Eráclito préfère

3937 Luis..., *op. cit.*, p. 5.

3938 « *Sale Eráclito, y Demócrito, vestidos de pobres peregrinos* », *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, fol. 131 r° et « *Salga Embudo, de pobre ridículo, con alforjas* », fol. 132 r° a.

3939 *Ibid.*, fol. 131 v°.

3940 *Ibid.*, fol. 131 v°-132 r°. On trouve un discours comparable des mêmes personnages dans le *vulco XIV de La torre de Babilonia*, *op. cit.*, p. 299-301 et dans la *Tercera estancia de La culpa del primer peregrino*, *op. cit.*, p. 50-51.

3941 « Demócrito: *¿Diéronle limosna?* Embudo: *Sí, / y tráigola sobre mí / porque me dieron con algo* », *ibid.*, fol. 132 r° a.

3942 « Demócrito: *Por el dios Apolo os pido.* / Galán: *No hay que daros. Mi bien, vamos / al templo.* Dama: *Dueño querido, / vuestra soy.* Demócrito: *¿Me dais limosna?* / Galán: *¿Aún no me habéis entendido, / hermano? Dios os provea. / Qué pesado peregrino* », *ibid.*, fol. 132 v° b.

3943 « *Ya poco podéis vivir, / Dios os favorezca, amigo* », *ibid.*, fol. 133 r° a.

3944 « *¿Sabes tú de que me río? / De ver con la vanidad / que el miserable me dijo / 'muy poco podéis vivir', / como si en su aliento mismo, / no pudiera antes de una hora / de la materia oprimida, / con un soplo de repente, / derribar el edificio* », *ibid.*, fol. 133 r° a-b.

pleurer sur leur inconséquence³⁹⁴⁵. Le philosophe gai éprouve alors sa patience en demandant la charité à une statue³⁹⁴⁶ et montre ainsi le manque de pitié des hommes : « *Es mayor estatua el hombre, / pues vive sin caridad*³⁹⁴⁷. » Cette séquence revêt donc une dimension satirique et dénonce l'hypocrisie, la vanité et la cruauté. La scène suivante illustre cette même invisibilité des pauvres devant la société dont Demócrito profite pour pouvoir approcher les souverains : « *¿Quién nos ha de conocer, / viéndonos de esta manera, / desfigurados y pobres*³⁹⁴⁸? » Embudo se présente ainsi devant Lisidoro sans qu'il le reconnaisse et se cache derrière une identité d'étranger pour ne pas révéler la sienne :

Embudo: (...) Señor. Lisidoro: *¿Quién sois?* Embudo: *Un pobrete.*
 Lisidoro: *¿Qué nación?* Embudo: *Chino.* Lisidoro: *¿De China venís a Grecia?* Embudo: *De veinte chinos, quedamos los tres.*
 Lisidoro: *¿Cómo os llamáis?* Embudo: *Mequetrefe.*
 Lisidoro: *¿Qué váis pidiendo?* Embudo: *Limosna, que se pide fácilmente*³⁹⁴⁹.

C'est donc paradoxalement le dénuement total du pauvre et le statut d'étranger qui permettent l'inversion des forces et le rétablissement de l'ordre politique, puisque grâce à ce stratagème, Demócrito peut déclencher l'insurrection qui chasse Lisidoro³⁹⁵⁰.

Chinela doit distribuer les aumônes au nom de l'archevêque dans la première partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*. Un premier pauvre fournit l'occasion d'une critique de la charité qui pousse les indigents à rester dans la misère pour pouvoir subsister : « *Si yo mi pierna sanara, / ¿quién me daría de comer*³⁹⁵¹? » Ce paradoxe du faux pauvre – le terme de *picarón* est employé³⁹⁵² – est développé par le recours à une expression empruntée au registre politique : « *El no sanar del dolor / es nuestra razón de Estado*³⁹⁵³. » En comparant la stratégie du pauvre qui opte pour souffrir afin d'en tirer un bénéfice et celle du politique qui fait des choix immoraux au profit d'un gain supérieur, Enríquez Gómez raille à la fois la charité présentée comme hypocrite et le machiavélisme dénoncé comme absurde. Et il montre comment la mauvaise raison d'État entretient les comportements vicieux et comment la mauvaise charité maintient les pauvres dans la

3945 « *El desatino / de la juventud viciosa / me escandaliza el sentido. / Al templo del dios Apolo / van a enamorar. Perdido / está, Demócrito, el orbe* », *ibid.*, fol. 132 v° b.

3946 « *Con esta muda elocuencia, / para cuando sin piedad, / me niegan la caridad, / me enseña a tener paciencia* », *ibid.*, fol. 133 r° b.

3947 *Ibid.*

3948 *Ibid.*, fol. 133 v° b.

3949 *Ibid.*, fol. 134 v°.

3950 Remarquons aussi que cette scène est construite en miroir de la situation de Fernán Méndez Pinto, aventurier perdu au royaume de Chine qui parvient au sommet du pouvoir, ce qui est un exemple de la cohérence globale de l'œuvre d'Enríquez Gómez.

3951 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 257, v. 2466-2467.

3952 *Ibid.*, v. 2472.

3953 *Ibid.*, v. 2470-2471.

marginalité : « Pobre: ¿Sanarme la pierna? Malo. / Por eso solo me voy. Vase³⁹⁵⁴. » Chinela est ensuite étonné par une *vergonzante* car il ne comprend pas qu'une jolie femme en soit réduite à la misère à la cour : « Chinela: (...) ¿Limosna vos, / con tal cara³⁹⁵⁵? » La ville est encore ici présentée selon le stéréotype du lieu de perdition. La religiosité de Chinela pèse d'ailleurs bien peu comparée à l'appel du vice et il se propose de secourir la belle³⁹⁵⁶. L'irruption de l'archevêque interrompt la tractation et, malgré les mensonges, il comprend le manège et chasse la femme³⁹⁵⁷.

Dans la scène où Torrezno distribue les aumones de l'Évêque de Cracovie, sont mentionnés des pauvres escroqués par le *gracioso* qui n'apparaissent pas sur scène : un malade, un *vergonzante*, un manchot, un fiévreux, un estropié et un aveugle qui donnent lieu à des jeux de mots conceptistes³⁹⁵⁸.

ii. Les délinquants

El valiente Campuzano est la seule pièce de notre étude qui donne le premier rôle à des exclus, comme cela est la norme dans le sous-genre de la *comedia de valiente*. Campuzano, Catuja et Pimiento sont des délinquants poursuivis par la justice pour meurtre. Le premier est un *hidalgo* et nous avons évoqué son cas dans la partie consacrée aux nobles car sa problématique personnelle est celle de son statut, mais nous aurions pu l'inclure dans l'analyse ci-dessous si nous ne l'avions réservée aux membres du peuple, car il est lui aussi marginalisé malgré sa noblesse et tente de défendre son intégration sociale en exaltant sa pureté de sang. Catuja Pantasilea n'est en revanche pas noble, comme le laisse entendre son prénom qui renvoie au verbe *catar* dont l'origine est l'adjectif latin *catus* qui signifie astucieux, indéniable trait de caractère du personnage³⁹⁵⁹. *Catar* signifie aussi remarquer, prévenir, anticiper, actions qui lui correspondent également, notamment lorsque sa vigilance démasque la trahison de Maladros³⁹⁶⁰. Le suffixe populaire *-uja* confirme son

3954 *Ibid.*, v. 2478-2479.

3955 *Ibid.*, p. 258, v. 2496-2497.

3956 « Mujer: Será porque vos, señor, / queréis remediar mi mal. / Chinela: ¿Daréis licencia? Mujer: Con tal / de que vos no burléis de mi amor », *ibid.*, p. 258-259, v. 2504-2507.

3957 « Arzobispo: (¿Hay mayor bellaquería? / Buen limosnero tenía.) / Idos de aquí. Mujer: Qué rigor. Vase », *ibid.*, p. 260, v. 2529-2531.

3958 Voir *El obispo...*, *op. cit.*, fol. 215 r° b.

3959 « Ya entiendo » répond-elle par exemple à plusieurs reprises à Campuzano qui n'a pas encore exprimé son idée, *ibid.*, p. 570 c-574 a. Elle se décrit elle-même en ces termes : « Ninguno tema, que yo / estoy, con lo que he bebido, / alumbrada la cabeza, / pero con famoso juicio », p. 576 a.

3960 « Vale assimismo prevenir, advertir de antemano, y en cierta manera anticipar y preveer », lit-on dans la sixième acception du *Diccionario de Autoridades*, <http://web.frl.es/DA.html>. « Desde aquí al ventero miro, / con su talle de ladrón, / aforrado de lo mismo », *El valiente...*, *op. cit.*, p. 575 b, et plus loin : « Catuja: Pedro, esta gente... Campuzano: ¿Qué temas? / (...) / Catuja: Ese ventero maldito / no ha de hacer nada bueno », p. 575 c.

ascendance plébéienne, mais son patronyme la rapproche de la reine des Amazones de l'*Illiadé* Pentésilea, qui combattit lors de la guerre de Troie, référence encore cohérente avec sa personnalité guerrière. L'identité de Catuja est donc ambivalente, à la fois picaresque et classique. Quant à sa ville natale, Ronda, elle contribue à la localisation grenadine de la *comedia*. Catuja est pauvre et femme, deux raisons qui la placent dans une situation d'infériorité sociale. En tant que pauvre, elle est privée du bien-être matériel auquel elle aspire, comme cela apparaît dans cette conversation avec son amant : « Campuzano: *Yo te quisiera traer / de brocado. Catuja: En tu poder / no he salido de mantillas. / (...) / Campuzano: ¿Quieres que te compre un manto? / Catuja: El del cielo, claro está*³⁹⁶¹. » Elle a conscience de sa fragilité sociale³⁹⁶² et ne doit sa sécurité qu'à son épée. Elle correspond en cela au sous-genre de la *jácara* auquel elle est régulièrement associée³⁹⁶³. Son statut de roturière est ainsi le motif d'une moquerie d'Escamilla qui suggère par une métaphore prosaïque qu'elle ne mérite pas la faveur d'un *hidalgo* : « *Con agua de fregar / lava platos Campuzano / en agravio del cristal*³⁹⁶⁴. » En tant que femme elle est sans cesse privée de son pouvoir de décision et d'action. Mais sa gouaille, son caractère affirmé et son art de l'escrime lui permettent souvent de parvenir à ses fins. Il s'agit donc d'une figure de femme virile en lutte pour sa liberté contre une société phallocratique – comme on dit aujourd'hui –, comme le montre la *jácara* qu'elle chante au troisième acte sur le thème de la mal mariée :

*Hoy con mi hombre he reñido
sobre que me quiso dar,
y si él diera mucho menos,
yo se lo estimara más.
Al campo quiere sacarme
para que estemos en paz,
y como si fuera a Roma,
me envía con cardenal*³⁹⁶⁵.

Nous avons également vu par son exemple dans la sous-partie précédente que la justice réservait un sort bien cruel aux femmes. Lors de sa première apparition elle arrive costumée avec un

3961 *Ibid.*, p. 575 a. Voir aussi : « *¿Qué tengo? / Esta mantilla rota* », p. 578 c.

3962 « *¿Piensa usted que la Catuja, / sin tener nada de bruja, / quiere andar en el aire?* », demande-t-elle à Campuzano, *ibid.*, p. 575 a.

3963 Elle doit par exemple faire face à un certain Escamilla, *ibid.*, p. 570 b, puis à Alfonso Crespo, p. 580 c, deux personnages que l'on croise dans les *jácaras* de Quevedo. Nous verrons plus bas qu'elle chante une *jácara*. Par ailleurs, Catuja prend en charge la fonction habituellement dévolue au *gracioso* de produire des mots d'esprit comme dans cet exemple : « Marqués: *¿Quién sois vos? Espía: Piamontés. / Catuja: Por eso viene piando, / como del agua ha salido* », p. 582 a.

3964 *Ibid.* Pimiento emploie lui aussi une expression du même registre en qualifiant Catuja de « *mujer (...) de lindo fregado* », *ibid.*, p. 570 a. Le *Diccionario de autoridades* propose comme deuxième acception de *fregado* : « *Muger de buen fregado. Se llama la que es de buen rostro y tiene desembarazo y despejo.* », <http://web.frl.es/DA.html>. Pimiento appelle aussi Catuja « *dama de Fregenal* », p. 570 b, sans doute pour la paronomase entre le village de Badajoz et le verbe *fregar*.

3965 *El valiente...*, *op. cit.*, p. 580 b.

attribut féminin, une mantille à capuche, propre aux femmes du peuple, mais aussi coiffée d'un chapeau et la dague à la main, accessoires plus virils³⁹⁶⁶. Elle vient de trancher le nez de l'impertinent Escamilla d'un coup d'épée pour l'avoir humiliée³⁹⁶⁷, puis d'échapper à la justice arme à la main³⁹⁶⁸, exploit qu'elle renouvelle à trois reprises³⁹⁶⁹. Plus tard on la voit devenue soldat pour rejoindre son amant en Italie, à l'image de certaines dames de *comedias* historiques de notre corpus³⁹⁷⁰. Mais contrairement à la plupart d'entre elles, elle participe aux combats. On la voit notamment prendre un pont tenu par l'ennemi aux côtés de Campuzano³⁹⁷¹, puis participer à l'assaut final à la tête de dix hommes qu'elle a recrutés elle-même parmi les muletiers³⁹⁷², possible allusion à l'Amazone Penthesilea traditionnellement escortée par douze guerrières. On voit aussi affleurer sa virilité dans sa volonté d'enlever les dames – « *Saquemos setenta novias* » et « *¿Hemos de robar la novia*^{3973?} » – ou de défendre leur honneur, comme elle-même refuse que les hommes le fassent pour elle : « *ya corre por mi cuenta / tu honor, por muchos respetos* », dit-elle ainsi à doña Leonor³⁹⁷⁴. Catuja est donc la doublure androgyne de Campuzano³⁹⁷⁵ dont elle a la bravoure et l'insolence³⁹⁷⁶, mais aussi le sens de l'honneur : « *¿yo soy mujer que deja / en peligro los amigos?* /

3966 « *Sale Catuja de mantellina de cabeza, con su daga y sombrero* », *ibid.*, p. 570 b. Et plus bas : « Campuzano: (...) / *¿La daga en la mano, tú?* »

3967 « Catuja: (...) / *Llégueme a Escamilla, y zas. Campuzano: ¿Por la cara? Catuja: No, por cierto. / por las narices no más* », *ibid.*, p. 570 b.

3968 « *Le di con la universal / a un corchete, y se la hice / al punto confesar* », *ibid.*, p. 570 c.

3969 Au premier acte : « Campuzano, dentro: *A ellos, Catuja. Catuja, dentro: A ellos. / (...) / Salen Campuzano y Catuja. Campuzano: Corriendo van como galgos. / Catuja: Lindamente los seguimos* », *ibid.*, p. 571 b, puis p. 573 c. Au deuxième acte, voir p. 576 a-b. Elle se bat aussi au deux premiers actes aux côtés de Campuzano contre don Pedro et don Álvaro : « Campuzano: *Ea, galgos, a embestir. / Catuja: A embestir luego, podencos* », p. 573 b, et « Don Álvaro: *¿Qué es eso? / Don Pedro: Diga quién es. Sacan las espadas y riñen. Campuzano: De esta forma. / Campuzano soy, canalla. / Catuja: Y yo Catuja de Ronda* », p. 579 c. Plus tard elle rappelle qu'un certain Chaves et un surnommé el Mellado comptent au nombre de ses victimes, p. 578 b, ainsi qu'Alonso Crespo, p. 580 c.

3970 « Campuzano: *¿Tú en el Piamonte? Catuja: Piando / vengo por ti, porque pían / mucho las que quieren bien* », *ibid.*, p. 580 b.

3971 *Ibid.*, p. 582 c-583 a.

3972 « *De Catuja, la de Ronda, / a los venideros siglos / hoy ha de quedar memoria. / Voy a buscar mis soldados. Vase. / (...) / Sale Catuja, con todos los soldados que pudiere (...) Ea, mochileras tropas, / Catuja Pantasilea / os anima, al arma toca, / cierra España con Santiago* », *ibid.*, p. 585 c.

3973 *Ibid.*, p. 578 b et p. 579 c.

3974 *Ibid.*, p. 584 c.

3975 Cela est particulièrement évident dans les répliques où elle apparaît sur un pied d'égalité avec Campuzano : « Catuja: *Calla, que a tu lado voy. / Campuzano: Oyes, yo voy a tu lado. / Catuja: ¿Sabes que soy la Catuja? / Campuzano: ¿Sabes que soy Campuzano?* », *ibid.*, p. 571 c, et « Campuzano: *Siéntese, digo, acabemos, / y la señora mi hermana / se siente también. Catuja: Lo mismo / haga usted, señá doña Ana. / (...) / Campuzano: Ya he dicho / que se siente el seor don Pedro. / Catuja: Seor don Álvaro, ya he dicho / que se siente* », p. 573 a. Plus tard, Catuja répète le vers de Campuzano : « *Ea, galgos, a embestir* », p. 573 c.

3976 « *Pues, ¿qué importa?* », répond-elle par exemple à Pimiento qui s'inquiète de l'arrivée de l'alguazil pour l'arrêter, *ibid.*, p. 570 c, ou « *Pedro, a questo es por de menos* », dit-elle face au danger, p. 572 c, ou encore dans ces vers : « Campuzano: *Todos hemos de morir. / Catuja: ¿Quién lo duda? Ya está hecho* », p. 574 a.

*En llegando al pundonor, / todo el mandamiento quinto, / si no le quiebro, le rompo*³⁹⁷⁷. » Elle n'en a pas en revanche l'irascibilité ni l'intransigeance, puisqu'elle essaye de le raisonner :

Catuja: *Si están los dos [doña Leonor y don Pedro]
revantando por casar,
¿quién los ha de estorbar?
Campuzano: ¿Quién? Yo solo, voto a Dios.
Catuja: Hablemos con fundamento,
y no demos qué decir
al demonio*³⁹⁷⁸.

Le *valiente* est d'ailleurs la principale entrave à sa liberté puisqu'il se présente comme son protecteur³⁹⁷⁹, tout comme Alonso Crespo qui veut le devenir en son absence au prétexte qu'une femme a besoin d'un homme pour être respectée³⁹⁸⁰, sans quoi elle passe pour une fille légère : « *¿Piensa que soy Mari Crespa, / la que traje de Alcalá, / moza que andaba la luna / por su cabeza no más*³⁹⁸¹? » Campuzano la renvoie sans cesse à sa condition féminine afin de réprimer sa parole : « *¿Tú has de hablar donde yo hablo*³⁹⁸²? » ou « *Repara que eres mujer*³⁹⁸³. » C'est aussi ce que fait don Pedro dont elle exige qu'il tienne la promesse faite à doña Leonor :

Catuja: (...) *Determinese vusted
a cumplirle la palabra,
porque, de no hacerlo así,
aunque lo sienta su fama
y lo murmure su honra,
tomaré cruel venganza
yo. Míreme usted bien,
que antes que pase mañana,
o se ha de casar con ella,
o le he de sacar el alma.
Don Pedro: Catuja, tú eres mujer*³⁹⁸⁴.

Ce mépris infligé la pousse à commettre son seul acte vil en dénonçant don Pedro à Campuzano, ce qui conduit à la mort du jeune homme :

Catuja: (...) *Que es el galán de su hermana.
Campuzano: ¿Qué dices? ¿Don Pedro? Catuja: Él mismo.
Leonor ha venido a Italia,
yo la he visto, ella me habló,*

3977 *Ibid.*, p. 575 a.

3978 *Ibid.*, p. 574 c. voir aussi : « Campuzano: *Catuja, lo que me toca / es ir a Granada luego / para estorbar estas bodas. / Catuja: Señor Campuzano, ¿es burla? / Parece que nos da sogá* », p. 578 a.

3979 « *Mire usted, seor Juan Angulo, / la Catuja se ha criado / en mi casa, como dicen* », *ibid.*, p. 571 b. Plus tard, il prétend l'acheter en lui jetant quelques pièces avec mépris : « *Aquí tienes veinte escudos. / Compra un manto. Toma, toma* », p. 578 c.

3980 « *Véola desamparada, / y la tengo que amparar, / por cosas de mi compadre, / en cuanto hubiere lugar. / Si quiere que la respeten / en toda aquesta ciudad / su respuesta por mi cuenta / correrá y aun volará* », lui dit-il, *ibid.*, p. 580 c.

3981 *Ibid.*

3982 *Ibid.*, p. 571 b. Voir aussi : « *¿Qué dices? / ¿Estás loca? / (...) / Pues, ¿qué demonios te ha dado? / (...) / ¿Qué tienes, mujer?* », p. 578 c.

3983 *Ibid.*, p. 582 a.

3984 *Ibid.*, p. 584 c.

*diciéndome le rogara
que se casara con ella.
Hablele y volvió la cara*³⁹⁸⁵.

Catuja se montre pourtant souvent plus sage que Campuzano³⁹⁸⁶, même si elle cède comme lui à une jalousie infondée. Catuja lui tient tête comme à Alonso Crespo et à tous les autres hommes qui la défient, tel que dans cette scène où le couple se prépare à interrompre la rencontre amoureuse entre doña Leonor et don Pedro :

Campuzano: (...) *Vuélvete al jardín, Catuja.*
Catuja: *¿Qué es volverme? Vive el cielo,
que he de morir a tu lado.*
Campuzano: *¿Qué dirán de mí, si vengo
a vengar el agravio que me han hecho?
Vuélvete luego, o por Dios,
que me enoje.* Catuja: *Lindo cuento,
vive Dios, que he de entrar. (...)*
Campuzano: *Catuja, vete allá dentro.*
Catuja: *Impórtame estar aquí*³⁹⁸⁷.

Elle porte secours à son amant plus souvent qu'à son tour, notamment lors de la deuxième scène de combat contre l'alguazil : « Catuja: *Pícaro, dame ese acero. Quítale la espada Catuja a Pimiento. / A tu lado estoy. (...)* Sale Campuzano, como herido, y cae en el suelo, y todos llegan acuchillándole, y sale Catuja defendiéndole³⁹⁸⁸. » Elle ne tire aucune gloire de ces exploits mais rappelle à Campuzano que sans elle, il n'est rien, inversant ainsi le rapport de dépendance qu'il veut lui imposer :

*Pues, ¿qué vales tú sin mí?
¿Te ensanchas porque te nombran
el valiente Campuzano?
Pues nada, amigo, te sobra,
que en el gasto de la muerte
soy yo tu ayuda de costa*³⁹⁸⁹.

Elle décide finalement de s'en retourner à Grenade et c'est cette fois Campuzano qui la suit, petite victoire d'une femme sur la toute-puissance masculine : « Doña Leonor: (...) / *pretendo ser*

3985 *Ibid.*, p. 585 a.

3986 « *No es tiempo de detenernos, / sino de poner a salvo / nuestras personas* », conseille-t-elle par exemple à Campuzano, *ibid.*, p. 571 c. Voir également : « *Mira que es notable el riesgo* », p. 572 c, « *¿Qué donaire! / ¿Quiere ser usted estirado / caballero o empalado? / Porque lo será en el aire.* », p. 574 c, et « *¿Qué quiere usted, muy preciado / del valor y de la espada? / ¿Anochecer en Granada / y amanecer ahorcado?* », p. 575 a.

3987 *Ibid.*, p. 572 c-573 a. Voir aussi : « Campuzano: *Catuja, / retírate.* Catuja: *Lindo cuento* », p. 573 c, « *Calle, que es un ignorante* », p. 574 c, « Campuzano: *¿Hemos de reñir?* Catuja: *Riñamos. / Campuzano: Pues, si me enojo, recelo... / Catuja: Valga al diablo tanto duelo* », p. 575 a, « Campuzano: *Catuja, yo determino / que te quedas en la venta. / Yo solo...* Catuja: *Quedo, quedito* », *ibid.*, « Campuzano: (...) / *Tú a la puerta de un convento / me aguardarás.* Catuja: *¿Soy yo monja? / Parece que nos turbamos* », p. 578 b, « Campuzano: *¿He de enojarme, Catuja?* / Catuja: *Que te enojas poco importa.* », p. 578 c, et « Campuzano: (...) / *Tú y Pimiento os quedaréis / en el campo.* Catuja: *Quedo, paso, / esta hoja no se queda* », p. 582 c.

3988 *Ibid.*, p. 573 c. Catuja énumère plus tard les fois où elle a ainsi sauvé Campuzano à Loja, à Jerez, à Ronda et contre un certain Calahorra, p. 578 c.

3989 *Ibid.*, p. 578 c.

religiosa. / Catuja: *Y yo volverme a Granada. / Campuzano: Con mi hacienda y mi persona / te serviré como debo*³⁹⁹⁰. » Catuja fait ainsi face tout au long de la *comedia* à des hommes qui veulent la brider et à qui elle doit sans cesse rappeler son identité de femme virile : « *¿Sabe ucé que soy Catuja, / y que tengo de memoria / todo el libro de la muerte / sin que se doble esta hoja*³⁹⁹¹? ». Enríquez Gómez semble nous dire à travers ce personnage que les femmes ne peuvent accéder à la liberté qu'en singeant la violence des hommes, c'est-à-dire en les affrontant sur leur propre terrain du défi guerrier.

Pimiento est le *gracioso* de cette *comedia* et il interagit beaucoup avec Catuja, tous deux étant les deux facettes d'une même identité d'exclu : l'une affichant la dignité du marginal en lutte et l'autre ayant renoncé définitivement à l'honneur. Pimiento est caractérisé par les attributs habituels du *gracioso* : gourmandise et couardise. Le premier trait est souligné par son nom, par ses pratiques³⁹⁹² et par le qualificatif de « *borracho* » que lui attribuent Campuzano et Catuja³⁹⁹³. Le second trait le marque comme un personnage hors la loi car, ainsi qu'on l'a déjà constaté, c'est la justice qu'il craint surtout, comme on l'observe à plusieurs reprises :

Pimiento: *Y pregunto, ¿el alguacil,
no puede venir a hacerte
una visita y prenderte?*
Catuja: *¿Que siempre has de ser mandil!*
Pues, *¿qué importa?* Pimiento: *Esto es hablar.*
Campuzano: *Pues, infame, si viniera,
y en mi presencia estuviera,
¿qué hiciera? Dime.* Pimiento: *Agarrar.
Ellos vienen mano a mano*³⁹⁹⁴.

3990 *Ibid.*, p. 586 c.

3991 *Ibid.*, p. 578 b. Voir aussi : « Criado: *¿Quién eres, pasmo de Europa?* / Catuja: *Catuja Pantalisea, / segunda Palas de Ronda* », p. 580 a, « *Estas manos saben derribar dragones* », p. 582 a, « *Si lo soy [mujer], mas no reparo* », *ibid.* et « Campuzano: *Los soldados de Filipo / son todos de esta manera. / Catuja: Y las mujeres lo mismo* », p. 582 c.

3992 « *Alto, a comer, blanco y tinto / viene aquí con sus tajadas / de caballo; rocín, digo. / (...) / No he tenido / mejor gana de comer / mil años ha* », *ibid.*, p. 575 b. Lors de l'attaque du pont, Pimiento mange pendant que les autres se battent : « *Métenlos a cuchilladas, y Pimiento se sienta a comer a la mesa* », p. 583 c.

3993 « Campuzano: *Pimiento, ¿qué haces, borracho?* », *ibid.*, p. 571 b, « Campuzano: *Toma, borracho, / por que te quejes de veras. Dale* », p. 582 c.

3994 *Ibid.*, p. 570 c. On trouve aussi : « Alguacil: (...) / *Llevadlos a todos presos. / Pimiento: En eso no entro ni salgo* », p. 571 b, « *Si nos prenden, / pienso que nos soltarán volando* » et « *Sé que si os cogen, seréis / dos muy lindos ahorcados* » p. 571 c, « *Hoy nos perdemos* », p. 572 c, « *Una voz: Cercad la casa. Pimiento : Eso es malo* », p. 573 b, « Catuja: (...) *si nos cogen / seremos lindamente recogidos. / Pimiento: ¿Eso dices? La menor / tajada será el galillo, / la segunda el corazón, / y la tercera...* », p. 575 b, « *No doy por mi vida un pito* », p. 575 c, « Catuja: *Gallinas habrá de sobra. / Pimiento: La mía viene de más. / ¿Esto es casar? Lindas tortas / hemos de sacar los tres. / Nuestra Señora de Atocha / vaya conmigo* », p. 579 b et « *Miedo mío, aquí fue Troya* », p. 579 c. La peur de Pimiento hyperbolise le nombre de fonctionnaires venus pour l'arrêter : « Campuzano: *¿Cuántos son?* / Pimiento: *Ciento* », p. 570 c, « *mil corchetes* », p. 571 c, « *Oyes, setenta alguaciles / y cuatro mil y quinientos / corchetes suben arriba* », p. 573 b. Voir le même jeu du deuxième acte : « Campuzano: *¿Cuántos son?* Pimiento: *Ciento. / (...) / Campuzano: ¿Cuántos son?* Pimiento: *Ciento. / (...) / Campuzano: ¿Cuántos son?* Pimiento: *Dos mil y cinco* », p. 575 c-576 a. La lâcheté du *gracioso* est encore montrée au troisième acte lors des épisodes de combat.

Le terme « *mandil* », issu du vocabulaire de la *germania* et défini comme « *Criado de rufián, o de muger pública*³⁹⁹⁵ », le relègue aussi dans l'inframonde de la délinquance. La lâcheté de Pimiento est aussi exprimée dans le registre scatologique : « *Por el olor me han sacado, / que huele mucho un pimiento*³⁹⁹⁶. » A cause d'elle il est près à renoncer à sa virilité : « *Catuja: (...) / ¡Que me hiciese Dios mujer! / Pimiento: No hizo conmigo otro tanto*³⁹⁹⁷. » Pimiento est en outre un personnage flatteur : « *un hombre de tu valor, / a quien ninguno ha vencido* », déclare-t-il à Campuzano³⁹⁹⁸. Il est également médisant puisqu'il dénonce les amours de Pedro et Leonor à son maître et lui déconseille la fréquentation de Catuja :

*Parece mal que prendado
esté[s] por una mujer
de mantilla, y (...), a mi ver,
aunque es de lindo fregado,
te pierdes por ella, y dejas
de ser por todas bienquisto*³⁹⁹⁹.

Pimiento est encore un menteur et un hypocrite, bien qu'il s'en défende : « *No quiero mentir, / que soy criado fiel, / y digo de mala gana / lo que es fuerza que doña Ana / te escriba en este papel*⁴⁰⁰⁰. » Il est en conséquence régulièrement qualifié d'« *infame* » ou de « *pícaro* » par Campuzano et Catuja pour toutes ces bassesses⁴⁰⁰¹. Ce personnage picaresque est donc à rapprocher des autres *malsines* de notre *corpus* et des courtisans des palais qui complotent dans l'ombre au détriment de leur honneur. Mais Pimiento n'a pas d'ambition politique, il ne pense qu'à tirer un profit maximal des situations qui se présentent à lui afin de satisfaire son désir de confort. Il n'est que l'illustration de ce que les bas instincts de l'homme se développent aussi chez les plus humbles.

On le constate aussi chez la Colindres, fugace personnage de *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo* où elle n'apparaît que dans une seule scène du deuxième acte. Comme Catuja, elle entre en scène vêtue d'une mantille et armée d'une dague. Comme elle aussi, elle chante une *jácara*.

3995 *Diccionario de Autoridades*, <http://web.frl.es/DA.html>. Catuja réitère l'emploi de ce terme au troisième acte : « *Camina, mandil.* », *El valiente...*, *op. cit.*, p. 582 c.

3996 *Ibid.*, p. 574 a.

3997 *Ibid.*, p. 582 b.

3998 *Ibid.*, p. 570 a. Pimiento ne perd pas une occasion de l'approuver : « *Dices rebién* », p. 571 c, « *Dice bien* », p. 578 b.

3999 *Ibid.*, p. 570 a. Son mépris pour Catuja apparaît aussi plus loin : « *¡Que por una mujercilla / se quiera perder mi amo!* », p. 571 b. Pourtant il l'appelle à l'aide à plusieurs reprises : « *Por la del Carmen preciosa, / te ruego que no me dejes, / aunque me hagan pepitoria* », p. 579 c, et « *No me dejes aquí dentro* », p. 580 a.

4000 *Ibid.*, p. 574 c. On observe notamment son hypocrisie lorsqu'il veut cacher sa lâcheté par une fanfaronnade : « *¿No ves que estoy sudando / de reñir con mil corchetes, / y con mi espada en la mano?* », *ibid.*, p. 571 c. Voir aussi : « *Catuja: Ten buen ánimo. Pimiento: Sí tengo. / Aparte. No sé en qué parte esconderme* », p. 579 c, ainsi que le récit qu'il fait de la prise du pont par Campuzano dans lequel il se donne un beau rôle, parodiant ainsi le discours épique de son maître, p. 583 b.

4001 Voir par exemple : « *Pues, infame, ¿ansí profanas / el valor?* », *ibid.*, p. 570 a, « *Pícaro, por Jesucristo, / que te corte las orejas* », p. 570 a, « *Es un pícaro menguado* », p. 582 c.

D'emblée, ce personnage est marqué comme appartenant aussi à la *germanía*. Le contenu de sa chanson le confirme, puisqu'elle porte sur la pendaison de son souteneur : « *Hoy han de colgar mi Rufo*⁴⁰⁰². » La prostituée engage une conversation avec le *gracioso* Zerote où sont mis en regard la nouvelle condition d'ermite de celui-ci et la profession de celle-là, ce qui permet de satiriser comme on l'a vu la foi ostentatoire et factice. La *jácara* est ainsi comparée à une prière⁴⁰⁰³, et l'apparence pieuse de Zerote est démentie par son passé de client de la Colindres et la permanence de son désir :

Colindres: (*Sé qué le agrada al hermano.*)

¿Qué le parezco? Zerote: *Así, así.*

(*Noramala para mí.*)

¡*Jesús y que mal cristiano!*) (...)

Colindres: ¿*De qué sirven los melindres?*

¿*No se acuerda que me habló*

un año entero en Triana?

Zerote: *No hablemos de eso, hermana,*

que aquello ya se pasó.

Ya yo estoy en otra esfera.

Colindres: ¡*Ay, qué virtud embustera*⁴⁰⁰⁴!

La fausse dévotion de Zerote est bientôt révélée par la présence dans sa besace de victuailles impropres à la pénitence⁴⁰⁰⁵.

Parmi les délinquants, nous trouvons aussi quatre bandits de grand chemin que les protagonistes de *Las misas de san Vicente Ferrer* croisent aux abords de Monserrat. On trouve souvent dans la littérature du Siècle d'or le motif du bandit catalan et Enríquez Gómez l'applique ici sans le développer puisque ces personnages restent en coulisses : « *Dentro. Gente será de importancia, / no se escapan*⁴⁰⁰⁶ ». Leur fonction dramatique est de faciliter la rencontre entre don Bartolomé et le couple constitué par Nise et Valerio qui montrent leur héroïsme⁴⁰⁰⁷, alors que le *gracioso* Soleta donne une illustration de sa couardise⁴⁰⁰⁸.

Les personnages marginalisés en raison de critères sociaux – les pauvres, les délinquants, les prostituées – offrent ainsi la possibilité à Enríquez Gómez d'aborder des thèmes sous l'angle de la satire en faisant des emprunts à certaines formes de la picaresque, de la *jácara* ou du discours

4002 *Mártir...*, *op. cit.*, p. 12 b.

4003 « Zerote: *Hermana, buena oración / va rezando.* Colindres: *Tal cual es.* / Zerote: *Dios me libre, por quien es / de jácara tentación* », *ibid.*, p. 13 a.

4004 *Ibid.* Voir également : « Zerote: (...) / ¡*Jesús, y qué tentación / el diablo me ha deparado!* / Colindres: *Vuélvete al siglo, cuitado* », *ibid.*, p. 13 b.

4005 « Colindres: ¿*Qué trae aquí?* Zerote: *La ración / de cada día.* Colindres: *Un jamón / al primer saco encontré / empanado.* Zerote: *En mi conciencia / que me lo dio una devota.* / Colindres: ¿*Queso, rábanos y bota?* / *Con esto hace penitencia?* », *ibid.*

4006 *Las misas...*, *op. cit.*, p. 196 b. C'est le cas aussi au deuxième acte de *San Antonio Abad*.

4007 « *Dentro: Gastón, ¿qué aguardas? / Mueran si rendir no quieren / el dinero con las armas.* / Bartolomé: *Canalla, de esta manera / nos rendimos.* Disparan », *ibid.*, p. 197 a.

4008 « Bartolomé: *Cuatro bandoleros bajan / del monte.* Soleta: ¿*Cuatro? Yo veo / cuatro mil en dos escuadras* », *ibid.*, p. 196 b. Voir aussi : « *Cuerpo de Cristo conmigo, / ¿no veis en aquel peñasco, / que yo a lo largo diviso, / más de seis mil bandoleros?* », p. 200 a.

philosophique, et avec la complicité systématique du *gracioso*. Ces thèmes sont la condition de la femme, la fausse religiosité, la justice et la délation.

b. Les exclus raciaux

« Mais enfin, la valeur, sans l'éclat de la race, / n'eut jamais aucun droit d'occuper cette place⁴⁰⁰⁹. »

La question de l'exclusion raciale est étroitement liée avec l'identité d'Enríquez Gómez, lui-même victime d'une ségrégation sociale en raison de son origine judéo-converse. Nombreux sont les chercheurs qui ont lu ses écrits à la recherche de trace de cette problématique. Si elle semble évidente dans le *Romance a Lope de Vera* ou dans *Política angélica*, elle apparaît plus rarement dans son théâtre, et jamais de façon explicite. Ceci s'explique bien sûr par la nécessaire prudence d'un auteur suspecté de judaïsme et par la recherche du succès commercial de ses œuvres. L'exclusion raciale ne concerne ainsi jamais les juifs ou les judéo-convers dans notre corpus, mais presque exclusivement les maures et leurs descendants. Don Pedro dans *El valiente Campuzano* et Muley dans *Las misas de san Vicente Ferrer* sont les principales figures d'exclus raciaux, mais nous évoquerons d'abord des figures secondaires de *graciosos*.

La question de l'ascendance est ainsi posée par certains *graciosos* qui font des commentaires sur leur propre origine. Chinela s'invente ainsi une histoire familiale farfelue mais vieille chrétienne pour détourner le roi de soupçons de complicité dans le crime de don Juan :

Chinela: (...) *Soy de la montaña.*
 Rey: *El linaje de Chinela*
jamás le he oído. Chinela: Se hallan
muy pocos, que los Chinelas
descendemos de la casa
de Nerón por línea recta⁴⁰¹⁰.

Dans une scène de *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*, l'origine de Zerote apparaît comme infamante d'un point de vue religieux cette fois. En effet, il émet des doutes sur la foi de son père dès la scène d'ouverture : « *No soy confesor, / ni sé por dónde se confesó / el padre que me engendró⁴⁰¹¹.* » Plus loin le sujet revient sur la table car si la mère de la Colindres était tripière⁴⁰¹², le père de Zerote était hérétique :

4009 Pierre Corneille, *Don Sanche*, op. cit., p. 583, v. 245-246.

4010 *El gran cardenal...*, op. cit., p. 215-216, v. 1214-1219. Suivent d'autres explications vaseuses et comiques sur l'introduction de la *chinela* en Espagne censées confirmer l'authenticité de l'ascendance du *gracioso*.

4011 *Mártir...*, op. cit., p. 5 b.

4012 « Zerote: *Si no me engaño, su madre / fue en Sevilla mondoguera* », *ibid.*, p. 13 a. Voir aussi plus bas : « Zerote: *Tiene usted pocas razones, / pero tiene muchas manos. / Colindres: En el oficio y el trato / fue mi madre. Zerote: No lo dudo, / explicada por menudo / fue dama de garabato* », et plus loin : « Colindres: *Matarele entre mis manos / (...) / Zerote: Oye, hermana, el matadero / no es sepulcro de cristianos. / Colindres: Yo le cogeré de espacio. / Zerote: Al rastro puede volverse, / ya que no puede meterse / a mondonga de palacio* », *ibid.*, p. 13 a-b.

Colindres: *Dígame, ¿quién fue su padre
sino un hereje? Zerote: ¿A eso vuelve?
Pero la sangre revuelve
como su madre los caldos.*
Colindres: *Señora fue de vasallos
mi abuela doña Gineza.*
Zerote: *Ya yo sé que en la limpieza
tiene su nobleza callos*⁴⁰¹³.

La escala de la gracia, comedia biblique qui ne figure pas dans notre *corpus* est la pièce d'Enríquez Gómez qui développe le plus ce motif de l'origine infamante du *gracioso*⁴⁰¹⁴. Le dramaturge aborde encore dans ces œuvres la question de la pureté de sang et nous pouvons être tentés d'élaborer une interprétation idéologique de ce passage. Toutefois, à notre avis, ces allusions ne dépassent pas l'imitation de la rhétorique conceptiste de Quevedo et n'offrent guère d'autre conclusion que celle du constat de la présence de ce thème dans la société dans laquelle évolua notre auteur. La généalogie fantaisiste du *gracioso* est d'ailleurs un motif récurrent dans la *comedia* en général, comme on peut le constater dans ces vers de Calderón : « *Yo soy en fin / Coquín, hijo de Coquín, / de aquesta casa escudero*⁴⁰¹⁵ ». Soulignons tout de même la satire de l'hypocrisie de ceux qui affichent une ascendance plus présentable que ce qu'elle est vraiment. La Colindres qualifie à cet égard deux fois Zerote d'hypocrite : « *hipócrita honrado* » et « *hipócrita embustero*⁴⁰¹⁶ ».

Don Pedro est un *hidalgo* qui jouit du privilège de la noblesse grâce à sa richesse : « *¿Quién le quitara que sea / hidalgo por su dinero?* », demande Catuja qui nous informe également que « *hace asientos / con el rey*⁴⁰¹⁷ ». Et chez doña Leonor, la qualité de sa fortune l'emporte sur la médiocrité de son origine :

*Si no es tan noble [don Pedro], que pueda
con mi linaje igualarse,
bien puede sobrellevarse
esta falta con la rueda
de la fortuna, que iguala
la más noble calidad
con la mayor cantidad*⁴⁰¹⁸.

4013 *Ibid.*, p. 13 a Voir aussi plus loin : « Colindres: *Es un perro, y los ingratos / lo son, y lo fue su padre.* »

4014 « Susana: *Es mi sangre muy hidalga. / Chaparro: Tenéis sangre hermafrodita. / (...) / Susana: Yo só limpia. Chaparro: Por de fuera. / Cocinero fue su padre* », *La escala...*, *op. cit.*, p. 423 b. Voir également Zabulón dans *La conversión de la Magdalena* : « *Pero si a la historia sagrada / el sazonar la hidalguía, / la que mi madre tenía / aquí me la hallo guisada* », cité par Elisa Domínguez de Paz, « La polémica Zárate/Enríquez Gómez (a propósito de la censura de *La conversión de la Magdalena*) », *Cincinnati Romance Review* 37 (2014), p. 61.

4015 P. Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, *op. cit.*, p. 95-96, v. 460-462.

4016 *Mártir...*, *op. cit.*, p. 13 a.

4017 *El valiente...*, *op. cit.*, p. 574 c. « *A typically converso occupation* », précise G. F. Dille, « The tragedy of Don Pedro... », *op. cit.*, p. 101.

4018 *El valiente...*, *op. cit.*, p. 571 c.

Cette dialectique de l'argent et du sang apparaît dès la première tirade de la pièce dans laquelle don Pedro fait la cour à doña Leonor et insiste sur sa propre fortune mise en regard de la noblesse de la dame :

*Vuestra hermosura y honor,
nobleza y entendimiento
adoro, por fundamento
de mi bien fundado amor.
Hacienda tengo bastante
que puede suplir muy bien
la que os falta⁴⁰¹⁹.*

Nous assistons dans cette scène à une tentative d'ascension sociale par le mariage d'un personnage frappé par le stigmate d'une basse extraction⁴⁰²⁰. C'est pourquoi nous avons fait le choix d'évoquer son cas ici et non dans la partie réservée aux personnages nobles. Sa trajectoire dramatique est en effet marquée par son identité mauresque plus que par son rang social. Car don Pedro est *morisco*, comme nous l'apprend plus tard Campuzano. Dille estime que l'annonce tardive de cette information contribue à attirer sur don Pedro la sympathie du public⁴⁰²¹. La stratégie matrimoniale du jeune homme fait écho à celle courante dans la famille d'Enríquez Gómez d'épouser une jeune fille vieille chrétienne pour diluer son origine judéo-converse. Le *galán* compte pour ce faire sur l'appui de ses proches, suggérant une certaine solidarité communautaire autour de son projet : « *Yo voy a hablar a mis deudos / para disponer, señora, / que tenga debido efecto / el logro de nuestro amor⁴⁰²².* » Don Álvaro semble incarner ce soutien, bien que l'on ne sache pas s'il est lui aussi d'origine mauresque. Pourtant, les premiers vers annoncent déjà l'échec de cette entreprise par la mort tragique du *galán*, échec qui sera aussi celui de l'auteur : « *Creed que mi voluntad, / bella Leonor, es de suerte / que solo puede la muerte / oponerse a esta verdad⁴⁰²³.* » Tous conspirent en effet dans la *comedia* pour empêcher ce mariage : Pimiento espionne au voile et s'apprête à dénoncer les amants⁴⁰²⁴ et doña Ana est informée et en fera de même⁴⁰²⁵ après avoir vainement tenté de dissuader Leonor au nom de sa réputation : « *Primero debe admitirse / la*

4019 *Ibid.*, p. 569 a.

4020 Dille ne partage pas ce point de vue : « *There is no suggestion that don Pedro wants to wed Leonor to enhance his family's status by alliance with Old Christian gentry.* », « *The tragedy...* », *op. cit.*, p. 102.

4021 « *By holding back thos information, Enríquez Gómez enhances the dramatic effect, but, most importantly, he encourages the public to judge don Pedro on the basis of his bearing and his sentiments without being prejudiced by the knowledge of his converso status.* », *ibid.*

4022 *El valiente...*, *op. cit.*, p. 569 a. Voir aussi : « *Bella Leonor, a mis padres / di parte de nuestro intento, / y solo falta poner / por obra lo que pretendo* », *ibid.*, p. 572 b. Au troisième acte on apprend que don Pedro est recommandé par un comte auprès du marquis de Leganés : « *Lo que me escribe el conde, de manera, / don Pedro, premiaré, que en la primera / ocasión os daré una compañía* », p. 585 a.

4023 *Ibid.*

4024 « *Sale al paño Pimiento, solo* », *ibid.*, p. 569 b.

4025 « *Don Pedro: ¿Sabe doña Ana, tu prima, / bella Leonor, nuestro intento? / Doña Leonor: Sí sabe* », *ibid.*, p. 569 c.

*reputación*⁴⁰²⁶ ». Campuzano est le bras armé du processus d'exclusion raciale, et c'est dans son discours que l'on en trouve l'expression la plus explicite :

*A mi hermana,
a don Pedro y al morisco
de su padre, y al berberisco
de su abuelo, cosa es llana
que si los cojo este día,
sin que lleguen a ser dos,
he de dar, vive Dios,
con ellos en Berbería*⁴⁰²⁷

L'affrontement de deux ambitions antagonistes, l'une visant à intégrer et l'autre à exclure, est inévitable puisque don Pedro ne doit pas se dérober, sans quoi il contreviendrait au code de l'honneur de la noblesse qu'il revendique : « *Me opondré al rigor / de vuestro hermano aunque fuera / de más superior esfera* », déclare-t-il devant Leonor⁴⁰²⁸. Le prétendant est cependant bien maladroit lors de leur première rencontre car il lui demande la main de sa sœur en insistant sur le mélange des sangs : « Don Pedro: *Deseando, como es justo, / de vuestra casa el aumento, / honrando con vuestra sangre / la que mis padres me dieron, / vengo a suplicaros...* Campuzano: *Basta*⁴⁰²⁹. » Le spadassin décrit alors l'ascendance impure de son adversaire dans le but de l'humilier. Il souligne que personne n'a oublié que son père a fait fortune en vendant des beignets :

*Fue conocido en el reino
por hombre de buena masa,
y fue la masa en el pueblo
tan celebrada, que hoy día
se acuerdan de los buñuelos
que vendía en Bibarrambla*⁴⁰³⁰.

En le qualifiant de bonne pâte, Campuzano l'associe définitivement à son humble métier et signale qu'il ne peut échapper à son origine. Il met ensuite en doute la conversion de son grand-père : « *Dicen que a la pila / se fue con su pie derecho, / que, siendo cojo, parece / cosa imposible*

4026 *Ibid.*, p. 571 c. On trouve aussi : « *La mujer que quiere / atropellar por estado / su mismo honor, no ha llegado / a saber lo que se quiere* », *ibid.*

4027 *Ibid.*, p. 570 a.

4028 *Ibid.*, p. 569 b. Voir aussi : « *Creed que tengo valor / para oponerme a los riesgos / de su loca valentía.* », p. 572 c, et « *Fío / del valor que vive en mí / que supiera sujetar / su valentía sin dar / lugar a su frenesí* », p. 579 b.

4029 *Ibid.*, p. 573 a.

4030 *Ibid.* On retrouve dans *La escala de la gracia*, comedia biblique de notre auteur, le motif de l'ascendant vendeur de beignets avec le même jeu sur le mot « *masa* » : « Susana: *Fue en Jerusalén mi madre.* / Chaparro: *Conocila buñolera.* / Susana: *¿Buñolera? Aquesto pasa.* / Chaparro: *Mil buñuelos la comí.* / Susana: *¿Vos la conocisteis?* / Chaparro: *Sí, / fue mujer de buena masa.* / Susana: *Por lo menos sus abuelos...* / Chaparro: *De todo tengo memoria.* / Susana: *...tuvieron su ejecutoria.* / Chaparro: *Eso es miel sobre buñuelos.* / Susana: *Fue mi padre hombre machucho.* / Chaparro: *Tuvo masa para todo* », *op. cit.*, p. 423 b. Bibarrambla est une place de Grenade dont le nom est mauresque. Ce lieu est associé à la culture arabe puisque s'y célébraient des joutes sous la domination musulmane. Sous domination chrétienne, on y célébrait les autodafés de l'Inquisition, en particulier ceux au cours desquels furent brûlés les ouvrages arabes de la ville ; voir Daniel Eisenberg, « Cisneros y la quema de los manuscritos granadinos », *Journal of hispanic philology*, 16 (1992), p. 107-124. Calderón fait une allusion à ce lieu dans *Amar después de la muerte* : « *Alcuzcuz: Mé, que solo tener una / tiendecilla en Bevarrambla / de aceite, vinagre e jigos* », Erik Coenen (éd.), Cátedra, 2008, p. 86, v. 208-210.

*creerlo*⁴⁰³¹. » La claudication est bien sûr à comprendre aussi dans le sens de l'hésitation et de l'apostasie. Son arrière-grand-père est pareillement disqualifié par le moyen d'un double sens provoqué par sa méconnaissance du castillan :

*Fue tan cristiano viejo
que el cura le dijo un día:
'Ven a visperas, Juan Prieto.'
Y él, dado a Mahoma, dijo:
'¿Avespas? Esas te veguen'*⁴⁰³².

Juan Prieto n'est peut-être pas le nom véritable de l'aïeul de don Pedro car le patronyme signifie « noir » et pourrait constituer une nouvelle offense contre sa famille par l'allusion à la couleur de la peau. Campuzano conclut par une insulte traditionnellement réservée aux musulmans : « *¿Quién os dijo a vos que yo / quiero perro con cencerro*⁴⁰³³? » Le grelot est là pour rappeler à tous l'identité infamante de don Pedro. Cette insistance sur le signalement de l'ascendance de chacun – « *fue conocido* », « *se acuerdan* », « *dicen* » – évoque les mécanismes de mémoire collective instaurés par le pouvoir pour marquer les exclus raciaux et dont le *sambenito* était la manifestation la plus visible. Enríquez Gómez s'en prend bien sûr à ce système d'exclusion dans la seconde partie de *Política angélica* : « *Los libelos infamatorios no los solicita la fe, antes los condena como perjudiciales a la Iglesia, no digo solo en los hijos inocentes que no pecaron, pero en los mismos padres que comitieron el crimen*⁴⁰³⁴. » La réponse de don Pedro est construite autour de l'opposition entre noblesse de sang et noblesse d'âme, c'est-à-dire entre ce que l'on est et ce que l'on fait : « *Que sois hidalgo lo confieso, / pero no lo parecís*⁴⁰³⁵ » Une fois de plus, Enríquez Gómez insiste sur cette idée qu'est véritablement noble, non pas celui qui affiche une ascendance prestigieuse, mais celui qui en est digne, et tout autant celui qui ne peut s'en réclamer mais prouve par ses actes qu'il la vaut. Pourtant don Pedro donne un moment le sentiment de n'être guère plus vertueux que les autres *galanes* de notre *corpus* puisqu'il renonce à sa promesse de mariage après que Campuzano eut empêché les noces, abandonnant de la sorte Leonor déshonorée⁴⁰³⁶. Il justifie cette

4031 *El valiente...*, *op. cit.*, p. 573 a.

4032 *Ibid.*, p. 573 b. Nous n'avons pu élucider le sens de *veguen*, mais le contexte nous oriente vers *castiguen*, ou alors il s'agit d'une coquille pour *venguen*.

4033 *Ibid.* Au deuxième acte, la conversation est plus courte et indirecte mais le registre est le même : « Criado: *Don Pedro, mi señor, dice / que no quede aquí persona. / Campuzano: Dígale al señor don Pedro / que mande en Constantinopla.* », *ibid.*, p. 579 c.

4034 *Política angélica [segunda parte]*, *op. cit.*, p. 105.

4035 *Ibid.*, p. 573 a.

4036 « *En este tiempo tu hermana / andaba ya de seglar, / con don Pedro y con su honra / de uno en otro tribunal. / Pedíale ella palabra, / que le dio, de no sé cuál / disparate que ella hizo, / forzada de su voluntad* », résume Catuja à Campuzano, *ibid.*, p. 581 a. A la décharge du jeune homme, c'est d'abord Leonor qui semble avoir renoncé au mariage : « *tu hermana, / renunciando la hermandad, / pidió sagrado, y la dieron / convento sin profesar* », p. 580 c. Mais Leonor est plus accusatrice : « *De Granada te ausentaste, / anteponiendo alevoso / a la palabra de esposo / el engaño que ordenaste* », p. 582 c-583 a ; voir aussi : « *Don Pedro, por no casarse / conmigo, siendo la deuda / no menos que el honor, / joya de mayor grandeza, / se vino a la guerra* », p. 584 c.

trahison par l'affront reçu : « *Él mi linaje afrentó, / (...) no / debo amparar tu inocencia / estando tan afrentado*⁴⁰³⁷. » Pressé par Leonor qui va le chercher jusque sur les champs de bataille d'Italie, il s'engage à l'épouser après s'être vengé⁴⁰³⁸. Ce personnage est donc caractérisé par une certaine ambigüité, car sa noblesse n'est pas complète : il a le train de vie d'un noble et des sentiments élevés, mais il lui manque l'ascendance et il peine à faire preuve de courage⁴⁰³⁹. En cela il est l'envers de Campuzano qui est noble par son origine et sa bravoure, mais manque de fortune et de hauteur morale. Un certain nombre de parallélismes les rapprochent en outre, au premier rang desquels le prénom de Pedro qu'ils partagent⁴⁰⁴⁰, et nous invitent à reconnaître dans ces deux figures l'épuisement des valeurs de l'aristocratie qu'Enríquez Gómez expose en d'autres occasions. Le *valiente* tue finalement le jeune homme en coulisses. Rien de bien glorieux dans cet acte ou un noble déchu en assassine un autre qui ne parvient pas à l'être. La projection du destin d'Enríquez Gómez est donc à relativiser car s'il a voulu voir dans don Pedro ses propres échecs, il ne s'est pas peint sous le jour le plus favorable, notamment au troisième acte. En outre, l'aspiration des roturiers à intégrer la noblesse est souvent satirisée dans ses œuvres⁴⁰⁴¹. Ce qui intéressa sans doute notre auteur dans ce personnage est plus probablement le mécanisme d'exclusion selon le critère de la pureté de sang auquel il est soumis : « *The work (...) calls into question of blood purity as a cynosure of virtue* », écrit Dille⁴⁰⁴².

Las misas de san Vicente Ferrer pose aussi la question de l'identité du vassal d'origine considérée infamante, mais sans la relier cette fois à celle de l'aristocratie. La *comedia* a donné lieu

4037 *Ibid.*, p. 583 a.

4038 « Don Pedro: *Yo primero he de vengarme.* / Doña Leonor: *Mi honor primero ha de ser.* / Don Pedro: *Luego serás mi mujer* », *ibid.*

4039 Il affirme par exemple qu'il vengera son honneur bafoué mais ne serait pas passé à l'acte sans le retour de Leonor : « Don Pedro: *A tu hermano he de buscar.* / Doña Leonor: *¿Sabes dónde está?* Don Pedro: *No sé, / pero yo lo buscaré* », *ibid.* Par la suite, il se rend sans combattre à Ludovico : « Ludovico: *Rinde la espada. ¿Qué aguardas?* / Don Pedro: *Dime a quién.* Ludovico: *A Ludovico, / coronel de Francia.* Don Pedro: *Basta / Por tu prisionero digo / que me confieso* », *ibid.*, p. 583 a-b. Enfin, quand il reconnaît Campuzano, il reporte encore le moment de sa vengeance : « *Es preciso / ausentarme hasta que pueda / vengarme de mi enemigo.* Vase », p. 584 a.

4040 Les deux personnages sont pareillement qualifiés de tyran par Leonor : « *Tu traición no he de temer, / ni tu aleve tiranía* », dit-elle à don Pedro, *ibid.*, p. 583 a, et « *mi hermano, / tirano de nuestro amor* », dit-elle, p. 579 a. Tous les deux convoitent une faveur auprès du marquis de Leganés : « *Al marqués pretendo hablar, / y será bien que me parta / a presentarle la carta / de favor* », dit don Pedro, p. 584 c, et « *Marqués: Campuzano, / venid conmigo, que tengo / cierto puesto que encargaros, / donde el valor se acredite* », p. 582 a. Tous les deux forment en outre un couple inégal en rang avec leur dame, mais avec une inversion de l'ordre de supériorité.

4041 Voir par exemple dans la transmigration IX d'*El siglo pitagórico*, consacrée à un orgueilleux : « *Se moría / por ser hombre de algo / o, por mejor decir, por ser hidalgo* », *op. cit.*, p. 313, ou encore ces vers tirés du *vulco* X de *La torre de Babilonia* : « *El más humilde oficial / en viéndose con dinero, / se nos mete a caballero, / siendo caballero cabal* », *op. cit.*, p. 185 a-b.

4042 G. F. Dille, « *The tragedy...* », *op. cit.*, p. 98.

à plusieurs articles qui se sont intéressés au personnage du maure noir Muley⁴⁰⁴³. Sa personnalité est élaborée à partir du concept de noirceur décliné comme noirceur de peau et noirceur d'âme. La première acception nous oriente vers l'origine ethnique mais aussi, dans un second temps, religieuse du sujet – la question de l'exclusion au motif de l'orientation confessionnelle est donc abordée ici pour la première fois chez un non catholique.

En effet, dès le *dramatis personae*, on constate que Muley est déterminé par son teint de peau : « *Muley, negro turco*⁴⁰⁴⁴ ». Si le premier terme renvoie à l'apparence physique, le second est plus ambigu car l'origine de Muley n'est pas, comme nous le verrons, turque. Mais du point de vue de certains personnages, et sans doute d'une partie du public également, tout individu originaire du bassin méditerranéen ou de l'Afrique et qui n'est pas chrétien fait partie d'un ensemble ethnico-religieux plus ou moins homogène indifféremment appelé turc ou maure. On peut l'observer chez le *gracioso* Soleta qui voit arriver une embarcation menaçante : « Soleta: (...) *Vive Cristo, / que son moros. Bartolomé: ¿Qué dices? / (...) Turcos son. / Soleta: ¿Turcos? Bartolomé: Sí. Soleta: Linda receta. / Al zancarrón me llevan por Soleta*⁴⁰⁴⁵. » Le terme « zancarrón » est ainsi défini par le *Diccionario de Autoridades* dans sa cinquième acception : « ZANCARRÓN DE MAHOMA. Llamam por irrisión los huessos de este falso Propheta, que van à visitar los Moros à la Mezquita de Meca⁴⁰⁴⁶. » Soleta ne retient donc de l'identité de l'ennemi que sa dimension religieuse⁴⁰⁴⁷. La dimension ethnique et culturelle est pour lui confuse puisqu'il craint aussi bien d'être emmené à La Mecque que chez les Berbères : « *Acabóse. Los dos antes del día / hemos de amanecer en Berbería*⁴⁰⁴⁸. » Il trouve finalement une expression bien pratique pour désigner l'objet de sa crainte

4043 D. Gilitz, « La angustia vital... », *op. cit.*, p. 65-85 ; G. F. Dille, « *A black man's dilemma...* », *op. cit.*, p. 87-93 ; M. McGaha, « *Entre el 'Noble moor' y el 'Negro perro moro'...* », *op. cit.*, p. 37-44 ; E. Domínguez de Paz, « Las misas de San Vicente Ferrer, una controvertida comedia de Zárate... », *op. cit.*, p. 6-39 ; H. den Boer, « *Católico Zárate, judío Muley?...* », *op. cit.*, p. 679-690.

4044 *Las misas...*, *op. cit.*, p. 174. Dans les didascalies externes le personnage est couramment désigné par « *el negro* ». Lors de sa première apparition, il est présenté comme un noir habillé en turc : « *Descúbrase una nave en lo alto, y en ella Muley, negro de turco* », p. 180. Plus loin on peut lire « *Abre el negro la puerta* », p. 205 a, ou « *Salga el negro* », p. 206 b.

4045 *Ibid.*, p. 179.

4046 *Diccionario de Autoridades*, <http://web.frl.es/DA.html>. De plus *soleta* désigne selon la même source une « *Pieza de lienzo, ù otra cosa, que se pone, y cose en las medias, por haberse roto los pies de ellas.* », d'où la complémentarité des termes. Le *gracioso* emploie à nouveau le terme de *zancarrón* : « *Seo Muley, / el zancarrón de aquel perro / de Mahoma, ¿está en el aire?* », *Las misas...*, *op. cit.*, p. 185 b, et « *¿Cristiano? Como Mahoma, / este es zancarrón de ley* », p. 196 a. Moreto fait lui aussi allusion au *zancarrón* avec la même fonction satirique dans *Como se vengam los nobles* où le *gracioso* Buscón accuse son maître de « *renegar de nuestra ley, / adorar el zancarrón* », *op. cit.*, p. 65, v. 1933-1934. Tout comme Calderón de la Barca dans *Amar después de la muerte*, *op. cit.*, p. 143, v. 1676-1679 : « *Alcuzcuz: (...) / Mahoma librarne pudo, / porque a Meca le ofrecer / ir a ver el Zancarrón.* » Les exemples sont légion.

4047 Voir aussi : « *Dado estoy a Mahoma* », *ibid.*, p. 180.

4048 *Ibid.*, p. 179. Voir également le détournement d'une expression idiomatique dont le *gracioso* extrait le contenu ethnologique : « *Yo no quisiera andar de ceca en meca* », p. 180, et « *A Árgel nos llevan a majar esparto* », *ibid.* La première de ces deux expressions apparaît aussi dans *Amar después de la muerte* de Calderón : « *Alcuzcuz (aparte):*

et de son mépris : « *Daremos aviso de estos perros / que empiezan a ladrar por esos cerros*⁴⁰⁴⁹. » L'insulte deshumanisante de chien traditionnellement employée pour disqualifier les musulmans est dès lors systématisée jusqu'à l'obsession par le *gracioso*⁴⁰⁵⁰. Il l'emploie naturellement appliquée à Muley dont la langue lui est aussi incompréhensible qu'un aboiement : « *El moro, o el galgo, que / hablan un lenguaje mismo*⁴⁰⁵¹ (...) ». On apprend pourtant plus tard que Muley a appris le castillan, ce qui suscite l'admiration de doña Francisca⁴⁰⁵². Le registre de la monstruosité est aussi utilisé pour le désigner : « *vestiglo*⁴⁰⁵³ », « *fiera (...) y monstruo*⁴⁰⁵⁴ », « *basilisco*⁴⁰⁵⁵ ». De même Soleta recourt à ses connaissances superficielles de la culture musulmane pour évoquer le personnage : « *Estará en el paraíso / de Mahoma*⁴⁰⁵⁶. » Il faut dire à sa décharge que l'identité de Muley est complexe et ne rentre pas dans la grille de compréhension du monde qu'il a à sa disposition : « *por Jesú Cristo, / que es un negro, ¿no lo ves? / ¿Turco y negro, blanco y tinto*⁴⁰⁵⁷? » La couleur de la peau active aussi chez le *gracioso* le registre mal maîtrisé de la géographie de l'Afrique noire – « *Guinea*⁴⁰⁵⁸ » et « *Angola*⁴⁰⁵⁹ » – qui renvoie à la figure méprisée du noir esclave quand les autres personnages utilisent plutôt le terme érudit d'*etíope*⁴⁰⁶⁰. Ce manque de nuance le conduit à commettre des erreurs

Santo Mahoma, / pues tú selde mi profeta, / lievarme, e a Meca iré, / aunque ande de ceca en meca », *op. cit.*, p. 130, v. 1327-1330. On a aussi vu, note 3880, que pour Gilote *Turquia* et *Berbería* étaient synonymes.

4049 *Ibid.*, p. 179.

4050 « *Lindos yerros, / por el olor nos sacarán los perros.* », « *Los galgos van a caza de cristianos* », *ibid.*, p. 180, « *perro cautivo* », *ibid.* p. 181 b, « *Han dejado / un mastín aquí tendido.* », p. 182 a, « *Los perros / se matan como cochinos* », p. 182 a, « *un negro perro moro* » et « *¿Qué lleve yo un perro vino / a cuestras?* », p. 183 a, « *este perro* », p. 190 a, deux fois, « *el perro de Muley* », p. 195 b, « *El negro es, por Jesú Cristo, / ¡o perro!* », p. 199 a, et « *el perro* », p. 211 b. Le marquis de la Redoma qualifie pareillement le noir Zulema de « *perro* » dans *La torre de Babilonia*, *op. cit.*, p. 232.

4051 *Ibid.*, p. 181 a.

4052 « *¿En qué provincia naciste, / que la lengua castellana / hablas bien?* », *ibid.*, p. 192 a.

4053 *Ibid.*, p. 183 a. Francisca emploie le terme aussi p. 209 a.

4054 *Ibid.*, p. 194 b.

4055 C'est Francisca qui emploie ce terme, *ibid.*, p. 206 b et 208 b.

4056 *Ibid.*, p. 182 a. Voir aussi « *tizón (...) del Alcorán* », p. 183 a, « *¿Bautizole Solimán?* », p. 189 b, « *¿Quieres que robe la casa / y se vaya a Berbería?* », p. 190 a.

4057 *Ibid.*, p. 182 b. Voir également : « *Un negro aforrado en moro, / fondo en ladrón y pirata* », p. 190 a, « *Negro y turco, vive Cristo, / que nos ha de dar el pago.* », p. 196 a, ou « *el negro es un perro chino, / moro, turco, alarbe, infame, / ladrón, pirata, morisco* », p. 200 a.

4058 *Ibid.*, p. 183 a et 190 a. La servante Teodora utilise aussi la référence à la Guinée, mais sans mépris : « *tu esposo / te envía (...) un Salomón de Guinea* », p. 193 a.

4059 « *Señor morisco de Angola* », *ibid.*, p. 183 a.

4060 Den Boer explique : « *En el tratamiento del negro se distingue entre el etiope, de tradición grecolatina, y el guineo, producto de la empresa colonial de la trata de esclavos* », « *Católico Zárate...* », *op. cit.*, p. 25, note 26. Le terme « *etíope* » n'apparaît pas dans le *Diccionario de Autoridades*, mais celui de la Real Academia donne comme première et quatrième acception : « *Natural de Etiopía, país de África.* » et « *Dicho de una persona: De raza negra* », <https://dle.rae.es/etiope>. Muley parle de « *hijos de Etiopía* » pour désigner ses semblables, *Las misas...*, *op. cit.*, p. 194 b, mais les autres personnages emploient le terme de façon dépréciative, comme Nise : « *un fiero pirata, / (...) de la Etiopía hijo* », p. 198 b, ou le démon : « *un vil esclavo, / etiope de nación* », p. 205 b, ou encore doña Francisca : « *etíope vestiglo* », p. 209 a. Le *gracioso* d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* emploie le terme dans un sens clairement péjoratif : « *¿Qué bárbaro de Etiopía / donde el alimento propio / es de sí mismo, tuviera / corazón tan riguroso / que sobre su misma sangre / fulminara estos oprobios?* », *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 224, v. 1439-1444.

d'appréciation puisqu'il prend Nise, prisonnière de Muley, pour sa femme musulmane, et est ainsi conforté dans ses *a priori* : « Bartolomé: *¿Con quién / habla ahora?* Soleta: *Lindo juicio, / con la mujer de Mahoma, / que pienso que tuvo cinco.* / Bartolomé: *¿Es mora?* Soleta: *¿Pues qué ha de ser? / Mora o turca*⁴⁰⁶¹. » Valerio, comme Soleta, est embarrassé avec l'identité de Muley : « *Muera este turco atrevido, / cosario etíope aleve*⁴⁰⁶². » Remarquons en outre que dans d'autres œuvres, Enríquez Gómez se laisse lui-aussi aller au raccourci simplificateur lorsqu'il crée des personnages de maures. Ainsi trouve-t-on « *un medio etíope, amante rico, aforrado en necio* » dans *La torre de Babilonia* associé aussi bien à « *un indiano emperador* » qu'à « *un moro baladí* » ou « *un negro de los abismos de Guinea*⁴⁰⁶³ ».

Bartolomé est plus objectif et appelle Muley « *africano* » ou « *el negro*⁴⁰⁶⁴ », tout comme la servante Teodora qui ne lui est pas non plus hostile⁴⁰⁶⁵. Il s'enquiert même de l'identité de Muley qui a ainsi l'occasion d'apporter des explications sur le paradoxe de sa situation de pirate turc et noir : il est bien originaire d'Afrique – « *la gran Etiopía*⁴⁰⁶⁶ » – et plus précisément du royaume du Congo⁴⁰⁶⁷. Lors de sa vie il change régulièrement de condition : esclave des Espagnols puis disciple d'un sage vieillard chrétien, ensuite pirate turc connu pour sa violence⁴⁰⁶⁸ et finalement à nouveau esclave des chrétiens. Cette inconstance l'assimile à un traître et un apostat car sa nature profonde est en contradiction avec ses paroles et ses actes : « *siempre soy aquel que fui* », dit-il⁴⁰⁶⁹. Soleta parle à ce sujet de « *su negra cara traidora*⁴⁰⁷⁰ ». Il est pour cela régulièrement associé à la nuit⁴⁰⁷¹. Sa noirceur se manifeste selon le même schéma sur le plan religieux puisqu'il est tour à tour païen,

4061 *Las misas...*, *op. cit.*, p. 182 b.

4062 *Ibid.*, p. 181 b.

4063 *La torre...*, *op. cit.*, *vulco* VI, p. 70-71.

4064 *Las misas...*, *op. cit.*, p. 182 b, et p. 190 a. On trouve également : « *Muley el negro* », p. 200 a.

4065 « *Un negro ha llegado ahora* », *ibid.*, p. 190 b. Voir aussi : « *Habla en razón / el negro* », p. 192 a.

4066 *Ibid.*, p. 185 b.

4067 *Ibid.*

4068 « *Robamos dos navíos / de Génova donde fui / rayo, huracán y prodigio. / (...) a pirata forajido / me incliné, dándome luego / por mi valor, por mi brio, / Hacen tres fuertes fregatas, / en cuyos leños prodigio / fui en todas aquellas costas* », *ibid.*, p. 188 a-b.

4069 *Ibid.*, p. 200 b. « *El que fui soy y he de ser.* », dit aussi le Cid, *El noble...*, *op. cit.*, fol. 26 v°. Le rapprochement de ces deux figures semble incongru, mais contribue à faire de Muley un personnage ambivalent.

4070 *Ibid.*, p. 190 a.

4071 Voir par exemple : « *¿Me atrevo a contemplar la luz / cuando en tinieblas me anego?* », *ibid.*, p. 193, ou « *Siendo yo negro bostezo / de la noche* », p. 194 a. C'est aussi à la faveur de la nuit qu'il trompe Francisca au deuxième acte : « *En este mundo cruel, / en este caos de ruinas, / el lance más fácil es, / con la capa de la noche, / engañar una mujer* », p. 204 a.

chrétien⁴⁰⁷² puis musulman⁴⁰⁷³ et à nouveau chrétien⁴⁰⁷⁴. Au moment où il apparaît pour la première fois, Muley se distingue par un langage qui le marque comme musulman : « *Gracias a Alá*⁴⁰⁷⁵ (...) » Dès ce moment, Soleta ne croit pas à sa conversion : « *Estás loco, pues ¿acaso / este turco reteñido / ha de pedir confesión? / ¿Querrá le den el bautismo?* », demande-t-il à son maître⁴⁰⁷⁶.

Muley est aussi un personnage dominé par son désir, à la manière des tyrans des *comedias* palatines et historiques auxquels il emprunte les symptômes de la colère et de l'orgueil ainsi que la poésie de l'outrance : « *Ya de mi fortuna abono, / o de mi estrella el impulso, / firme, atrevido y heroico, / que mueve en etnas de agravios / mis siempre horribles oprobios*⁴⁰⁷⁷. » Des allusions à Babel nous invitent à comparer sa passion débordante avec l'orgueil de Nembrot : « *Amor, pues tienes poder / para introducir en Troya / al rayo de una mujer, / entre nocivos ardores, / la confusión de Babel*⁴⁰⁷⁸. » On le voit ainsi successivement obéir à sa passion pour Nise – « *Yo, ciego en mi delirio, / salté en tierra con intento / de gozar los peregrinos / favores de la cristiana*⁴⁰⁷⁹ » –, puis pour Francesca – « *¿Adónde vas, pensamiento? / ¿Qué impulso bárbaro mueve / tu deseo, pues se atreve / a la luz del firmamento*⁴⁰⁸⁰? » Muley est en outre habité par le démon qui s'extrait de lui pour devenir un personnage de la *comedia*. D'abord, il le sent en son for intérieur – « *se apoderó de mi pecho, / y lo más cierto del alma, / algún espíritu*⁴⁰⁸¹ » – puis il engage avec lui un dialogue – « *¿Qué me quieres? Déjame. / 'Oye y sabrás lo que quiero', / me dice. Si yo lo oí / dentro del entendimiento. / Prosigue, que ya te escucho*⁴⁰⁸². » Plus tard, le démon s'incarne dans un personnage de conseiller maléfique comparable en tout point à ceux que nous avons croisés dans les autres *comedias* hagiographiques. C'est comme souvent dans notre *corpus* le *gracioso* qui l'identifie le

4072 Il est éveillé à la foi du Christ par le vieux sage espagnol : « *Lleno de gozo, / sacó mi maestro un libro, / y después que me enseñó / el verdadero camino, / en un cristalino arroyo / me dio el agua del bautismo. / Púsome por nombre Juan* », *ibid.*, p. 188 a.

4073 « *Sin decir que era cristiano, / pasé a venerar los ritos / del Alcorán. / (...) / El Juan troqué por Muley* », *ibid.*, p. 188 b. Le démon souligne que le véritable nom du personnage ne peut être que Muley : « *Juan, o Muley, que este nombre / en ti viene a ser más propio* », p. 201 b.

4074 « *Dejaré del Alcorán / los siempre infernales ritos, / siguiendo como cristiano / la ley sagrada de Cristo* », *ibid.*, p. 189 b.

4075 *Ibid.*, p. 180. Voir aussi des expressions telles que « *quiso Alá (...)* », p. 181 a, ou « *válgame Alá* », p. 182 a.

4076 *Ibid.*, p. 182 b. De même : « *¿Que haya mi amo traído / contra mi gusto este negro, / llevado de que será / cristiano, como si / el perro no tuviera el Alcorán / en el alma y en el cuerpo!* », p. 185 a, et « *¿Cristiano? / Como lo ha sido su abuelo* », p. 185 b.

4077 *Ibid.*, p. 201 b. Voir également : « *¿Podrá una llama encendida / del horrible mongibelo / subir tan alto que llegue / a violar el firmamento?* », p. 194 a, ou encore « *solo esta traición le falta / al gran pirata Muley / para ser pasmo del mundo, / si un traidor lo puede ser* », p. 204 b.

4078 *Ibid.*, p. 202 b. Muley mentionne aussi Babel pour décrire la tempête dans laquelle il est pris et qui métaphorise son désir : « *un Babel de torbellinos* », p. 187 a.

4079 *Ibid.*, p. 188 b.

4080 *Ibid.*, p. 192 a. Voir aussi : « *¿Qué me quieres, venenoso / aspid, etna, mongibelo, / que con tirana pasión / me abrazas el corazón?* », p. 193 a.

4081 *Ibid.*, p. 194 a.

4082 *Ibid.*

premier : « *Llegue el mismo Satanás* », répond-il ainsi à Bartolomé qui l'invite à s'approcher de Muley⁴⁰⁸³. Le maure est enfin l'instrument de la vengeance du démon contre san Vicente puisque d'après lui, rien n'est plus infamant pour une dame que d'être souillée par un noir : « *En su sangre he de vengarme, / pues no puede ser mayor [sacrilego] / que gozar un vil esclavo, / etíope de nación, / su hermana*⁴⁰⁸⁴. »

Ces appréciations donnent donc de Muley l'image d'un personnage antipathique, enclin à faire le mal par sa nature hybride et instable, noir et turc, tour à tour musulman et chrétien apostat, pirate et esclave ou Muley et Juan. La rhétorique de son désir le rapproche des princes lascifs et des rois tyranniques, notamment de Nembrot. Pourtant plusieurs critiques ont voulu voir en lui un personnage sympathique⁴⁰⁸⁵, et même l'*alter ego* d'Enríquez Gómez⁴⁰⁸⁶. Toutefois, avec den Boer, nous pensons que cette lecture est trop moderne et que les spectateurs du XVII^e siècle ne pouvaient voir en Muley autre chose qu'un renégat vicieux et déloyal⁴⁰⁸⁷. Certes, Soleta qui le conspue est un personnage répugnant, et Bartolomé qui le secoure un exemple de vertu, mais l'intrigue donne raison au premier et montre le second comme trop confiant : « *Dudo que el público del siglo XVII sintiera el mismo rechazo ante el primitivo gracioso que el de hoy. Me temo que los espectadores reirían de las reacciones tan directas de Soleta* », écrit den Boer⁴⁰⁸⁸. Cette constatation n'enlève rien à l'intérêt pour le personnage de Muley, car il a conscience de son paradoxe : « *nací de la noche hijo, / para ser de la fortuna, / si blanco de sus delirios, / sombra organizada*⁴⁰⁸⁹ » Il explique ainsi que cette inclinaison au vice est le fruit d'un déterminisme auquel il n'a pu échapper :

*Crieme entre aquellas fieras,
en las costumbres nocivo,
que aunque no se ofende el alma
de aqueste negro vestido,
porque ella siempre se viste
de la color de su juicio,*

4083 *Ibid.*, p. 182 a. Voir également plus bas : « *Llegue una legión de diablos / que le lleven, ¡San Longinos!* », p. 182 b, et « *un demonio / vestido de bayeta de Guinea* », p. 183 a.

4084 *Ibid.*, p. 205 a-b. Voir aussi : « *No puede haber vituperio / en mujer de nación blanca / mayor que querer a un negro* », *ibid.*, p. 194 b-195 a, « *Manche este animado horror / de la noche, este pirata / de Etiopía, el claro honor / de fray Vicente* », p. 205 a, et « *Manche el lecho de su esposo / el negro a quien envío / para ser ruina, cometa, / vituperio y deshonor / de su casa* », p. 205 b.

4085 « *Podemos estar completamente seguros de que era la intención del autor que el público simpatizara con Muley* », M. McGaha, « Entre el noble... », *op. cit.*, p. 43 ; « *Muley, a pesar de su marginalidad, despierta la comprensión y la compasión en el espectador* », E. Domínguez de Paz, « Las misas... », *op. cit.*, p. 11.

4086 « *Estoy convencido de que Muley es un sustituto; es un negro, sí, pero más importante, es un hombre perseguido a causa de una mancha que lleva desde su nacimiento* », Gilitz, « La angustia... », *op. cit.*, p. 19-20.

4087 « *Me cuesta verlo [a Muley] como 'traslado' del converso o 'alter ego' de Enríquez Gómez* », den Boer, « Católico Zárate... », *op. cit.*, p. 29.

4088 *Ibid.*, p. 26-27.

4089 *Las misas...*, *op. cit.*, p. 186 a. On peut aussi lire : « *Nací / con este velo imperfecto, / nube exterior o lunar / del alma* », p. 192 a, et « *Siendo un nublado horrible, / un caos, una sombra, un negro, / a quien la naturaleza / no concedió privilegio (...)* », p. 194 a.

*no sé qué se tiene el traje,
pues hasta el blanco más fino,
más sabio, docto y prudente,
si anda pobre y mal vestido,
es fábula de los necios;
y aunque mi ingenio era vivo
y altivos mis pensamientos,
en mirándome teñido
de la color etiopía,
me aborrecía a mí mismo,
porque es terrible pensión,
no sé yo por qué delito,
que al nacer le diese en rostro
a un hombre todo el abismo⁴⁰⁹⁰.*

Ce déterminisme est-il éducatif – « *criéme entre aquellas fieras* » –, social – « *fábula de los necios* » – ou ethnique – « *la color etiopía* » ? Plus loin, Muley va dans le sens d'un déterminisme naturel : « *El cielo / nos puso para testigo / de la sujeción la mancha / más horrible que ha tenido / nación del mundo⁴⁰⁹¹* » Les termes de *mancha* et *nación* nous invitent à établir un rapprochement entre le destin des noirs et celui des judéo-convers, ce qui n'implique pas forcément une identification de l'auteur avec sa créature, même si Enríquez Gómez a souvent évoqué le poids de son origine. Les chrétiens espagnols par leur duplicité⁴⁰⁹² et leur tyrannie⁴⁰⁹³ ne sont pas étrangers au destin funeste de Muley puisque ceux sont eux qui l'enlevèrent pour le réduire à l'esclavage. Et Soleta qui doute de la foi chrétienne de Muley lui demande s'il connaît le *credo*, comme le font les inquisiteurs avec les suspects de judaïté : « *¿Cristiano? Como el sofí. / ¿Sabe el credo⁴⁰⁹⁴?* » De même le *gracioso* recourt à l'argument généalogique pour lui dénier le droit d'être chrétien, illustrant par là-même les pratiques ségrégationnistes de la Monarchie catholique : « *¿Cristiano ? / ¿Como lo ha sido su abuelo⁴⁰⁹⁵!* » La figure de l'esclave noir est donc ici le prétexte à une réflexion sur la légitimité de l'exclusion fondée sur un critère d'origine : « *One could not go so far as to say that the poet identified with the Negro, but he must have drawn upon his own experiences and feelings in order to create so well this complex and original figure* », conclut Dille⁴⁰⁹⁶. Ce débat est celui de Francisca et Muley au deuxième acte. La première défend l'idée que le libre arbitre permet à l'homme mal né d'accéder à la vertu : « *el color tenebroso / que naturaleza*

4090 *Ibid.*, p. 186 a.

4091 *Ibid.*, p. 186 b. Il continue ainsi : « *Con nuestra tinta escribimos / la esclavitud que traemos / aun antes de haber nacido.* » Voir aussi ce que lui suggère son démon intérieur : « *La misma naturaleza, / antes de tu nacimiento / te agravió* », p. 194 b.

4092 « *En fe de que eran amigos* », *ibid.*, p. 186 b.

4093 « *Llevándonos por cautivos / sin más ley ni más derecho / que la ambición* », *ibid.*

4094 *Ibid.*, p. 189 b.

4095 *Ibid.*, p. 185 b.

4096 G. F. Dille, « *A black man's dilemma...* », *op. cit.*, p. 93.

os dio / le puede al alma quitar / el discurrir y el obrar / con ingenio⁴⁰⁹⁷. » Le second ne croit pas qu'un noir puisse se hisser au niveau des blancs :

*El que nació,
señora, con esta oscura
nube, o natural vapor
que ha congelado el calor
con viviente sepultura,
no debe tener el grado
que tiene el que ha nacido
hijo de los Alpes, vestido
del clima noble y templado⁴⁰⁹⁸.*

Toutefois il concède qu'une âme noire peut s'ennoblir : « *Es verdad que el alma en mí, / como forma racional, / puede ennoblecer leal / la materia en que nació⁴⁰⁹⁹*. » Muley précise en outre qu'il faut pour ce faire que cette âme soit guidée par un maître solaire :

*Aunque discurra bien,
es necesario que vea
algún objeto la idea
que le ennoblezca también.
(...) como mi señor,
a la aurora de mi honor
me envía a servir; es clara
consecuencia del oriente
que me ennoblece y me guía,
que halle mi noche en su día
alivio de su accidente⁴¹⁰⁰.*

Plus loin il remet même en cause l'inclinaison de sa race au vice : « *Negros hay donde el honor; / lealtad, amor y nobleza, / efectos de su fineza, / son blasones de su fe⁴¹⁰¹*. » Et il rejette l'idée selon laquelle il serait naturellement mauvais : « *Mi maldad nunca fue / cómplice naturaleza⁴¹⁰²*. » Ses actes malhonnêtes sont donc à imputer à son libre arbitre et non à sa naissance : « *En mi delirio fuerte, / mi albedrío está de suerte / que no temo, esto es verdad, / por dar logro a su maldad / todo el poder de la muerte⁴¹⁰³*. » San Vicente n'explique d'ailleurs pas autre chose à sa sœur :

Francisca: (...) *me quejo de mi fortuna.*
Vicente: *¿De la fortuna? ¡Qué error!*
¿Dónde esa fortuna está?

4097 *Las misas...*, *op. cit.*, p. 192 b.

4098 *Ibid.* Voir aussi : « *Bien dicen que los que nacen / hijos de la noche, el cielo / les puso, porque leyese / las leyes de su pecho, / las traiciones de su sangre, / desde la planta al cabello / en el papel de su vida / el primer renglón negro* », p. 193 a-b.

4099 *Ibid.*, p. 192 b.

4100 *Ibid.*, p. 192 b-193 a.

4101 *Ibid.*, p. 200 b.

4102 *Ibid.*

4103 *Ibid.* Den Boer défend la même idée : « *Muley es un ser fascinante pero inestable, y, diría, plenamente responsable por sus actos. (...) Juan/Muley es concsciente de tener la elección entre el bien y el mal y no es capaz de ofrecer suficiente resistencia al mal* », « *Católico Zárate...* », *op. cit.*, p. 27. Gilitz également : « *Ostenta su libre albedrío mientras lucha con su supuesta predestinación* », « *La angustia vital...* », *op. cit.*, p. 69.

*Vanidad suya será
que es la fortuna mayor.
De quien se debe quejar
es de sí misma, que hace
su fortuna y la deshace
con esta opinión vulgar.
Quéjese de su pecado,
pero no de la fortuna*⁴¹⁰⁴.

Le saint décrit ici sans le vouloir l'erreur que fait Muley d'accuser la fortune quand il est lui-même le coupable⁴¹⁰⁵. Transcrits dans la problématique propre à notre auteur, ces propos signifient que les nouveaux chrétiens sont aptes à l'ascension sociale si toutefois la société leur en offre la possibilité et qu'eux-mêmes sont disposés au bien. Lorsqu'il créa le personnage de Muley, sans doute Enríquez Gómez avait-il en tête sa propre situation marquée par le stigmate de la judaïté qui le condamna lui aussi à l'exclusion, mais la fonction de Muley dans ce projet n'est pas de le présenter seulement comme victime d'une oppression. Au contraire, la *comedia* offre un contre-exemple puisque l'esclave noir, pourtant éclairé par des maîtres vertueux, commet des infamies⁴¹⁰⁶. McGaha souligne que le seul acte libre de Muley est le viol de Francisca⁴¹⁰⁷. Car c'est la part démoniaque de Muley qui défend le mieux l'idée d'une impossible rédemption et emporte la décision : « *Quien se puso el turbante / y dejó el Dios verdadero, / que mejor podrá olvidar / beneficios y respetos*⁴¹⁰⁸ ». Nous en déduisons une critique de ceux qui condamnent les judéo-convers à la marginalisation sociale du fait de leur naissance et dont Soleta est l'exemple, mais aussi des judéo-convers qui, placés dans cette situation, ne font pas le choix de la vertu. Muley n'est pas que victime, il est aussi coupable : « *Muley es culpable, no por negro, no por corsario, no por moro, no por despreciado, sino por débil y por malo. Su debilidad, como su maldad, a pesar de la mancha que lleva, es esencialmente individual* », écrit Gilitz⁴¹⁰⁹. Et c'est en vertu de ses actes, et non de son origine, qu'il doit être condamné.

4104 *Las misas...*, *op. cit.*, p. 184 a.

4105 Muley recourt en effet de nombreuses fois à l'explication de la mauvaise fortune pour expliquer ses malheurs : « *Escucha atento / mis fortunas, porque son / prodigiosas* », *ibid.*, p. 185 b, « *Llegóse de mi fortuna / el último precipicio* », p. 188 a. Voir den Boer, « *Católico Zárata...* », *op. cit.*, p. 28 : « *Muley tampoco puede desplazar la responsabilidad de sus actos a la fortuna.* »

4106 « *¿Quién dijera, ¡qué delirio!, / de solo nombrarlo tiemblo, / que habiendo yo recibido / de mi señor, de mi dueño / tantos nobles beneficios, / que sacrilego y soberbio, / en el instante que vi / a su esposa, como el fuego / que violentamente sube / al chapitel más excelso, / llegó mi lasciva llama, / llevada del pensamiento, / a profanar con la vista / lo sagrado, lo supremo / de su divina hermosura (...)?* », *Las misas...*, *op. cit.*, p. 193 b.

4107 « *El único acto libre que comete en su vida, la única vez en que insiste en tomar el control de su propio destino, es cuando decide consumir su amor por Francisca Ferrer. Sabiendo que probablemente le va a costar la vida, esta sola vez decide hacer lo que quiere* », McGaha, « *Entre el noble moor...* », *op. cit.*, p. 43.

4108 *Las misas...*, *op. cit.*, p. 195 a. Voir aussi : « *La costumbre es norte / que señala el nacimiento, / y es difícil no ser malo / el que nunca ha sido bueno* », *ibid.*

4109 D. Gilitz, « *La angustia vital...* », *op. cit.*, p. 82.

D'autres éléments de cette *comedia* nous invitent à repenser la portée idéologique du personnage. Ainsi, le terme de « *vestiglo* », utilisé pour qualifier Muley, apparaît aussi dans le récit qu'il fait de sa vie pour désigner un espagnol qui se révèle être bon et sage, ce qui montre que les apparences sont trompeuses⁴¹¹⁰ :

*Yo juzgué
por las pieles del venido,
por lo horrible del aspecto,
que era algún fiero vestiglo,
y me engañé, que el anciano
era español*⁴¹¹¹

De même l'insulte de chien employée par Soleta l'est aussi par Muley qui l'adresse aux chrétiens, ce qui inverse les perspectives : « *¡O, perros, esta traición / habéis usado conmigo*⁴¹¹²! » En outre lors de la première scène, Francesca donne une toute autre signification à l'animal qu'elle associe à son frère san Vicente Ferrer : « *Como otro Santo Domingo, / mi madre sus ecos oye / en su vientre de un perrillo*⁴¹¹³. » Vicente est en effet un prédicateur disciple de saint Dominique⁴¹¹⁴, lui-même symbolisé par un chien. Cet animal fidèle et gardien du troupeau est ainsi devenu le nom donné aux prédicateurs : « *A los predicadores / llaman las divinas letras / perros de admirable nombre, / pues a su madre la Iglesia / están defendiendo a voces*⁴¹¹⁵. » C'est là une interprétation du terme qui inverse le sens donné à Muley qui devient alors le porteur de valeurs chrétiennes. Ce personnage illustre par son action les dangers de l'inconstance, de la déloyauté et du reniement, notamment en matière religieuse puisqu'il déclare : « *¡Ay de mí! Quien deja a Dios, / de un abismo en otro abismo / viene a dar*⁴¹¹⁶. » Voilà peut-être finalement le sens à lui donner : celui de la condamnation de ceux qui renient leur dieu, par exemple les judéo-convers sincères. San Vicente Ferrer qui convertit des milliers de juifs, comme cela est rappelé dans la *comedia*⁴¹¹⁷, deviendrait alors l'instrument du mal, et tous les convers d'Espagne ayant renoncé à leur foi hébraïque autant de Muley. Certes, comme nous l'avons souligné dans la partie consacrée aux membres du clergé, la figure de san Vicente n'est pas dégradée lors de ses quelques apparitions, mais Enríquez Gómez ne pouvait simplement pas se le permettre, surtout si cette *comedia* était une commande en son

4110 L'épisode où Muley change d'apparence pour tromper Francisca illustre la même idée : « *Tal vez / lo fingido es verdadero / en quien recibe por fe / ser el mismo que aguardaba / el que ve, no siendo él* », *Las misas...*, op. cit., p. 204 a.

4111 *Ibid.*, p. 187 a.

4112 *Ibid.*, p. 182 a. Voir également : « *Perros, / tan falsos como enemigos, llegad* », *ibid.*, p. 182 b.

4113 *Ibid.*, p. 175 a.

4114 « *A los treinta años de edad / fue mi hermano sacerdote, / y del gran Gúzman fue hijo, / en cuya sagrada orden / es predicador* », *ibid.*

4115 *Ibid.* Il s'agit du jeu de mots bien connu sur *Domini canes*, les chiens du Seigneur, et Dominicains.

4116 *Ibid.*, p. 183 a.

4117 « *Ha convertido a la fe, / digno de inmortal renombre, / más de veinte mil hebreos.* », *ibid.*, p. 175 a. Voir aussi : « *Hasta hoy / ha convertido a la fe, / sagrado apóstol de Dios, / más de veinte mil hebreos* », p. 205 a.

honneur. Il n'avait donc probablement pas l'espoir que son public accède à cette interprétation, et comme le montre den Boer, la censure inquisitoriale n'y a pas accédé non plus⁴¹¹⁸, mais sans doute espérait-il au moins que l'exemple de Muley suscite un questionnement sur la ségrégation raciale et le dilemme de l'exclu face à cette violence. Comment doit-il réagir face à elle ? Par le renoncement à sa liberté et à sa foi ou par la violence et l'outrage ? L'alternative exposée par Enríquez Gómez, qu'il résoud en montrant que le premier choix conduit inévitablement au second, révèle un profond pessimisme.

Quelques autres figures, plus fugaces, évoquent aussi dans notre *corpus* le cas de l'exclu racial. Nous avons déjà abondamment parlé de Fernán Méndez Pinto et Duarte et du rejet qu'ils endurent au royaume de Chine en raison de leur origine, ainsi que du démon de *La defensora de la reina de Hungría*, présenté dans le registre inverse comme un étranger maléfique. Il nous reste à aborder la situation d'Ali⁴¹¹⁹, serviteur à la cour du roi Búcar de Valence puis esclave du *gracioso* Chaparrín dans *El noble siempre es valiente*. Dans cette dernière circonstance, il subit les invectives de son maître à la manière de Muley avec Soleta. Chaparrín fait en effet preuve du même mépris raciste, recourant à l'insulte de chien – « *O, casta ruin, / engendrado en una galga*⁴¹²⁰. » – et aux mêmes préjugés religieux – « *Dime, en la casa de Meca, / ¿has besado al zancarrón*⁴¹²¹? », formulation qui recourt à un terme que nous avons déjà évoqué dans la bouche de Soleta. Mais il procède en outre à une expérience cruelle, celle de faire manger du porc à un musulman :

Chaparrín: (...) *aquí tengo una lonja
de tocino en un pañuelo
que me sobró en el tinelo
por estar llena la esponja.
Y vive Cristo, que si
no la come el perro agar,
que lo tengo de pringar,
y por vida del sofí
abra la boca. Saca un poco de tocino. Ali: Señor,
a tu valor no es decente.
Chaparrín: Comérala aunque reviente*⁴¹²².

4118 « ...Las misas de San Vicente Ferrer *que sería publicada varias veces, no sin antes haber sido examinada y aprobada por el tribunal* », den Boer, « Católico Zárate... », *op. cit.*, p. 16. Voir le développement de cette idée p. 29-33, et notamment cette conclusion : « *No hay un solo elemento criticado [por la censura inquisitorial] que corresponda a la identidad o las ideas de un autor judaizante o siquiera converso* », p. 33.

4119 Ali est aussi le cri que poussent certains hommes après que Dieu eut écroulé la tour de Babel et semé la confusion en créant les langues dans *El primero rey del mundo*, p. 566, v. 2679. Le prénom suggère donc la langue et l'identité arabes pour Enríquez Gómez.

4120 *El noble...*, *op. cit.*, fol. 36 r°.

4121 *Ibid.*

4122 *Ibid.*, fol. 36 v°.

Pour échapper au supplice, Ali fait croire qu'il possède la clef d'un coffre rempli de pierres précieuses. Chaparrín est ridiculisé puisqu'il croit au mensonge et ne trouve qu'un os de mouton, ce qui est à nouveau l'occasion de développer le discours hostile aux musulmans : « *Aguarde el perro moro, / que si de aquellas canillas / el zancarrón se endereza, / vive Dios, que en su cabeza / se le pienso hacer astillas*⁴¹²³. » Cette scène peut être lue comme une représentation d'une angoisse de l'auteur, celle de devoir manger du porc alors que sa religion le lui interdit mais que la mentalité vieille chrétienne le lui impose. Moreto offre une illustration comparable de cette scène dans *La cena del rey Baltasar*, où le *gracioso* Bato humilie pareillement son esclave juif Cansino :

Bato: *Pues mándenle.
Que coma luego tocino.*
Cansino: *No haré tal.* Bato: *Lo ha de comer
de magro y gordo a tajadas
aunque sea por las hijadas.*
Ciro: *¿A su ley te has de oponer?*
Bato: *Cómalo, el perro Escariote,
o por Apolo, a quien rezo,
que he de ponelle al pescuezo
un pernil como virote*⁴¹²⁴.

Mais, là où Enríquez Gómez crée un esclave maure, Moreto peut se permettre de figurer un juif et de susciter ainsi le rire facile du public tout en raillant le racisme de Bato. Dans *Amar después de la muerte* de Calderón, le *gracioso* Alcuzcuz, valet morisque du Tuzaní – le protagoniste –, devient l'esclave de Garcés, un personnage méprisable et meurtrier. Toutefois ce dernier n'humilie pas le *gracioso* qui se joue de lui comme Ali de Chaparrín⁴¹²⁵.

Il est donc probable pour nous qu'en créant ces personnages d'exclus raciaux et religieux Enríquez Gómez ait voulu évoquer sa condition de judéo-convers persécuté, mais sans pour autant se projeter en eux. Ces figures ne sont pas ses doubles mais des créatures dramatiques dotées de faiblesses et n'agissant pas toujours de façon exemplaire. Elles illustrent certes le dilemme du marginal face à une société injuste, mais leurs choix ne sont pas les bons : don Pedro n'est pas à la hauteur de la noblesse à laquelle il aspire et Muley cède aux appels de ses plus bas instincts. Ils n'incarnent aucunement un idéal de lutte contre l'oppression, mais sont des êtres de théâtre complexes dont l'intérêt repose autant sur leur psychologie que sur leur statut de marginaux. Les *graciosos*, quant à eux abordent la question sur un ton beaucoup plus léger mais expriment aussi l'angoisse de l'ascendance dans la société ségrégationniste de la Monarchie catholique.

4123 *Ibid.*

4124 A. Moreto, *La cena del rey Baltasar*, *op. cit.*, v. 529-538.

4125 Voir la scène du deuxième acte, *Amar...*, *op. cit.*, v. 1293-1330. Calderón met en scène un autre Alcuzcuz dans *El gran príncipe de Fez*.

4. Les vassaux opposés au pouvoir

« *Quoi que vous présumiez de la voix populaire, / par de secrets rayons, le ciel souvent l'éclaire*⁴¹²⁶. »

Il nous reste à examiner les quelques rares personnages de notre *corpus* qui s'opposent au pouvoir. Nous n'aborderons pas ici les cas où un puissant tente d'en chasser un autre car ce n'est pas le pouvoir monarchique en lui-même qu'ils affrontent alors mais la personne qu'ils entendent renverser afin de se substituer à elle. Nous nous intéresserons à ceux qui sont hostiles au système politique tel qu'il se présente à eux, non pas forcément pour le diriger, mais pour le changer. C'est pourquoi nous évoquerons d'abord le cas du député de *Las tres coronaciones del Emperador Carlos Quinto* qui se plaint au roi de sa façon de régner, puis de Juan Vico qui déclenche une guerre civile contre la papauté dans la seconde partie d'*El gran cardenal de España don Gil de Albornoz* et enfin du personnage collectif du peuple qui se soulève, essentiellement dans *La soberbia de Nembrot* mais qui apparaît aussi fugacement dans d'autres *comedias*.

Pour comprendre l'intervention du député à la fin du premier acte de *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto*, il convient de restituer la scène dans son contexte historique. Le jeune Charles Premier d'Espagne s'est fait proclamer titulaire de la couronne d'Espagne et est arrivé des Flandres accompagné d'un cortège de conseillers nordiques cupides menés par M. de Chièvres. L'annonce de la mort de son grand-père Maximilien et celle de son élection au titre d'empereur précipitent son départ pour combattre l'hérésie protestante en Allemagne. Dans la pièce, le député intervient à ce moment précis pour protester contre ce qu'il estime être un abandon⁴¹²⁷. Son discours n'est pas en apparence un discours d'opposition puisqu'il prend la forme d'une supplique⁴¹²⁸, confirme l'amour des Espagnols pour leur roi⁴¹²⁹ et reconnaît qu'il représente des sujets qui sont comme des fils devant de leur père⁴¹³⁰. Mais ses requêtes sous-tendent un changement radical de la politique décidée par le désormais empereur. En effet, les motifs de l'intervention du député sont au nombre de trois : le roi s'absenterait alors qu'aucun n'héritier ne pourrait le suppléer – « *¿Sin sucesión, gran señor, / queréis a Flandes partiros*⁴¹³¹? » –, le roi préférerait l'empire au royaume – « *Primero somos nosotros / que os amamos, y servimos, / que todos los imperiales*⁴¹³² » –

4126 P. Corneille, *Don Sanche*, *op. cit.*, p. 608, v. 1201-1202.

4127 « *Esta monarquía / no merece que al principio / de su gloria la dejéis / (...) / Hoy entrastéis en España, / mañana queréis partiros* », *Las tres coronaciones...*, *op. cit.*, fol. 124 v° b.

4128 « *Que me escuchéis os suplico / por diputado del reino.* », *ibid.* Voir aussi « *Yo os suplico, gran señor, / que dilatéis...* », *ibid.*, fol. 125 r° a.

4129 « *El amor que os ha tenido / y os tiene esta monarquía* », *ibid.*, fol. 124 v° b.

4130 « *Que sois padre / de tan valerosos hijos* », *ibid.*

4131 *Ibid.*

4132 *Ibid.*

et l'Espagne tomberait entre les mains des étrangers flamands – « *Eso es dejarnos cautivos / en poder*⁴¹³³. » Ce faisant il pointe l'incompatibilité des objectifs de la politique impériale avec ceux de la politique royale. En faisant passer les premiers avant les seconds, Carlos prend le risque de se couper des Espagnols avec qui il est relié par un sentiment d'amour⁴¹³⁴. La conséquence peut en être une rébellion du peuple contre son roi, ce qu'évoque le député : « *son precisos / los daños faltando el móvil / primero de este edificio*⁴¹³⁵. » L'allusion à la guerre des *Comunidades* de Castille qui gronde alors et dont les villes sont justement les instigatrices est évidente. La façon dont Carlos éconduit le député laisse entrevoir qu'il n'a pas pris la mesure du danger :

Diputado: *Señor,*
advertid que el reino mismo
pide... Emperador: *No hay lugar.* Diputado: *Mirad*
que en las Cortes... Emperador: *Ya os he oído.*
 Diputado: *¿Es cierta vuestra partida?*
¿Confirmáis lo que yo digo?
¿Qué me decís? Emperador: *Que os salgáis*
de la corte, esto confirmo. Vase⁴¹³⁶.

Ce député n'est donc d'abord pas dans une posture d'hostilité face au pouvoir mais demande un changement du projet impérial. A la fin de l'entrevue il est en revanche chassé de la cour et l'on devine qu'il ralliera les insurgés dans le conflit qui débutera bientôt.

Les *Cortes* sont aussi évoquées une fois dans *El rey más perfecto* dans ces vers du conseiller don Gómez :

Yo voy a ver a la reina
para disponer, Elvira,
si las Cortes que se esperan
serán en Valladolid,
que don Álvaro desea
*alterar estos estados*⁴¹³⁷.

Une nouvelle fois ces deux *comedias* entrent en résonance, et san Fernando se montre plus sage que Carlos Quinto puisqu'il prend bien soin de ménager les députés avant le déclenchement des hostilités avec le royaume de Léon. Les *Cortes* sont enfin mentionnées dans *El noble siempre es valiente* où le roi Alfonso reproche au Cid de ne s'y être pas rendu⁴¹³⁸. Celui-ci semble alors opposer un lieu politique où l'on parle avec les champs de bataille où l'on agit :

Si en las cortes, si se advierte,
no me hallé, fue porque estaba
con los moros que mataba

4133 *Ibid.*

4134 « *Basta el amor / que siempre me habéis tenido, / vasallos* », *ibid.*

4135 *Ibid.*

4136 *Ibid.*, fol. 125 r° a.

4137 *El rey...*, *op. cit.*, p. 28, v. 443-449.

4138 « *Os he llamado / a las cortes y fingistes / que en las guerras anduvistes / conquistándome un estado* », *El noble...*, *op. cit.*, fol. 5 r°.

*en las cortes de la muerte.
No os faltó mi voto a vos,
que en la guerra singular
daba voto de matar
los enemigos de Dios.
No falté a la majestad,
que en las cortes del valor,
cada palabra, señor;
os valía una ciudad⁴¹³⁹.*

La représentation du royaume est donc ici évoquée comme une institution inutile au regard de l'action militaire.

La première allusion au personnage de Juan Vico est faite dès la scène d'ouverture de la seconde partie de la *comedia* consacrée à don Gil de Albornoz dans ces mots du roi de France :

*Acordemos
lo que conviene a la Iglesia,
pues, alborotada Italia,
sus tiranos le dan guerra.
La sacra silla, por causa
de los rebeldes que intentan
con héréticas razones
quitarla de las estrellas,
está en Aviñón de Francia⁴¹⁴⁰.*

Sans être nommément désigné, Juan Vico est qualifié de tyran, de rebelle et d'hérétique, étant ainsi disqualifié sur le plan politique comme religieux. Don Gil développe la poétique de la tyrannie que nous avons étudiée dans *La soberbia de Nembrot* appliquée ici à Juan Vico, « *aquel monstruo que ostenta / hoy la ambición de Babel, / (...) la cabeza, / mayor de esta tiranía⁴¹⁴¹* ». Pourtant, lorsqu'il apparaît au début du deuxième acte, le chef des séditeurs ne confirme pas cet *a priori* : il porte une barbe chenue qui, si elle n'a pas encore la blancheur de la sagesse, en prend le chemin⁴¹⁴², se montre courtois avec son adversaire⁴¹⁴³, fait des concessions⁴¹⁴⁴ et veut privilégier l'usage de la raison⁴¹⁴⁵. Mais don Gil lui dénie avec une certaine condescendance cette raison dont il

4139 *Ibid.*, fol. 6 v°-7 r°.

4140 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 306-307, v. 43-51.

4141 *Ibid.*, p. 309, v. 94-97. Don Gil mentionne à la suite les complices de Juan Vico : « *Eduardo de Esnia / y (...) algunos alemanes, / y en fin, (...) gentes soberbias, / hijos de la perdición / y enemigos de la Iglesia* », p. 98-102. Le terme de « *fiera* » est également employé plus bas, p. 310, v. 118. Voir aussi : « *Los forajidos son hombres / que el príncipe de tinieblas / gobierna* », p. 310, v. 133, « *la ambición sedienta / de los tiranos creció* », p. 313, v. 226. Don Gil reprend aussi à son compte le qualificatif d'hérétique : « *peleando contra hereje, / nadie habrá que traidor sea* », p. 314, v. 273. Le terme de « *tirano* » est réutilisé de nombreuses fois pour qualifier Juan Vico, celui de « *soberbia* », p. 309, v. 100 et p. 311, v. 152, et « *desbocado monstruo* », p. 385, v. 2075.

4142 « *Salgan Juan Vico, de barba entrecana, y soldados.* », *ibid.*, p. 705, v. 1018+ des variantes.

4143 « *Vuestra ilustrísima tome / asiento* », *ibid.*, p. 344, v. 1019.

4144 « *Eso es lo más acertado* », *ibid.*, v. 1026. Ce même vers est répété p. 349, v. 1152.

4145 « *Llegó el tiempo / de remitir a razón / la guerra de los dos campos* », *ibid.*, p. 344, v. 1023. On trouve aussi : « *No cuadra al entendimiento / esa razón* », *ibid.*, p. 347, v. 1097, et « *Del Hacedor fui criado / con discurso racional* », v. 1100.

se réclame : « *Si os falta la luz, / cualquier consejo es en vano*⁴¹⁴⁶. » Pour le cardinal la rébellion de son opposant n'est motivée que par l'ambition personnelle :

*El rebelde nunca tiene
valor por sí, pues le ha dado
la osadía del querer
tiranizar un Estado
un linaje de crueldad,
que es un efecto causado
de la envidia*⁴¹⁴⁷.

Juan Vico n'a pas vraiment l'occasion de développer ses arguments qui se limitent à l'affirmation d'un statut de prince d'Italie⁴¹⁴⁸ et à un refus d'obéissance au pape⁴¹⁴⁹. La raison en est que d'une part don Gil refuse de les entendre, et d'autre part qu'Enríquez Gómez veut centrer notre attention sur le cardinal. C'est donc ce dernier qui, par la rhétorique de la réfutation anticipée, nous fournit l'argument de l'héritage du pouvoir :

*Como vos
profesáis el ser tirano,
os acordasteis que fue,
sí, vuestro pariente Otavio
dueño de aquesta ciudad.
Vuestra ascendencia buscando
en la misma tiranía*⁴¹⁵⁰ ...

Il en résulte que Juan Vico ne ressort pas de cette scène avec l'image du tyran que l'on nous avait promise. Il se montre toutefois orgueilleux dans la tirade qui précède la bataille où, dans le dernier vers, il est à la fois sujet et complément du verbe et illustre ainsi un enfermement dans sa propre folie, à la manière de Nembrot :

*¡León de Italia soy! ¡Guárdese España
y el gran pastor de Roma, que guadaña
soy del ganado que apacienta y cría!
Y si me culpa de esta tiranía
que llama barbarismo,
basta que me disculpe yo a mí mismo*⁴¹⁵¹.

Juan Vico est donc un personnage en demi-teinte, tyrannique pour justifier la guerre que lui fait don Gil et sympathique pour montrer qu'il peut être sauvé par celui-ci. Cette représentation n'est pas conforme à la réalité historique puisque Giovanni di Vico trahit par la suite le légat du pape. La fonction dramatique de Juan Vico n'est dès lors pas tant de porter le discours de

4146 *Ibid.*, p. 346, v. 1053-1054. Le cardinal lui tient ensuite un discours confus sur l'incapacité de sa raison à contrôler les désirs du corps, et donc sur la nécessité de débattre comme des soldats et non comme des philosophes, voir p. 346-348, v. 1055-1142. La réaction de Juan Vico est indignée : « *¿Esta es escuela o qué es?* », p. 348, v. 1143.

4147 *Ibid.*, p. 350, v. 1169-1175.

4148 « *Soy príncipe supremo / de Italia.* », *ibid.*, p. 352, v. 1219-1220, et « *Soy príncipe de Italia* », p. 377, v. 1852.

4149 « *No doy la obediencia al papa* », *ibid.*, v. 1848.

4150 *Ibid.*, p. 346, v. 1065-1071. Plus tard, Juan Vico reprend cet argument : « *Queréis, gallardo, / quitarme aquesta ciudad, / hacienda de mis pasados* », p. 349, v. 1162-1164.

4151 *Ibid.*, p. 368, v. 1640-1645.

l'opposition au pouvoir que de mettre don Gil en valeur en incarnant un adversaire puissant, et qui exprime en outre sa crainte et son admiration pour le cardinal⁴¹⁵². La grandeur de l'Espagnol est encore exaltée par sa victoire et le pardon accordé : « *a tus pies, señor, confieso / la victoria de tu brazo* » et « *Solo tu valor heroico / usara con el vencido / tanta grandeza. A tus pies / tienes el mayor testigo / de tu grandeza*⁴¹⁵³. » Enfin, Juan Vico se rallie à ses vœux⁴¹⁵⁴, devient un partisan⁴¹⁵⁵ et prouve par là le succès de la stratégie d'indulgence de don Gil. Le rebelle n'en est désormais plus un et s'est transformé en le meilleur défenseur de la politique du cardinal, à telle enseigne qu'il refuse la trahison que lui propose Astolfo :

*Pude errar,
mas no volver a caer,
que es milagro del poder
del ingenio el acertar.
Mi lealtad siempre ha de estar
en mí mismo conocida.
Dejad la infamia atrevida,
que soy de don Gil amigo,
y al que fuere su enemigo
sabré quitarle la vida*⁴¹⁵⁶.

Il passe donc d'opposant à vassal intégré dans l'édifice politique puisque don Gil fait de lui son ambassadeur chargé de négocier la paix auprès des Malatesta⁴¹⁵⁷ puis son légataire testamentaire⁴¹⁵⁸. Edifié par le cardinal, Juan Vico est devenu vertueux et sert à montrer que le pire ennemi n'est pas forcément l'adversaire militaire, qui peut être vaincu sur le champ de bataille et devenir un allié, mais le courtisan médisant qui complotte en cachette « *debajo del solio* ».

Finalement, *La soberbia de Nembrot* est la seule *comedia* qui développe véritablement le point de vue de l'opposant. Lors des deux premiers actes, le peuple vit sans système monarchique. Calmana explique ainsi à Nembrot qu'elle rejette le principe d'un lieu qui centralise le pouvoir et qu'elle ne reconnaît d'autorité que de son père et de Dieu – deux figures que renie justement le

4152 Pour la crainte, « *Sí, corrido mi valor se halla / de ver que un español haya triunfado / de la mitad de Italia laureado. / Don Gil con sus victorias / escurece de Italia las memorias. / Nuestras cervices doma / el gran vicario del pastor de Roma, / que un español encierra / sabia ciencia en la paz, fuerza en la guerra* », *ibid.*, p. 365, v. 1151-1559. Pour l'admiration, voir le récit de la naissance et de l'enfance de don Gil à Cuenca que fait Juan Vico, fol. 31 r^o-32 v^o.

4153 *Ibid.*, p. 379, v. 1915-1916, et p. 381, v. 1994-1996.

4154 « *Estuve entonces ciego, / rendíme y a creer llego / en el loco horror que anduve* », *ibid.*, p. 388, v. 2157-2159, « *Tirano / fui con el papa* », p. 390, v. 2208-2209.

4155 « *Al paso que le di vida, / le gané el pecho* », dit de lui le cardinal, *ibid.*, p. 385, v. 2058-2059.

4156 *Ibid.*, p. 390, v. 2198-2207.

4157 « *Le enviastes al Malesta / con embajada (...) Es riguroso / desacierto que un tirano / vaya a tratar de este modo / la paz* », reproche le roi de France à don Gil, *ibid.*, p. 384, v. 2030-2040.

4158 Juan Vico fait connaître les dernières volontés du cardinal et annonce qu'il accompagnera sa dépouille jusqu'en Espagne : « *Hasta la raya / de España acompañaré / su cuerpo* », *ibid.*, p. 419, v. 3063-3065.

premier des rois – : « *Mi palacio es el mundo; / mi padre, Sem, en él mi valor fundo; / mi poder, mi valor, mi ayuda, el cielo, / su Autor, mi rey, a quien todo apelo*⁴¹⁵⁹ ». Elle rappelle ensuite qu'après que Dieu eut expulsé Adam du Paradis, les hommes obéirent au libre arbitre et refusèrent de reconnaître le pouvoir d'un seul :

*Gobernó el libre albedrío,
la sabia naturaleza
con tal primor en el hombre
que, siendo igual toda ella,
a la sujeción villana,
jamás el valor sujeta;
de aquí nació que los hombres
antes del diluvio eran
señores de su razón,
si bien por mayor fineza
la política armonía
aman, quieren, y veneran,
y así, para gobernarse
entre sí, todos ordenan
jueces que los asistan,
mas jamás el nombre aceptan
de Rey, materia que entre ellos
fue tenida por tan buena
que nunca la Majestad
fue en ella divina o regia*⁴¹⁶⁰.

Il est intéressant de remarquer que Calmana insiste sur la notion d'égalité qui conduit les hommes à rejeter quiconque voudrait les assujettir ; le concept d'aristocratie est donc exclu de son discours. Le seul seigneur qu'ils admettent est celui de leur raison qui permet la concorde et l'harmonie politique. Ils sont amenés à choisir des juges de façon concertée. Et surtout, ils n'admettent aucun roi, pas même de droit divin. Plus qu'un discours contre la tyrannie, mot qu'elle emploie pourtant⁴¹⁶¹, elle développe un plaidoyer anti-monarchique et en faveur d'un système alternatif à toute forme de royauté, s'apparentant à la démocratie : « *Vivieron en paz las gentes / sin Rey*⁴¹⁶² ». Pour elle, la volonté d'un seul s'imposant à la volonté de tous ne peut apporter que le chaos :

*Rey quieres ser de las gentes
y con la nueva diadema
traes alborotado el orbe,
pero yo, que me gobierna
mejor espíritu, digo
que el mundo no lo consienta.
Libres nacimos, no es bien*

4159 *El primero rey...*, op. cit., p. 470, v. 363-366. Voir aussi : « *El Criador es nuestro rey, / que estas máquinas sustentan* », *ibid.* p. 478, v. 577-578.

4160 *Ibid.*, p. 474, v. 463-482.

4161 « *Casa, padres, valor, poder, intento, / horror, pismo, portento, / soberbia y tiranía, / locura, fantasía, / de tu idea, has contado* », dit-elle à Nembrot, *ibid.*, p. 470, v. 355-359.

4162 *Ibid.*, p. 474, v. 483-484.

*que nuestra naturaleza
se sujete a un hombre solo*⁴¹⁶³

Là encore, c'est bien le système monarchique en lui-même qu'elle dénonce en opposant la liberté intrinsèque de l'homme à la soumission à un seul individu. Il n'est pas, selon elle, dans la nature de l'homme d'être un sujet. McGaha en conclut que notre auteur élabore ici une attaque contre le système monarchique : « *the most subversive of Enríquez early plays is unquestionably La soberbia de Nembrot (...). This play goes beyond criticism of the monarch's personal life and bad government to attack the institution of monarchy itself*⁴¹⁶⁴. » Calmana fait toutefois une concession en admettant l'idée d'un roi choisi par tous comme rempart contre la tyrannie : « *y cuando el Rey se eligiera / entre nosotros, no es bien / ser hijo de la soberbia, / nieto de la tiranía*⁴¹⁶⁵ ». Et sa conclusion n'exclut pas totalement l'idée d'un régime monarchique, mais surtout celle d'une monarchie tyrannique : « *No queremos rey de sangre / de Canaam*⁴¹⁶⁶. »

Au deuxième acte, Calmana courtisée par Nembrot oppose la pluralité des étoiles à celui qui se prétend la plus grande d'entre elles, le soleil, leur roi, Dieu : « *¿Quién eres tú que a la sacra / república de luceros / te opones y su luz manchas*⁴¹⁶⁷? » En utilisant le terme de « république », elle nous invite à déplacer cette comparaison dans le champ politique et conclure qu'un seul individu ne peut s'imposer à la multitude éparpillée des hommes égaux. Là encore, nous constatons de sa part le rejet de la monarchie. Cependant, Enríquez Gómez montre la fragilité de l'organisation politique défendue par Calmana, car à peine Jafer, son champion, disparaît-il dans un gouffre qu'un nouveau chef émerge parmi eux : « *digan dentro todos en voz alta. / Todos: ¡Viva el general Nacor, / pues han querido los cielos / ocultarnos a Jafer! / Otros: ¡Viva Nacor*⁴¹⁶⁸! » La menace extérieure que représente Nembrot provoque un conflit interne car les hommes ont besoin d'un chef fort capable de les fédérer pour la repousser, ce qui revient à instituer un pouvoir aristocratique issu de la puissance guerrière : « *Nacor: No es bien, Calmana, que el campo / quede ahora sin gobierno*⁴¹⁶⁹. » La rivalité entre les partisans de Jafer menés par Calmana et ceux de Nacor menés par sa sœur Delbora engendre une guerre civile qui cause la perte de tous :

Delbora: *Pues bien pretendes morir
inquietando aqueste imperio.
¡Viva el general Nacor!
No alborotes este reino.*
Calmana: *Tú alteras mi monarquía.*

4163 *Ibid.*, p. 477, v. 555-563.

4164 McGaha, *El rey...*, *op. cit.*, p. xviii.

4165 *El primero...*, *op. cit.*, p. 477, v. 564-567.

4166 *Ibid.*, p. 478, v. 573-574.

4167 *Ibid.*, p. 510, v. 1334-1336.

4168 *Ibid.*, p. 522-523, v. 1625-1628.

4169 *Ibid.*, p. 523, v. 1645-1646.

Delbora: *Tú ignoras este consejo.*
 Calmana: *Tú acreditas la locura.*
 Delbora: *Miro del campo el provecho.*
 Calmana: *No, sino la tiranía.*
 Delbora: *Pues, defendella pretendo. (...)*
 Calmana: *Guerra, pues, a sangre y fuego.*
 Delbora: *Pues toca al arma*⁴¹⁷⁰

Chacune revendique la légitimité du pouvoir et le soutien de Dieu, mais celui-ci n'intervenant pas, nul ne peut le prouver. La guerre donne la victoire au plus fort qui n'est pas forcément le moins tyrannique. Le discours anti-monarchique de Calmana trouve donc ici ses limites, et Enríquez Gómez semble alors défendre l'aristocratie qui seule peut assurer la sécurité du peuple et la monarchie comme système politique. Calmana elle-même le reconnaît en parlant de « *mi monarquía* ».

Au troisième acte, le peuple passe sous le joug de Nembrot, et se pose alors la question du droit à résister à un despote et même celle du tyrannicide. Le premier des rois annonce en effet à son peuple son projet d'édifier la tour de Babel pour briser la voute céleste et égaler Dieu. Si les courtisans représentés par Setirán l'approuvent, la majorité exprime son désaccord. Tour à tour Sisara, Nacor, Delbora, Calmana et Jafer conseillent à Nembrot de renoncer : « *de parecer soy / que cese este torreón*⁴¹⁷¹ ». Mais comme ils ne sont pas entendus, ils organisent un soulèvement – « *Calmana [a Jafer]: (...)/ Avisese a todo el pueblo / para hacer lo que te dije*⁴¹⁷². » – qui est déclenché en coulisses : « *Dentro: Bajemos y confundamos / este edificio soberbio. Aquí haya un grande ruido como que se cae la torre*⁴¹⁷³. » L'on voit donc un peuple se soulever contre un tyran, mais la motivation de ce soulèvement n'est pas tant la tyrannie de Nembrot que l'offense qu'il fait à la divinité. Il nous semble donc qu'il convient de nuancer dans ce sens le propos de Rose : « *el dramaturgo quería también exponer el abuso de poder y enseñar al pueblo, de una manera divertida, que tenía el derecho de rebelarse contra un tirano*⁴¹⁷⁴ ». Nembrot n'ayant pas renoncé pour autant à défier Dieu, puisqu'il entreprend désormais de détruire l'Arche, les insurgés décident de le tuer :

Jafer: *¿Qué haremos? Calmana: Seguir sus pasos
 y matalle a sangre y fuego,
 que ofender el arca es
 sacrílego atrevimiento.*
 Jafer: *Dices bien (...)*

4170 *Ibid.*, p. 532, v. 1847-1866.

4171 *Ibid.*, p. 555, v. 2404-2405.

4172 *Ibid.*, p. 558, v. 2526-2527.

4173 *Ibid.*, p. 565, v. 2663-2664+.

4174 C. H. Rose, « *La soberbia...* », *op. cit.*, p. 712. Rose annonce dans cet article de 2012 une publication à venir où elle examinera comment le contenu politique de cette pièce fait écho aux traités en prose du même auteur. A notre connaissance, cette publication n'a pas encore vu le jour.

*venguemos todos
el agravio que se ha hecho
al Señor Calmana: Muy bien has dicho.
Acábase este portento.
Jafer: Muera este azote del Asia.
Calmana: Pues, camine a Armenia el pueblo*⁴¹⁷⁵.

Le tyrannicide est ainsi clairement proposé comme une solution à la disposition du peuple. Toutefois, ce qui le justifie à nouveau n'est pas l'oppression politique mais l'hérésie de Nembrot. Par ailleurs, Enríquez Gómez ne propose pas de représentation de tyrannicide puisque c'est Dieu qui prend en charge le châtement, épargnant ainsi au peuple cette responsabilité :

*Calmana: ¿Qué es esto, Jafer? Jafer: Es dar
el mismo Dios testimonio
de su castigo. Membrot
despeñado cayó al foso
de esta cava, confundido
en su soberbia. Calmana: Dichoso
suceso para los hijos
de Sem y Jafer*⁴¹⁷⁶.

La *comedia* semble promouvoir l'idée selon laquelle la condition sociale de l'homme est la liberté. Celle-ci est le fruit d'un processus historique favorisé par la raison. Elle est aussi nécessaire à l'harmonie et à la paix entre les hommes. Cette identité d'homme libre s'oppose à un état barbare qui le réduit à sa condition animale et engendre le chaos. Les hommes étant égaux, aucun d'entre eux n'a le droit de s'imposer aux autres comme leur maître, quand bien même il serait le plus puissant et concentrerait le pouvoir militaire et le pouvoir religieux. Mais si cela advenait, il reviendrait aux hommes de désigner un chef pour lui résister. Cela signifie que tout pouvoir, juste ou non, est exposé à être renversé par un autre plus puissant et éventuellement despotique, et que sa légitimité ne suffit pas à le conserver. Le régime monarchique apparaît alors comme la seule solution politique apte à préserver la liberté des hommes car il est le seul à pouvoir organiser la force de s'opposer à la tyrannie. Le tyrannicide ne semble pas non plus être une option défendue par Enríquez Gómez. Dans *Luis Dado de Dios*, il ne prend pas clairement partie pour ce choix, ne l'évoquant que lorsqu'une puissance illégitime veut s'arroger le pouvoir suprême :

*Delito es faltar al Estado, y mucho más a los reyes que con justo título entran en posesión de su reino. No se debe amparar la parte más fuerte no siendo su poder adquirido por herencia legítima o guerra justa. Antes al contrario se deben cortar las alas al soberbio por que no vuele sobre la región de Babilonia*⁴¹⁷⁷.

D'autres *comedias* font des allusions au peuple comme acteur politique opposé au pouvoir et confirment cette conclusion. Ainsi le connétable mentionne, dans le discours qui précède le

⁴¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 572-573, v. 2844-2863.

⁴¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 584, v. 3139-3146.

⁴¹⁷⁷ *Luis...*, *op. cit.*, p. 141. Le tyrannicide est mentionné p. 144 comme un risque à éviter par la manifestation de l'amour de la part du souverain juste.

couronnement de Ludovico dans *Engañar para reinar*, le rôle du peuple qui s'opposa à cet avènement – « *la plebe que, importuna, / no quiso darte la corona bella*⁴¹⁷⁸ » –, mais fut finalement soumis : « *nobleza y plebe en una voz, en una / conformidad, que el odio se atropella / debajo de tu trono soberano, / te vienen todos a besar la mano*⁴¹⁷⁹. » Le peuple se soulève derrière la noblesse et contre les favoris dans *Los dos filósofos de Grecia*. Leurs voix depuis les coulisses, puis le rapport du *gracioso*, portent leur discours :

Demócrito: (...) *¿Pero qué voces son estas?*
 Dentro: *¡Vivan la reina y Lisipo!*
 Otro: *¡Salgan los sabios de Grecia!*
 Sale Embudo.
 Embudo: *Señora, somos perdidos.*
El palacio está cercado
de los soldados de Epiro.
Los nobles y los plebeyos
dicen que ha de ser Lisipo
tu esposo para cumplir
lo que el oráculo dijo.
Publican que han de dar muerte
*a mis amos*⁴¹⁸⁰.

La foule populaire est alors décrite par Demócrito comme un monstre dangereux mais que l'on peut calmer par des ruses :

Antes que el vulgo, señora,
hidra popular del Nilo,
profane el sacro palacio,
el capitán Federico
con toda la guarda os lleve
a vista de ese atrevido
monstruo para sosegar
sus movimientos nocivos.
Concededles con prudencia
*nuestra prisión*⁴¹⁸¹

Le peuple est tout aussi versatile et sanguinaire dans *El médico pintor san Lucas* puisqu'à peine converti par Lucas⁴¹⁸², il se soulève à l'instigation de Judicano contre le conseiller : « Lucas: *¿No escucha, hermano, el estruendo / del pueblo? ¡Qué confusión!* / Judicano: *¡Viva nuestra*

4178 *Engañar...*, *op. cit.*, p. 80, v. 1095-1096. García González et Gutiérrez Gil commentent ce vers de la façon suivante : « *Para resaltar la figura de Iberio, rey legítimo, frente a la de su hermano Ludovico, a quien caracteriza como tirano, el poeta destaca en estos dos versos el hecho de que el pueblo a quien ama es a Iberio, frente a un grupo de la nobleza traidora que apoya a Ludovico. Así, destaca la idea de que el buen monarca es aquel que se gana el favor de su pueblo y no el que adquiere el poder mediante las intrigas de la corte. Aunque, como se verá más tarde, también Iberio habrá de recurrir al engaño y los juegos de alianzas para recuperar el trono* », A. Enríquez Gómez, *Comedias II*, *op. cit.*, p. 80.

4179 *Ibid.*, v. 1097-1100.

4180 *Los dos filósofos...*, *op. cit.*, fol. 129 r° b-v° a.

4181 *Ibid.*, fol. 129 v° a.

4182 « *Ya el bautismo, sacro arroyo / del paraíso de gracia, / han recibido con gozo / los reyes y todo el pueblo* », *El médico...*, *op. cit.*, fol. 16 v° b.

libertad! / Todos: ¡Viva Apolo! ¡Apolo viva! / (...) / Dentro: *Muera Lucas*⁴¹⁸³. » Dans *El vaso y la piedra*, le peuple païen apparaît comme crédule mais n'a pas la même agressivité : « Dentro: *Viva el divino Simón, / hijo de la luz del día, / dios de la sabiduría*⁴¹⁸⁴. » Le peuple de Chine semble en revanche soutenir son ministre puisque pour défendre Fernán, la famille royale en appelle à lui contre les nobles : « *El rey y la infanta hermosa / a la plebe han convocado*⁴¹⁸⁵. » Et le roi d'*Engañar para reinar* a confiance dans la fidélité de son peuple : « *El reino todo, / como a su señor natural, / ha de ayudarme, es forzoso*⁴¹⁸⁶. »

Le personnage collectif du peuple est donc dans notre *corpus* une puissance politique globalement caractérisée par sa violence, sa crédulité et sa versatilité. Cette représentation inquiétante est fréquente dans la *comedia* dont le *credo* est le plus souvent strictement monarchique. On la trouve par exemple chez Calderón dans *La vida es sueño*⁴¹⁸⁷ ou chez Moreto dans *El hijo obediente*⁴¹⁸⁸. Rojas Zorrilla montre en revanche à plusieurs reprises un peuple investi d'une certaine sagesse, comme dans *No hay ser padre siendo rey* où il empêche l'exécution du prince décrétée par le roi qui conclut : « *El vulgo es mi juez mayor*⁴¹⁸⁹. » Chez Enríquez Gómez, le peuple peut dans certaines occasions s'opposer au pouvoir, dans d'autres le soutenir. Ce pouvoir est parfois tyrannique dans le cas de Ludovico dans *Engañar para reinar* et surtout de Nembrot, parfois non, notamment dans *Los dos filósofos de Grecia* ou *El médico pintor san Lucas*. La finalité de son action n'est donc pas forcément le respect du droit. En fait tout dépend du chef qu'il se choisit. Lorsque celui-ci est le roi légitime, il peut se montrer fidèle, mais il est sensible à la magie des faux prophètes et, d'après don Gil de Albornoz, aux attraits de l'or : « *La plebe necia / abre los ojos al oro*⁴¹⁹⁰. » En nous présentant le peuple comme une puissance considérable mais peu fiable, Enríquez Gómez semble défendre dans son théâtre la monarchie comme le seul régime capable d'assurer l'ordre et la paix, et dénier au peuple le droit de se soulever contre elle. Cette représentation est conforme avec celle que donnent les dramaturges contemporains. Ainsi on la trouve chez Moreto :

4183 *Ibid.*, fol. 17 r° b.

4184 *El vaso...*, *op. cit.*, p. 88 b. Voir aussi : « *Zabulón: Adorando vienen / más de cuatro mil personas / a Simoncillo (...) / Jesús, padre, que le adoran / los diablos de los gentiles, / demonios a todas horas. / (...) / ¿No ve de rodillas todas / las suegras de aquesta isla, / y los sastres que le cortan / de vestir. Descúbrese Simón Mago en un carro de fuego, y a su lado mucha gente adorándole* », *ibid.*

4185 *Fernán...*, *op. cit.*, p. 100, v. 897-898.

4186 *Engañar...*, *op. cit.*, p. 134-135, v. 2676-2678.

4187 Au troisième acte, la foule vient libérer Segismundo mais le confond avec le *gracioso* Clarín, *op. cit.*, p. 164-165.

4188 « *El vulgo se ha vuelto / teatro de tiranía, / pues tu piedad da osadía / a su rigor, que resuelto / a poner en libertad / a Carlos, y darte muerte, / entra ciego* », dit le conseiller au roi, A. Moreto, *El hijo obediente*, *op. cit.*, p. 129, v. 2330-2336.

4189 F. Rojas Zorrilla, *No hay ser padre...*, *op. cit.*, p. 28 b.

4190 *El gran cardenal...*, *op. cit.*, p. 310, v. 138-139.

« *El vulgo ciego / que con lo crüel confunde / el nombre de justiciero* », peut-on lire dans *El valiente justiciero*⁴¹⁹¹.

Notre *corpus* n'offre donc pas de figure de l'opposition que le dramaturge présenterait comme un modèle à suivre. Le député espagnol est un personnage ambigu car ses revendications apparaissent comme justifiées, mais l'empereur dont l'image est intouchable l'éconduit sèchement et prône l'amour comme doctrine de gouvernement ; on ne saurait adhérer dans ces circonstances à la révolte populaire qui gronde. La rébellion de Juan Vico est clairement présentée comme tyrannique, ainsi qu'il le reconnaît lui-même, et il ne devient un personnage vertueux que lorsqu'il renonce à son projet séditieux et devient l'ami fidèle de celui qui l'a vaincu. Le peuple enfin est un acteur politique dont il convient de redouter l'inconstance et l'imprévisibilité. Seuls les victimes de la tyrannie de Nembrot apparaissent comme un puissance d'opposition légitime, mais nous avons remarqué d'une part qu'elle ne peut s'organiser sans adopter elle-même un système de délégation du pouvoir à un chef, et d'autre part que c'est Dieu qui provoque la chute du despote et que le peuple n'est alors que son instrument. Nous ne trouvons donc pas d'opposant réel au pouvoir monarchique, mais seulement au pouvoir tyrannique et dans le cadre d'une légalité dynastique.

Conclusion

Les vassaux, plus encore que les figures du pouvoir, permettent de construire un discours idéologique. Leur situation offre en effet un large éventail de points de vue sur l'autorité monarchique, internes ou externes, soumis ou critiques, sérieux ou burlesques. Enríquez Gómez sait utiliser cette variété pour restituer sa pensée, quitte à détourner légèrement les codes des genres auxquels il recourt, par exemple celui de la *comedia de valiente*. Il ressort de cette étude des figures du vassal que le dramaturge adhère au principe de la monarchie absolue. Il ne semble en effet pas avoir une grande confiance dans la capacité du peuple à faire de bons choix politiques. Il apporte cependant un certain nombre de restrictions à l'exercice du pouvoir royal car il semble redouter sa dérive tyrannique, comme le montre *La soberbia de Nembrot*. C'est pourquoi il prend régulièrement pour cible l'appareil judiciaire présenté comme inefficace et corrompu, mais aussi la noblesse dont le pouvoir traditionnel perd de sa légitimité du fait du comportement de ses représentants. Il en

4191 A. Moreto, *El valiente...*, *op. cit.*, p. 15, v. 428-430.

défend cependant ses valeurs de courage, loyauté et honneur qu'il souhaite même voir perpétuées et étendues à tous les vassaux et dont David pourrait être un modèle. Certains de ses personnages issus du peuple sont ainsi présentés sous le même jour flatteur que les nobles les plus canoniques tels que le Cid : Pedro Colona ou Catuja. A l'inverse les aristocrates ont souvent un comportement vil et ce sont fréquemment les femmes ou les étrangers qui incarnent la noblesse à leur place. Le don Juan de *Quien habla más obra menos* nous semble être la figure la plus représentative de cette pensée. On en déduit un plaidoyer en faveur d'une mobilité sociale qui permettrait une redistribution du pouvoir en fonction du mérite plus que de l'ascendance : « *¿Por qué se ha de permitir que el uno blasona de sangre, y el otro no pueda blasonar de virtud*⁴¹⁹²? »

4192 *La torre...*, *op. cit.*, *vulco XIV*, p. 310.

Conclusion générale

Parvenus au terme de notre parcours, nous ne pouvons que nous rendre à une évidence : il est impossible d'apporter une réponse définitive à la question que nous avons posée au départ sur l'expression à travers l'écriture dramatique d'une idéologie ou d'un idéal politique. Ce constat cependant n'est frustrant qu'en apparence car si l'Enríquez Gómez politique se dérobe dans son théâtre au point de brouiller partiellement l'image que pouvaient donner de lui ses écrits en prose, il n'en demeure pas moins que notre analyse combinée d'un grand nombre de pièces nous aura permis de parvenir à une connaissance précise des formes de représentation du pouvoir dans ce théâtre, connaissance dont nous pouvons désormais tirer des enseignements qui ne manquent pas d'intérêt.

En premier lieu, l'étude des figures du pouvoir dans le théâtre d'Antonio Enríquez Gómez nous permet de formuler un certain nombre de conclusions sur les caractéristiques propres de son écriture dramatique. La constatation qui s'impose d'emblée porte sur le rapport très incertain et distant, voire contradictoire, qui s'établit entre l'œuvre théâtrale que nous avons examinée et la biographie du dramaturge telle qu'elle semble désormais fixée dans ses traits fondamentaux. Il nous est en effet difficile de jeter des passerelles entre les pièces de notre *corpus* et la vie de leur auteur, contrairement à ce que l'on constate dans sa production poétique, romanesque et théorique, très loin de ce qu'une grande partie des recherches a tenté de montrer. Certes, sont développées dans les *comedias* des thématiques qui sont aussi celles du parcours vital, telle l'exil, la violence de l'appareil judiciaire ou le commerce, mais sans que leur étude permette en rien d'éclairer les circonstances de l'existence du dramaturge. Le héros expatrié de *Quien habla más obra menos*, la représentation de décisions de justice dans *El obispo de Crobia san Estanislao* ou les commerçants aspirant à une faveur dans *Mudarse por mejorarse* ne nous disent rien sur l'expérience d'Enríquez Gómez à la cour de France, sur sa comparution devant l'Inquisition madrilène ni sur son activité professionnelle. Les grandes questions en suspens sur sa vie restent sans réponse : sa position par rapport à la politique du comte duc d'Olivarès, les causes de son départ de Madrid pour la France, son implication dans les querelles politiques françaises, les motivations de son retour en Espagne, la détermination de sa foi, quelle qu'elle fût. Aucun indice ne vient sérieusement étayer les théories que nous avons évoquées au début de ce travail. L'implication de notre auteur dans la restauration portugaise, sur laquelle nous avons quelques certitudes, n'apparaît pas non plus à aucun moment. Toutes ces considérations confirmeraient l'idée de dissimulation propre des marranes avancée par Révah. Enríquez Gómez a produit un théâtre destiné au public conservateur des *corrales* et ne s'est

pas adressé à lui pour plaider sa cause personnelle dans les conflits qu'il eut avec différentes formes de pouvoir politique ou religieux. Son objectif est alors prioritairement artistique et commercial, mais certainement pas militant. La nature de ces textes est ainsi radicalement distincte de celle d'œuvres qui sont le reflet de son engagement, telles le *Triunfo lusitano* à visée de propagande, *Luis Dado de Dios* adressé à la famille royale de France, *Política angélica* ou *La Inquisición de Lucifer* destinés à un lectorat d'opposants ou le *Romance a Lope de Vera* écrit pour un public marrane.

Tout au plus devine-t-on des traces d'une pensée autre ou différente dans certains passages. Mais, nous nous permettons d'insister, nous doutons fortement que l'intention de l'auteur fût alors de convaincre un public ou de lui donner à voir des options alternatives. Nous considérons ces affleurements d'opinion non comme un acte engagé mais comme la manifestation d'un besoin intime d'exprimer une injustice subie, de satisfaire le plaisir solitaire de dénigrer un ennemi qui n'entendra pas, peut-être de lancer un défi narquois à la censure, au mieux d'envoyer un message de solidarité à ses coreligionnaires cachés dans la foule des *corrales*. Immoler un *malsín* est bien la projection d'une angoisse personnelle mais relève selon nous plus de la jouissance du créateur que de l'intention politique du dissident. Qui pourrait-il convaincre du reste avec le supplice de Maladros ? Et de quoi ? En revanche il retira sans doute une certaine satisfaction à voir cette figure, inspirée des mouchards qui lui portèrent préjudice, humiliée publiquement et faire l'objet des rires du parterre. Et plus encore à lui appliquer les méthodes inquisitoriales, même si le public ne les reconnut probablement pas. De même, lorsque le dramaturge décrit les mécanismes d'exclusion raciale du don Pedro d'*El valiente Campuzano* et du Muley de *Las misas de san Vicente Ferrer*, ou religieuse du martyr san Hermenegildo, il pensa sans doute à sa propre condition de marrane, mais il ne restitua alors pas tant l'oppression subie que le conflit intérieur du personnage déchiré entre son désir social, sensuel ou mystique et les injonctions d'un environnement hostile. La plainte de Costanza dans *La montañesa de Burgos* est aussi inspirée de sa situation de victime de la tyrannie, mais là encore, nous pensons qu'il est allé puiser dans son vécu la matière de son intrigue dramatique et non qu'il a cherché dans le théâtre le support d'une doctrine politique. Car ces traces discontinues ne constituent pas un discours, faute d'un contenu homogène mais surtout d'un destinataire. Si nous avons pu les repérer, c'est parce que nous connaissons l'identité de leur auteur, les grandes lignes de sa biographie et quelques-unes de ses inquiétudes vitales, notamment grâce au reste de son œuvre en grande partie inaccessible au public des *corrales*. En cela le théâtre d'Enríquez Gómez n'est pas un théâtre politique au sens moderne car ce n'est pas un théâtre militant.

En revanche, si nous considérons, comme nous l'avons fait, qu'est politique un théâtre qui aborde la question de l'organisation du pouvoir d'un point de vue moral, alors Enríquez Gómez entre dans cette catégorie, au même titre que la quasi-totalité de ses homologues contemporains. En effet, il met en scène la plupart des grandes questions qui agitent la réflexion politique de son temps et les traite sans faire émerger une pensée alternative, ni même rechercher une forte originalité. Le roi est chez lui une figure divinisée nécessaire à la paix et à la prospérité, quand bien même Dieu n'intervient-il pas directement en sa faveur. La transmission héréditaire du pouvoir politique n'est pas remise en cause et implique une formation du prince qui est avant tout morale, selon le modèle du *vencerse a sí mismo*. Le favori est présenté comme indispensable à l'exercice du pouvoir, s'il se garde, toutefois, d'empiéter sur les prérogatives du souverain et veille à se comporter de façon désintéressée. Le peuple est un acteur politique inconséquent et incapable d'assumer son destin sans le recours à une autorité tutélaire ; il peut être sollicité pour approuver un couronnement mais n'est autorisé à renverser un roi que pour rétablir une légitimité dynastique. La théorie de la raison d'État est évoquée en conformité avec le dogme tacitiste en vigueur dans les sphères du pouvoir. Le rôle de la religion dans la gestion des affaires de l'État est également traité sans prêter le flanc à la moindre censure politique. Les figures emblématiques du régime des Habsbourg et du catholicisme tridentin sont même exaltées sous le pseudonyme de Fernando de Zárata avec un tel zèle que beaucoup ont vu en lui un auteur différent et sincèrement chrétien. En somme, le théâtre d'Enríquez Gómez nous semble être parfaitement intégré dans le système de contrôle de la pensée mis en place par la Monarchie catholique.

Ce conformisme n'empêche cependant pas l'expression d'un point de vue particulier sur certains aspects de l'organisation monarchique, sans pour autant constituer un discours d'opposition cohérent et encore moins programmatique. Enríquez Gómez insiste par exemple sur la nécessité de l'amour dans l'exercice du pouvoir souverain, notamment dans l'application de la justice qui devra privilégier la miséricorde à la rigueur de la loi, ou dans le recours à la guerre qui visera à conquérir les cœurs autant que les villes. Mais c'est sur la question de la noblesse qu'il nous semble développer la pensée la plus personnelle. S'il ne remet jamais en cause les valeurs que porte ce groupe social, il ébranle régulièrement le principe de leur transmission héréditaire. On peut dès lors en déduire une attaque contre les privilèges nobiliaires et une défense d'une promotion sociale au mérite en faveur de ceux qui exercent la vertu quand bien même ils seraient mal nés. Ce faisant Enríquez Gómez plaide contre le déterminisme de la naissance et pour le droit à la liberté individuelle. Ce droit à agir sans l'entrave de son origine plutôt qu'à en subir le stigmat social,

racial ou religieux est l'un des *leitmotifs* de toute son œuvre, et on le retrouve exprimé avec force dans son théâtre. Le personnage de Fernán Méndez Pinto est l'incarnation la plus aboutie de cette idée, mais nombre d'autres figures comparables peuplent les scènes de ses *comedias* : rois ployant sous le poids de la couronne qui leur échoit ou en conflit avec leurs propres passions, princes contraints par les ambitions de leurs pères, favoris dans l'attente angoissée de leur disgrâce, infants frustrés ou persécutés, aristocrates incapables d'exercer la vertu qu'ils revendiquent, *hidalgos* exilés ou enfermés dans leur condition, dames en révolte contre une oppression masculine, esclave maure tourmenté par le désir, *galán morisco* en quête d'ascension sociale, tous voudraient, ne serait-ce qu'une seconde, échapper aux exigences du rang qui leur est assigné. Tous luttent, souvent en vain, pour rendre compatibles les aspirations de leur corps physique et les contraintes de leur corps politique. Tous cherchent à s'accommoder de la réalité imposée par les conventions au moyen de subterfuges plus ou moins honorables : trahison pour les *malsines*, simulation pour les plus machiavéliques, dissimulation pour les plus prudents, dissimulation marranique pour notre auteur. Toutes les formes de tyrannie, celles du désir comme celles du pouvoir, prennent en conséquence une importance essentielle dans les arguments. Opposante systématique à la quête diégétique, la tyrannie est toujours présentée comme une volonté auto-centrée de jouir sans entrave, comme l'expression d'un orgueil justifié par l'identité du sujet, notamment par sa naissance. Nembrot apparaît comme la figure paradigmatique de la tyrannie qui est déclinée dans les personnages de puissants imbus de leur pouvoir et méprisants des libertés individuelles.

C'est sur ce thème, nous semble-t-il, qu'Enríquez Gómez met en œuvre une écriture propre. Il développe en effet une poétique de la tyrannie faite d'une rhétorique de l'outrance, d'hyperboles du chaos, de métaphores planétaires, célestes et astrales organisées selon une opposition entre la verticalité de l'ambition du despote et l'horizontalité de l'harmonie divine, naturelle, sociale et politique. Parallèlement est construite une poétique de la liberté où palais labyrinthiques, cachots lugubres, gouffres profonds et forêts obscures matérialisent et métaphorisent l'enfermement du héros. L'épisode du saut par la fenêtre de don Juan dans *Quien habla más obra menos*, les scènes d'évasion de *Fernán Méndez Pinto* ou l'accès aux clairières lumineuses d'*A lo que obligan los celos* ou *Engañar para reinar* illustrent ces mouvements de libre arbitre exercé et de liberté conquise. A l'enfermement sur soi-même ou dans sa tour de Nembrot s'opposent toutes sortes d'ouvertures sur les autres et sur le monde extérieur des rois justes : rondes de nuit, champs de bataille, retraite champêtre. Le favori, quant à lui, tente de gravir à la hauteur du roi soleil mais est

souvent précipité dans la disgrâce, à l'image des conseillers démons dont la chute est le mouvement naturel.

L'écriture théâtrale d'Antonio Enríquez Gómez obéit ainsi à un schéma assez simple mais d'une grande cohérence. Elle est caractérisée par une dimension visuelle très puissante qui confère une grande force dramatique au destin des personnages et contribua sans doute à son succès sur les planches des XVII^e et XVIII^e siècles. L'effet théâtral, c'est bien cela que rechercha notre auteur plus que le message politique. Enríquez Gómez avait bien conscience que ses *comedias* ne pourraient se prêter à la diffusion de ses idées les plus dissidentes et n'eut recours aux polémiques idéologiques que lorsque celles-ci lui semblèrent s'adapter parfaitement à son objectif artistique. Comme tout écrivain, il puisa son inspiration dans ses émotions et dans les aléas de son existence mais son propos est tourné de telle sorte que le spectateur puisse s'y reconnaître lui-même avant que d'identifier son auteur. Son discours prend donc une dimension universelle et atemporelle sur des sujets tels que l'injustice, l'exil, la liberté de conscience ou l'exercice du libre arbitre. Ne lire aujourd'hui ses pièces que comme l'illustration d'un parcours vital limite la portée philosophique de ces textes, leur dimension poétique et surtout leur potentiel dramatique.

Bibliographie

I.- Les œuvres d'Antonio Enríquez Gómez / Fernando de Zárate⁴¹⁹³

A.- Le corpus dramatique

A lo que obliga el honor

- *A lo que obliga el honor*, Rafael González Cañal (éd.), dans Milagros Rodríguez Cáceres et Felipe B. Pedraza Jiménez (dir.), *Academias morales de las musas*, I, Instituto Almagro de teatro clásico, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, , 2015, p. 377-460.

- *A lo que obliga el honor [de Antonio Enríquez Gómez]*, dans *Biblioteca de autores españoles, Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, t. 1, Ramón de Mesonero Romanos (éd.), Madrid, Manuel Rivadeneyra, 1858, p. 501-514. bdh-rd-bne.es/viewer.vm?id=0000175597&page=1

A lo que obligan los celos

- *A lo que obligan los celos*, Felipe B. Pedraza Jiménez (éd.), dans Rafael González Cañal et Almudena García González (dir.), *Antonio Enríquez Gómez. Comedias* II, Instituto Almagro de teatro clásico, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, , 2018, p. 36-146.

- *A lo que obligan los celos*, dans *Comedias escogidas de Fernando de Zárate*, t. 1, Imprenta de Ortega, Madrid, 1832, p. 367-487.

Localisation : Bibliotheca Regia Monacensis.

Amor con vista y cordura

- *Amor con vista y cordura*, Almudena García González (éd.), dans Milagros Rodríguez Cáceres et Felipe B. Pedraza Jiménez (dir.), *Academias morales de las musas*, II, Instituto Almagro de teatro clásico, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, , 2015, p. 323-418.

Celos no ofenden al sol

- *Celos no ofenden al sol*, Rafael González Cañal (éd.), dans Rafael González Cañal et Almudena García González (dir.), *Antonio Enríquez Gómez. Comedias* II, Instituto Almagro de teatro clásico, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2018, p. 174-276.

- *Celos no ofenden al sol [de Antonio Enríquez Gómez]*, dans Ramón de Mesonero Romanos (éd.), *Biblioteca de autores españoles, Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, t. 1, Madrid, Manuel Rivadeneyra, 1858, p. 481-499. bdh-rd-bne.es/viewer.vm?id=0000175597&page=1

⁴¹⁹³ Cette bibliographie comprend les éditions consultées. Les références figurant en premier sont les plus citées dans ce travail. Le texte de la plupart des œuvres d'Antonio Enríquez Gómez m'a été aimablement fourni sous forme électronique par Rafael González Cañal.

Fernán Méndez Pinto

- *Fernán Méndez Pinto*, I et II, Louise G. Cohen, Francis M. Rogers, Constance H. Rose (éd.), Harvard University Press, 1974.

El gran cardenal de España, don Gil de Albornoz, Primera parte

- *El gran cardenal de España, don Gil de Albornoz, Primera parte*, Abraham Madroñal Durán (éd.), dans Rafael González Cañal et Almudena García González (dir.), *Antonio Enríquez Gómez. Comedias II*, Instituto Almagro de teatro clásico, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, , 2019, p. 167-274.

- *El gran cardenal de España don Gil de Albornoz, Comedia famosa de Lope de Vega Carpio.*

Localisation : BNE, Sig. R 33890.

El gran cardenal de España, don Gil de Albornoz, Segunda parte

- *El gran cardenal de España, don Gil de Albornoz, Segunda parte*, Vicente Salido López (éd.), dans Rafael González Cañal et Almudena García González (dir.), *Antonio Enríquez Gómez. Comedias II*, Instituto Almagro de teatro clásico, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, , 2019, p. 301-419.

- *Segunda parte del cardenal de España, don Gil de Albornoz, restaurador del estado de la Iglesia.* Roma.

Localisation : Biblioteca Apostólica Vaticana, Mns. Borg. Lat. 637.

https://digi.vatlib.it/view/MSS_Borg.lat.637

El maestro de Alejandro

- *El maestro de Alejandro, de don Fernando de Zárata*, dans *Parte veinte y quatro de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*, por Mateo Fernández de Espinosa Arteaga, Madrid, 1666, fol. 174 v°-196 v°.

Localisation : BNE, Sig. Ti/16<24>. www.cervantesvirtual.com/obra/el-maestro-de-alexandro-2/

- *El maestro de Alejandro*, dans *Comedias escogidas de Fernando de Zárata*, t. 1, Imprenta de Ortega, Madrid, 1832, p. 233-366.

Localisation : Bibliotheca Regia Monacensis.

El médico pintor san Lucas

- *El médico pintor san Lucas*, por Fernando de Zárata, dans *Parte quarenta de comedias nuevas de diversos autores*, por Julián Paredes, Madrid, 1675, fol. 1 r°-18 v°.

Localisation : BNE, Sig. Ti/16<40>. bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000073415&page=1

El noble siempre es valiente

- *El noble siempre es valiente*, de don Fernando de Zárata, BNE, Sig. MSS/17.229, Mns. 1454.

www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-noble-siempre-es-valiente-el-noble-martin-pelaez-vida-y-muerte-del-cid-manuscrito-comedia-inc-que-a-vista-de-valencia-esta-la-exp-del-noble-martin-pelaez--0/html/

- *Vida y muerte del Cid y noble Martín Peláez, de un ingenio de la corte*, Num. 122 S.I. S.i. S.a.

Localisation : Biblioteca Universitaria Oviedo, Na 186269, Nea 1608696, P 13-7.

El obispo de Crobia san Estanislao

- *El obispo de Crobia, San Estanislao*, de don Fernando de Zárata, dans *Parte quinze, comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España*, a costa de Iuan de San Vicente, Madrid, 1661, fol. 198 v°-218 v°.

Localisation : BNE, Sig. Ti/16<15>. www.cervantesvirtual.com/obra/el-obispo-de-crobia-san-estanislao/

El rey más perfecto

- *El rey más perfecto*, Michael McGaha (éd.), Bilingual Press, Tempe, Arizona, 1991.

El valiente Campuzano

- *El valiente Campuzano [de Fernando de Zárata]*, dans Ramón de Mesonero Romanos (éd.), *Biblioteca de autores españoles, Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, t. 1, Madrid, Manuel Rivadeneyra, 1858, p. 569-586. bdh-rd-bne.es/viewer.vm?id=0000175597&page=1

- *El valiente Campuzano*, dans *La comedias de valientes de Antonio Enríquez Gómez*, Cristina González Ladrón de Guevara, Thèse doctorale dirigée par Rafael González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Facultad de Letras de Ciudad Real, Departamento de Filología Hispánica, 2019, p. 471-605.

El vaso y la piedra

- *El vaso y la piedra*, de don Fernando de Zárata, dans *Parte veinte y nueve de comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España*, por Ioseph Fernandez de Buendia, Madrid, a costa de Manuel Melendez, 1668, p. 73-101.

Localisation : BNE, Sig. R/22682. www.cervantesvirtual.com/obra/el-vaso-y-la-piedra/

Engañar para reinar

- *Engañar para reinar*, Almudena García González et Alberto Gutiérrez Gil (éd.), dans Rafael González Cañal et Almudena García González (dir.), *Antonio Enríquez Gómez. Comedias II*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2019, p. 39-149.

- *Comedia famosa de Engañar para reynar de don P. Calderón de la Barca*, Imprenta de la viuda de Joseph Orga, Valencia, 1762.

Localisation : Biblioteca de Menéndez Pelayo. Sig. 31160.

www.cervantesvirtual.com/portales/biblioteca-menendez-pelayo/obra/enganar-para-reynar/

La defensora de la reina de Hungría

- *La defensora de la reyna de Ungría. Comedia famosa de don Fernando de Zárate*, dans *Parte viente y nueve de comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España*, Madrid, 1668, p. 143-189.

Localisation : BNE, Sig. R/22682. www.cervantesvirtual.com/obra/la-defensora-de-la-reyna-vngria/

La montañesa de Burgos

- *La montañesa de Burgos. Comedia famosa de don Fernando de Zárate*.

Localisation : Biblioteca Lázaro, Mns. Inv. 14900, M-1-1-30.

La prudente Abigail

- *La prudente Abigail*, María Dolores Martos Pérez (éd.), dans Milagros Rodríguez Cáceres et Felipe B. Pedraza Jiménez (dir.), *Academias morales de las musas*, I, Instituto Almagro de teatro clásico, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, p. 555-654.

- *La prudente Abigail, Comedia famosa de don Antonio Enríquez Gómez*, fol. 96 r^o-110 v^o.

Localisation : Biblioteca de Menéndez Pelayo, Sig. 33.164.

www.cervantesvirtual.com/portales/biblioteca-menendez-pelayo/obra/la-prudente-abigail/

La soberbia de Nembrot

- *El primero rey del mundo*, Elena Marcello (éd.), dans Rafael González Cañal et Almudena García González (dir.), *Antonio Enríquez Gómez. Comedias*, II, Instituto Almagro de teatro clásico, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2019, p. 447-585.

- *La soberbia de Nembrot. Comedia famosa de Antonio Henríquez Gómez*.

Localisation : BNE, Sig. T 19461.

Las misas de san Vicente Ferrer

- *Las missas de San Vicente Ferrer, de don Fernando de Zárate*, en Madrid : por Ioseph de Buendia : a costa de Manuel Melendez..., 1665. p. 174-219.

Localisation : BNE, Sig. R/22676. www.cervantesvirtual.com/obra/las-missas-de-san-vicente-ferrer-2/

Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto

- *Las tres coronaciones del emperador Carlos Quinto, de don Fernando de Zárate*, dans *Parte quarenta de comedias nuevas de diversos autores*, por Julián Paredes, Madrid, 1675, fol. 118 v^o-139 r^o.

Localisation : BNE, Sig. Ti/16<40>.

www.cervantesvirtual.com/obra/las-tres-coronaciones-del-emperador-carlos-v/

Los dos filósofos de Grecia

- *Comedia famosa. Los dos filósofos de Grecia, de don Fernando de Zárate, Parte diez y nueve de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*, Pablo de Val, Madrid, 1663, fol. 115 v°-137 r°.

Localisation : BNE, Sig. R/22672. www.cervantesvirtual.com/obra/los-dos-filosofos-de-grecia/

Mártir y rey de Sevilla

- *Mártir y rey de Sevilla. Comedia famosa de don Fernando de Zárate*, en la imprenta castellana y latina de Diego López de Haro, Sevilla, [entre 1724 et 1756].

Localisation : Biblioteca de Menéndez Pelayo, Sig. 34.113.

www.cervantesvirtual.com/obra/martir-y-rey-de-sevilla-san-hermenegildo--comedia-famosa-0/

Mudarse por mejorarse

- *Mudarse por mejorarse*, dans *Comedias escojidas de Fernando de Zárate*, t. 1, Imprenta de Ortega, Madrid, 1832, p. 111-228.

Localisation : Bibliotheca Regia Monacensis.

- *Mudarse por mejorarse [de Fernando de Zárate]*, dans Ramón de Mesonero Romanos (éd.), *Biblioteca de autores españoles, Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, t. 1, Madrid, Manuel Rivadeneyra, 1858, p. 535-551. bdh-rd-bne.es/viewer.vm?id=0000175597&page=1

No hay contra el honor poder

- *No hay contra el honor poder*, Teresa Julio (éd.), dans Rafael González Cañal et Almudena García González (dir.), *Antonio Enríquez Gómez. Comedias II*, Instituto Almagro de teatro clásico, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, , 2018.

- *Comedia famosa. No ay contra el honor poder*, dans *Segunda parte de Comedias escojidas de las mejores de España*, a costa de Antonio dle Ribero, Madrid, 1652, 223 r°-243 r°.

Localisation : BNE, Sig. R/22655. www.cervantesvirtual.com/obra/no-hay-contra-el-honor-poder/

Quien habla más obra menos

- *Quien habla más obra menos*, dans *Comedias escojidas de Fernando de Zárate*, t. 1, Imprenta de Ortega, Madrid, 1832, p. 3-109.

Localisation : Bibliotheca Regia Monacensis.

- *Quien habla más obra menos [de Fernando de Zárate]*, dans Ramón de Mesonero Romanos (éd.), *Biblioteca de autores españoles, Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, t. 1, Madrid, Manuel Rivadenayra, 1858, p. 553-567. bdh-rd-bne.es/viewer.vm?id=0000175597&page=1

B.- L'œuvre dramatique non comprise dans le *corpus*

A cada paso un peligro

- *A cada paso un peligro. De un ingenio de esta corte*, Imprenta de Antonio Sanz, Madrid, 1754.

Localisation : BNE, Sig. U/9239.

Antes que todo es mi amigo

- *Comedia famosa. Antes que todo es mi amigo*, de Fernando de Zárata, dans *Parte veinte y dos de Comedias nuevas, escojidas de los mejores ingenios de España*, por Andrés García de la Iglesia, Madrid, 1665, fol. 217 v°-234 r°.

Localisation : BNE, Sig. Ti/16<22>. www.cervantesvirtual.com/obra/antes-que-todo-es-mi-amigo/

Contra el amor no hay engaños

- *Contra el amor no hay engaños*, Teresa Julio (éd.), dans Milagros Rodríguez Cáceres, Felipe B. Pedraza Jiménez (dir.), *Academias morales de las musas*, II, Instituto Almagro de teatro clásico, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, , 2015, p. 85-177.

El capitán Chinchilla

- *El capitán Chinchilla*, dans *La comedias de valientes de Antonio Enríquez Gómez*, Cristina González Ladrón de Guevara, Thèse doctorale dirigée par Rafael González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Facultad de Letras de Ciudad Real, Departamento de Filología Hispánica, 2019, p. 343-470.

El valiente Diego de Camas

- *El valiente Diego de Camas*, dans *La comedias de valientes de Antonio Enríquez Gómez*, Cristina González Ladrón de Guevara, Thèse doctorale dirigée par Rafael González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Facultad de Letras de Ciudad Real, Departamento de Filología Hispánica, 2019, p. 231-342.

El alcalde de Mayrena

- *Entremés del alcalde de Mayrena*, en la librería de Quiroga, calle de la Concepción.

Localisation : Biblioteca de Menéndez Pelayo, Sig. 33277.

El zapatero

- *Entremés del zapatero*, en la imprenta de la Santa Cruz, Salamanca.

Localisation : Biblioteca de Menéndez Pelayo, Sig. 31867.

La conversión de santa María Magdalena

- *La conversión de santa María Magdalena. Comedia de Fernando de Zárata*.

Localisation : BNE, Sig. MSS/16.955, Mns. 2036.

La escala de la Gracia

- *La escala de la Gracia. Comedia famosa de don Fernando de Zárate*, dans *Parte treinta y cinco Comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España*, por Lucas Antonio de Bedmar, Madrid, 1671, p. 418-450.

Localisation : BNE, Sig. R/22688. www.cervantesvirtual.com/obra/la-escala-de-la-gracia-2/

La presumida y la hermosa

- *La presumida y la hermosa [de Fernando de Zárate]*, dans Ramón de Mesonero Romanos (éd.), *Biblioteca de autores españoles, Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, t. 1, Madrid, Manuel Rivadeneyra, 1858, p. 515-534. bdh-rd-bne.es/viewer.vm?id=0000175597&page=1

Loa sacramental de los siete planetas

- *Loa sacramental de los siete planetas*, Constance H. Rose et Timothy Oelman (éd.), University of Exeter, 1987.

Mayor mal hay en la vida

- *Mayor mal hay en la vida. Comedia famosa de don Fernando de Zárate*.

Localisation : BNE, Sig. MSS/17139, Mns. 1393.

Quererse sin declararse

- *Quererse sin declararse. Comedia famosa de don Fernando de Zárate*, dans *Parte veinte y una de Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, por Ioseph Fernández de Buendía, Madrid, 1663, p. 96-137.

Localisation : BNE, Sig. R/22674. www.cervantesvirtual.com/obra/quererse-sin-declararse/

San Antonio Abad

- *Comedia famosa. San Antonio Abad, de Fernando de Zárate*, dans *Parte treinta Comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*, por Domingo García Morrás, Madrid, 1668, p. 427-463.

Localisation : BNE, Sig. R/22683. www.cervantesvirtual.com/obra/san-antonio-abad/

Santa Pelagia

- *Comedia famosa. Santa Pelagia, de don Fernando de Zárate*, dans *Parte quarenta y quatro de comedias nuevas nunca impresas escogidas de los mejores ingenios de España*, a costa de Juan Martín Merinero, mercader de libros, Madrid, 1678, p. 160-197.

Localisation : BNE, Sig. Ti/119<44>. www.cervantesvirtual.com/obra/santa-pelagia/

Santa Taez

- *Santa Taez, de don Fernando de Zárate*.

Localisation : Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Inv. Tea 1-61-9, A, Mns. 4546.

C.- Les autres œuvres

Academias morales de las musas

- *Academias morales de las musas*, Milagros Rodríguez Cáceres, Felipe B. Pedraza Jiménez (éd.), Instituto Almagro de teatro clásico, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, , 2015.

El siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña

- *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio de Guadaña*, Teresa de Santos (éd.), Cátedra, 1991.

- *El siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña*, Edition critique avec introduction et notes de Charles Amiel, Paris, Hispanoamericanas, 1977.

La culpa del primer peregrino

- *La culpa del primer peregrino*, en la imprenta de Laurens Maury, Rouen, 1644.

Localisation : BNE, Sig. R/17865. bdh-rd-bne.es/viewer.vm?id=0000078465&page=1

La Inquisición de Lucifer y visita de todos los diablos

- *La Inquisición de Lucifer y visita de todos los diablos*, Constance H. Rose et Maxim P.A.M. Kerkhof (éd.), Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1992.

La torre de Babilonia

- *La torre de Babilonia, tomo segundo de la obras de don Antonio Enríquez Gómez*, por Bernardo de Villa-Diego, año de MDCLXX, a costa de Bernardo Sierra, librero.

Localisation : BNE, Sig. R/16205. bdh-rd-bne.es/viewer.vm?id=0000078437&page=1

Luis Dado de Dios

- *Luis Dado de Dios a Luis y Ana, Samuel dado de Dios a Elcana y Ana*, René Baudry, Paris, 1645.

Localisation : BNE, Sig. R/34589. bdh-rd-bne.es/viewer.vm?id=0000078766&page=1

Política angélica

- *Política angélica* [primera parte], edición crítica, estudio y notas de Felice Gambin, Biblioteca Montaniana, uhu.es publicaciones, 2019.

- *Política angélica. Primera parte. Dividida en 5 diálogos*, en la imprenta de Laurens Maury, Rouen, 1647.

- *Política angélica* [segunda parte] *sobre el gobierno que se debe tener, con los reducidos a la fe católica, y con los que se apartaron della. Diálogo 3 y 4*, en la imprenta de Laurens Maury, Rouen, 1647.

Localisation : Bibliothèque Mazarine, Sig. 4° A 12572.

Romance al divín mártir Judá creyente

- *Romance al divín mártir Judá creyente [don Lope de Vera y Alarcón] martirizado en Valladolid por la Inquisición*, Timothy Oelman (éd.), New Jersey, London & Toronto, Associated University Presses, 1986.

Sansón nazareno

- *Sansón nazareno, Two Poems of Antonio Enriquez Gomez: Romance al divín martir, Juda Creyente and Sanson Nazareno*, t. II, Timothy Oelman (éd.), King's College, Londres, 1976.

- *Sansón nazareno*, edición facsimil de Carlos de la Rica y Antonio Lázaro Cebrián, Cuenca, El toro de Barro, 1992.

Sonetos, romances y otros poemas

- *Sonetos, romances y otros poemas*, Antonio Lázaro Cebrián (éd.), présentation José Manuel Martínez Cenzano, Introduction de Carlos de la Rica, Cuenca, Alcaná, 1992.

II.- Les œuvres d'autres auteurs dramatiques du XVII^e siècle

Calderón de la Barca, Pedro, *Amar después de la muerte*, Erik Coenen (éd.), Madrid, Cátedra, 2008.

-, *El médico de su honra*, Don W. Cruickshank (éd.), Cátedra, 2012

-, *El príncipe constante*, Alfredo Rodríguez López-Vázquez (éd.), Madrid, Cátedra, 2017.

-, *En la vida todo es verdad y todo mentira*, Don W. Cruickshank (éd.), London, Tamesis Books Limited, 1971.

-, *La cisma de Inglaterra*, Francisco Ruiz Ramón (éd.), Clásicos Castalia, 1981.

-, *La hija del aire*, Francisco Ruiz Ramón (éd.), Madrid, Cátedra, 2009.

-, *La vida es sueño*, Ciriaco Morón (éd.), Madrid, Cátedra, 2008.

Castro, Guillén de, *Las mocedades del Cid*, Víctor Said Armesto (éd.), Madrid, Espasa-Calpe, 1962.

Corneille, Pierre, *Le Cid*, dans *Théâtre complet*, Alain Niderst (éd.), t. I, vol. II, Rouen, Publications de l'Université de Rouen n°105, Edition du Tricentenaire, 1984.

-, *Don Sanche*, *Théâtre complet*, Alain Niderst (éd.), t. II, vol. II, Rouen, Publications de l'Université de Rouen n°105, Edition du Tricentenaire, 1984.

Molina, Tirso de, *El burlador de Sevilla* (atribuida a), Alfredo Rodríguez López-Vázquez (éd.), Madrid, Cátedra (2009).

-, *La prudencia en la mujer*, Gregorio Torres Nebrera (éd.), Madrid, Cátedra, 2010.

- Moreto, Agustín, *Como se vengan los nobles*, <https://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/ComoSeVengan.pdf>
- , *El Eneas de Dios*, <https://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/EneasDios.pdf>
- , *El hijo obediente*, <https://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/HijoObediente.pdf>
- , *El valiente justiciero*, <https://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/ValienteJusticiero.pdf>
- , *Hasta el fin nadie es dichoso*, <https://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/HastaFin.pdf>
- , *La cena del rey Baltasar*, <https://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/CenaBaltasar.pdf>
- Quevedo, Francisco, *Cómo ha de ser el privado*, dans Ignacio Arellano, Celsa Carmen García Valdés (éd.), Francisco de Quevedo, *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 125-242.
- Rojas Zorrilla, Francisco, *Del rey abajo ninguno*,
http://www.cervantesvirtual.com/portales/francisco_rojas_zorrilla/obra-visor/del-rey-abajo-ninguno—0/html/fedcff3c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- , *Los áspides de Cleopatra*, Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal (éd.), *Obras Completas*, Vol. VI, *Segunda parte de comedias*, Instituto Almagro de teatro clásico, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-la-Mancha, 2017.
- , *Los tres blasones de España*, Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal (éd.), *Obras Completas*, Vol. VI, *Segunda parte de comedias*, Instituto Almagro de teatro clásico, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-la-Mancha, 2017.
- , *No hay ser padre siendo rey*, http://weblioteca.uv.es/europeana/pdf/uv_im_b15633858_p0001-0030.pdf

III.- Les œuvres d'autres auteurs du XVI^e et du XVII^e siècle

- Bances Candamo, Francisco, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, Duncan Moir (éd.), Londres, Tamesis, 1970.
- Botero, Giovanni, *Della ragion di stato. Libri dieci, con tre libri delle cause della grandezza e magnificenza della città*, Venise, Appresso I Gioliti, 1589.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Clásicos Castellanos, 1911.
- Furió Ceriol, Fadrique, *El conçejo y consejeros del príncipe*, dans *Raison et altérité chez Fadrique Furió Ceriol*, Henri Méchoulan (éd.), Paris, Mouton, La Haye, 1973.
- Ginés de Sepúlveda, Juan, *Historia de los hechos del cardenal don Gil de Albornoz*, traduction del latín original por Vela, Toledo, 1606.
- Gracián, Baltasar, *El político don Fernando*, www.biblioteca.org.ar/libros/131121.pdf
- Nicolas Machiavel, *Le prince*, Yves Levy (éd.), Paris, GF Flammarion, 1980.

- Mariana, Juan de, *Del rey y de la institución real*, 1599, extraits publiés dans *La « Monarquía católica » de Felipe II y los españoles, Antología de textos*, Rafael Carrasco et Alain Milhou (éd.), Editions du Temps, Paris, 1998, p. 288-295.
- , *Historia de España. Obras del padre Juan de Mariana*, BAE, XXX, Madrid, 1854.
- Memorial de Cortes de 1598*, extraits publiés dans *La « Monarquía católica » de Felipe II y los españoles, Antología de textos*, Rafael Carrasco et Alain Milhou, Editions du Temps, Paris, 1998, p. 213-222.
- Porreño, Baltasar, *Vida y hechos hazañosos del gran cardenal Don Gil de Albornoz, arzobispo de Toledo*, S. l., s. i., Cuenca, 1626.
- Quevedo, Francisco, *Política de Dios y gobierno de Cristo*, J. Crosby (éd.), Madrid, Castalia, 1966.
- , *Virtud militante*, A. Rey (éd.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1985.
- Rivadeneira, Pedro de, *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus Estados. Contra lo que Nicolás Machiavelo y los políticos de este tiempo enseñan*, Madrid, 1595, extraits publiés dans Rafael Carrasco et Alain Milhou (éd.), *La « Monarquía católica » de Felipe II y los españoles, Antología de textos*, Paris, Editions du Temps, 1998, p. 17-72.
- Saavedra Fajardo, Diego, *Empresas políticas*, S. López (éd.), Cátedra, 1999.
- Vega y Carpio, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, Colección Austral, Espasa Calpe, 1948.
- Voragine, Jacques de, *La légende dorée*, Perrin, 1910.

IV.- Antonio Enríquez Gómez et son œuvre

- Alonso de Miguel, Álvaro, « La mezcla de géneros en Las academias morales de las musas de Antonio Enríquez Gómez: 2 La tradición pastoril », dans *Los judaizantes en Europa y la literatura castellana del Siglo de Oro*, Fernando Díaz Esteban (dir.), Madrid, Letrúmero, 1994, p. 35-38.
- Álvarez Sellers, María Rosa, « La tragedia de honra: de Lope y Calderón a Matos Fragoso y Enríquez Gómez », dans María Rosa Álvarez Sellers (dir.), *Literatura portuguesa y Literatura española. Influencias y relaciones*, Valencia, Universidad de Valencia - Departamento de Filología Española, 1999, p. 207-226.

- , « Caminos portugueses hacia oriente: de la *Peregrinação* de Fernão Pinto a la comedia *Fernán Méndez Pinto* de Antonio Enríquez Gómez », dans *Actas del VIII Congreso Internacional de Caminería Hispánica*, Madrid, Ministerio de Fomento, CEDEX-CEHOPU, 2008, p. 1-14.
- Amador de los Ríos, José, *Estudios históricos, políticos y literarios sobre los judíos de España*, Madrid, Imprenta de M. Díaz y Comp., 1848.
- Amiel, Charles, introduction à *El siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña*, d'Antonio Enríquez Gómez, Paris, Ediciones Hispanoamericanas, 1977.
- Arredondo, María Soledad, « *El triunfo lusitano* (1641) de Antonio Enríquez Gómez. Restauración portuguesa, Exito francés y versos españoles », dans Alain Bègue et Antonio Pérez Lasheras (dir.), '*Hilaré tu memoria entre las gentes*'. *Estudios de literatura áurea (en homenaje a Antonio Carreira)*, Zaragoza, Université de Poitiers/ Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014, p. 21-40.
- Aubrun, Charles-V, « Thèses, amorces de travaux, idées à creuser », *Bulletin Hispanique*, LIX (1957), p. 77-98.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico del antiguo teatro español desde sus orígenes hasta mediados del s.XVIII*, Madrid, Ribadeneyra, 1860, édition en fac-similé, Madrid, Gredos, 1969.
- Boer, Harm den, « ¿Católico Zárate, judío Muley? Nuevo acercamiento a *Las misas de San Vicente Ferrer* », dans J. Ignacio Díez et Carsten Wilke (dir.), *Antonio Enríquez Gómez. Un poeta entre santos y judaizantes*, Kassel, Edition Reichenberger, 2015, p. 679-690.
- Brown, Kenneth, « Nuevas calas hacia vida y obra de Antonio Enríquez Gómez », *Revista Cuenca*, núm. 44 (1996), Edición especial. Monográfico *Antonio Enríquez Gómez*, Cuenca, Diputación Provincial, p. 47-65.
- , *De la cárcel inquisitorial a la sinagoga de Amsterdam*, (Edición y estudio del 'Romance a Lope de Vera', de Antonio Enríquez Gómez), Toledo, Consejería de Cultura de Castilla-la Mancha, 2007.
- Calderón Calderón, Manuel, « *Autoridad, poder y razón de Estado en el teatro de Antonio Enríquez Gómez* », *Revista de literatura*, vol. 79, n°157 (2017), p. 95-120.
- Caro Baroja, Julio, *Los judíos en la España Moderna y Contemporánea*, Madrid, Ediciones Istmo, 1995.
- Carrasco, Rafael, « Antonio Enríquez Gómez, un escritor judeoconverso frente a la Inquisición », dans Milagros Rodríguez Cáceres et Felipe B. Pedraza Jiménez (éd.), *Antonio Enríquez Gómez*,

- Academias morales de las Musas*, I, Instituto Almagro de teatro clásico, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-la-Mancha, 2015, p. 18-54.
- Castro, Adolfo de, *Historia de los Judíos en España*, Cádiz, Imp. De la Revista Médica, 1847.
- , prologue et notes de *Aventuras de Gil Blas de Santillana* d'Alain-René Lesage, Madrid, a cargo de Gabriel Alhambra, 1852.
- , *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, t. II, Madrid, Rivadeneyra, 1857, BAE, XLII.
- Cid, Jesús Antonio, « Judaizantes y carreteros para un hombre de letras: Antonio Enríquez Gómez », dans Antonio Carreira, Jesús Antonio Cid y Rogelio Rubio (dir.), *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, CIS, 1978, p. 271-300.
- , « Enríquez Gómez, Antonio », dans *Diccionario bibliográfico Español*, tomo XVII, Madrid, Real Academia de la Historia, 2011, p. 315-321.
- Cohen, Louise, « The adscription of the play to Lope de Vega », Introduction à Louise G. Cohen, Francis M. Rogers, Constance H. Rose (dir.), *Fernán Méndez Pinto*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1974.
- Cordente Martínez, Heliodoro, *Origen y genealogía de Antonio Enríquez Gómez, alias Fernando de Zárate*, Cuenca, Alcana, 1992.
- Díez Fernández, José Ignacio, « Biografía y literatura en la elegía 'A la ausencia de la patria' de Antonio Enríquez Gómez: una lectura », *eHumanista*, vol. 1 (2001), p. 131-136.
- Dille, Glen F., « Antonio Enríquez Gómez, alias Fernando de Zárate », *Papers on Language and Literature*, 14 (1978), p. 11-21.
- , « Antonio Enríquez Gómez's honor tragedy *A lo que obliga el honor* », *Bulletin of the Comediantes*, 30 (1978), p. 97-111.
- , « A black man's dilemma in *Las misas de San Vicente Ferrer* », *Romance Notes*, XX.1 (1979), p. 87-93.
- , « Notes on the aggressive women in the *comedia* of Enríquez Gómez », *Romance Notes*, XXI.2 (1980), p. 215-221.
- , « The Tragedy of Don Pedro: Old and New Christian Conflict in *El valiente Campuzano* », *Bulletin of the Comediantes*, 35 (1983), p. 97-109.
- , « The originality of Antonio Enríquez Gómez in *Engañar para reinar* », dans Bruno M. Damiani (dir.), *Renaissance and Golden Age Essays in honor of D. W. McPheeters*, Potomac, Maryland, Scripta Humanistica, 1986, p. 49-60.

- , « The Christian plays of Antonio Enríquez Gómez », *Bulletin of Hispanic Studies*, 44, 1987, p. 39-50.
- , *Antonio Enríquez Gómez*, Boston, Twayne Publishers, 1988.
- Di Pinto, Elena, « La obligación de los celos en dos comedias de Antonio Enríquez Gómez », dans Remedios Morales Raya y Miguel González Dengra (dir.), *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro. Actas del III Curso sobre teoría y práctica del teatro*, Granada, Universidad de Granada, 2007, p. 123-142.
- , « Tres calas en el teatro breve de Antonio Enríquez Gómez », dans José Ignacio Díez et Carsten L. Wilke (dir.), *Un poeta entre santos y judaizantes*, Kassel, Edition Reichenberger, 2015, p. 54-70.
- Domínguez de Paz, Elisa, « *Las misas de san Viente Ferrer*, una controvertida comedia de Zárate censurada por la Inquisición (siglos XVII y XVIII) », *Censura y autocensura, Anagnorisis, revista de investigación teatral*, 6 (2012), p. 6-39.
- , « La polémica Zárate/Enríquez Gómez (a propósito de la censura de *La conversión de la Magdalena*) », *Cincinnati Romance Review* 37 (2014), p. 45-66.
- Fernández Rodríguez, Daniel, « ‘Lope de Vega la vistió, pero muchos la desnudaron’: La palabra vengada de Enríquez Gómez, nueva refundición de una comedia lopesca », *Criticón*, 126 (2016), p. 141-175.
- Fez, Carmen de, *La estructura barroca de El Siglo Pitagórico*, Madrid, Cupsa, 1978.
- Fine, Ruth, « Una lectura de *Sansón nazareno* de Enríquez Gómez en el contexto de la literatura de conversos », dans José Ignacio Díez et Carsten L. Wilke (dir.), *Antonio Enríquez Gómez. Un poeta entre santos y judaizantes*, Kassel, Edition Reichenberger, 2015, p. 96-114.
- Galbarro García, Jaime, « Antonio Enríquez Gómez y la ‘nación portuguesa’ », dans Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (dir.), *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, (7-11 de julio de 2008)*, Santiago de Compostela Universidade de Santiago de Compostela, II, 2011, p. 225-231.
- *Investigación en torno a la figura de Antonio Enríquez Gómez con el estudio del Triunfo lusitano*, thèse soutenue à l’Université de Séville sous la direction de Begoña López Bueno, 2012.
- , « Manuel Fernandez de Villareal y Antonio Enríquez Gómez en la propaganda de la ‘nação portuguesa’ », dans *Versants*, N° 60:3, *Heterodoxias y periferias: La poesía hispánica en el Bajo*

- Barroco, I. López Guil, A. J. Sáez, A. Sánchez Jiménez y P. Ruiz Pérez (dir.), Ginebra, 2013, p. 131-142.
- , *El Triumpho lusitano de Antonio Enríquez Gómez*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2015.
- , « Una nueva obra para Antonio Enríquez Gómez: *El triumpho de la virtud y la paciencia de Job* (1649) », *eHumanista*, vol. 35 (2017), p. 127-147.
- Gambin, Felice, « ‘Es doblar el vivir’: La *Política angélica* entre escritura divina y satánica », dans José Ignacio Díez et Carsten L. Wilke (dir.), *Un poeta entre santos y judaizantes*, 2015, p. 138-160.
- , Introduction à Antonio Enríquez Gómez, *Política angélica*, Biblioteca Montaniana, uhu.es publicaciones, 2019.
- García de la Concha, Víctor, et Madroñal Durán, Abraham (éd.), avec la collaboration de Carlos Domínguez Cintas, *Códice Durán-Masaveu. Cuaderno autógrafo de Lope de Vega*, Oviedo, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2011.
- García Gómez, Ángel María, « *Los dos filósofos de Grecia* de Fernando de Zárata y el modelo calderoniano », dans Manfred Tietz et Gero Arnscheidt (dir.), *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral*, XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón. Wrocław, 14-18 de julio de 2008, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, p. 197-221.
- García González, Almudena, et Gutiérrez Gil, Alberto, Introduction à *Engañar para reinar* dans Rafael González Cañal et Almudena García González (éd.), *Antonio Enríquez Gómez, Comedias II*, Instituto Almagro de teatro clásico, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2019, p. 11-37.
- García Valdecasas Andrada, José Guillermo, « Las ‘Academias morales’ de Antonio Enríquez Gómez: Críticas sociales y jurídicas en los versos herméticos de un ‘judío’ español en el exilio », *Anales de la Universidad de Sevilla*, núm. 9, Sevilla, 1971.
- Gilitz, David, « La angustia vital de ser negro, tema de un drama de Fernando de Zárata », *Segismundo*, 11 (1977), p. 65-85.
- González Cañal, Rafael, « Un éxito en el escenario: *El Cid Campeador* de Antonio Enríquez Gómez », *Teatro español de los Siglos de Oro: dramaturgos, textos, escenarios, fiestas*, Madrid, Visor, 2013, p. 77-98.

- , « La trayectoria escénica de Antonio Enríquez Gómez », dans Santiago Fernández Mosquera (éd.), *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2014, p. 213-230.
- , « Las comedias de valientes de Antonio Enríquez Gómez », *Hispanófila Ensayos de Literatura*, Chapel Hill (2015), p. 125-139.
- , et Gutiérrez Gil, Alberto, « Las comedias palatinas de Rojas Zorrilla y Antonio Enríquez Gómez », dans Miguel Zugasti (dir.), *La comedia palatina del Siglo de Oro, Cuadernos del teatro clásico* n°31, Madrid, 2015, p. 231-256.
- , « Comedias de Enríquez Gómez atribuidas a Calderón de la Barca », dans Florencia Calvo y Gloria Chicote (dir.), *Buenos Aires-Madrid-Buenos Aires. Homenaje a Melchora Romanos*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba), 2017, p. 299-313.
- , « La figura del rey en el teatro de Antonio Enríquez Gómez », *Bulletin hispanique*, Vol. 119, n° 1 (2017), p. 187-202.
- González Ladrón de Guevara, Cristina, *La comedias de valientes de Antonio Enríquez Gómez*, Thèse doctorale dirigée par Rafael González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Facultad de Letras de Ciudad Real, Departamento de Filología Hispánica, 2019.
- Harris, Max, « A marrano in Moctezuma's court: an oblique reading of *La conquista de México* by 'Fernando de Zarate' », *Bulletin of the Comediantes*, 43.1 (1991), p. 147-162.
- Julio, Teresa, « Autoría y datación de *No hay contra el honor poder*, de Enríquez Gómez », dans Miguel Zugasti et Joseba Cuñado (dir.), *Fiesta y teatro del Siglo de Oro: Ámbito Hispánico*, Toulouse, Presses Universitaires Toulouse-Le Mirail, 2019, p. 195-204.
- Kerkhof P. A. M., Maxime, « La 'Ynquisiçion de Luzifer y Uisita de todos los diablos', texto desconocido de Antonio Enríquez Gómez. Edición de unos fragmentos », *Sefarad*, 38 (1978), p. 319-331.
- Kramer Hellinx, Nechama, « Antonio Enríquez Gómez: desafío de la Inquisición », dans Carlos Barros (dir.), *Xudeus e conversos na Historia: Actas do Congreso Internacional*. Ribadavia, 14-17 de outubro de 1991, Santiago de Compostela, La Editorial de la Historia, 1994, p. 289-307.
- , « *La prudente Abigaíl y A lo que obliga el honor*, amor, celos y muerte. Dos comedias de Antonio Enríquez Gómez », dans Fernando Díaz Esteban (dir.), *Los judaizantes en Europa y la literatura castellana del Siglo de Oro*, Madrid, Letrúmero, 1994, p. 229-240.

- , « La literatura como espejo de la Historia: los históricos malsines inquisitoriales, en la literatura de Antonio Enríquez Gómez (1600-1663) », *Mélanges de La Casa de Velázquez. Tome 30-2*, 1994, p. 139-150.
- , « Honor y desafío en *La soberbia de Nimrod* », *Revista Cuenca*, núm. 44, Edición especial. Monográfico Antonio Enríquez Gómez, Cuenca, 1996, p. 77-86.
- , « Resonancias bíblicas y judías en el *Sansón nazareno* », *Revista Cuenca*, núm. 44, Edición especial. Monográfico Antonio Enríquez Gómez, Cuenca, Diputación Provincial, 1996, p. 95-102.
- , « El tema del honor y de la nobleza en la obra de Antonio Enríquez Gómez » dans I. Lerner, R. Nival et A. Alonso (dir.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. New York, 16-21 de julio de 2001. II: Literatura española, siglos XVI y XVII*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2004, II, p. 327-333.
- , « La inspiración de la biblia y de la liturgia en la obra de Antonio Enríquez Gómez », dans I. Arellano et R. Fine (dir.), *Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, Madrid/ Frankfurt am Main, Iberoamericana/ Vervuert, 2010, p. 319-337.
- , « Monarquía y prudencia en *Amor con vista y cordura* y *La prudente Abigail* », dans J. Ignacio Díez, C. L. Wilke (dir.), *Un poeta entre santos y judaizantes*, Kassel, Edition Reichenberger, 2015, p. 159-1852.
- Lázaro Cebrián, Antonio, « La poesía singular de un hombre singular », dans Antonio Enríquez Gómez, *Sonetos, romances y otros poemas*, Cuenca, Alcaná Libros, 1992, p. 19-63.
- , « El reloj de la hermosura tiene ruedas de cristal », *Revista Cuenca*, n°44, Edición especial. Monográfico Antonio Enríquez Gómez, Cuenca, Diputación Provincial, 1996, p. 121-127.
- Mackenzie, Anne L., « Una comedia casi perdida y desconocida sobre el gran cardenal de España, don Gil de Albornoz », dans J. M. Ruano de la Haza (dir.), *El mundo del teatro en su Siglo de Oro: ensayos ofrecidos a John E. Varey*, Ottawa, Dovehouse, 1989, p. 373-393.
- Madroñal Durán, Abraham, « Prólogo a *El gran cardenal de España, don Gil de Albornoz. Primera parte* », dans Rafael González Cañal et Almudena García González (éd.), *Antonio Enríquez Gómez, Comedias II*, Instituto Almagro de teatro clásico, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2019, p. 151-165.
- Mañero Lozano, David, *El valiente Pantoja / Agustín Moreto (atribuida), comedia atribuida en esta edición, por primera vez, a Antonio Enríquez (seudónimo Fernando de Zárate)*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019. Edition digitale à partir de *Comedias de Agustín Moreto*, María Luisa Lobato (dir.), 2019.

- Marcello, Elena, « Un arquetipo del tirano en *El primer rey del mundo* de Antonio Enríquez Gómez », *Hipogrifo*, 7.1, 2019, p. 469-480.
- , « Prólogo a *El primer rey del mundo* », dans Rafael González Cañal et Almudena García González (éd.), *Antonio Enríquez Gómez, Comedias II*, Instituto Almagro de teatro clásico, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2019, p. 421-446.
- Márquez, Antonio, « Dos procesos singulares: los de Fray Luis de León y de Antonio Enríquez Gómez », *NRFH*, XXX (1981), p. 513-533.
- Martos Pérez, María Dolores, « De un delgado cendal, velo de nieve: seductoras Galateas en el *Sansón nazareno* (1656) de Antonio Enríquez Gómez », *AnMal Electrónica*, 32 (2012), p. 121-152.
- Matas Caballero, Juan, « Un cancionero del exilio las *Academias morales de las musas* de Antonio Enríquez Gómez », *Il Confronto Letterario* (Pavia), XXII, n°43 (2005), p. 51-74.
- McGaha, Michael, « Antonio Enríquez Gómez and the *Romance al divín mártir Judá Creyente* », *Sefarad*, 1 (1988), p. 59-92.
- , « ‘Divine’ Absolutism vs. ‘Angelic’ Constitutionalism: The Political Theories of Quevedo and Enríquez Gómez », dans Dian Fox, Harry Sieber et Robert Ter Horst (dir.), *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1989, p. 181-192.
- , « Prólogo a las *Academias morales de las musas* de Antonio Enríquez Gómez », dans Joseph L. Laurenti et Vern G. Williamsen (éd.), *Varia Hispánica. Homenaje a Alberto Porqueras Mayo*, Kassel, Reichenberger, 1989, p. 307-315.
- , « Antonio Enríquez Gómez and the Count-Duke of Olivares », dans Arturo Pérez-Pisonero et Ana Semidey (dir.), *Texto y espectáculo: nuevas dimensiones críticas de la ‘comedia’*, El Paso, Universidad de Texas, 1990, p. 47-54.
- , Introduction à *El rey más perfecto* de Fernando de Zárata, M. McGaha (éd.), Bilingual Press, Tempe, Arizona, 1991, p. vii-lxiv.
- , « Biographical data on Antonio Enríquez Gómez in the archives of the Inquisition », *Bulletin of Hispanic Studies*, LXIX (1992), p. 127-139.
- , « Entre el ‘Noble moor’ y el ‘Negro perro moro’: *Otelo* y *Las misas de San Vicente Ferrer* », dans Anita K. Stoll (éd.), *Vidas paralelas, El teatro español y el teatro isabelino: 1580-1680*, Madrid, Tamesis, , 1993, p. 37-44.

- , « Who was Francisco de Villegas? », dans Charles Ganelin et Howard Mancing (dir.), *The Gold Age Comedia. Text, Theory and Performance*, Indiana: Purdue University Press, 1994, p. 165-177.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, t. II, Madrid, Imprenta de F. Maroto e hijos, 1880.
- Mesonero Romanos, Ramón de, « Teatro de Zárate », *Semanario pintoresco español*, 6 de febrero de 1853.
- , *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, t. I, Madrid, Rivadeneira, 1858-1859, BAE, XLVII.
- Nider, Valentina, « La doppia dissimulazione di Enríquez Gómez: *La culpa del primero peregrino* », dans Felice Gambin (dir.), *Alle radici dell'Europa. Mori, giudei e zingari nei paesi del Mediterraneo occidentale. Volume II: secoli XVII-XIX*, Firenze, Seid, 2010, p. 195-210.
- , « *La Soberbia de Nembrot* e le commedie di tema biblico di Antonio Enriquez Gomez (prolegomeni a un'edizione) », dans Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi et Paolo Pintacuda (dir.), *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, Como-Pavia, Ibis, 2011, p. 149-164.
- Nuñez Ronchi, Ana, « 'Son bárbaros, ¿qué han de hacer?': la evaluación del universo indígena en *The indian emperor* de John Dryden (1667) y *La conquista de México* de Fernando de Zárate (1668) », *Castilla*, núm. 3 (2012), p. 609-628.
- Oelman, Timothy, « Antonio Enríquez Gómez's 'Romance al divín mártir Judá creyente', edited text with introduction », *Journal of Jewish Studies*, 26 (1975), p. 113-131.
- , « Tres poetas marranos », *NRFH*, XXX (1981), p. 184-206.
- , *Marrano Poets of the Seventeenth century: An Anthology of the Poetry of Joao Pinto Delgado, Antonio Enríquez Gómez and Miguel de Barrios*, London / Toronto, Associated University Press, 1982.
- , « The religious views of Antonio Enríquez Gómez: profile of a marrano », *Bulletin of Hispanic Studies*, LX (1983), p. 201-210.
- , Introduction à « *Romance al divín mártir Judá creyente [don Lope de Vera y Alarcón] martirizado en Valladolid por la Inquisición* », New Jersey, London & Toronto: Associated University Presses, 1986.
- Otero, Santiago Horacio, « En torno a *La montañesa de Burgos* de Antonio Enríquez Gómez », *Revista Cuenca*, núm. 44, Edición especial. Monográfico Antonio Enríquez Gómez, Cuenca, 1996, p. 89-92.

- Pedraza Jiménez, Felipe B., « Antonio Enríquez Gómez: Entre la herencia de la sangre y la tradición literaria », dans David García Hernán et Miguel F. Gómez Vozmediano (dir.), *La cultura de la sangre en el Siglo de Oro*, Silex, Madrid, 2016, p. 245-267.
- , « El poder a los ojos de Antonio Enríquez Gómez: entre la teoría política y el drama », actes du *Congreso internacional “Estrategias de autoridad y poder en el teatro del Siglo de Oro”*, The University of Chicago / Griso, Chicago, 24-25 de octubre de 2016, p. 105-122.
- , « La fascinación de *El médico de su honra*. Sus ecos en la obra de Antonio Enríquez Gómez », dans Victoriano Roncero López, Juan Manuel Escudero Baztán (éd.), «*Doctos libros juntos*»: *Homenaje al Profesor Ignacio Arellano Ayuso*, Iberoamericana, Vervuert, 2018, p. 405-429.
- , « Enríquez Gómez: los arbitrios de un antiarbitrista », dans Anita González Raymond, Miguel Jiménez Monteserín et Fabrice Quero (dir.), *Normes, marges et confins, t. II, Hommage au professeur Raphaël Carrasco*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2018, p. 479-496.
- , « Enríquez Gómez y Martínez de Mata. Un episodio de la vida política y teatral sevillana », *Criticón*, 138 (2020), p. 115-136.
- , et Milagros Rodríguez Cáceres, « Matar por razón de estado. El asesinato político en Enríquez Gómez », *La hora de los asesinos. Crónica negra del Siglo de Oro*, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua/GRISO, Universidad de Navarra, Burgos, 27-28 de julio de 2017, p. 97-118.
- , et Milagros Rodríguez Cáceres, « La vocación epigonal del Barroco. El caso de Enríquez Gómez », dans *Barroco de ambos mundos*, I. Arellano Ayuso, R. Ann Rice (dir.), 2019, p. 201-222.
- , et Milagros Rodríguez Cáceres, « La *Segunda parte de La hija del aire* y el pensamiento político de Enríquez Gómez », *Enríquez Gómez: política, sociedad, literatura. Ensayos reunidos*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020, sous presse.
- Porras Landeo, Juan, *Una edición crítica del manuscrito: El noble siempre es valiente: comedia de don Fernando de Zárate*, Ph. D. dissertation, Wayne State University, 1976.
- Rauchwarger, Judith, « Antonio Enríquez Gómez' *Espístolas tres de Job*: a matter of racial atavism? », *Revue des Études Juives*, 138 (1979), p. 69-87.
- Reis Torgal, Luiz, *Ideología política e teoria do Estado na Restauração*, Coimbrza, Biblioteca geral da Universidade de Coimbra, 1981-82.
- Révah, Israel Salvator, « Un pamphlet contre l’Inquisition d’Antonio Enríquez Gómez : La seconde partie de la *Política Angélica* (Ruán, 1647) », *Revue des Études Juives*, n° 131 (1962), p. 81-168.

- , *Antonio Enríquez Gómez, un écrivain marrane*, Carsten L. Wilke (éd.), préface de Gérard Nahon, Paris, Éditions Chandeigne, 2003.
- Rica, Carlos de la, « El poeta Antonio Enríquez Gómez », *El Olivo XVII*, 37 (1993), p. 127-132.
- Rivero Iglesias, Carmen, « *La Inquisición de Lucifer y visita de todos los diablos*: la crítica al Santo Oficio de Antonio Enríquez Gómez », dans Ignacio Arellano, Antonio Feros y Jesús M. Usunáriz (dir.), *Del poder y sus críticos en el mundo ibérico del Siglo de Oro*, Madrid /Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/ Iberoamericana/ Vervuert, 2013, p. 197-211.
- Rodríguez Cáceres, Milagros, « Las academias como fiesta social del barroco: su reflejo en Antonio Enríquez Gómez », *Hipógrifo*, vol. 1, n°1 (2013).
- , *La sombra del conde-duque en el teatro de Enríquez Gómez*, dans Ignacio Arellano et Frederick de Armas (dir.), *Estrategias y conflictos de autoridad y poder en el teatro del Siglo de Oro*, Instituto de Estudios Auriseculares, 2017, p. 123-137.
- Romero Muñoz, Carlos, « Lope de Vega y ‘Fernando de Zárate’ : *El nuevo mundo* (y *Arauco domado*) en *La conquista de México* », *Studi di Letteratura Ispanoamericana*, n°15-16 (1983), p. 243-264.
- , « *La conquista de Cortés*, comedia perdida (¿y hallada?) de Lope de Vega », dans *Studi de letteratura ibero-americana offerti a Giuseppe Bellini*, Bulzoni Editore, Roma, 1984, p. 105-124.
- , « Otra comedia para Lope: *La palabra vengada*. I. ‘Las razones métricas’ », dans Giovanni Battista De Cesare (dir.), *La festa teatrale ispanica: Atti del Convegno di Studi. Napoli, 1-3, dicembre 1994*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1995, p. 71-127.
- Rose, Constance Hubbard, « Antonio Enríquez Gómez: the litterature of exile », *Romanische Forschungen*, 85 (1973), p. 63-77.
- , Louise G. Cohen et Francis M. Rogers, Introduction à *Fernán Méndez Pinto*, C. H. Rose, L. G. Cohen et F. M. Rogers (éd.), Harvard University Press, Cambridge, Massachussets, 1974, p. 9-75.
- , « ¿Quién escribió la *Segunda parte* de *La hija del aire*? ¿Calderón o Enríquez Gómez? », dans *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 junio 1981)*, Madrid, CSIC, 1983. Traduit de Constance H. Rose, « Who wrote the *Segunda parte* of *La hija del aire*? », *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 54 (1976), p. 603-615.
- , « Las comedias políticas de Antonio Enríquez Gómez », *Nuevo Hispanismo*, 2 (1982), p. 44-55.
- , « Again on the Autorship of the *Segunda Parte* of *La hija del aire* », *Bulletin of Spanish Studies*, 61 (1983), p. 247-248.

- , « Dos versiones de un texto de Antonio Enríquez Gómez: un caso de autocensura », *NRFH*, 33, 1983, p. 56-80.
- , « Antonio Enríquez Gómez y el romance tradicional », dans Manuel Criado del Val (dir.), *La Juglaresca. Actas del I Congreso Internacional sobre la juglaresca*, Madrid, Edi-6, 1986, p. 417-424.
- , « Los marranos del siglo XVII y el caso del mercader-escritor Antonio Enríquez Gómez », *Raíces* 33 (1997), p. 39-45, traduction par l'auteur de « The Marranos of the Seventeenth Century and the Case of the Merchant Writer Antonio Enriquez Gómez », dans Ángel Alcalá (éd.), *The Spanish Inquisition and the Inquisitorial Mind*, New York, Columbia University, 1987, p. 53-71.
- et Maxime. P.A.M. Kherkof, Introduction à « *La Inquisición de Luzifer y Visita de todos los diablos* » d'Antonio Enríquez Gómez, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1992, p. VII-XII.
- , « Cortés y la conversión de los indios en *La conquista de México* de Enríquez Gómez », *La torre*, 8.31 (1994), p. 399-411.
- , « Fiel a la antigua ley: *La política angélica* de Antonio Enríquez Gómez », *Revista Cuenca*, núm. 44, Edición especial. Monográfico *Antonio Enríquez Gómez*, Cuenca, Diputación Provincial, 1996, p. 105-110.
- , « 'Dios hará inquisición de vuestros juicios': Antonio Enríquez Gómez' search of justice », *Sefarad*, 61: 1 (2001), p. 169-186.
- , « *La soberbia de Nembrot y Primero Rey del Mundo* de Antonio Enríquez Gómez según el manuscrito de 1635 », dans *La Biblia en el teatro español*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2012, p. 707-712.
- , et Michèle Gendreau-Massaloux, « Antonio Enríquez Gómez et Manuel Fernandes Vilareal : deux destins parallèles, une vision politique commune », *Revue des Etudes Juives*, 136 (1977), p. 368-387.
- Roth, Cecil, « Les Marranes à Rouen », *Revue des Etudes Juives* 88 (1929), p. 113-155.
- , *A History of the marranos*, Schocken Books, 1975.
- Ruano de la Haza, José María, « Las máscaras de Cortés: *La conquista de México* de Fernando de Zárate », *Bulletin of the Comediantes*, LVIII (2006), p. 189-205.
- Rubio, Jerónimo, « Antonio Enríquez Gómez, el poeta judaizante », *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos* (Grenade), n.º 4 (1955), p. 187-217.
- Salido López, Juan Vicente, « Prólogo a *El gran cardenal de España, don Gil de Albornoz. Segunda parte* », dans Rafael González Cañal et Almudena García González (éd.), *Antonio Enríquez*

- Gómez, *Comedias II*, Instituto Almagro de teatro clásico, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2019, p. 275-300.
- Salomon, Herman, « Was Antonio Enríquez Gómez a Crypto-Jew? », *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 88, n° 4 (2011), p. 387-421.
- Santos Borreguero, Teresa de, *La Torre de Babilonia de Antonio Enríquez Gómez: introducción, texto y notas*, Madrid, Universidad Autónoma, 1990.
- Saraiva, José de, *The Marrano Factory*, trans., rev. and augmented by Herman P. Salomon and I. S. D. Sassoon (Leiden: Brill), 2001.
- Savouret, Pierre, « Sur une discrète continuité de la critique anti-inquisitoriale d'Antonio Enríquez Gómez, alias Fernando de Zárata, dans *El valiente Campuzano* », dans A. Gonzalez-Raymond, M. Jiménez Monteserín, F. Quero (dir.), *Normes, marges et confins, tome II, Hommage au professeur Raphaël Carrasco*, Presses universitaires de la Méditerranée, 2018, p. 497-513.
- , « Le procès comme recours dramatique dans *El obispo de Crobia, San Estanislao* d'Antonio Enríquez Gómez (1600-1663) », Actes de la journée d'études du LLSETI de l'Université de Savoie Mont-Blanc, *Questionnements juridiques dans les langues et cultures*, Chambéry, 16 novembre 2018, sous presse.
- Trias Folch, Luisa, « La traducción española de la *Peregrinação* y la comedia española Fernán Méndez Pinto », dans *Literatura Portuguesa y Literatura Española: Influencias y Relaciones*, Valencia, Universidad, 1999, p. 36-53.
- Tropé, Hélène, « La crítica de la 'falsa razón de Estado' en la comedia de Antonio Enríquez Gómez *El maestro de Alejandro* (1666) », *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro*, n° 6 (2017), p. 230-242.
- Valbuena Prat, Ángel, *La novela picaresca española. Estudio preliminar, selección, prólogo y notas*, Aguilar, Madrid, 1968.
- Warshawsky, Matthew, « A spanish converso quest for justice: the life and dream fiction of Antonio Enríquez Gómez », *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, 23 (2005), p. 1-24.
- , « Las múltiples expresiones de identidad judeo-conversa en tres obras poéticas de Antonio Enríquez Gómez », *Calíope* (Houston, Texas), XVII, 2011, p. 97-124.
- Wilke, Carsten Lorenz, « 'Que salga a gusto de todos': la simulación religiosa de Antonio Enríquez Gómez », *Revista Cuenca*, n° 44, Edición especial. Monográfico Antonio Enríquez Gómez, Cuenca, Diputación Provincial, 1996, p. 129-141.
- , « Antonio Enríquez Gómez, el seudo-portugués », *Cadernos de Estudos Sefarditas*, 6 (2006).

- , « Políticos franceses, criptojudíos portugueses y un poeta español desterrado », dans *Antonio Enríquez Gómez. Un poeta entre santos y judaizantes*, José Ignacio Díez y Carsten Lorenz Wilke (éd.), Kassel, Edition Reichenberger, 2015, p. 204-227.
- , « The Ark on Stage. A Calderonian Allegory and its Crypto-Judaic Transformation by Antonio Enríquez Gómez », dans Claude B. Stuczynski, Bruno Feitler (dir.), *Portuguese Jews, Not Christian and 'New Jews'. A Tribute to Roberto Backmann*, Leiden/Boston, Brill, 2018, p. 277-299.
- Wooldridge, John, « The *Segunda parte* of *La hija del aire* is Calderon's », *Bulletin of the Comediantes*, 47 (1995), p. 73-94.
- , « *Quintilla* usage in Antonio Enríquez Gómez: more Evidence against his Authorship of the Second Part of *La hija del aire* », *The Modern Language Review*, 96, p. 707-714.
- , « False Andalusian rhymes in Antonio Enríquez Gómez and their bearing on the authenticity of *Los hermanos amantes* », *Bulletin of Spanish Studies*, 77 (2000), p. 1-12.
- , « *Silvas* in the plays of Antonio Enríquez Gómez, alias Fernando de Zárata », *Hispanófila*, 138 (2003), p. 15-26.
- , « *La palabra vengada*, attributed to Zárata: More evidence that it is e lost play of Lope de Vega », *Bulletin of comediantes*, 57:2 (2005), p. 327-364.
- , « *Jerusalem libertada*, a doubtful *comedia* attributed to Antonio Enríquez Gómez », *Hispanófila*, 159 (2010), p. 1-10.

Site web

http://www.cervantesvirtual.com/portales/antonio_enriquez_gomez/autor_biografia/

V.- Le théâtre et la littérature du XVII^e siècle

- Abellán, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español, 3, Del Barroco a la Ilustración (siglos XVII y XVIII)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
- Alonso, Dámaso, « Lope de Vega y sus fuentes », *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, VIII (1965), p. 1-24.
- Allen, John J. et Ruano de la Haza, José María, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.

- Aparicio Maydeu, Javier, « A propósito de la comedia hagiográfica barroca », dans Manuel García Martín (dir.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, p. 141-154.
- Arellano Ayuso, Ignacio, *Los rostros del poder en el siglo de Oro: ingenio y espectáculo*, Sevilla, Renacimiento, 2011.
- , Antonio Feros et Jesús Usunáriz (dir.), *Del poder y sus críticos en el mundo ibérico del Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2013.
- , « Claves políticas en las comedias de Calderón: el caso de *El mayor encanto amor* », *Anuario calderoniano*, 4 (2011), p. 117-144.
- , « Algunos problemas y prejuicios en la recepción del teatro clásico español », dans J. M^a. Díez Borque et J. Alcalá-Zamora (dir.), *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, Madrid, 2004, p. 53-77.
- , *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2005.
- , « Poder, autoridad y desautorización en el teatro de Calderón », dans Antonio Azaustre Galiana et Santiago Fernández Mosquera (dir.), *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, I, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2008, p. 19-33.
- , « Conflictos de poder en los autos sacramentales de Calderón », *Studi Ispanici*, 35 (2011), p. 67-85.
- , Introduction à *Teatro completo*, Francisco de Quevedo, Madrid, Cátedra, 2011.
- Armas, Frederick de, « En dos pechos repartidos: Felipe IV y su valido en *Cómo ha de ser el privado* », *Hispanófila*, 140 (2004), p. 9-20.
- Barthes, Roland, *Sur Racine*, Paris, Editions du Seuil, 1963.
- Bravo Villasante, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, SGEL, 1976.
- Brown, Jonhatan, et Elliott, John H., *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven, Yale University Press, 1980.
- Canavaggio, Jean, Introduction à *Théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Robert Marrast (dir.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994.
- Casa, Frank P., García Lorenzo, Luciano, et Vega García-Luengos, Germán, *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid Castalia, 2002.
- Colomer, José Luis, « Préface » à Lope de Vega, *L'art nouveau de faire des comédies*, trad. De Jean-Jacques Préau, Paris, les Belles Lettres, 1992, p. 9-68.
- Díez Borque, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.

- , *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1978.
- Elliott, John H., « Quevedo and the Count of Olivares », dans J. Iffland (dir.), *Quevedo in Perspective*, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, p. 227-250.
- Fernández Mosquera, Santiago, « El significado de las primeras fiestas cortesanas de Calderón », dans M. Tietz et G. Arnscheidt (dir.), *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época: XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Heidelberg, 24-28 de julio de 2005*, Stuttgart, Franz SteinerVerlag, 2008, p. 209-232.
- Feros, Antonio, « ‘Vicedioses, pero humanos’: el drama del rey », *Cuadernos de Historia Moderna*, n°14 (1993), p. 103-131.
- Ferrer Valls, Teresa, « Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I) », *Teatro cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), p. 215-231.
- , « El juego del poder: los dramas de la privanza », dans *Seminario Internacional Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, I, *El noble*, 23-24 de abril de 2001, Madrid, Casa de Velázquez, 2004, p. 15-30.
- Galleron, Ionna, Introduction à *Théâtre et Politique. Les alternatives de l’engagement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- García Gómez, Ángel María, *The legend of the laughing philosopher and its presence in spanish litterature (1500-1700)*, Cordoue, Servicio de publicación de la Universidad de Córdoba, 1984.
- García Hernán, David, *La cultura de la guerra y el teatro del siglo de Oro*, Madrid, Silex, 2006.
- , « Los contenidos historiográficos político-religiosos subyacentes en la literatura del siglo de oro español », *Revista de Historiografía* 21 (2014), p. 105-122.
- García Lorenzo, Luciano (dir.), *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2006.
- Greer, Margaret, « Los dos cuerpos del rey en Calderón: El nuevo palacio del Retiro y El mayor encanto amor », dans A Vilanova (dir.), *Actas del X Congreso de la AIH*, Barcelona, 1989, p. 975-984.
- Güntert, Georges, « El arte dramático de Lope de Vega: división de la fábula y estructura del discurso », dans *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 449-465.
- Gutiérrez Gil, Alberto, « Hungría como espacio mítico en las comedias palatinas de Lope de Vega, Mira de Amescua y Rojas Zorrilla », *Revista sobre teatro áureo* n° 7 (2013), p. 217-235.

- Hermenegildo, Alfredo, « La imagen del rey en el teatro de la España clásica », *Segismundo*, 23-24 (1976), p. 53-86.
- Huerta Calvo, Javier (dir.), *Historia del teatro español*, I, De la edad Media a los Siglos de Oro, Madrid, Gredos, 2003
- Iglesias, Rafael, « El imposible equilibrio entre el encomio cortesano y la reprimenda política: hacia una nueva interpretación de *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo », *La Perinola*, 9 (2005), p. 267-298.
- Jacquot, Jean (dir.), *Dramaturgie et société. Rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVI^e et XVII^e siècles*, 2 vol., Paris, CNRS, 1968 (pour le théâtre espagnol, p. 1-148).
- Jauralde Pou, Pablo, « *El teatro en los palacios* », dans José María Diez Borque (dir.), *Lope de Vega y los Gustos del 'Vulgo', Teatro. Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, n°1, 1992, p. 33-56.
- , *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1999.
- Kirby, Carol B., « Observaciones preliminares sobre el teatro histórico de Lope de Vega », dans M. Criado de Val (dir.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, 1981, p. 329-337.
- Kirschner, Teresa J., « Evolución de la crítica de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, en el siglo XX », *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 320-321 (1977), p. 450-465.
- Lauer, A. Robert, « La imagen del rey tirano en el teatro calderoniano », dans Hans Flasche (dir.), *Hacia Calderón, Octavo coloquio anglogermano*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1988, p. 65-76.
- Lobato, María Luisa, « *Maladros, 'padre fundador' de la germanía: presencia literaria y edición del entremés inédito Los valientes de Juan Vélez de Guevara* », *La Perinola, Revista de investigación quevediana*, n°17 (2013), p. 229-258.
- Lochert, Véronique, *L'écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2009.
- Machado, Manuel, « *La palabra vengada*, Plan inédito de una comedia perdida de Lope de Vega », *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 2 (1925), p. 302-306.
- Maravall, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972.
- , *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975.

- McKendrick, Melveena, *Playing the King. Lope de Vega and the Limits of Conformity*, London, Tamesis, 2000.
- Meunier, Philippe, voir Rouane Soupault, Isabelle.
- Michel, Lise, *Des princes en figure. Politique et invention tragique en France (1630-1650)*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. 'Theatrum Mundi', 2013.
- Oleza, Joan, « Reyes risibles/Reyes temibles: el conflicto de la lujuria del déspota en el teatro de Lope de Vega », dans C. Couderc et B. Pellistrandi (dir.), *Por discreto y por amigo, Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, p. 305-317.
- Olson, Elder, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978
- Palacios Fernández, Emilio, *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Milenio, 1998.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., « Palabras preliminares », dans Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (dir.), *La década de oro en la comedia española: 1630-1640*, Cuenca, Publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 1997, p. 7-8.
- et Rodríguez Cáceres, Milagros, *Manual de literatura española*, IV. *Barroco: teatro*, Tafalla, Cénlit, 1980.
- Roncero López, Victoriano, « El perfecto privado en dos comedias de Tirso de Molina: Privar contra su gusto y Cautela contra cautela », dans Mariela Insúa et Felix K. E. Schmelzer (dir.), *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2013, p. 199-213.
- Rouane Soupault, Isabelle et Meunier, Philippe (dir.), *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015
- Ruano de la Haza, J.M., voir Allen, John J.
- Ruiz, Julio Juan, « Propaganda política y autocrítica en el Teatro de Pedro Calderón de la Barca », dans *Memoria académica*, IX Congreso Argentino de Hispanistas, 27-30 de abril de 2010, p.1-5.
- Saéz, Adrián J., « Las comedias húngaras de Lope de Vega: una cadena de intertextualidad y reescritura », *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 33 (2015), p. 293-307.
- Teulade, Anne, « Le théâtre du double, la réception de la *comedia de privanza* entre tragédie et tragi-comédie », dans C. Couderc (dir.), *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France, De la traduction au transfert culturel*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 101-115.
- Trambaioli, Marcella, « Lope de Vega y el poder monárquico: una puesta al día », *Impossibilia* n°3 (2012), p. 16-36.
- Urí Martín, Manuel, « Introducción biográfica y crítica », *El Chitón de las tarabillas*, M. Urí Martín (éd.), Madrid, Castalia, 1998.

- Varey, John E., *Cosmovisión y escenografía. El teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987.
- Vélez Sainz, Julio, « De Comino a Cansino: metáforas del criptojudasmo en los graciosos de Moreto », dans Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal et Elena E. Marcello (dir.), *Judaísmo y criptojudasmo en la comedia española, XXXV Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 5, 6 y 7 de julio de 2012*, Cuenca, Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, p. 85-104.
- Vitse, Marc, *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol au XVIIe siècle*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1990.
- , « Calderón trágico », *Anthropos*. Extra 1 (1997), p. 61-64.
- Wardropper, Bruce W., « La comedia española del Siglo de Oro », dans Olson, Elder, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, p. 183-242.
- Young, Richard A., *La figura del rey y la institución real en la comedia lopesca*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1979.
- Zugasti, Miguel, « Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro », dans Mar Zubieta (dir.), *La comedia palatina del Siglo de Oro, Cuadernos de teatro clásico* 31 (2015), p. 159-185.

VI.- La pensée politique et le contexte historique au XVII^e siècle

- Abellán, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español, 3, Del Barroco a la Ilustración (siglos XVII y XVIII)*, Madrid, espasa-Calpe, 1981.
- Aranda Pérez, Francisco (dir.), *La Declinación de la Monarquía Hispánica en el Siglo XVII*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-la-Mancha, 2004.
- Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- Bravo, Paloma, *L'Espagne des favoris (1598-1645), splendeurs et misères du validismo*, PUF, 2009.
- Carrasco, Raphaël, *L'Espagne au temps des validos (1598-1645)*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2009.
- Châtelet, François (dir.), *Histoire des idéologies, 2, « De l'Église à l'État du IX^e au XVII^e siècle »*, Paris, Hachette, 1978.

- Contreras, Jaime, « Conversos et judaïsants après 1492 : un problème de société », dans Henry Méchoulan (dir.), *Les juifs d'Espagne, histoire d'une diaspora, 1492-1992*, Liana Levi, 1992, p. 42-50.
- Díaz Martínez, Eva María, Étude préliminaire au *Discurso de las privanzas*, Pamplona, EUNSA.
- Domínguez Ortiz, Antonio, Fernández Vargas, Valentina, García Sanz, Ángel, Chacón Jiménez, Francisco, Castillo Pintado, Álvaro et Da Silva, José-Gentil, *La crisis del siglo XVII. La población, La economía. La sociedad*, Historia de España « Menéndez Pidal », dir. par José María Jover Zamora, Tomo XXIII, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- Eisenberg, Daniel, « Cisneros y la quema de los manuscritos granadinos », *Journal of hispanic philology*, 16, 1992, p. 107-124.
- Elliott, John H., *Poder y sociedad en la España de los Austrias*, Barcelona, Crítica, 1982.
- , et Brockliss, Laurence, *El mundo de los validos*, Madrid, Taurus, 1999.
- Foucault, Michel, *Sécurité, territoire, population, cours au Collège de France. 1977-1978*, Paris, Gallimard/Seuil, Hautes études, 2004.
- Gutiérrez Nieto, José Ignacio, « El pensamiento político y social de los arbitristas », dans *El siglo del Quijote (1580-1680)*, Historia de España « Menéndez Pidal », dir. par José María Jover Zamora, Tomo XXVI-1, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, p. 233-346.
- Kantorowicz, Ernst, *Les deux corps du roi*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, Quarto, 2000.
- Maravall, José Antonio, *La philosophie politique au XVII^e siècle dans ses rapports avec l'esprit de la Contre-Réforme*, traduit et présenté par Louis Cazes et Pierre Mesnard, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1955.
- , *Estudios de historia del pensamiento español, 3 : El siglo del Barroco*, Madrid, Ediciones Cultura hispánica, 1984.
- Marín Ruiz, José María, « Maquiavelo y el tacitismo en la España de los siglos XVI y XVII », *Baetica: Estudios de Arte, Geografía y Historia*, 15 (1993), p. 317-327.
- Paradinas Fuentes, Jesús, « Estudio introductorio », dans Pedro de Valencia, *Obras completas*, IV/1, *Escritos sociales*, I. *Escritos económicos*, León, Publicaciones de la Universidad de León, 1994, p. XV-CXXX.
- Pascual Martínez, Lope, « San Isidoro historiador », *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, n° 78 (1982), p. 25-32.
- Pérez, Joseph, *Charles Quint, empereur des deux mondes*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1994.

- Pérez Villanueva, Joaquín et Escandell Bonet, Bartolomé (dir.), *Historia de la Inquisición en España y América*, I (« El conocimiento científico y el proceso histórico de la institución »), II (« Las estructuras del Santo oficio »), III (Temas y problemas »), Madrid, BAE, 1984-1993-2000.
- Pisier, Evelyne, *Histoire des idées politiques*, Paris, Quadrige/PUF, 1982.
- Quondam, Amadeo, *El discurso cortesano*, Eduardo Torres Corominas (éd.), Madrid, Polifemo, 2013.
- Renaut, Alain (dir.), *Histoire de la philosophie politique*, 2, « Naissances de la modernité », Paris, Calmann-Lévy, 1999
- Sfez, Gérard, *Machiavel, la politique du moindre mal*, Paris, PUF, 1999.
- Tierno Galván, Enrique, *Sobre la novela picaresca y otros escritos*, Madrid, Taurus, 1973.
- Tomás y Valiente, Francisco, *Los validos en la monarquía del siglo XVII*, Siglo XXI de España, 1982.
- Vilar, Pierre, *Crecimiento y desarrollo*, Barcelona, Ariel, 1976.
- , « Le temps des hidalgos », dans *L'Espagne au temps de Philippe II*, Paris, Hachette, 1965.

VII. Études d'histoire de la littérature. Méthodologie

- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 2 vol., Paris, Gallimard, 1966 et 1974.
- Brecht, Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1963.
- Corvin, Michel, « La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral », *Degrés*, n° 13 (1978), p.1-23.
- Ducrot, Oswald et Schaeffer, Jean-Marie, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, seuil, 1995.
- Egido, Aurora, (dir.), *Siglos de Oro: Barroco. Primer suplemento, Historia y crítica de la literatura española* dir. por Francisco Rico, 3/1, Barcelona, Crítica, 1992.
- Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Larousse, 1966.
- Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6 (1972), p. 86-110.
- Homme et l'histoire, L'*, Actes du VI^e congrès des sociétés de philosophie de langue française, Paris, PUF, 1952.
- Jansen, Steen, « Esquisse d'une théorie de la forme dramatique », *Langages*, n° 12 (1968), p. 71-93.
- Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

- Larthomas, Pierre, *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, Armand Colin, 1972.
- Lasperas, Jean-Michel, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Université de Montpellier, 1987.
- Piscator, Erwin, *Le théâtre politique suivi de Supplément au théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1962.
- Schoentjes, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001.
- Souriau, Étienne, *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.
- Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, Collection « Tel Quel », 1968.
- Todorov, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, I, II (« L'école du spectateur ») et III (« Le dialogue de théâtre »), Paris, Belin, 1996.
- Wardropper, Bruce W. (dir.), *Siglos de Oro: Barroco, Historia y crítica de la literatura española* dir. par Francisco Rico, 3, Barcelona, Crítica, 1983.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	p. 6
Introduction générale	p. 8
Première partie. Antonio Enríquez Gómez dans son siècle	p. 13
Introduction	p. 14
I. Le piège de la biographie	p. 14
A. La polémique du XIX ^e siècle	p. 15
B. Les découvertes de Révah	p. 18
C. Les découvertes depuis Révah	p. 24
1. Réfutations et nuances apportées aux conclusions de Révah	p. 24
2. Les apports aux conclusions de Révah	p. 32
3. La synthèse de Wilke	p. 36
4. Aujourd'hui	p. 39
II. La dissidence politique d'Antonio Enríquez Gómez	p. 44
A. Antonio Enríquez Gómez : pro-olivariste ou anti-olivariste ?	p. 44
B. Antonio Enríquez Gómez au service de la Restauration portugaise	p. 48
C. Antonio Enríquez Gómez courtisan	p. 51
D. Antonio Enríquez Gómez et l'Inquisition	p. 54
E. La pensée politique d'Antonio Enríquez Gómez	p. 59
III. Le théâtre politique au XVII^e siècle	p. 64
A. Le facteur contextuel	p. 64
B. La définition du théâtre politique	p. 67
C. Le théâtre et l'État monarchique	p. 70
D. Un théâtre intégré	p. 75
IV. Le théâtre politique d'Enríquez Gómez	p. 84
A. La question de l'attribution des œuvres	p. 87
B. La question du sous-genre des œuvres	p. 94
C. La constitution du <i>corpus</i>	p. 100
D. La question de la datation des œuvres du <i>corpus</i>	p. 108
Conclusion	p. 114
Appendices	p. 116
Deuxième partie. Les figures du pouvoir souverain	p. 122
I. Le souverain ou le pouvoir incarné	p. 123
Introduction	p. 123

A. L'origine du pouvoir	p. 127
1. Le pouvoir issu de Dieu	p. 127
2. Le pouvoir issu du droit	p. 139
3. Le pouvoir issu de la force	p. 149
B. Les lieux du pouvoir	p. 154
1. Le souverain en son palais	p. 155
a. Les espaces publics	p. 157
b. Les espaces privés	p. 166
c. Les prisons	p. 173
2. Le souverain hors de son palais	p. 186
a. Les autres palais	p. 187
b. L'espace urbain	p. 191
c. L'espace guerrier	p. 194
i. Le camp retranché	p. 194
ii. Le champ de bataille	p. 197
d. L'espace naturel	p. 201
i. La montagne et la forêt	p. 201
ii. La plaine et la clairière	p. 213
C. L'éthique du pouvoir	p. 224
1. Les deux corps du roi	p. 224
a. Le corps physique du roi tyrannique	p. 226
b. Le corps politique du roi juste	p. 236
2. Le machiavélisme	p. 240
a. Les souverains machiavéliques	p. 243
b. Les souverains anti-machiavéliques	p. 246
c. Les souverains prudents	p. 254
D. L'exercice du pouvoir	p. 263
1. Le souverain et ses sujets	p. 263
a. La grâce	p. 268
b. La justice	p. 276
c. Les mariages	p. 291
2. Le souverain et l'Etat	p. 299
a. La religion	p. 299
i. La christianisation	p. 302
ii. La Reconquête	p. 309
iii. La lutte contre l'hérésie	p. 315
b. La guerre	p. 320
i. La justification de la guerre	p. 321
ii. Les lois de la guerre	p. 325

c. L'économie	p. 329
i. La fiscalité	p. 331
ii. Le commerce	p. 333
Conclusion	p. 338
II. Le prince ou le pouvoir hérité	p. 340
Introduction	p. 340
A. Les passions du princes	p. 344
1. La tyrannie du désir	p. 344
a. Le cas du prince de <i>Mudarse por mejorarse</i>	p. 345
b. Le cas des autres princes	p. 348
2. Le désir de tyrannie	p. 356
a. La tyrannie contre la dame	p. 357
b. La tyrannie contre le rival	p. 362
c. La tyrannie contre le royaume	p. 365
B. L'éducation du prince	p. 368
1. Les relations entre le père et le fils	p. 369
a. Les sentiments paternels et filiaux	p. 369
b. L'autorité du père et la désobéissance du fils	p. 376
c. Le renoncement du père ou la soumission du fils	p. 380
2. L'éducation morale	p. 383
a. L'éducation morale par le discours	p. 383
b. L'éducation morale par le mariage	p. 389
3. L'éducation politique	p. 390
a. L'éducation politique par le discours	p. 390
b. L'éducation politique par la pratique	p. 392
Conclusion	p. 397
Appendices	p. 400
Troisième partie. Les figures de la vassalité	p. 401
I. Le conseiller ou le pouvoir délégué	p. 402
Introduction	p. 402
A. L'identité du conseiller	p. 404
1. Le nom du conseiller	p. 404
2. Le sexe du conseiller	p. 406
3. L'âge du conseiller	p. 407
4. Le rang du conseiller	p. 410
5. La nationalité du conseiller	p. 412
6. La foi du conseiller	p. 417
B. Le choix du conseiller	p. 419

1. Le choix d'un proche	p. 421
a. Le conseiller parent	p. 421
b. Le conseiller du père	p. 425
c. Le conseiller ami	p. 428
d. Le conseiller amant	p. 438
2. Le choix d'un conseiller puissant	p. 445
3. Le choix d'un expert	p. 447
a. Le conseiller philosophe	p. 448
b. Le conseiller astrologue	p. 453
c. Le conseiller médecin	p. 456
d. Le conseiller prélat	p. 460
C. Les fonctions du conseiller	p. 470
1. Le précepteur	p. 471
2. Le diplomate	p. 474
3. Le guerrier	p. 478
4. Le secrétaire	p. 480
5. Le ministre	p. 481
6. Le favori	p. 490
7. Le conseiller du conseiller	p. 499
D. L'éthique du conseiller	p. 504
1. Les trois cercles du pouvoir du conseiller	p. 504
a. Le cercle de l'écoute	p. 505
b. Le cercle de la confiance	p. 507
c. Le cercle de la volonté	p. 511
2. Le mauvais conseil et le bon conseil	p. 512
3. Le mensonge ou la vérité	p. 517
a. La flatterie ou la sincérité	p. 519
b. La médisance et la calomnie	p. 527
c. La simulation ou la dissimulation	p. 538
d. Le secret	p. 549
4. La trahison ou la loyauté	p. 556
5. La rétribution du conseiller	p. 563
E. Grandeur et décadence du conseiller	p. 567
Conclusion	p. 576
II. Le vassal ou le pouvoir subi	p. 578
Introduction	p. 578
A. La noblesse	p. 578
1. Les membres de la famille royale	p. 579
2. Les nobles titrés	p. 586

3. Les <i>hidalgos</i>	p. 597
4. Les dames	p. 610
5. Les nobles étrangers	p. 615
B. Le clergé	p. 619
C. Le peuple	p. 626
1. Les vassaux au service du pouvoir	p. 627
a. Les serviteurs du pouvoir	p. 627
i. Les serviteurs du palais	p. 627
ii. Les serviteurs des nobles	p. 637
iii. <i>Graciosos</i> et <i>graciosas</i>	p. 639
b. Les fonctionnaires de justice	p. 650
c. Les soldats	p. 658
i. Les gardes du palais	p. 658
ii. Les guerriers	p. 662
iii. Les vétérans	p. 669
d. Les courtisans	p. 672
2. Les vassaux distants du pouvoir	p. 681
a. Les paysans	p. 681
b. Les autres professions et les bourgeois	p. 696
3. Les vassaux exclus du pouvoir	p. 704
a. Les exclus sociaux	p. 705
i. Les pauvres	p. 705
ii. Les délinquants	p. 707
b. Les exclus raciaux	p. 715
4. Les vassaux opposés au pouvoir	p. 732
Conclusion	p. 743

Conclusion générale	p. 745
----------------------------	--------

Bibliographie	p. 750
----------------------	--------

I. Les œuvres d'Antonio Enríquez Gómez / Fernando de Zárata	p. 750
A. Le <i>corpus</i> dramatique	p. 750
B. L'œuvre dramatique non comprise dans notre <i>corpus</i>	p. 755
C. Les autres œuvres	p. 757
II. Les œuvres d'autres auteurs dramatiques du XVII ^e siècle	p. 758
III. Les œuvres d'autres auteurs du XVI ^e et du XVII ^e siècle	p. 759
IV. Antonio Enríquez Gómez et son œuvre	p. 760
V. Le théâtre et la littérature du XVII ^e siècle	p. 773
VI. La pensée politique et le contexte historique au XVII ^e siècle.	p. 778

VII. Études d'histoire littéraire. Méthodologie

p. 780

Table des matières

p. 782